


**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

LEILA DE ALMEIDA BARROS

**O TEMPO DA MORTE: UMA LEITURA  
FILOSÓFICA DE *ENQUANTO AGONIZO*, DE  
WILLIAM FAULKNER**



ARARAQUARA – S.P.

2019

LEILA DE ALMEIDA BARROS

O TEMPO DA MORTE: UMA LEITURA FILOSÓFICA  
DE *ENQUANTO AGONIZO*, DE WILLIAM FAULKNER

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** História Literária e Crítica

**Orientador:** Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

ARARAQUARA – S.P.

2019

Barros, Leila de Almeida

O tempo da morte: Uma leitura filosófica de  
Enquanto Agonizo, de William Faulkner / Leila de  
Almeida Barros – 2019

157 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Alcides Cardoso dos Santos

1. Literatura e filosofia. 2. Modernismo. 3. Morte.  
4. Existência. 5. Silêncio. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LEILA DE ALMEIDA BARROS

**O TEMPO DA MORTE: UMA LEITURA FILOSÓFICA DE *ENQUANTO AGONIZO*,  
DE WILLIAM FAULKNER**

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** História Literária e Crítica

**Orientador:** Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

DATA DA DEFESA: 13/12/2019

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Araraquara)

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar**

Universidade Estadual de Campinas

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão**

Universidade Estadual de Campinas

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Araraquara)

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Araraquara)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

Ao meu cachorro Platão, doce-fiel-incansável companheiro,  
que partiu nos momentos derradeiros dessa minha jornada.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Valter e Silvana, que lutaram bravamente desde minha gênese para que eu tivesse acesso à uma educação pública libertadora e crítica. Chego ao final de um longo percurso que não teria sequer sentido não fosse o incentivo contínuo de vocês dois. Meus sinceros e emocionados agradecimentos por absolutamente tudo – por cada sacrifício; abraço; carinho; choro; colo. Vocês me ensinaram sobre o amor da mais sincera maneira. Amo vocês.

Ao meu orientador Alcides Cardoso dos Santos, que acreditou no potencial deste trabalho desde o início e me auxiliou exaustiva e continuamente na lapidação de ideias e conceitos ao longo desses quatro anos. Nunca me esquecerei de todas as suas valiosas contribuições para minha jornada e para o meu crescimento pessoal, profissional e acadêmico. Foi simplesmente uma honra.

À Karenyna Polamarçuk, minha querida companheira e primeira leitora dessas páginas. Não encontraria as palavras exatas para agradecer-te por cada pequeno-grande ato de amor teu ao longo desses anos. Tua companhia transforma e ressignifica minha existência. Muito obrigada por tudo.

Aos amigos de longa data, agradeço pelo apoio, compreensão e carinho incondicionais. Vocês são parte inalienável de mim.

Aos meus alunos, por me fazerem passar mais leve pela vida durante esses quatro anos. Vocês não cansam de me surpreender e de me encher de força para seguir adiante.

Àqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para que este trabalho tomasse forma e se tornasse fruto vivo das minhas reflexões e inquietações: muitíssimo obrigada!

*“Pela morte vivemos, porque só somos hoje porque morremos para ontem. Pela morte esperamos, porque só podemos crer em amanhã pela confiança na morte de hoje. Pela Morte vivemos quando sonhamos, porque sonhar é negar a vida. Pela morte morremos quando vivemos, porque viver é negar a eternidade! A Morte nos guia, a morte nos busca, a morte nos acompanha. Tudo o que temos é Morte, tudo o que queremos é Morte, é morte tudo o que desejamos querer. [...]”*

Fernando Pessoa (2002, p. 462)

## RESUMO

No romance *Enquanto agonizo* (1930) o modernista estadunidense William Faulkner apresenta a jornada da família Bundren que, a fim de enterrar o corpo de sua matriarca, marca a saga de Yoknapatawpha com uma emblemática e tragicômica jornada até Jefferson, sede do condado imaginado pelo escritor. Em trânsito constante, os enlutados membros da família seguem absortos em um trio de conflitos – internos; entre si; e com seu tempo, lugar e meio. Comum às narrativas faulknerianas, o luto gera, mormente, a reflexão acerca daquilo que foi perdido, mas que permanece latente na memória, bem como acerca do que pode ou não ser reconstruído sobre as ruínas que restaram no presente. Ademais, o ciclo infundável da morte, expresso no título do romance no idioma original (*As I Lay Dying*), e a agonia, que figura no título traduzido para a língua portuguesa, atestam a experiência temporal da modernidade como marcada por irreparáveis perdas nos campos da metafísica, da teologia e da estética. A ênfase do autor nos aspectos existenciais das principais personagens dessa narrativa, por meio da exploração artística do fenômeno da morte, revela uma dimensão filosófica da obra faulkneriana ainda pouco estudada pela crítica. Nosso objetivo neste trabalho é o de evidenciar – por meio da recorrência às reflexões de filósofos modernos e contemporâneos como Arthur Schopenhauer, Martin Heidegger e Maurice Blanchot – como as reflexões feitas por Addie Bundren de dentro de seu caixão conectam a vida à morte em um movimento pendular, perpetrando seus silêncios e vazios por todos os elementos constituintes do romance. O *it* em que a personagem se transforma e seu cadáver em trânsito são evidências de uma existência que, mesmo transformada pelo tempo, permanece como que suspensa em agonia pelas rodas da carroça que levam a família protagonista até seu destino final. Cada uma dessas rodas que sustenta Addie e todo o restante da família Bundren – à exceção de Anse – pode ser nomeada com conceitos que permanecem em constante movimento de construção/desconstrução pelas próprias personagens em seus monólogos filosóficos: morte; existência; tempo; silêncio. Em *Enquanto agonizo* esses e outros conceitos tornam-se *questões ontológicas*, por isso a filosofia nos auxilia a abrir caminho para uma infinidade de novas análises de um romance que é por vezes reduzido pela crítica especializada como mero relato caleidoscópico de uma jornada familiar homérica.

**Palavras-chave:** Literatura e filosofia. Modernismo norte-americano. Morte. Existência. Tempo. Silêncio



## ABSTRACT

In the novel *As I Lay Dying* (1930) the American modernist William Faulkner presents the journey of the Bundren family, one that marks the Yoknapatawpha saga with a symbolic and tragic journey to Jefferson, the seat of the author's imaginary County, with the objective of burying the family's matriarch. Continuously moving, the family members remain engrossed in a trio of internal conflicts – with themselves; among each other; and with their time, place and environment. Mourning, common to Faulknerian narratives, mainly generates a reflection on what has been lost but which remains dormant in memory, as well as on what may or may not be rebuilt on the ruins that have remained in present times. Moreover, the endless cycle of death, expressed in the title of the novel in the original language, and the agony, which appears in the title translated into Portuguese (*Enquanto agonizo*), vouch for the temporal experience of modernity as marked by irreparable losses in the fields of metaphysics, theology and aesthetics. The author's emphasis on the existential facets of the main narrative characters, through the artistic exploration of the phenomenon of death, reveals a philosophical dimension of Faulknerian works that remain insufficiently studied by critics. Our goal in this thesis is to demonstrate – by recurring to the reflections of modern and contemporary philosophers such as Arthur Schopenhauer, Martin Heidegger, and Maurice Blanchot – how Addie Bundren's ponderings from within her coffin connect death and life, perpetrating their silences and voids through all the constituent elements of the novel. The *it* into which the character transforms herself and her transient corpse are evidence of an existence that, even though changed by time, remains suspended in agony by the wheels of the wagon that takes the protagonist family to its final destination. Each of these wheels that sustains Addie and the rest of the Bundren family – except for Anse – can be named with concepts that remain in constant construction/deconstruction by the main characters in their philosophical monologues: death; existence; time; silence. In *As I Lay Dying*, these and other concepts become ontological issues. That is why philosophy helps us pave the way for a plethora of new analyzes of a novel that is sometimes reduced by criticism as a kaleidoscopic account of a Homeric family journey.

**Keywords:** Literature and philosophy. American modernism. Death. Existence. Time. Silence

## LISTA DE MAPAS

- |               |   |       |
|---------------|---|-------|
| <b>Mapa 1</b> | Mapa de Yoknapatawpha (1936) – <i>Absalão, Absalão!</i> -<br>Random House | p. 89 |
| <b>Mapa 2</b> | Mapa de Yoknapatawpha (1946) – <i>The Portable Faulkner</i>               | p. 90 |

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1.....	19
1.1 “O centro cede”: O Modernismo e a crise do Idealismo e da Metafísica.....	19
1.1.1 O Modernismo nos Estados Unidos.....	22
1.2 O Modernismo de William Faulkner na ficção do Velho-Novo Sul.....	23
1.2.1 A saga Yoknapatawpha: breves considerações.....	28
1.2.2 A ficção faulkneriana e a centralidade da instância temporal.....	33
1.3 “Por causa da morte, eu sei que eu sou”: Faulkner e o <i>memento mori</i> .....	40
1.3.1 Sobre nossas premissas críticas.....	47
CAPÍTULO 2 .....	49
2.1 <i>Enquanto agonizo</i> e a recepção crítica: relato de violência ou drama existencial? .....	49
2.2 A dicotomia vickeryana palavra/ação e seus desdobramentos na fortuna crítica.....	55
2.3 Morte e existência em <i>Enquanto agonizo</i> : um caminho para além das dicotomias.....	69
CAPÍTULO 3.....	76
3.1 “A pornografia da morte”: Um cortejo histórico pela finitude.....	76
3.1.1 A morte na Guerra Civil.....	82

3.1.2 A centralidade do cemitério na saga Yoknapatawpha.....	84
3.1.3 Representações da morte na literatura norte-americana: breves considerações.....	90
<b>3.2 Reflexões acerca da morte sob a ótica da filosofia ocidental.....</b>	<b>93</b>
3.2.1 Martin Heidegger: Breves considerações acerca de <i>Ser e Tempo</i> .....	98
3.2.2 Blanchot e a linguagem literária.....	104
<b>CAPÍTULO 4.....</b>	<b>110</b>
<b>4.1 “Minha mãe é um <i>it</i>”: A ambiguidade da linguagem literária encarnada pela morte.....</b>	<b>110</b>
4.1.1 “Você sabe que Addie Bundren vai morrer? Addie Bundren vai morrer?”.....	115
<b>4.2 A autotanatografia de Addie: murmúrio incessante em um mundo devastado.....</b>	<b>119</b>
<b>4.3 Um espaço impreenchível: o vazio que a palavra não povoa.....</b>	<b>133</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>146</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>148</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho se origina de uma questão incontornável e elementar que vem inquietando artistas, escritores e filósofos ao longo dos séculos: a finitude. Gênese e arremate inevitável e misterioso dos seres. Origina-se, ainda, do desejo de compreender as formas com que a tentativa de encarar de frente tamanha questão expande e enriquece as possibilidades de uma análise literária e, com isso, também contribui para a criação de novos caminhos para o corpo crítico contemporâneo que mantém viva a literatura e os estudos literários.

Origina-se, por fim, da intenção de contribuir para os estudos sobre William Faulkner no Brasil através de uma análise filosófica de seu quinto romance *Enquanto agonizo*, publicado no ano de 1930, com o auxílio de determinadas reflexões filosóficas de pensadores como Arthur Schopenhauer (1788-1860), Martin Heidegger (1889-1976) e Maurice Blanchot (1907-2003) que, deixemos claro desde pronto, servem apenas como ponto de partida para se pensar a obra de Faulkner como um verdadeiro exercício filosófico. Ao perfilar-mos, dentro do romance, um cortejo histórico da morte, ao mesmo tempo em que apresentamos os desdobramentos filosóficos dessa instância na tessitura narrativa, compreendemos a paradoxal natureza de uma obra de arte que se recusa ao encaixamento de conceitos pré-definidos pelo ponto de vista científico e que redefine artisticamente a própria tríade morte-existência-tempo.

Indubitavelmente, William Faulkner é um dos mais aclamados escritores modernistas. Influenciada pela prosa experimental de Sherwood Anderson e pelos trabalhos de John Keats e dos decadentistas franceses, sua prosa, principalmente aquela escrita na década de 1930, foi a primeira a ser comparada à de James Joyce, Marcel Proust e Virgínia Woolf. Para Robert Penn Warren (1966), 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, quando comparada àquela produzida em outras regiões do país, parece ser “um pouco menos ‘moderna’”.

Robert W. Hamblin e Charles A. Peek (1999) defendem, contudo, que diversos elementos característicos da ficção sulista ainda persistem na ficção faulkneriana. É o caso do emblemático símbolo de mansões decadentes que são misteriosamente destruídas – veja-se a semelhança entre a mansão de Thomas Sutpen, em *Absalão, Absalão!* (1936), que é assombrada por um fantasma e consumida pelo fogo ao final do romance, e o final apocalíptico do conto de Poe “A Queda da Casa de Usher”. Além disso, as pequenas cidades que são arquitetadas e povoadas pelas palavras de Faulkner são habitadas por tipos excêntricos que se veem repentinamente inundados por um passado enigmático que controla e mesmo destrói o presente.

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 cerca de setenta contos, a maioria dessas narrativas tem o Sul como cenário – à exceção de *Uma fábula* (1954) e *Palmeiras Selvagens* (1939). Quinze dos dezenove romances abrangem a saga Yoknapatawpha (VOLPE, 1967). O condado imaginário aparece pela primeira vez em *Sartoris* (1929), seu terceiro romance. Antes dele, já haviam sido publicados *Paga de Soldado*, em 1926, e *Mosquitos*, em 1927, romances 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).

Escrito durante o ano de 1929 e publicado um ano depois, *Enquanto agonizo* é o resultado da ênfase do autor nos aspectos existenciais das personagens por meio da exploração artística do fenômeno da morte. Isto revela-nos uma dimensão filosófica da narrativa que segue sendo pouco estudada pela crítica, conforme comprovaremos no desenrolar de nossas elucubrações. Nosso ponto de partida reside na hipótese de que, em *Enquanto agonizo*, vida e morte são, na realidade, uma só instância e não categorias mutualmente excludentes. O próprio título do romance em inglês, *As I Lay Dying*, evidencia que a morte é parte inalienável da vida, desenrolando-se continuamente em linha paralela à do existir. O ciclo infundável da morte, expresso no título do romance no idioma original, e a agonia, que figura no título traduzido para a língua portuguesa, atestam ainda a experiência

temporal da modernidade como marcada por irreparáveis perdas nos campos da metafísica, da teologia e da estética.

Neste sentido, nosso objetivo primordial é o de evidenciar como as reflexões filosóficas sobre a linguagem feitas por Addie Bundren de dentro de seu caixão conectam e convocam ao centro narrativo a tríade morte-existência-tempo, que reverbera e perpetua seus silêncios por todos os elementos constituintes do romance. O *it* em que a personagem se transforma em seu quase não-tempo e quase não-lugar jamais encontra repouso, precisamente porque seu cadáver em trânsito é evidência de uma existência que, mesmo transformada pelo tempo, permanece como que suspensa em agonia pelas rodas da carroça que levam a família protagonista até Jefferson. Cada uma dessas rodas que sustenta Addie e todo o restante da família Bundren – à exceção de Anse – pode ser nomeada com conceitos que permanecem em constante movimento de construção/desconstrução pelas reflexões artísticas das próprias personagens: morte; existência; tempo; silêncio. Em *Enquanto agonizo* esses e outros conceitos tornam-se *questões ontológicas*.

Enfatizamos, portanto, que o tipo de diálogo que aqui buscaremos estabelecer é aquele em que a recorrência a certos conceitos filosóficos não se sobreponha ou engesse a análise dos elementos narrativos em si, mas adicione e nos permita uma melhor compreensão do texto literário. De acordo com Benedito Nunes (2011), no texto “Poesia e filosofia: Uma transa”, há três distintas relações que podem ser estabelecidas entre literatura e filosofia: a relação disciplinar, a relação supradisciplinar e a relação transacional. A relação disciplinar distingue literatura e filosofia como campos completamente apartados entre si. Enquanto a primeira pertenceria ao campo da fantasia e da criação verbal, a segunda pertenceria “ao do entendimento, da razão e do conhecimento do real” (NUNES, 2011, p. 19). Nesta perspectiva, a filosofia encontrar-se-ia acima da literatura, posto que o pensamento filosófico, mediante a elaboração de conceitos, acaba por julgar e determinar a essência do literário. Ao compreendê-la como mera arte de imitação, já que no terreno da ficção pouco importam as questões de verdade ou falsidade, a filosofia relega à literatura o lugar do ilusório e do efeito meramente estético.

A relação supradisciplinar, por outro lado, surge, sobretudo, com os primeiros românticos alemães, que defendiam a incorporação mútua das disciplinas. De

acordo com Benedito Nunes (2011, p. 25), “para os românticos alemães da primeira hora o nexos entre poesia e filosofia justificava um gênero misto de criação verbal, que nos daria obras de mão dupla”. No entanto, prossegue o crítico, é também verdade que nem sempre as duas disciplinas trilham o mesmo caminho lado-a-lado. Por vezes, faz-se necessário também compreender os pontos que distanciam a literatura da filosofia e vice-versa.

Por isso, a relação que é chamada de transacional é aquela da qual tanto Benedito Nunes quanto nós buscamos nos avizinhar. A relação transacional define-se por um “movimento de ir de uma a outra, portanto separadas, cada qual na sua própria identidade, sem que cada qual esteja acima ou abaixo de sua parceira” (NUNES, 2011, p. 29). Somente quando deixamos de tentar compreender literatura e filosofia em termos de superioridade ou inferioridade e quando percebemos que uma pode se aproximar da outra sem que seja necessária a assimilação entre elas e a conseqüente perda de identidade de ambas, somos capazes de promover um diálogo autêntico.

Jayme Paviani (2009, p. 65), em “Traços filosóficos e literários nos textos”, assevera que há que se ter em mente que a literatura, como a filosofia, “tem o mérito de articular num só escrito todos os saberes” e que por isso também o estabelecimento de uma relação com base na superioridade e na inferioridade das disciplinas seria inviável. Tanto literatura quanto filosofia estão em pé de igualdade no que diz respeito à construção de pensamento – já que mesmo o pensamento conceitual necessita da imaginação criadora, posto que toda e qualquer reflexão é antes de tudo uma reflexão sobre as palavras – e, sobretudo, aos temas, pois “as questões filosóficas, estando em toda parte, encontram-se [...] de modo indireto, espontâneo, nas obras literárias” (PAVIANI, 2009, p. 68).

Dito isso, destacamos ainda que nosso trabalho em muito se diferencia daqueles de críticos e teóricos como John K. Simon (1963), Thomas L. McHaney (1975), Martin Bidney (1987), Marco Abel (1995), e Stephen Kenneth Howard (1993), cujas considerações aproximam um ou outro trabalho de Faulkner ao sistema de pensamento de um determinado filósofo – como Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer – em termos de *influência*. É essencial enfatizar, embora reconheçamos os méritos de tais reflexões, que aquilo que propomos trilha caminhos opostos a estes que descreveremos a seguir.



John K. Simon, por exemplo, (1963) perfaz um caminho comparativo entre *Enquanto agonizo*, *Santuário* e *A Náusea* (1938) para afirmar que, tanto em Faulkner quanto em Sartre, a experiência central da ficção é o processo da morte: “seja a morte de verdade, a morte do momento, ou a morte entre objeto e observador” (SIMON, 1963, p. 220, tradução nossa). Apesar de certas diferenças, as semelhanças de metáforas e intenções entre os dois escritores são evidentes, diz Simon (1963). A tensão entre uma consciência e uma ameaça externa – “e a forma mórbida da metamorfose incontrolável que essa ameaça toma” (SIMON, 1963, p. 218, tradução nossa) – seria, então, o coração pulsante de ambas as ficções e pensamentos. Não nos interessa trabalhar nesses termos<sup>1</sup>, de aproximação forçada de conceitos filosóficos, incorrendo em uma relação disciplinar, em que a filosofia surge como *locus* “do entendimento, da razão e do conhecimento do real” (NUNES, 2011, p. 19), capaz de definir e, em certa medida, limitar uma obra literária, que acaba por ser subordinada “a conceitos instrumentais da filosofia – o que força a instrumentação da própria obra, convertida no reflexo de uma determinada concepção filosófica” (NUNES, 2012, p. 185).

Nossa proposta é pensar a obra de Faulkner como o próprio meio encontrado pelo autor para revelar, ampliar e representar a abrangência das questões filosóficas que norteiam seu processo de escrita. Acreditamos que seus textos fictícios logram, em certo sentido, “filosofar” por si só, de dentro de seu próprio discurso, temas e personagens. Isso significa que, no que diz respeito ao desenvolvimento da análise, é preciso ter em mente que os romances da saga Yoknapatawpha – especialmente *Enquanto agonizo*, que jaz no foco desta pesquisa – são povoados por uma variedade de genuínos filósofos-personagens ou filósofos-narradores que podem ou não resolver questões filosóficas significativas de forma distinta e, muitas vezes, singular tendo como sustento a linguagem do silêncio e do vazio.

Dito isto, acreditamos que exigir de um romance tão heterogêneo como *Enquanto agonizo* uma espécie de consenso filosófico em termos de influência parece-nos ser, pelo menos, improdutivo. Sempre haverá um ponto em que o conceito filosófico não servirá, porque a obra cria e recria seus próprios (quase- ou não-) conceitos ao seu bel-prazer. Porque tomamos o pensar filosófico e o literário como rebates dialógicos e complementares ao assombro da finitude, as reflexões

---

<sup>1</sup> Embora, evidentemente, concordemos em gênero e grau com a assertiva do autor sobre a morte constituir-se em experiência central da ficção faulkneriana.

filosóficas acerca da morte, do silêncio, do tempo e da existência a que faremos referência nos próximos capítulos abrem caminho para uma infinidade de novas análises de um romance que por vezes é reduzido pela crítica especializada a mero relato modernista caleidoscópico de uma jornada tragicômica.

No capítulo 1, dissertamos acerca do advento e dos principais desdobramentos do movimento modernista no século que ficara conhecido como “a era das incertezas”. Em um tempo em que a realidade se fragmenta, as experimentações modernistas transformam a figura do narrador, bem como as categorias de tempo e espaço narrativos, e consolidam as técnicas do fluxo de consciência e a radicalização do monólogo interior. Na obra faulkneriana, deparamo-nos com este mesmo mundo incerto e desumanizador de dentro do Sul dos Estados Unidos e com personagens presas a uma teia de conflitos internos e com este meio em um tempo que contém passado, presente e futuro imbricados entre si.

Por isso, o universo ficcional faulkneriano permanece, para nós, estritamente ligado às questões basilares da existência. Contudo, mesmo sendo de fundamental importância nessa ficção, o papel da instância da finitude nessas narrativas, sobretudo naquelas que abrangem a saga Yoknapatawpha, não é pormenorizadamente investigado pela crítica especializada. Demonstraremos sua centralidade em diversas produções artísticas de Faulkner, sobretudo em *Enquanto agonizo*, de modo a aventar as formas com que a morte se apresenta como estruturante de uma visão de mundo de viés filosófico e, mais precisamente, existencialista em sua obra.

No capítulo 2, além de detalhar certos pontos relacionados à estrutura, ao enredo e às personagens principais do romance, exploraremos cronologicamente a recepção crítica de *Enquanto agonizo*. A crítica inicial do romance – formada por Julia K. W. Baker (1930); Clifton P. Fadiman (1930); Henry Seidel Canby (1931); Maurice-Edgar Coindreau (1931); Edwin Muir (1935), dentre outros – considerava a centralidade da morte no romance como desacerto a ser relevado, pois reconhecia-se, apesar disso, a qualidade das técnicas literárias utilizadas pelo autor. Isto porque os vários desdobramentos do tema da decadência incomodavam e inibiam a crítica a empreender análises mais minuciosas do grotesco indigesto tão caro ao romance. Anos mais tarde, Olga Vickery (1959) ofereceria a via de leitura mais costumeira da

fortuna crítica do romance: enquanto Addie enquadrar-se-ia no polo da ação, Anse seria parte integrante do polo da palavra.

Exploramos mais sistematicamente tal polaridade nos entremeios do capítulo em questão para então convocarmos a crítica mais recente, como é o caso de Eric Sundquist (1983) e Donald M. Kartiganer (2010), que vê na morte real e figurativa de Addie a chave de compreensão do romance. É a morte, e não a dicotomia palavra/ação, aquela que define a maneira com que tais personagens atuam – ou optam por não atuar – em seu meio, como reflexo, precisamente, da experiência ainda latente de tal fenômeno. A morte é gênese de *Enquanto agonizo* e por isso ela se coloca como, simultaneamente, ausência e presença, palavra e ação. Assim também a exploração crítica e filosófica do fenômeno possibilita uma via de leitura para além das dicotomias.

No capítulo 3, expomos os apontamentos do historiador Philippe Ariès, em *História da morte no Ocidente* (2003) de modo a analisar as distintas atitudes do homem diante da questão da finitude ao longo da história. Nas décadas iniciais do século XX, o local da morte, até então a cama do moribundo, passa a ser o do hospital e, com isso, veda-se a morte do mundo dos vivos. Como reação a esta insistência em varrer a morte e suas implicações para debaixo do tapete, surge uma gama variada de trabalhos artísticos que elegem a questão da finitude como alicerce em busca de um novo sentido para o absurdo da existência humana, como acreditamos ser o caso da obra faulkneriana como um todo e, mais especificamente, da saga Yoknapatawpha.

Ponderamos, por fim, as considerações de proeminentes filósofos acerca da morte, como Sócrates; Platão; os Medievalistas; René Descartes; Immanuel Kant; e Arthur Schopenhauer, cujas reflexões contribuem para a insurgência e consolidação do pensamento existencialista. Martin Heidegger, expoente deste pensamento, afirma que renegar a presença da morte em nosso cotidiano e seu caráter determinante para nossas existências, seria o mesmo que renegar nossa própria essência, porque o *Dasein* é, antes de qualquer coisa, *ser-para-a-morte*. Para Maurice Blanchot, mais do que isso, a morte como parte inalienável da vida se abre infinitamente no espaço literário por ser, ao mesmo tempo, gênese e fim da palavra poética.

No capítulo 4, por fim, consideramos em detalhe o monólogo de Addie no intuito de demonstrar as formas com que a trama lexical do romance se faz e se desfaz em um movimento ininterrupto sempre a convocar, ao centro, não apenas a morte, mas o ato de estar continuamente a morrer. Com o auxílio das reflexões filosóficas de Heidegger, mais especificamente aquelas acerca da angústia e da morte, e de Blanchot, sobretudo aquelas acerca da morte e do silêncio no espaço literário, compreendemos que a ausência em *Enquanto agonizo* também se torna presença por meio do estatuto incerto da existência de Addie, que pode ser definida como um espaço em branco impreenchível. A consciência viva do cadáver de Addie constitui-se em um núcleo de vida que é também a morte, uma presença que é ausência, um movimento que é inércia. Neste romance, a morte deixa de ser conceito, portanto, para revelar-se como fundamento invisível da linguagem que enforma uma narrativa.

## CAPÍTULO 1

### 1.1 “O centro cede”: O Modernismo e a crise do Idealismo e da Metafísica

Sabemos que as décadas iniciais do século XX protagonizaram o surgimento e o desenvolvimento do movimento modernista nos Estados Unidos e na Europa, movimento este que se caracteriza por uma perda metafísica, teológica e estética, o que altera essencialmente todas as esferas do saber até então consolidadas e, por consequência, a forma como o indivíduo se vê e se relaciona com seu entorno (RASCHKE, 2004). 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)<sup>2</sup>. O mundo de valores estáveis do século anterior cede lugar a um mundo de valores relativos, um cuja constelação de ideias, crenças e valores ajudaram a moldar um novo panorama. É a queda de uma antiga ordem e o início da era de incertezas.

A era vitoriana, que se estende desde meados de 1830 até os primeiros anos do século XX, protagonizou a ascensão e a expansão da burguesia, bem como a consolidação dos valores desta classe, como o otimismo em relação ao progresso tecnocientífico, a valorização de verdades universais e a crença na concepção newtoniana do universo, cujas leis são previsíveis, e que permanece, via de regra, sob o governo onipotente de um Deus. Para o crítico norte-americano Daniel Joseph Singal (1987), em “Towards a Definition of American Modernism” está, ainda, imbuída na cultura vitoriana a repressão de todo e qualquer valor ou sentimento que se aproxime do irracional (ou seja, as paixões, o desejo, os instintos), tendo em vista a valorização da racionalidade humana expressa na dicotomia humano/animal, usada para definir arbitrariamente uma série de outras dicotomias – como homem/mulher; branco/negro; colonizador/colonizado – e que passa a cair por terra apenas com a publicação de *A origem das espécies* (1859) devido à premissa darwinista de que os seres humanos existem em um *continuum* com outros animais.

---

<sup>2</sup> Things fall apart, the centre cannot hold/Mere anarchy is loosed upon the world (YEATS, 1957, p. 401).

Dessa forma, o surgimento do Modernismo remete a vários movimentos isolados (como o Simbolismo, o Impressionismo, o Cubismo, o Surrealismo) que ganharam em força e tamanho conforme as amarras vitorianas se afrouxavam e permitiam ao indivíduo lançar um novo olhar ao mundo que o cercava. De acordo, ainda, com Singal (1987, p. 12-13, tradução nossa):

A meta quintessencial dos modernistas foi reconectar tudo o que a dicotomia moral vitoriana dividiu – integrar, novamente, o humano e o animal, o civilizado e o selvagem, e curar as divisões afiadas que o século dezenove havia estabelecido em áreas como classe, raça e gênero. Só assim, acreditavam eles, seria possível combater a concepção fundamentalmente desonesta de existência que os vitorianos propagaram, libertar os instintos e as emoções humanas naturais que o século dezenove havia engarrafado e, assim, restaurar a vitalidade à vida moderna.

Debrah Raschke (2004) ressalta que as mudanças ocorridas nos anos finais do século XIX tiveram contribuições marcantes para a incerteza que caracterizaria os primeiros anos do século seguinte. Quando se rompe com a ideia de que o mundo é um relógio cujas engrenagens de funcionamento podem ser conhecidas por meio da razão, ou ainda, quando deixa de fazer sentido abrigar sociedades sob a tutela das premissas da ciência – que, na tentativa de controlar a natureza, cria conceitos, igualando o não-igual –, abre-se espaço, de um lado, à plurissignificação e, de outro, à fragmentação. A incerteza é, assim, tomada como ponto de partida para se conhecer e entender o mundo e, por extensão, a própria arte.

No âmbito do literário, é imediata a compreensão de que a experiência desta época necessitava ser expressa literariamente por meio de novas abordagens e técnicas artísticas. Em um tempo em que a realidade se fragmenta, também convenções como a figura do narrador onisciente, as categorias de tempo e espaço narrativos e os detalhes precisos caracteristicamente realistas que costumavam dar vida à personagens bem estruturadas caem por terra. Assim, escritores modernistas como Gertrude Stein, Ezra Pound e T.S. Eliot, influenciados pelos movimentos artísticos europeus como o Imagismo, o Surrealismo e o Cubismo, começam a experimentar com a linguagem e com novas técnicas narrativas em seus poemas. Cria-se, assim, uma linguagem feita de colagem, pensamento associativo, jogos verbais e outras experimentações radicais que

expressam a recusa à arte dita tradicional, às exigências institucionais e, sobretudo, às noções convencionais de tempo e espaço.

No campo da prosa, vemos a personagem perder seus contornos nítidos, sendo sua consciência expressa no espaço narrativo de forma imediata, sem as dosagens e filtros do narrador. Quando desaparece essa figura mediadora, a ordem das sentenças e a coerência estrutural por ela anteriormente comandadas dão lugar à uma prosa que dilui a convencional tríade tempo, espaço e causalidade, outrora imprescindível para a imposição de uma ordem à realidade fictícia da obra. É característica destas obras, portanto, a recusa da noção de progresso da história, com um início marcado, movendo-se sempre em direção a um fim fechado em si mesmo. Na prosa modernista, passado, presente e futuro se fundem, partindo-se do pressuposto que, nas palavras de Anatol Rosenfeld (2006, p. 82), “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”. A tentativa de reproduzir esse *continuum* de níveis temporais dentro de uma narrativa dá lugar às técnicas do fluxo de consciência e à radicalização do monólogo interior, visando a exploração da caleidoscópica consciência humana após as descobertas de Sigmund Freud acerca do poder do inconsciente.

O emprego de tais técnicas, pioneiramente empregadas por Dorothy Richardson, Virginia Woolf e James Joyce, ao darem ênfase ao turbilhão temporal do fluxo psíquico composto por pensamentos, sentimentos e memórias pressupõe, em contrapartida, o abandono da pontuação e certos elementos gramaticais, sintáticos e lógicos na tessitura textual. Vale lembrar que, via de regra, além de serem esteticamente radicais, as técnicas tanto da poesia quanto da prosa modernista tendem a edificar obras, ao mesmo tempo, formalmente complexas e inovadoras. Por isso, a imagem do autor por detrás dessas obras-primas é a de “um futurista, não o conservador da cultura, mas seu criador” (CHILDS; FOWLER, 2006, p. 145, tradução nossa).

### 1.1.1 O Modernismo nos Estados Unidos

Nos Estados Unidos, a Guerra Civil, que durou de 1861 e 1865 até que a vitória dos estados do Norte alterasse radicalmente os poderes político e econômico do país, trouxe como consequência mais acesso e melhorias aos meios de transporte, o que acabou por democratizar, também, o acesso ao continente europeu e suas efervescências culturais. De acordo com Christopher MacGowan, em *The Twentieth-Century American Fiction Handbook* (2011), àquele momento “mais e mais americanos visitavam a Europa, motivados pela moda, pela curiosidade e pelo interesse pelo patrimônio cultural europeu” (MACGOWAN, 2011, p. 17, tradução nossa). Para William Thorp (1965, p. 41), ‘novo’ é palavra adequada para definir a literatura que se passa a produzir como resultado desse contato, “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”.

A participação dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial “aumentou ainda mais a presença internacional que [o país] havia dado início ao final do século anterior” (MACGOWAN, 2011, p. 18, tradução nossa) de modo que, no início da década de 20, seu poder em escala global já começava a fincar raízes. Em 1929, com a queda da bolsa de Nova Iorque, e o início da recessão e de uma expressiva crise, a situação da nação americana, paralisada por forças econômicas e sociais, forçara seus escritores e intelectuais a se voltarem para sua própria história. Para muitos desses artistas, a vida social e cultural do país passara a ser sinônimo de esterilidade e colapso, por isso a ficção norte-americana é submergida em imagens de fragmentação, violência e destruição. A imagem de um mundo sórdido e cinzento, composto por indivíduos cheios de sonhos, embora perdidos num redemoinho de precariedades, aparece em autores como F. Scott Fitzgerald, aquele que ficou conhecido como “o historiador da era do *jazz*” (THORP, 1965, p. 128) e que resume, em linhas gerais, as implicações dos novos tempos nos parágrafos finais de *Este Lado do Paraíso* (1965, p. 275-276, grifo nosso):

Como num sonho infundável, aquilo prosseguia; o espírito do passado a meditar sobre uma nova geração, a juventude eleita de um mundo perturbado e impuro, ainda romanticamente 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>

Os ecos da truculenta Segunda Guerra reverberam na reerguida nação estadunidense, então uma das mais poderosas em termos econômicos e culturais, por meio da insurgência da Guerra Fria e seus percalços, como a corrida espacial e a constante ameaça de simpatizantes ou infiltrados do Comunismo. Além disso, o surgimento dos grandes veículos de comunicação em massa e o reconhecimento de uma nova conjuntura marcada por desafios políticos e culturais, gera inúmeras reflexões desejosas de diferentes formas artísticas que visassem expressar perspectivas e estilos não-convencionais. Nas palavras de Susan Hegeman (2010, p. 12, tradução nossa):

Toda essa inovação radical ocorreu no contexto de um rápido e muitas vezes violento mundo em transformação. Duas guerras mundiais sangrentas sem precedentes acabariam efetivamente com a ordem imperial do século XIX centrada na Europa, e dariam início ao lento processo de descolonização que continuaria por grande parte do resto do século XX. À medida que a Europa e a América do Norte se tornavam cada vez mais industrializadas, os trabalhadores das zonas rurais eram atraídos para cidades cada vez mais densamente lotadas e culturalmente diversas.

## 1.2 O Modernismo de William Faulkner na ficção do Velho-Novo Sul

William Faulkner (1897-1962), nascido em New Albany, Mississippi, é, quiçá, um dos mais proeminentes autores da história da ficção norte-americana. Sua obra se liga tanto à tradição regional sulista quanto ao movimento modernista como um todo, do qual faz parte o escritor. A decadência do Sul dos Estados Unidos, onde o autor sempre viveu, jaz no centro de sua extensa obra, composta por dezenove romances e mais de setenta e cinco contos, além de adaptações fílmicas, roteiros

---

<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).

cinematográficos e poemas – que compreendem as primeiras incursões literárias do autor – reunidos nas coletâneas *The Marble Faun* (1924) e *A Green Bough* (1933).

Faulkner está três gerações mais adiante dos Falkners que inicialmente se instalaram em Mississipi em 1839 para ali construir sua história particular. Exatamente como ocorre com as famílias pioneiras que habitam o universo ficcional do autor, entre a conjuntura histórico-social em que se insere Coronel Falkner, seu avô, e aquela em que se insere o escritor, há um divisor de águas: a Guerra Civil nos EUA e a conseqüente derrota do Sul em 1865, o que cambia, permanentemente, os poderes político e econômico da região. A partir de então é possível vislumbrar a proliferação de fábricas e o início da produção em massa; a construção de estradas e a produção quase ininterrupta de automóveis; bem como o advento de outros avanços técnico-científicos engendrados pelas mãos da humanidade que aumentavam as velocidades de locomoção e comunicação.

O processo histórico e econômico da modernização e seus desdobramentos tiveram grande influência na criação dos aspectos mais íntimos das personagens de Faulkner, cuja reação a este mundo desumanizador – ou a sua inércia em relação a ele, em alguns casos – permanece, para nós, estritamente ligada às questões basilares da existência. No romance *Enquanto agonizo* (1930), por exemplo, uma modesta família de agricultores carrega em uma carroça, do campo até a cidade, um caixão que contém o corpo de sua matriarca. O pai Anse e os filhos Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman empreendem verdadeira peregrinação do interior do condado imaginário de Yoknapatawpha até sua sede, Jefferson. A partir da chegada e do contato dessa família com uma nova malha urbana são tecidas as seguintes considerações:

Vínhamos 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. [...] 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. 194-196).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Todas traduções apresentadas no corpo do texto são de Wladir Dupon, em publicação brasileira pela Editora Mandarim, do ano de 2002.

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

Farmácias, lojas de roupas, cafés, a fumaça das fábricas, as linhas telefônicas: nada disso fazia parte, outrora, do mundo da família Bundren que, no romance, funciona como metonímia para a vida pré-capitalista dos pequenos fazendeiros do Sul dos Estados Unidos. Notemos que, na parte final do excerto, há a referência ao relógio do tribunal em meio às árvores. A imagem criada pelo narrador em questão remete à natureza submetida ao princípio de razão, mais especificamente à categoria do tempo. Mais adiante, o narrador constrói imagens opositivas provenientes do campo e da cidade – como a das mulas da parrelha em contraposição aos carros da cidade; e a das ruas asfaltadas em contraposição aos vales –, de modo a evidenciar a colisão de dois mundos estranhos entre si.

Ao final da narrativa, um dos integrantes da família Bundren, Darl, é enviado a um hospital psiquiátrico a pedido da própria família. Ao deixar o cemitério em que a matriarca acabara de ser enterrada, o rapaz se depara com dois homens à sua espera. Apesar de o rapaz parecer, 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)<sup>5</sup> – é preciso ressaltar que o riso de Darl está associado à loucura porque a personagem, quando em contato com a realidade estéril deste início de século, depara-se com seu caráter incompreensível. 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>6</sup>. Conforme veremos no desenrolar deste trabalho, a faculdade de percepção intuitiva do rapaz, quando somada à sua realidade incerta e desoladora, contribui para que a experiência trágica da loucura lhe seja praticamente inevitável.

Isto porque, no início do século XX, a imagem romântica do Sul do século XIX começa indubitavelmente 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

---

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. [...] 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. 131-132).

<sup>5</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).

<sup>6</sup> “Darl had a little spy-glass he got in France at the war” (FAULKNER, 2010, p. 146).

marcada pelo racismo, pelo barbarismo religioso e pela esterilidade intelectual. O título de “The Hint Tit”<sup>7</sup>, por exemplo, de Andrew Nelson Lytle (1930), crítico sulista contemporâneo à Faulkner, alude a uma expressão utilizada quando alguns porcos recém-nascidos precisam sugar as tetas com menos leite da progenitora. O título remete ao sentimento do autor com relação ao futuro dos sulistas em um mundo predominantemente industrial. Após uma descrição minuciosa das atividades familiares rurais que demandam tempo e cuidado, o autor disserta acerca da chegada da industrialização, que acelera e aperfeiçoa essas atividades, mas que subtrai um tempo do trabalho do homem sulista que não é substituído por atividades culturais ou de lazer. A rotina é quebrada e toda a vida agrária, cultural e social desse grupo se modifica.

Para Alfred Kazin (1970, p. 364, tradução nossa), quando a esse cenário somam-se as sequelas das Grandes Guerras, pode-se dizer que “os Americanos não possuíam, pela primeira vez, nem senso de História, nem o consolo dos valores tradicionais”. Por essa razão, ainda segundo Kazin (1970, p. 465, tradução nossa), no âmago das preocupações literárias de Faulkner jaz a obsessão pela agonia: “a agonia de uma cultura, a sua cultura; mas tem sido, ainda mais, a agonia de sua relação com tal cultura” e de seus inúmeros esforços para projetá-la, no espaço literário, como *locus* de uma tradição morta constantemente retomada por meio de memórias afetivas. “Esse era William Faulkner”, dizem Malcolm Bradbury e Richard Ruland (1991, p. 313, tradução nossa), que permaneceu “interessado [...] nas dores onerosas da história do Sul e suas relações com a crise da psiquê moderna”.

Faulkner escreve sobre o Sul de dentro dele, ambientando seus trabalhos ora no condado imaginário de Yoknapatawpha – lembremos: quinze dos dezenove romances abrangem essa saga –, ora em cidades que fazem referência a cidades reais dos Estados Unidos. Tendo em vista que, neste trabalho, as histórias pertencentes à saga estão no foco de nossa pesquisa, é de imprescindível necessidade, para nós, a retomada da própria origem da palavra “saga”, que remete aos séculos iniciais da Idade Média. As sagas têm início por volta do ano de 1120, mais especificamente na Islândia, expandindo-se, posteriormente, a outras nações escandinavas. Transmitidas oralmente, as sagas buscavam narrar as histórias

---

<sup>7</sup> Artigo pertencente à coletânea *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition* (1930) que contém reflexões de doze intelectuais sulistas, dentre eles Allen Tate e Robert Penn Warren, que se posicionam contra a invasão industrial em progresso empreendida pelo Norte.

lendárias de gerações que habitavam o imaginário coletivo de uma nação. Para André Jolles (1976) em *Formas simples*, a saga provém da tradição oral, da história livre e caótica de uma determinada família repassada de geração em geração. O repertório histórico deste tipo de narrativa distingui-o do mito e dos contos de fadas, por exemplo, justamente porque o passado funcionaria como uma espécie de fio condutor das diversas estórias que resistem à implacabilidade do tempo.

A estudiosa faulkneriana brasileira Alessandra Grangeiro (2011, p. 69) chama atenção, destarte, para o fato de que uma saga “pretende fazer uma narração fecunda de incidentes em que não somente as ações individuais são importantes, mas as dos grupos inseridos em um espaço definido”. É importante não perder de vista, portanto, que, na obra faulkneriana, todos esses ciclos familiares e coletivos permanecem fortemente conectados “como se cada novo livro fosse uma corda ou um segmento de uma situação maior que está sempre na mente do escritor” (COWLEY, 1967, p. 7).

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. Já que as sagas das famílias sulistas – como os Sartoris, os Sutpens, os Compons, os Bundrens, os Snopes – podem ser lidas como o próprio eixo da obra de Faulkner, para essa edição de *The Portable Faulkner* o autor desenhou um mapa de seu condado imaginário, com explicações detalhadas dos sítios em que suas mais famosas narrativas tomaram ou ainda tomariam forma. Retomaremos o estudo deste mapa no Capítulo 3 deste trabalho. Por ora, basta saber que através das indicações do mapa, além de divisar os locais onde as principais estórias se desenvolvem, é possível compreender visualmente a invariável conexão que se opera entre elas. Precisamente por meio da retomada da história coletiva de Yoknapatawpha e das várias estórias individuais daqueles que habitam o condado – que, manifestamente, embrenha-se com a própria História da região de onde escreve o autor –, pode-se dizer que Faulkner investe de significado social seu universo ficcional particular.

Conforme mencionamos, no centro de nossas atenções estarão os romances que fazem parte da saga, a saber: *Sartoris* (1929); *O Som e a Fúria* (1929); *Enquanto Agonizo* (1931); *Santuário* (1931); *Luz em Agosto* (1932); *Absalão, Absalão!* (1936); *Os Invencidos* (1938); *A Aldeia* (1940), *Desça, Moisés* (1942), *O*

*Intruso* (1948), *Réquiem por uma Freira* (1951), *A Cidade* (1957), *A Mansão* (1959) e *Os Desgarrados* (1962).

### 1.2.1 A saga Yoknapatawpha: breves considerações

Em 1929, Faulkner publica *Sartoris*<sup>8</sup> e, com ele, inaugura a história do condado imaginário de Yoknapatawpha, que “se torna uma paisagem literária populosa, rica e quase real onde temas universais poderiam ser trabalhados” (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 309, tradução nossa). Ficcionalmente situada no Estado do Mississippi, a comarca ordena-se em volta da cidade-sede de Jefferson e estende-se por mais de seis mil quilômetros quadrados. A origem do condado – que possui uma população de 15,611 habitantes, sendo 6,298 brancos e 9,313 negros (COWLEY, 1946) – data desde 1699, ano que marca o nascimento de Quentin MacLachan Compson na Escócia. O pioneiro migra para o condado em 1746 e, a partir dos anos iniciais do século XIX, já se era possível vislumbrar a gênese e expansão das famílias que se tornariam velhas conhecidas dessa ficção, como os McCaslins e os Beauchamps.

Em 1833, chega ao condado o lendário Thomas Sutpen, cuja história será reaccessada em *Absalão, Absalão!*, (1936) que se configura em uma tensão de diferentes perspectivas daqueles que só conhecem o passado por meio de histórias divergentes e lacunares. Nesse romance diversos narradores se revezam para contar, recriar, inventar, cada um ao seu modo e nunca de forma autoritária, a história de Sutpen no esforço de reativar, em contrapartida, uma memória coletiva do local. Em torno de 1830 ocorreria a fundação de Jefferson, a sede do condado, que é cenário de romances diversos, como é o caso de *Sartoris* e *Enquanto Agonizo*. A partir de sua fundação, que é minuciosamente descrita no romance *Requiém para uma freira* (1951), finda-se o processo de apropriação das terras que então pertenciam aos nativos.

Os anos de 1840 a aproximadamente 1850 marcam o desenvolvimento tanto das pequenas cidades quanto das plantações das grandes aristocracias que

---

<sup>8</sup> Antes dele, já haviam sido publicados os romances *Soldier's Pay*, em 1926, e *Mosquitoes*, em 1927, que não receberam tanta 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).

subsistem da venda e exportação de seus produtos em um regime estritamente rural e escravocrata. Como de fato adveio na História do Sul dos Estados Unidos, os quatro anos que perfazem o intervalo entre os anos de 1861 e 1865 também mudam os rumos da história fictícia do condado. Derrotada pelos estados do Norte, a antiga sociedade aristocrata e escravocrata tem agora 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 por uma aristocracia decadente; vendedores e outros profissionais liberais; os brancos mais 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.

Se na ficção faulkneriana as barreiras entre memória e imaginação são permeáveis – notemos as constantes e, por vezes, frustradas tentativas de reconstrução da história do patriarca Sutpen em *Absalão, Absalão!* via recordação –, também é tênue a linha que separa a ficção do fato histórico. Em Yoknapatawpha, vislumbramos o discurso ficcional reaproveitar os dados históricos e sociais dos Estados Unidos ao sublinhar na tessitura narrativa mudanças em toda a conjuntura social e econômica do condado. A construção de estradas e rodovias abre caminho ao progresso, por um lado, e à decadência, por outro. Às pioneiras famílias aristocratas resta a nostalgia e a glória do passado, tempo esse que se alastra por um presente marcado pela decadência e pela desintegração.

Personagens que são verdadeiros guardiões mortos-vivos do Velho Sul são incorporados e, ao mesmo tempo, expelidos de uma nova ordem a qual não se adaptam. Por conta disso, a memória opera, para grande parcela das personagens faulknerianas, como uma força duplamente poderosa – porque faz perdurar aquilo que já foi transformado pelo tempo – e insistente – porque termina por acessar, interpretar e, em alguns casos, transformar o passado a seu bel-prazer. Personagens como Bayard Satoris, Quentin Compson, Darl Bundren e Joe Christmas, para citar apenas alguns, permanecem presas no exato ponto de cisão entre os valores de outrora e os novos valores de uma sociedade cega aos fascínios do capitalismo industrial, justamente em meio ao processo que transforma a permanência em renovação. Para Thorp (1965, p. 265), é dessa forma que:

Romance por romance, conto por conto, Faulkner coloniz[a] e povoo[a] seu condado, por vezes voltando a épocas distantes para descobrir um erro antigo, às vezes contando um caso de sua época, até que toda uma sociedade surja sob seu punho.

Com a chegada do século XX, vemos insurgir a perniciosa força da família Snopes, incontestavelmente aquela que mais lucra com o advento da nova ordem, pois seus integrantes abraçam a lógica do comércio e do acúmulo de capital a qualquer custo. Os romances *A Aldeia* (1940), *A Cidade* (1957), *A Mansão* (1959) narram a ascensão e queda da família, comandada por Flem Snopes que, devido ao grande número de lotes e ações adquiridas nos últimos anos, não apenas substitui Bayard (o velho), de *Sartoris* (1929), em sua função no banco, mas também persuade o pragmático Jason Compson, de *O Som e a Fúria* (1929)<sup>9</sup>, a vender a ínfima parte de terra que ainda pertencia à família aos negociantes.

Flem garantira a Jason que um campo de golfe seria construído onde antes jazia a propriedade dos Compsons e que a nova empreitada seria batizada com o sobrenome da família, o que, na realidade, não acontece. Levando-se em consideração que outros terrenos já haviam sido vendidos por Mr. Compson a fim de custear os estudos de Quentin em Harvard, aos Compsons, a partir do ano de 1943, não resta nada, apenas uma vida “contada por um idiota, cheia de som e fúria/significando nada” (SHAKESPEARE, 1992, p. 110). Orientados por valores que já não mais se fazem valer e por uma história repleta de lacunas que, por consequência, torna-se especulação, as personagens que habitam a ficção de Faulkner permanecem emocionalmente investidas por um lado, do Antigo e, por outro, do Novo.

George Marion O'Donnell, em seu ensaio “Faulkner’s Mythology”<sup>10</sup>, afirma que os romances do autor se constroem em torno de um mito edificado com base no conflito entre forças tradicionais e de mudança, ou seja, “entre o tradicionalismo e o

---

<sup>9</sup> *O Som e a Fúria*, quarto romance do autor e um dos mais aclamados pela crítica, narra a história da decadência da família Compson por meio de três narradores, cujos registros em primeira pessoa se desenrolam a partir das técnicas do fluxo de consciência e do monólogo interior: 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.

<sup>10</sup> Perfazendo paralelos entre o universo ficcional faulkneriano e o épico antigo, a tragédia grega e o mito bíblico, a crítica mítica seria, para Robert W. Hamblin (2004), uma das primeiras vertentes a destacar o caráter universal dessa prosa – sobretudo entre os anos de 1950 e 1960, que sucedem o recebimento do prêmio Nobel de Literatura pelo modernista.



mundo moderno antitradicionalista em que a região está imersa” (O’DONNELL, 1966, p. 23, tradução nossa)<sup>11</sup>. Nessa lógica, no romance *Sartoris*, por exemplo, Bayard (o velho) e o curandeiro Velho Falls representariam as forças tradicionais, enquanto os Snopes retratariam a força da civilização industrial nortista 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). Nessa perspectiva, os irmãos Quentin e Benjy Compson, de *O Som e a Fúria*, por outro lado, alinhar-se-iam ao tradicionalismo característico dos Sartoris, enquanto Jason – que, além de outros feitos, entregara “a preço de banana” as últimas terras da família justamente àquele cuja prática de valores acabara por gradualmente exterminar os Compsons da história – alinhar-se-ia ao oportunismo característico dos Snopes (O’DONNELL, 1966).

Mais do que isso, na visão de O’Donnell não é mera coincidência que Faulkner tenha escolhido Quentin para reaparecer em *Absalão, Absalão!* em busca das peças que formariam o quadro final da história de Thomas Sutpen – peças essas que jamais se encaixam, já que nesse romance trabalha-se com a possibilidade de múltiplas versões contraditórias de um mesmo fato que, mesmo assim, são não-excludentes entre si. Isto porque, Quentin, um representante exemplar do polo do tradicionalismo dos Sartoris, comete suicídio anos depois em *O Som e a Fúria* em decorrência não unicamente, mas principalmente do conhecimento que adquirira acerca da história da ascensão, queda e, finalmente, destruição do Velho Sul – representada no romance pelo incêndio da opulenta

---

<sup>11</sup> O conceito aqui expresso por O’Donnell é, para Robert W. Hamblin (2004), fruto do que o editor Malcolm Cowley expõe na introdução de *The Portable Faulkner* (1946) e não exatamente o que Faulkner afirmaria sobre sua ficção em palestras e aulas que podem ser acedidas em livros como *Faulkner in the University* (1957). De fato, eis o que afirma Cowley (1967, p. 11, tradução nossa) em sua introdução: “Conforme passava o tempo, mais e mais os homens da velha ordem descobriam que possuíam inimigos sulistas também; eles precisariam lutar contra uma nova classe exploradora [...]. Na batalha entre os clãs dos Sartoris e a tribo inescrupulosa dos Snopes, os Sartoris foram prematuramente derrotados por conta de seu código moral tradicional”. Ora, é verdade que o editor Malcolm Cowley acabara por, nas palavras de Kevin Railey (2004, p. 68, tradução nossa), “definir Faulkner como um artista em termos de originalidade e inventividade formal” em seus próprios termos – o que, como qualquer teoria que se diz objetiva, trouxe à superfície determinadas ideologias e juízos de valor. Por outro lado, é também verdade que os estudiosos de Faulkner tendiam e, em certa medida, ainda tendem, a aplicar, como verdade absoluta, as assertivas do escritor com relação à vida e à arte ao seu trabalho. Portanto, sem deixar de considerar o apontamento crítico de Robert W. Hamblin em relação às limitações tanto de O’Donnell quanto de Cowley, precisamos atestar não apenas a validade crítica de ambos, mas também a importância desses primeiros críticos na divulgação e consolidação da obra faulkneriana inicialmente nos Estados Unidos e, posteriormente, no mundo.

mansão dos Sutpen –, o que confirma a derradeira conclusão de O'Donnell: a de que a obra de Faulkner está voltada por completo à tragédia.

Diante de uma realidade em pedaços, o legado de que Quentin é receptor apresenta-se como obscuro ao longo da narrativa e, mesmo ao final, impossível de ser não apenas aludido com precisão, mas, principalmente, restaurado. Obcecado com os ideais de pureza, honra e história, Quentin abraça a morte como objetivo a curto prazo. Em seu último dia de vida, o leitor depara-se com as tentativas frustradas do rapaz em evitar as manifestações diárias do tempo cronológico a qualquer custo, como o ressoar dos sinos da igreja ou o tiquetaquear do relógio de bolso que pertencera ao seu avô: “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>12</sup> (FAULKNER, 2012, p. 93).

J. Hillis Miller, em seu ensaio de título “Time in literature” (2003), chama atenção para o fato de que o estudo do tempo nas obras literárias constitui-se em trabalho minucioso e difícil, posto que cada obra possui um senso distinto dessa instância. As análises críticas da temporalidade na literatura geralmente se separam em três categorias: há as análises gramaticais – é o caso dos três primeiros *Figuras* (1967-1970), de Gérard Genette –; as análises lógicas – é o caso da trilogia *Tempo e Narrativa* (1983-1985), de Paul Ricoeur – e, por fim, as análises retóricas – é o caso do ensaio “A retórica da temporalidade” (1969), de Paul de Man. Pode-se dizer que a análise de Miller acerca da instância do tempo nas obras de Faulkner é retórica – ao considerar não apenas o texto, mas também seu efeito sobre o leitor –, e sua primeira conclusão tem a ver com o fato de que o tempo, para o modernista de Mississippi, existe como uma instância que contém passado, presente e futuro imbricados entre si. Esse emaranhado daquilo que, dentro do tempo cronológico subsiste como separação temporal e espacial, é acessado pelas múltiplas perspectivas das personagens que, via consciência interna, acabam por transcender as limitações do tempo e do espaço muitas vezes, como é o caso de Quentin, *via* morte.

---

<sup>12</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. 73).

### 1.2.2 A ficção faulkneriana e a centralidade da instância temporal

O problema da espacialização do tempo nas línguas do Ocidente, ou seja, a recorrência a termos e imagens que transformam o tempo em espaço, fora antes de tudo reconhecido por Martin Heidegger em *Ser e Tempo* (1927). Temos no movimento dos ponteiros do relógio um exemplo seminal dessa espacialização<sup>13</sup>. Nas obras literárias, também o tempo se arrasta pela sequência espacial das palavras e dos capítulos. Por isso, “o principal veículo da expressão alegórica do tempo em Faulkner é o movimento dos corpos humanos através do espaço” (MILLER, 2003, p. 91, tradução nossa). Para André Bleikasten (1973), em *Enquanto agonizo*, a relação espaço/tempo é expressa, sobretudo, na relação movimento/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 – precisamente por conta 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 da matriarca Addie o que obriga a família a se pôr em movimento.

Em Faulkner, portanto, nem sempre a imobilidade permanece associada à morte, enquanto a mobilidade permanece associada à vida. Em *Santuário* (1931), por exemplo, a falta de movimento é, de fato, equivalente à morte e, por consequência, ao triunfo momentâneo do mal representado pela figura de Popeye<sup>14</sup>. Em *O Som e a Fúria*, a imobilidade é aquilo que Quentin busca, por não aceitar a necessidade do fluxo da vida representado pela mudança, ao mesmo tempo em que permanece caminhando, lutando contra a projeção de sua própria sombra e todas as outras instâncias espaciais que remetem ao tempo, embora a empreitada seja impossível, o que a própria personagem termina por atestar: “Acho que para se perder [no] tempo é preciso pelo menos uma hora, quando se levou mais que toda a

<sup>13</sup> Apenas a título de curiosidade, a palavra “relógio” é mencionada 53 vezes em *O Som e a Fúria*.

<sup>14</sup> 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), 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). Claramente, as descrições metálicas fazem alusão à invasão e à expansão da modernidade na região, enquanto Popeye representaria, em contrapartida, os resultados perniciosos dessa nova conjuntura nos indivíduos. 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).

história para entrar na progressão mecânica” (FAULKNER, 2012, p. 90)<sup>15</sup>. Em *Enquanto agonizo* e *Luz em Agosto* (1932), por outro lado, a falta de movimento decorre do próprio movimento que, de tão lento, causa no leitor a falsa sensação de imobilidade. No caso de *Enquanto agonizo*, Darl Bundren, em seu décimo monólogo, ao relatar o movimento da carroça, 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, 2002, p. 94).<sup>16</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>17</sup>

O movimento das águas do rio é descrito como uma monotonia desoladora que segue da direita para a esquerda, e a família Bundren aparece minimizada diante dele: as personagens são, de certa forma, 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.

---

<sup>15</sup> “I suppose it takes at least one hour to lose time in, who has been longer than history getting into the mechanical progression of it” (FAULKNER, 1990, p. 72).

<sup>16</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>17</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).

“O significado dessas imagens em particular está naquilo que revelam sobre a própria concepção de Faulkner acerca do Tempo”, assegura Karl E. Zink (1956) em seu estudo sobre a imobilidade na prosa faulkneriana. Quando espaço e tempo não apenas se confundem, mas um se torna o outro, de certa maneira, escapa-se do falso tempo que marca o ontem, o hoje e o amanhã. Entretanto, essa tentativa de viver para além do tempo mensurável – expressa mais explicitamente por Darl Bundren na sentença “Se você pudesse se desfazer no tempo. Seria agradável. Seria agradável se a gente pudesse se desfazer no tempo” (FAULKNER, 2002, p. 180)<sup>18</sup> e por Quentin do início ao fim de seu solilóquio – não se restringe apenas a imagens de imobilidade. Ela se firma como conceito pulsante na ficção faulkneriana por meio das imagens do passado, que exerce desmedido poder sobre o presente.

Para Zink (1956), inclusive, é limitado por parte da crítica considerar que as três primeiras seções de um romance como *O Som e a Fúria* abrigam relatos apreendidos por meio da técnica de *stream of consciousness*. Eles são, antes de tudo, “um relato de um flash instantâneo de memória” (ZINK, 1956, p. 300-301, tradução nossa), sendo a substância de seus devaneios o passado. Assim, na consciência das personagens do presente instaura-se a ordem do passado, a guiá-las com destreza e doses de sadismo. Para Faulkner, o passado não é espólio morto relegado às páginas da história apenas por ter ocorrido há anos ou mesmo décadas; “o passado é uma consciência total atemporal” (ZINK, 1956, p. 300, tradução nossa) e, portanto, fora do espaço, que ressurgue pelas frestas do agora e revela sua participação invariante em cada minuto e momento que já é passado: “O passado nunca está morto. Nem sequer é passado” (FAULKNER, 1951, p. 73), nos diz Gavins Stevens em *Réquiem por uma freira* (1951).

Mais do que isso, os infindáveis *flashbacks* de eventos do passado são acessados, por vezes, a partir de distintos pontos de vista, como em uma obra de arte cubista. Nesse sentido, vale a pena retomar o que diz Anatol Rosenfeld (2006) acerca da desrealização que se opera nos movimentos artísticos modernistas, quando a arte deixa de ser mimética e, por consequência, o sujeito 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

---

<sup>18</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).

então vigentes é justamente o de problematizar a visão e a representação únicas. O mesmo pode ser dito sobre os trabalhos artísticos de Faulkner, sobretudo quando tomamos em mãos *O Som e a Fúria*, *Enquanto agonizo* e *Absalão, Absalão!*. No que diz respeito, notadamente, à *Absalão, Absalão!* faz-se fundamental mencionar o excerto que descreve, nas primeiras linhas do texto, o momento em que Quentin começa a ouvir de Rosa Coldfield os preâmbulos de seu relato:

Então, no longo desassombro das coisas assombrosas, pareceu a Quentin que os via, invadindo num rompante as cem milhas quadradas de uma terra calma e surpresa, e do silencioso Nada arrancando violentos a casa e os jardins formais para assentá-los de chofre como quem bate a cartada, criando Sutpen's Hundred à ordem pontifical, imóvel, em palma erguida, nesse Faça-se Sutpen's Hundred como o primordial Faça-se Luz. Então o ouvido concorde perceberia dois Quentins separados — o Quentin Compson que no Sul se preparava para Harvard, no coração do Sul morto e acabado em 1865 e que só fantasmas aturdidos, ultrajados, gárrulos agora povoavam, ele escutando ali, por força escutando, o fantasma que se recusara enfim à quietude que outros, e por mais tempo, guardaram, e lhe contava como os idos foram daquele tempo fantasma também; e o Quentin Compson que não tinha pela pouca idade merecimento para ser um fantasma e contudo e apesar de tudo por força o era já, que no coração do Sul nascera e se criara, como ela — os dois Quentins separados e um com o outro falando no silêncio dos ausentes que não carece linguagem, assim: Parece que o tal demônio — chamava-se ele Sutpen (coronel Sutpen) — coronel Sutpen (FAULKNER, 1999, p. 9)<sup>19</sup>.

No desenvolvimento do relato, o passado retorna com tamanha força que Quentin vê desenrolar-se diante de seus olhos, em questão de segundos, a imagem da fundação da mansão Sutpen's Hundred como se fora a própria gênese do mundo imaginado em sete dias por Deus. Neste momento, os Quentins das narrativas de *Absalão, Absalão!* e *O Som e a Fúria* encontram-se em um lugar-espço suspensos. O passado leva pela mão o Quentin que descobre a história de sua terra, aquele cujo corpo “era a câmara vazia onde ecoavam os nomes sonoros dos vencidos; ele não era um ser, uma entidade, era toda uma nação” (FAULKNER,

---

<sup>19</sup> Then hearing would reconcile and he would seem to listen to two separate Quentins now the Quentin Compson preparing for Harvard in the South, the deep South dead since 1865 and people with garrulous outraged baffled ghosts, listening, having to listen, to one of the ghosts which had refused to lie still even longer than most had, telling him about old ghost-times; and the Quentin Compson who was still too young to deserve yet to be a ghost, but nevertheless having to be one for all that, since he was born and bred in the deep South the same as she was the two separate Quentins now talking to one another in the long silence of notpeople, in notlanguage, like this: It seems that this demon—his name was Sutpen (Colonel Sutpen)—Colonel Sutpen (FAULKNER, 2011, p. 4).

1999, p. 11)<sup>20</sup> até o encontro do Quentin que “não tinha pela pouca idade merecimento para ser um fantasma e contudo e apesar de tudo por força o era já” (FAULKNER, 1999, p. 9) de *O Som e a Fúria*, aquele que busca nas águas do rio um refúgio da memória e da dor. A agonia resultante da soma entre a memória privada – representada pela ausência de Caddy – e a coletiva – representada pela queda de Sutpen – leva Quentin a um ponto cego “onde todas as coisas estáveis haviam se tornado sombrias e paradoxais” (FAULKNER, 2012, p. 188)<sup>21</sup>.

Na visão de Richard Reed (1974, p. 31, tradução nossa), “a essência da ficção de Yoknapatawpha está no contraste entre o que foi e o que acabou se tornando”. Mais do que isso, diríamos, está no contraste entre o que deveria ter sido e o que realmente foi. Por isso a relevância do passado em sua obra como uma instância extra temporal que captura e significa o presente – tempo esse que permanece fragmentado, disperso e, em última instância vazio. Ainda segundo Reed (1974, p. 38, tradução nossa), “através de sua ficção, essa visão do tempo é incorporada de maneira dramática, pois quase todas as personagens principais são testemunhas do caráter rememorativo do presente e do caráter atual do passado”.

Precisamente devido à importância do tempo na ficção faulkneriana, Jean-Paul Sartre (1905-1980) assegura que a metafísica de Faulkner é propriamente a metafísica do tempo. A imagem mais clara e difundida dessa metafísica representada na ficção do escritor está na passagem em que Quentin quebra o relógio que ganhara de seu avô. No entanto, é interessante notar como, mesmo depois de Quentin destruir o relógio de modo a tentar sair deste tempo, o objeto perde seus ponteiros, mas suas engrenagens continuam a funcionar: “O tiquetaque não parou. Virei o mostrador para cima, o mostrador vazio, as engrenagens atrás dele continuando a rodar e estalar sem se dar conta” (FAULKNER, 2012, p. 88)<sup>22</sup>. Na atitude da personagem há a veemente recusa da exatidão e do controle que o tempo dos relógios exerce sobre a vida humana ao oferecer a ilusão de que passado, presente e futuro são unidades distintas e distantes entre si. Na realidade, “o tempo”, diz Faulkner, “é uma condição fluida que não tem existência a não ser

---

<sup>20</sup> “was an empty hall echoing with sonorous defeated names; he was not a being, an entity, he was a commonwealth” (FAULKNER, 2011, p. 8-9)

<sup>21</sup> “where all stable things had become shadowy paradoxical” (FAULKNER, 1990, p. 138).

<sup>22</sup> “The watch ticked on. I turned the face up, the blank dial with little wheels clicking and clicking behind it, not knowing any better” (FAULKNER, 1990, p. 70).

momentaneamente em manifestações de pessoas individuais” (HOFFMAN, 1966, p. 18).

Jean Pouillon (1966, p. 79, tradução nossa), em seu conhecido ensaio “Time and Destiny in Faulkner”, assegura que “poucos romances são tão investidos com o destino a pesar fortemente sobre eles do que aqueles de Faulkner. Temos a impressão de que as personagens estão invariavelmente sufocadas pelo destino”, ou melhor, pelo passado. Nessa perspectiva, se o passado é entendido como uma unidade extra temporal, pode-se dizer que o presente em Faulkner é *locus* da tragédia da condição humana, enquanto o futuro conservar-se praticamente inexistente. Ele existe, sim, dentro do presente, por meio da expectativa, mas não possui nem de longe a força de um passado que, ao nosso ver, existe nessa ficção duplamente como memória viva e como unidade descontínua e anacrônica – portanto, impossível de ser retomada, devido a desoladora conjuntura histórico-social a qual faz referência. Não só podemos dizer que as narrativas de Faulkner podem ser distinguidas com base precisamente na relação que estabelecem com o passado – ou como memória viva ou como unidade anacrônica –, como podemos ainda afirmar que uma combinação entre os dois tipos de relação é o que caracterizaria os romances da saga Yoknapatawpha: um passado simultaneamente parte do tempo que está sendo vivido e completamente destacado dele.

O crítico paulista Itamar Aparecido de Oliveira (2016) apresenta, em seu trabalho de dissertação, a ficção faulkneriana como investida com as premissas da precariedade do homem diante de um mundo impossível de ser apreendido, bem como da falácia das categorias de tempo, espaço e causalidade – meios antes utilizados por esse mesmo sujeito na tentativa de impor uma ordem à sua realidade. A imagem idílica do Sul em Faulkner transmuta-se precisamente na imagem da queda, do esfacelamento de um povo, do herói decaído e fadado ao fracasso: “Vivemos em um tempo de revoluções impossíveis”, diz Sartre (1966, p. 93, tradução nossa), “e Faulkner faz uso de sua arte extraordinária para descrever nosso sufocamento em um mundo a morrer de velhice”. Atrelamos a essa a assertiva de Oliveira (2016, p. 49), que atenta para o fato de que o que antes seria considerado local de gênese, criação ou recriação, em Faulkner, passa a ser tido como “*locus* de morte e destruição, entropia necessária para um novo começo”.



O entendimento da fortuna crítica acerca do passado em Faulkner constitui-se em exemplo fecundo de como a compreensão da instância do tempo na literatura sofre radicais transformações. O crítico Terrell L. Tebbetts (2004) comenta, em uma leitura de base pós-modernista, as formas com que a técnica de retorno reiterativo ao passado apontam para a falácia da linguagem, que jamais coincidirá com seu objeto, o que abriria espaço para a discussão do problema pós-moderno da referência e da representação. Para o *new critic* e escritor Robert Penn Warren (1966), por outro lado, a recorrência a essa técnica se explica pela cultura que enforma a ficção. A cultura do Sul, argumenta Warren (1966, p. 3-4, tradução nossa):

era uma cultura congelada em virtudes e vícios, e mesmo para a geração que crescera depois da Primeira Guerra, aquele Sul oferecia uma imagem de imobilidade massiva de todas as formas.

Frederick J. Hoffman (1966, p. 26), por outro lado, enfatiza as diferentes relações de amor e ódio das personagens faulknerianas com o tempo: o objetivo de Quentin é destruir o tempo, “para contestar sua exatidão e seu controle efetivo sobre as questões humanas porque é um testemunho e uma medida da decadência humana”. Gail Hightower, de *Luz em Agosto*, é encurralado pelo tempo, “imobilizado por causa de uma fixação no passado” (HOFFMAN, 1966, p. 27)<sup>23</sup>, enquanto Joe Christmas, que termina se refugiando provisoriamente da morte na casa de Hightower, persegue inútil e obsessivamente o passado em busca de si mesmo. Popeye, de *Santuário*, em contrapartida, nega na medida em que desconhece o peso deste passado, vivendo mecanicamente no vazio incompreensível do presente.

Gail L. Mortimer (1981, p. 1), em análise de viés pós-modernista, argumenta que a manifesta paixão de Faulkner pelo passado “deriva logicamente de uma preocupação real em relação à perda”. Os vivos e até mesmo alguns objetos do tempo presente são traços ou lembretes daquilo que já se perdeu, ou melhor, daquilo que já *não é*. São, ainda, receptáculos que incorporam o significado daquilo

---

<sup>23</sup> O mesmo pode ser dito acerca de pelo menos duas das gerações dos homens pertencentes à família Sartoris: Velho Bayard (ou o avô)/Bayard (neto) e Johnny (avô)/Johnny (filho). Os netos são representantes de uma nova geração, desnordeada e enfraquecida diante do cenário bélico e incerto das primeiras décadas do século XX. Os avôs são representantes da geração que experimentou na juventude as glórias do poder e os infortúnios heroicos da Guerra Civil. Duas gerações apartadas pelo tempo cronológico incidem sobre uma mesma problemática no tempo de suas mentes: a do agonizante eco, no presente, do passado, que se transforma em teia capaz de imobilizar as personagens até que não consigam mais respirar e pereçam, como é, de fato, que ocorre aos Bayards.

que já se dissipou: é o caso dos chinelos de Caddy, de *O Som e a Fúria*; e o peixe de Vardaman, o cavalo de Jewel e o caixão de Addie, de *Enquanto agonizo*. Concordamos com a visão de Mortimer e aproveitamos para incorporar a ela a nossa visão crítica: mais do que ser originária de uma preocupação apenas para com a perda, acreditamos que a irremediável recorrência ao passado na ficção de Faulkner revela uma preocupação com a *morte*, propriamente dita.

Interessante notar como a percepção da fortuna crítica com relação ao papel morte na ficção faulkneriana não é tão fecunda quanto seus distintos entendimentos acerca do papel do passado, embora alguns críticos a compreendam como elemento de fundamental importância à obra (DAY, 1961; FIEDLER, 1966; BLEIKASTEN, 1990; WADLINGTON, 1981/1987; BROWN, 1995). A morte, que é o próprio passado, aquilo que já *não é*, é fundamento invisível de tais narrativas, ao mesmo tempo em que é ausência – porque não se pode mais viver nela exceto via rememoração e porque, por outro lado, não se pode viver nela no presente *ainda*. Por isso, é possível assegurar que “qualquer coisa que é ou torna-se tangível no mundo de Faulkner [...] torna-se finito e, portanto, parte da efemeridade em progresso das coisas, que serão perdidas para sempre” (MORTIMER, 1981, p. 15).

### **1.3 “Por causa da morte, eu sei que eu sou”: Faulkner e o *memento mori***

No romance inaugural da saga, a morte paira como névoa sob a cabeça da família Sartoris, imobilizando o Velho Bayard, constantemente sentado no porão a olhar as cadeiras ali amontoadas que antes serviam para acomodar convidados em jantares regidos pelo riso despreocupado daqueles que enriquecem sem esforço, enquanto leva à galope Bayard (o neto), que dirige pela cidade em velocidade máxima a fim de encontrá-la, pois apenas assim será possível encontrar-se também com seu irmão, Johnny, falecido em decorrência da Primeira Guerra. O nome da família chega mesmo a ser comparado, por uma das personagens, a um jogo datado cujas regras são demasiado velhas e cujos jogadores já estão cansados. Um jogo que evoca a morte a partir do momento que começa a ser jogado. Assim também termina o romance, com os peões do jogo transformados em lápides imponentes, mas prontas para serem varridas pela História:

Bem, era o último deles, por fim, reunido em solene conclave em volta da reverberação agonizante de seus desejos arrogantes, seus restos pulverulentos embolorando silenciosamente sob os símbolos pagãos de sua vaidade e dos gestos que a caracterizavam, ali esculpidos em pedra duradoura (FAULKNER, 2011, p. 404).<sup>24</sup>

As lápides da família Sutpen também marcam os próprios relatos das personagens de *Absalão, Absalão!*, que intentam retraçar os pontos perdidos de sua história: “Quentin olhou as três lápides, idênticas, com as sumidas letras, na forma idênticas, um tanto oblíquas no macio apodrecimento barroso das agulhas de cedro que se acumulavam, estas decifráveis também quando mais de perto as viu” (FAULKNER, 1999, p. 138)<sup>25</sup>. O que resta aos membros de uma das famílias fundadoras do condado é, portanto, um amontoado de lápides com letras que só podem ser distinguidas de perto, além de relatos confusos acerca de triângulos amorosos incestuosos (Bon-Henry-Judith), fratricídio (Henry-Bon) e exageros arquitetônicos (Sutpen). A morte é, mais do que isso, *enunciada* desde o início da fala de Rosa Coldfield e parte integrante deste relato, dos preâmbulos até seu ponto final:

De um pouco depois das duas da tarde até quase o sol se pôr na longa, calma, quente, maçante e ociosa tarde de setembro eles permaneceram sentados no que a Srta. Coldfield ainda chamava de escritório porque assim o tinha chamado seu pai - um quarto escuro, quente e abafado, com todas as venezianas fechadas e trancadas havia quarenta e três verões porque quando ela era menina alguém acreditara que luz e ar corrente traziam calor e que no escuro era sempre mais fresco, um cômodo que (na medida em que o sol batia com mais e mais força naquele lado da casa) ficava rajado de talhos amarelos repletos de grãos de poeira que, para Quentin, pareciam as lascas da própria tinta velha e seca, soltas das venezianas descamadas como se o vento as tivesse soprado para dentro.

Havia uma trepadeira de glicínias florindo pela segunda vez naquele verão numa treliça de madeira em frente a uma janela na qual pardais surgiam de vez em quando em rajadas impetuosas, fazendo um barulho seco, vívido e empoeirado antes de sair voando: e, diante de Quentin, a Srta. Coldfield no luto eterno que vestia havia quarenta e três anos, se por irmã, pai ou marido ninguém sabia, sentada tão empertigada na cadeira dura e reta que de tão alta para ela deixava suas pernas penderem verticais e rígidas como se tivessem tíbias e tornozelos de ferro, sem tocar o chão com aquela aparência de raiva

<sup>24</sup> “Well, it was the last one, at last, gathered in solemn conclave about the dying reverberation of their arrogant lusts, their dust moldering quietly beneath the pagan symbols of their vainglory and the carven gestures of it in enduring stone” (FAULKNER, 1955, p. 376).

<sup>25</sup> “Quentin could feel him looking at him. 'Think.' Quentin looked at the three identical headstones with their faint identical lettering, slanted a little in the soft loamy decay of accumulated cedar needles, these decipherable too when he looked close” (FAULKNER, 2011, p. 133).

impotente e estática como os pés de uma criança, e falando naquela voz soturna, exausta e atônita até que, por fim, o ouvir renunciaria e o sentido da audição se confundiria e o objeto havia muito enterrado de sua frustração impotente, mas indômita, emergiria como se evocado por ultrajada recapitulação, sereno, distraído e inofensivo, saído do paciente e onírico e vitorioso pó (FAULKNER, 1999, p. 8)<sup>26</sup>

Advirtamos a recorrência à adjetivos que fazem referência ou, em alguns casos, são metáfora para, mais especificamente, o interior de caixões e, em linhas gerais, para a atmosfera de morte que engendra o local – como “escuro”, “quente”, “abafado”. Notemos ainda que esse local permanece trancafiado há quarenta e três anos, mesmo número de anos em que Rosa veste-se de preto; por isso, podemos depreender que tanto o Sul quanto ela permanecem em luto há décadas. O relato que busca reviver os dias de ascensão e queda de Sutpen e do próprio Sul, possui, dessa maneira, tom “soturno”, “exausto” e “atônito”, qualidades que definem o corpo que se define, assim como a antiga ordem da aristocracia escravista que esmorece.

O caráter debilitado dessa realidade que evoca a morte, ao mesmo tempo em que se torna ela, em contato com um ser inadaptável como é Quentin, resulta no fato de que o rapaz, nas palavras do próprio Faulkner, “é um homem a morrer, ele já se encontra fora da vida, e aquelas coisas que já foram importantes de vida não significam mais nada para ele” (GWYNN; BLOTNER, 1957, p. 18, tradução nossa). Os motivos por trás dos suicídios de Bayard (o neto) e Quentin – também terceiro da linhagem de homens que carregam o mesmo nome, como se os mortos retornassem

---

<sup>26</sup> “From a little after two o'clock until almost sundown of the long still hot weary dead September afternoon they sat in what Miss Coldfield still called the office because her father had called it that—a dim hot airless room with the blinds all closed and fastened for forty-three summers because when she was a girl someone had believed that light and moving air carried heat and that dark was always cooler, and which (as the sun shone fuller and fuller on that side of the house) became latticed with yellow slashes full of dust motes which Quentin thought of as being flecks of the dead old dried paint itself blown inward from the scaling blinds as wind might have blown them.

There was a wistaria vine blooming for the second time that summer on a wooden trellis before one window, into which sparrows came now and then in random gusts, making a dry vivid dusty sound before going away: and opposite Quentin, Miss Coldfield in the eternal black which she had worn for forty-three years now, whether for sister, father, or nothusband none knew, sitting so bolt upright in the straight hard chair that was so tall for her that her legs hung straight and rigid as if she had iron shinbones' and ankles, clear of the floor with that air of impotent and static rage like children's feet, and talking in that grim haggard amazed Voice until at last listening would renege and hearing-sense self-confound and the long-dead object of her impotent yet indomitable frustration would appear, as though by outraged recapitulation evoked, quiet inattentive and harmless, out of the biding and dreamy and victorious dust” (FAULKNER, 2011, p. 3).

por meio dos vivos para cumprir uma mesma sina de infortúnios – em muito se assemelha. Por equilibrarem-se com dificuldade na corda que separa o passado do presente, no ponto de convergência entre o que *já foi* e o que *é*, os rapazes jogam-se em direção ao nada da morte porque lhes passa a ser impossível conviver com a agonia constante da reminiscência.

Em *Luz em Agosto*, no lugar de alguma importante família sulista, encontramos em seu núcleo narrativo indivíduos como Lena Grove e Joe Christmas, que são estrangeiros, não-pertencentes à comunidade de Jefferson, mas que, antes de qualquer coisa, são verdadeiros estrangeiros de si mesmos. Enquanto Lena não pertence a nenhuma terra fixa, por permanecer em fluxo em uma jornada que se desenrola vagarosamente ao longo do romance, Christmas é a figura do *outsider* por excelência: “Havia nele alguma coisa definitivamente desarraigada, como se nenhuma vila ou cidade fosse sua, nenhuma rua, nenhuma parede, nenhum quadrado de terra seu lar” (FAULKNER, 2007, p. 29).<sup>27</sup> A personagem é considerada por Alfred Kazin (1970) como a mais solitária de toda a ficção norte-americana. Robert M. Slabey (1960) considera, inclusive, que a morte de Christmas ao final do romance, pelas mãos do desenfreado “justiceiro” do Velho Sul, Percy Grimm, é para ele “uma explosão final de liberdade” (SLABEY, 1960, p. 270, tradução nossa).

Desde os seus cinco anos, em seus dias de orfanato, Christmas é descrito como uma sombra evanescente, embora seja “uma idade muito nova para ter conhecido desespero” (FAULKNER, 2007, 126)<sup>28</sup>. Mulato, Christmas debate-se desde cedo entre as vozes discriminantes de uma sociedade que possui horror à miscigenação e que faz o possível para mantê-lo às margens. Como é também o caso de Bon, filho mestiço de Thomas Sutpen, Joe não encontra nenhuma porta aberta como um sujeito não pertencente a uma das duas raças, exceto a de Gail Hightower – que vive fora de sua sociedade e, em última instância, fora do próprio tempo. E é assim que, depois de atear fogo à cabana de Joanna Burden, a personagem permanece: à deriva, nas margens das estradas, em movimentos silenciosos e solitários, até que o alívio sob a forma da punição chega. Quando Percy Grimm o encontra escondido na casa do ex-reverendo Hightower e tira sua vida para, na teoria, vingar a morte de Joanna – já que a raiva de Grimm tem raiz, na

---

<sup>27</sup> “there was something definitely rootless about him, as though no town nor city was his, no street, no walls, no square of earth his home” (FAULKNER, 1972, p. 27).

<sup>28</sup> “Five is still too young to have learned enough despair” (FAULKNER, 1972, p. 113).

realidade, no terror ao mestiço sem origem única, com seu sangue misto que é fruto do que aquela sociedade considera depravação –, Christmas encontra a paz no vazio do *não-ser*:

“Agora você vai deixar mulheres brancas em paz, mesmo no inferno”, disse. Mas o homem no chão não se movera. Ele simplesmente jazia ali, e com os olhos abertos e vazios de tudo exceto de consciência, e com algo, uma sombra, pairando na boca. Por um longo momento, olhou para eles com olhos pacíficos e insondáveis e insuportáveis. Então seu rosto, corpo, tudo, pareceu desmoronar, desabar sobre si mesmo, e das roupas retalhadas em torno de suas nádegas e seus quadris o sangue negro represado pareceu se precipitar *como um fôlego libertado* (FAULKNER, 2007, p. 403-404, grifo nosso).<sup>29</sup>

Poderíamos nos estender nos exemplos acerca da centralidade da morte nessa ficção, não apenas no que diz respeito aos romances, mas também aos contos. Em “Beyond”, a personagem principal, um juiz viúvo, reflete acerca da morte de dentro dela em uma espécie de limbo, já que seu corpo circula pela cidade mesmo sem vida. Ao avistar a lápide de seu único filho, que morrera aos dez anos de idade em um acidente, o juiz vocifera contra a falta de sentido da existência ao mesmo tempo em que atesta a morte como condição inerente à vida: “Eu não sei o que fui nem o que serei. Mas por causa da morte, eu sei que eu sou” (FAULKNER, 1975, p. 796, tradução nossa)<sup>30</sup>. Assertivas como essa podem ser vislumbradas nos contos “Carcassonne”, “Death drag”, “The Lilacs”, “All the Dead Pilots”, para citar apenas alguns. Por isso estamos de acordo com Robert W. Hamblin e Charles A. Peek que dedicam, em *A William Faulkner encyclopedia* (1999), um verbete à instância da morte em Faulkner e afirmam que:

O *memento mori* é, desde o início, um tema dominante na visão de vida e da experiência de Faulkner. De fato, dentre os escritores Americanos, apenas Edgar Allan Poe parece tão obcecado com a morte, com corpos e cemitérios (HAMBLIN; PEEK, 1999, p. 93, tradução nossa).

---

<sup>29</sup> “Now you’ll let white women alone, even in hell,” he said. But the man on the floor had not moved. He just lay there, with his eyes open and empty of everything save consciousness, and with something, a shadow, about his mouth. For a long moment he looked up at them with peaceful and unfathomable and unbearable eyes. Then his face, body, all, seemed to collapse, to fall in upon itself, and from out the slashed garments about his hips and loins the pent black blood seemed to rush *like a released breath*” (FAULKNER, 1972, p. 366-367, grifo nosso).

<sup>30</sup> “I do not know what I was nor what I shall be. But because of death, I know that I am”. (FAULKNER, 1975, p. 796).

É importante ressaltar que não figura dentre nossos objetivos analisar, em nossa tese, a morte apenas como *tema* em Faulkner. O próprio Charles A. Peek há mais de dez anos, em *A Companion to Faulkner Studies* (2004), já incluiu a morte em sua extensa lista acerca dos principais temas faulknerianos<sup>31</sup>. Nosso objetivo é, na realidade, o de evidenciar como a morte pode se apresentar como estruturante de uma visão de mundo de viés filosófico e, mais precisamente, existencialista em sua obra. A metafísica de Faulkner não nos parece ser apenas a do tempo, conforme afirma Sartre, mas, sim, a do tempo da morte. Isto porque as metafísicas de tais instâncias permanecem ontologicamente interligadas, posto a morte só se tornar um eixo da vida pela percepção do tempo como finitude.

O romance que figurará no centro de nossas discussões daqui em diante, embora continuamente façamos referências a outros textos basilares que compõem a saga Yoknapatawpha, será *Enquanto agonizo*. Se a viagem da família Bundren até

---

<sup>31</sup> “Abnormality: Faulkner's exploration, following Anderson's notion of ‘grotesques’, of insanity, imbecility, paranoia, sadism, the sinister, the perverted, horror, degeneracy, brutality, obsession, the thwarted life, including here the dynamic between Puritanism and ‘the exotic.’

Art: the role of the artist, sensibility and sensitivity and their treatment in the world articulateness and inarticulateness, the figurative and the literal, storytelling, humor, consciousness, how civilizations and peoples represent themselves.

Grief and loss: war, violence, crisis, dismemberment, abandonment, neglect, good and bad fortune, suffering, flight and pursuit, haves and have-nots, disorders and dislocations.

Maturation: childhood, innocence, growth, striving and seeking, choice, initiation, the primitive and the social, mentors (or the lack or corruption thereof) freedom and restraint.

Nature: evolution, motion, flux, Bergson's élan vital, wilderness/isolation, causes and effects of the machine age, nature receding before human advance, the mystery of existence, the physicality of soil, air, light, heat, sound and their emotional resonance.

Nurture: including family relationships (husband/wife, parents and children, siblings), incest, lineage and dynasty, collapse of social structures related to the family, Oedipal (and other) complexes, roles and contentions of male and female, home, community, place, sacred space, church and faith, small town/village life.

Race and caste: miscegenation, invisibility, blood, color, white/black relations, arts and culture, jazz and blues, poor whites, the aristocracy, planters and sharecroppers, social rise and fall, cursed inheritances, the plantation legend and legends of reconstruction.

Time: history, the past, pastoral, tragedy, the Old South, the death struggle of an old order, the South as region and as tradition, tradition versus modernity, decay and progress, the loss of order, alienation, the American Dream, timelessness, universality.

And of course, *the human heart in conflict with itself* that is, flesh versus spirit; the moral psychologies of revenge, lust, greed, despair, delusion; savage tyranny of evil; abolition of human values; reality of evil; waste versus love; self-sacrifice; pity; courage; respect; vision; the heroic age and humane tradition; the dignity of freedom, endurance, prevailing; humanism versus materialism” (PEEK, 2004, p. 308).

Jefferson e as ações que dela se desenrolam trazem a superfície, em um primeiro momento, apenas a melancolia que deriva do luto, conforme os monólogos dos membros da família tomam forma, o leitor se depara com indivíduos completamente perdidos diante não apenas do fenômeno que mais recentemente os atingira em cheio – isto é, a morte –, mas diante da vida como um todo. De acordo com Michel Deville (1994, p. 70, tradução nossa), o romance “subsiste primordialmente como um romance sobre a solidão privada e pública e sobre a incompletude ontológica e cósmica”. Por isso, questões como a perda da crença do sujeito em qualquer tipo de transcendência, a ruptura entre os tempos psicológico e cronológico, e a plena fragmentação da subjetividade estão ainda mais em evidência nesta narrativa.

No que diz respeito à linguagem, por exemplo, notemos a vasta ocorrência da palavra “morte” ao longo da narrativa: um total de 49 menções. Observemos ainda como, em apenas duas sentenças de uma das personagens principais, a morte se apodera de toda a sua elocução: “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, grifos nossos)<sup>32</sup>. A recorrência ao adjetivo parece apontar para a performance da morte, a tomar conta do cenário, dos habitantes e, por fim, da linguagem do romance – que se decompõe juntamente ao corpo de Addie. Embora os membros remanescentes da família permaneçam com vida, é como se a morte se pulverizasse pelo ar que respiram e na terra em que pisam – em certa medida, é como se os Bundrens se tornassem um só com essa instância, pelo menos até a integralidade da viagem. Nesse sentido, a agonia que figura no título em Português parece ser a própria agonia da vida, enquanto o *dying* que figura no título da obra no idioma original nos leva a pensar na própria vida como uma morte que acontece não apenas uma vez, mas, sim, em um presente contínuo, enquanto permanecemos vivos.

Ao passo que metade das personagens que compõem a família – Anse, Jewel e Cash – segue conformada e placidamente a estrada até Jefferson, apesar da tragédia que a atinge, o restante da família encontra-se perpetuamente submetido a um estado de angústia e reflexão. São os casos de Darl, em seus

---

<sup>32</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).



monólogos caracteristicamente filosóficos e de linguagem poética, ruminando sobre a finitude; Addie em seu único monólogo, ácido, cético, angustiante, cujas palavras se fazem ouvir já depois de sua morte; Dewey Dell, por meio de suas palavras repletas de ódio e tristeza; e a criança Vardaman, em meio a sua desordem emocional, sem saber como definir o que separa a morte da vida e vice-versa. Em tais monólogos, contundentes reflexões acerca, mormente, da morte; do silêncio; do tempo; e da existência são colocadas em relevo. Acreditamos que, quando compreendidos como filosofemas fundamentais à análise desta narrativa, o entrelaçamento entre os quatro conceitos pode auxiliar na análise dos aspectos mais elementares da narrativa como um todo e ampliar as considerações outrora feitas em nosso trabalho de dissertação<sup>33</sup>.

A ênfase de Faulkner nos aspectos existenciais de tais personagens e sua consequente ênfase na problemática da morte revelam, destarte, uma dimensão filosófica de sua obra ainda pouco estudada pela crítica, conforme atestaremos no capítulo seguinte. A morte física de Addie Bundren, que impulsiona a viagem da família até Jefferson, é também metáfora para a morte do sujeito que, em contato com o crescente processo de modernização, vê-se dividido entre os valores de outrora e os novos valores de oferta e procura da sociedade industrial. Mas mais do que isso, nossa tese é a de que essa morte, essa agonia que marca a existência, se alastra pela narrativa em estrutura e linguagem, transformando-se no elo que proporciona o encontro entre o niilismo moderno e o pensamento filosófico existencial.

### 1.3.1 Sobre nossas premissas críticas

Antes de partirmos para o segundo capítulo, teceremos breves considerações acerca das premissas críticas que conduzirão nosso trabalho. Andre Bleikasten oferece significativas observações acerca da fortuna crítica de Faulkner nesses quase cem anos. Em fala proferida em “Faulkner at 100: Retrospect and Prospect” (2000), conferência organizada em homenagem ao centenário do escritor, Bleikasten reconhece que o trabalho do modernista de Mississippi tem sido objeto

---

<sup>33</sup> BARROS, Leila de Almeida. *Darl, o homem de gênio em Faulkner*. 2014. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

de centenas de livros, artigos e ensaios. Não obstante, alerta o autor, dificilmente podemos deixar de perceber como as interpretações críticas de seu trabalho, sobretudo no que diz respeito às últimas quatro décadas, acabaram por seguir a “moda crítica”. Por essa razão, “a mera lista dos títulos dos artigos e livros sobre Faulkner publicados nos últimos anos não deixa dúvidas quanto à primazia das preocupações culturais na crítica atual de Faulkner”, o que, na maioria das vezes, “revela provavelmente [...] mais sobre as premissas e procedimentos analíticos declarados ou não dos críticos do que sobre seu suposto objeto” (BLEIKASTEN, 2000, p. 207, tradução nossa).

Ora, embora a interpretação dos trabalhos de Faulkner não deva se restringir às ideias recorrentemente reavivadas de críticos como Cleanth Brooks, Malcolm Cowley e George M. O'Donnell, a decisão da crítica recente de igualmente “podar” uma obra literária a fim de que se encaixe com perfeição a uma determinada teoria de análise, significa, de certa forma, perder um pouco de vista o que essa obra tem a dizer. Isto significa que, ao definir uma narrativa como objeto de pesquisa, o crítico frequentemente coloca-se diante dela como sujeito e, ao fazê-lo, deixa de permitir que o texto fale por si só. Na maioria das vezes, impõe-se, assim, uma linha de pensamento e análise ao qual o texto deve se moldar e, conseqüentemente, sua pluralidade vê-se domada pelas rédeas do binarismo.

Para nós, faz-se necessário compreender que o texto se abre ao leitor e ganha vida e significado a partir do processo de leitura e que, portanto, ele é o ponto de partida, e não de chegada. Dito isso, enfatizamos que aventaremos, nesta tese, hipóteses que podem ou não ser confirmadas a partir da leitura que empreenderemos em capítulos posteriores. Nossa intenção não é, em absoluto, a de preencher lacunas impreenchíveis ou a de responder perguntas irrespondíveis. Permitir que o estranho ocultado pelas estruturas textuais insurja na familiaridade sem perder de vista que todo texto encerra em si mesmo algo de inapreensível: este é o objetivo primordial desta tese como parte integrante da fortuna crítica contemporânea de William Faulkner.

## CAPÍTULO 2

### 2.1 *Enquanto agonizo* e a recepção crítica: relato de violência ou drama existencial?

*Enquanto agonizo* (1930) é dividido em cinquenta e nove capítulos que levam como título os nomes das personagens que narram a história da família Bundren – de dentro ou de fora dela – sempre em primeira pessoa e em turnos. Os membros da família encabeçam a narração de quarenta e três desses capítulos e o romance se inicia com o 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. Por detrás do celeiro, o carpinteiro Cash, filho mais velho de Addie, constrói meticulosamente o caixão que abrigará o cadáver da mãe:

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 [...] Addie Bundren não poderia desejar um melhor, um melhor caixão para descansar (FAULKNER, 2002, p. 10).<sup>34</sup>

Uma das primeiras menções críticas ao romance fora feita por Julia K. W. Baker, em seu ensaio “Literature and Less”, de 1930, mesmo ano de publicação do romance. Para ela, a quinta publicação do autor acompanha em grandeza o aclamado *O Som e a Fúria*. 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 *Enquanto agonizo* a tragédia da morte mostra-se menor do que a tragédia final das próprias personagens, sobretudo no que diz respeito aos filhos do ex-casal Bundren. Ainda em 1930, Clifton P. Fadiman (p. 159, tradução nossa) diria em seu ensaio “Morbidity in fiction” que o romance pode ser comparado a um quebra-cabeça psicológico cujas peças são as

---

<sup>34</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. [...] Addie Bundren could not want a better one, a better box to lie in” (FAULKNER, 2010, p. 3).

“mentalidades distorcidas de uma dúzia de personagens” e cuja imagem conjecturada no momento em que todas as peças finalmente se encaixam é a da podridão dos Bundrens. Um ano após a publicação do romance, Henry Seidel Canby (1931) afirmaria que o resultado de *Enquanto agonizo* é o de uma ficção viva e moderna, ainda que sua narrativa seja estática e predominantemente marcada pela morte.

É interessante notar como, para a crítica inicial do romance, a centralidade da morte era considerada desacerto a ser relevado, pois reconhecia-se, *apesar disso*, a qualidade das técnicas literárias utilizadas pelo autor. Edwin Muir (1935, p. 170, tradução nossa), em seu ensaio “From New Novels” confia que “pouco pode ser dito acerca dessa história, exceto por alguns relatos de ações violentas”. Para Canby (1931), ainda, escritores como Ernest Hemingway e Faulkner deveriam deixar de lado o sadismo e o ódio que ditavam seus processos criativos, enquanto para Fadiman (1930) a morbidez característica dos romances da saga Yoknapatawpha e, em especial, de *Enquanto agonizo*, é interessante, porém repetitiva. Corroborando tais afirmações, Maurice-Edgar Coindreau (1931, p. 164, tradução nossa) diria que:

[...] para ser justo com Faulkner, é preciso esquecer seus temas e considerar apenas a forma com que o autor lida com eles. Assim, ele cessa de ser o criador satânico de pesadelos para se tornar [...] o mestre de uma nova técnica.

Michael Gorra (2010, p. 153, tradução nossa) diria que a verdade acerca da recepção inicial de Faulkner é a de que, nos Estados Unidos, “seus melhores trabalhos ou passaram despercebidos ou foram atacados em sua aparência inicial”. Além da prosa modernista considerada de difícil acesso, os vários desdobramentos do tema da decadência – como estupro, incesto e loucura – causaram aos críticos um incômodo que os permitia reconhecer, não sem ressalvas, a grandeza da obra, mas que os inibia ousar análises mais minuciosas do grotesco indigesto tão caro ao romance. Restava a esses leitores contemporâneos, portanto, compreender a estória como *locus* de variadas e bem-sucedidas experimentações modernistas.

Embora a estória seja apresentada de forma cronológica e exiba certa unidade de ação, com a narração ordenada em torno dos momentos que antecedem e sucedem a morte de Addie, com relação às técnicas propriamente ditas, vale ressaltar que desde o primeiro momento Faulkner apresenta o tempo que predominará nesta narrativa: o tempo psicológico – isto é, o tempo da mente, e não

o tempo cronológico, que tanto perturba e, em última instância, aniquila Quentin Compson – por meio do uso constante do fluxo de consciência que invade a tessitura dos fragmentados solilóquios. Solilóquios estes que abordam a realidade como um pintor cubista abordaria uma paisagem que se coloca diante de seus olhos: representando-a de todos os ângulos possíveis. Na visão de John T. Matthews (1992, p. 72, tradução nossa), a estética do movimento modernista faz parte da própria estrutura da narrativa:

[Pelo] relativismo radical gerado por pontos de vista contraditórios, pela concentração no psicológico e não no evento (como se a narrativa da mente fosse a própria estória), pela técnica do fluxo de consciência e pela complexidade retórica elaborada (sintaxe elíptica, conceitos metafísicos e uso extenso da metáfora).

Para fins meramente didáticos, poderíamos arriscar a divisão da narrativa em três momentos: os monólogos iniciais tratam dos momentos finais de Addie em vida e dos preparativos para a viagem; em seguida, há os monólogos que tratam da viagem em si e de seus percalços; e, por fim, há os monólogos que narram o final da viagem, mais especificamente a chegada a Jefferson e a cerimônia de enterro da matriarca. No entanto, evidentemente, qualquer tentativa de ordenar cronologicamente uma narrativa faulkneriana, sobretudo uma que faz parte da saga Yoknapatawpha, pode nos levar ao beco sem saída das lacunas e inconsistências características dessas estórias. Até porque o conhecido único monólogo de Addie, cuja voz se faz ouvir de dentro do caixão apenas ao leitor, por encontrar-se nos entremeios do romance e por permanecer hegemonicamente centrado no passado da família, funciona, de certa forma, como um divisor de águas que ilumina os monólogos anteriores e se alastra pelos monólogos seguintes.

Com relação à Addie, mais especificamente, a vizinha Cora Tull é a primeira a descrever o estado da matriarca, quando em visita rotineira à casa da moribunda, e inseri-la na narrativa com mais detalhes:

A colcha a cobre até o queixo, apesar do calor, deixando apenas as mãos e o rosto descobertos. Ela tem a cabeça alta no travesseiro para que possa ver pela janela, e nós podemos ouvi-lo cada vez que ele maneja a enxó ou a serra. Mesmo que fôssemos surdos quase poderíamos através do rosto dela ouvi-lo, vê-lo. 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. [...] Sob a colcha ela se move tanto

quanto uma estátua, e a única maneira de saber se respira é pelo barulho do forro do colchão. Nem o cabelo caído sobre o rosto se mexe, mesmo com aquela menina do lado dela, abanando-a com o leque (FAULKNER, 2002, p. 12-13).<sup>35</sup>

As descrições de Addie são investidas com imagens de imobilidade quando Cora compara a falta de movimentos da mulher à uma estátua e seus olhos, pálidos e drenados de vida, a velas em seu fim, consumidas pelas chamas. Tais imagens remetem, evidentemente, à morte que se aproxima, mas apontam, também, para o fato de que Addie, em vida, já está morta. Eric Sundquist, em “Death, Grief, Analogous Form: *As I Lay Dying*” (1983), vê na morte real e figurativa de Addie um caminho para compreender o romance como um corpo, cuja forma permanece “continuamente na iminência da decomposição e cuja integridade só pode ser retida por meio do esforço de uma imaginação heroica” (SUNDQUIST, 1983, p. 289)<sup>36</sup>. Por isso, pode ser difícil ao leitor compreender os episódios narrativos como interdependentes, por conta das diversas vozes narrativas que, ainda que pertencentes aos membros de uma mesma família, conectam-se tenuamente entre si.

A família Bundren passa a ser ainda mais dispersa depois da morte da matriarca Addie, que ocorre nas páginas iniciais do romance, e, por isso, peregrina até Jefferson com o único ponto de referência que os mantinha unidos em um caixão. Poderíamos dizer, por analogia, que a própria narrativa se caracteriza pela falta de um centro “de onde poderíamos dizer com clareza que as partes surgiram” (SUNDQUIST, 1983, p. 299, tradução nossa). De acordo, ainda, com Joseph R. Urgo (1988), em *Enquanto agonizo* há apenas a possibilidade de se pensar em *centros*, já que a própria ideia de centro adquire tons diversos, dependendo da perspectiva que embasa o mundo privado de cada observador.

---

<sup>35</sup> “The quilt is drawn up to her chin, hot as it is, with only her two hands and her face outside. She is propped on the pillow, with her head raised so she can see out the window, and we can hear him every time he takes up the adze or the saw. If we were deaf we could almost watch her face and hear him, see him. Her face is wasted away so that the bones draw just under the skin in white lines. Her eyes are like two candles when you watch them gutter down into the sockets of iron candle-sticks. [...] Under the quilt she makes no more of a hump than a rail would, and the only way you can tell she is breathing is by the sound of the mattress shucks. Even the hair, at her cheek does not move, even with that girl standing right over her, fanning her with the fan. While we watch she swaps the fan to the other hand without stopping it” (FAULKNER, 2010, p. 6).

<sup>36</sup> Retomaremos essa afirmação no quarto capítulo de nosso trabalho, pois tomaremos esta ideia de Sundquist como ponto de partida de nossa análise final.

Em “A Southern Carnival” (1994), Richard Gray defende que se não há nenhuma voz no romance que possa ser definida ou identificada como onisciente, poderíamos dizer, então, que “toda a estrutura de *Enquanto agonizo* é inquietantemente dialética, envolvendo um movimento contínuo e rápido entre a personagem como objeto e a personagem como sujeito” (GRAY, 1994, p. 340, tradução nossa). Isto porque, via de regra, de modo a desvendarmos as personagens bem como os episódios narrativos de *Enquanto agonizo* passamos por uma constante mudança de três distintos pontos de vista: de um desconhecido ou vizinho; de um parente; e da personagem em si. Antes de termos acesso às reflexões e inquietações de Dewey Dell, por exemplo, filha única de Addie, a vemos pela perspectiva dos vizinhos Cora e Vernon Tull, depois pela perspectiva de seus irmãos Darl e Vardaman e, por fim, por meio de sua silenciosa voz.

Amalgamadas à perspectiva de Gray (1994) estão as ponderações de Edmond L. Volpe (1967) que acredita que, apesar da ausência de um centro, pode-se dizer que há um padrão de três níveis distintos de dicção utilizado nos solilóquios dos quinze narradores do romance, o que, via de regra, ampara na compreensão de sua organização. Uma dicção mais informal atrela-se à fala, uma dicção mais formal atrela-se à exposição do pensamento consciente e uma dicção mais poética e imagística atrela-se à exposição do pensamento inconsciente. Notemos como isso se dá no romance.

A reação de cada um dos filhos de Addie à sua morte é primeiramente feita por um narrador que a observa e descreve de longe e que, portanto, possui uma dicção mais formal que propende expor o pensamento consciente. Em um segundo momento, a partir da compreensão cada vez mais clara da ausência irremediável da matriarca, cada uma das personagens se aproxima mais de uma dicção poética e imagística – e, portanto, mais ao tempo da mente e do fluir de suas consciências – ao narrar suas percepções acerca do fenômeno da morte. Tomemos como exemplo os excertos a seguir. O primeiro pertence ao quinto monólogo de Darl, que descreve a reação de Dewey Dell, tomada então como objeto, no exato momento da morte da mãe, enquanto o excerto seguinte pertence ao segundo monólogo da própria personagem, encarnada, finalmente, em sujeito:

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. [...] Dewey Dell se agacha e tira a colcha debaixo delas e puxa-a sobre elas, bem devagar até o queixo. Depois, sem olhar para o pai, dá a volta na cama e sai do quarto (FAULKNER, 2002, p. 49)<sup>37</sup>.

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. [...] Quando a mãe morreu tive que ir para longe e fora de mim e Lafe e Darl para poder sentir a dor (FAULKNER, 2002, p. 55)<sup>38</sup>.

Quando o pai e os filhos Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman deixam sua casa com o caixão da mãe em mãos e partem rumo a Jefferson – uma viagem repleta de dificuldades que conduz ao desvendamento dos dramas mais secretos de cada um –, nos dezesseis monólogos dos vizinhos e desconhecidos que a família encontra pelo caminho o leitor tem a oportunidade de conhecer os Bundrens através de uma perspectiva que toma a família como objeto e a apresenta de maneira mais panorâmica e distanciada, mas nem por isso menos trágica.

Embora a viagem até Jefferson seja considerada absurda por todos os vizinhos – Tull, Cora, Samson, Armstid e Moseley –, os Bundrens mobilizam-se rapidamente para realizá-la – à exceção de Darl, avesso à ideia desde sua proposição. “Eu dei minha palavra”, diz Anse a Tull, “que eu e os rapazes levaríamos ela lá o mais rápido que as mulas puderem trotar, para que ela pudesse descansar tranquila”<sup>39</sup>. Para Cleanth Brooks em “Odyssey of the Bundren” (1963), a escolha de Faulkner em narrar a jornada da família por meio das vozes em primeira pessoa de seus membros e também por meio das vozes de vizinhos e desconhecidos, que fazem uso de uma dicção mais formal, força o leitor a deixar, por alguns instantes, as consciências das protagonistas da estória “de volta à perspectiva total do mundo – o mundo [...] da comunidade” (BROOKS, 1963, p. 258).

Ainda de acordo com Brooks (1963), no núcleo desse romance estaria a natureza do ato heroico, bem como um exame minucioso daquilo que encoraja ou

---

<sup>37</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 ineptness; a spent yet alert quality. [...] Dewey Dell stoops and slides the quilt from beneath them and draws it up over them to the chin, smoothing it down, drawing it smooth. Then without looking at pa she goes around the bed and leaves the room” (FAULKNER, 2010, p. 30).

<sup>38</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. When mother died I had to go beyond and outside of me and Lafe and Darl to grieve” (FAULKNER, 2010, p. 35).

<sup>39</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).



inibe os membros da família que o protagonizam. Esse ato heroico, no entanto, adquire tons de tragicomédia conforme os monólogos se desenrolam aos olhos do leitor. Além de outras intempéries, a família passa por uma enchente e por um incêndio que resultam em mais experiências de perda, além daquela do luto: Cash perde suas ferramentas e quebra a mesma perna pela segunda vez; Jewel precisa vender seu valioso cavalo; Dewey Dell perde para o pai uma parte do seu dinheiro; e Darl aproxima-se cada vez mais da loucura que o arrebatará ao final da narrativa. Por trás da aparente atmosfera de paz que o final do romance suscita, quando Anse apresenta aos filhos uma nova mãe, ecoa-se o riso de Darl, que marca o início – “Mas nem bem passamos a trilha de Tull quando Darl começou a rir. Sentado no banco ao lado de Cash, com sua mãe morta no caixão aos seus pés, rindo”<sup>40</sup> – e o fim da viagem – “Darl foi para Jackson. Eles o colocaram no trem, rindo, dentro do longo vagão, rindo”<sup>41</sup> –, atestando, ao mesmo tempo, para o caráter absurdo da viagem e da própria vida.

Em entrevista à revista literária *The Paris Review*, em 1956, o próprio Faulkner diria, acerca da concepção do livro: “eu simplesmente imaginei um grupo de pessoas e o sujeitei a catástrofes universais e naturais, como a enchente e o fogo” (FAULKNER, 2010, p. 188). Esse grupo de pessoas, ressaltamos ainda, faz referência aos pequenos fazendeiros sulistas que, com o crescente foco da região na expansão industrial, vivenciavam um processo de mudança que ameaçava acabar com todos seus meios de subsistência. Esse mundo, nunca deixemos de recordar, é aquele em que, nas palavras 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 empurrando, nos incomodando” (FAULKNER, 2002, p. 129)<sup>42</sup>.

Estamos de acordo com Matthews quando este afirma, em *William Faulkner: seeing through the South* (2009), que *Enquanto agonizo* captura, por meio da tragicomédia dos Bundrens, a própria ambivalência da modernidade, “um senso, ao mesmo tempo, de luto e aventura; de orfandade e independência; de mercadorização e empoderamento do consumidor” (MATTHEWS, 2009, p. 150,

---

<sup>40</sup> “But we hadn't no more than passed Tull's lane when Darl begun to laugh. Sitting back there on the plank seat with Cash, with his dead ma laying in her coffin at his feet, laughing” (FAULKNER, 2010, p. 61).

<sup>41</sup> “Darl has gone to Jackson. They put him on the train, laughing, down the long car laughing” (FAULKNER, 2010, p. 146).

<sup>42</sup> “What had once been a flat surface was now a succession of troughs and hillocks lifting and falling about us, shoving at us, teasing at us” (FAULKNER, 2010, p. 85).

tradução nossa). Por tais razões, os efeitos do processo de modernização nos pequenos fazendeiros sulistas, enfraquecidos global e regionalmente, tomam a forma, no romance, de um dilema: como é possível aos Bundrens definirem-se em meio a uma atmosfera tão indiferente às suas existências – uma em que a mecanização da vida cotidiana modifica por completo relações sociais, mesmo as mais íntimas? Poderíamos dizer, consoante afirma Volpe (1967, p. 127, tradução nossa) que, no romance, “a falta de significado da existência é vista como uma piada macabra?”. São questionamentos como esses que nos motivam a analisar essa narrativa como, tomando de empréstimo as palavras de Daniel J. Singal (1997, p. 148, tradução nossa), em *William Faulkner: the making of a modernist*, “um verdadeiro drama existencial”, no sentido da situação dramática do próprio existir, assim definido como consequência do meio em que estão inseridos os Bundrens em combinação com o fenômeno da morte que os atinge e que é capaz de abalar, em absoluto, a certeza norteadora suas existências.

## **2.2 A dicotomia vickeryana palavra/ação e seus desdobramentos na fortuna crítica**

Olga W. Vickery (1959) fora uma das primeiras a sinalizar para o fato de que tanto as preparações para a jornada até Jefferson quanto 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 secretos que não têm necessariamente a ver com o respeito à memória da mãe e esposa da família, mas que se mesclam ao senso de solidão e vazio ocasionados por sua morte. Para grande parte dos filhos de Addie, o encerramento da jornada não implica na consumação final de suas inquietações, já que estes “descobrem que as convenções do luto e do enterro não são capazes nem de canalizar nem de conter sua dor” (VICKERY, 1959, p. 237, tradução nossa).

As reflexões de Vickery (1959) em relação à Addie e Anse também foram essenciais para a solidificação do que é considerada a via de leitura mais costumeira da fortuna crítica do romance – que se consolida, hoje, com oitenta e oito anos de

vida: a de que Addie e Anse encontram-se em polos tão distintos quanto incomunicáveis. Enquanto Addie enquadrar-se-ia no polo da ação, Anse seria parte integrante do polo da palavra, por isso ao patriarca a promessa da viagem é lida, na superfície, como questão de honra. Embora a simples ideia de movimento traga repulsa à Anse – “Quando Ele quer que alguma coisa se mexa sempre, faz bem grande, como uma estrada [...], mas quando Ele quer que uma coisa fique imóvel, faz para cima, como uma árvore ou um homem” (FAULKNER, 2002, p. 35)<sup>43</sup> –, o sacrifício familiar que envolve a empreitada da viagem em pouco o molesta, já que são os filhos, à exceção de Darl, aqueles que mais demonstram comprometimento com a jornada e que sofrem suas consequências com certa dose de heroísmo e resiliência – sobretudo o mais velho, Cash, e Jewel, fruto do *affair* de Addie com o reverendo da cidade.

Ainda de acordo com Vickery (1959), a promessa feita por Anse traduz-se também em proposição irônica, pois mesmo que “dar a palavra” seja algo comum ao fazendeiro, são essas mesmas palavras que, investidas de valores, sobretudo, cristãos, obrigam Anse a deixar seu mundo inerte e agir no mundo que o circunda. Anse, descrito pelos filhos como “um boi que recebeu o golpe final no matadouro e já não tem vida e não sabe que está morto” (FAULKNER, 2002, p. 57)<sup>44</sup> e como aquele que “uma vez ficou doente de tanto trabalhar debaixo de sol [...] e [que] costuma dizer às pessoas que se algum dia suar, morrerá” (FAULKNER, 2002, p. 20)<sup>45</sup>, consegue unir o restante da família em torno de um objetivo comum, embora, lembramos que, de acordo com Vickery (1959), Brooks (1963, p. 256, tradução nossa) e com nosso próprio entendimento do romance, “cada uma das crianças Bundren esteja fazendo a jornada sozinha, cada uma delas trancada em sua própria consciência e incapaz de se comunicar com os demais”.

Neste contexto, embora o corpo da mãe seja o único elemento que os obrigaria a permanecerem unidos, ainda que apenas fisicamente, o *it* em que Addie se transmuta seria, mais do que isso, prova de que a mãe fora, em vida, a principal fonte tanto de violência quanto de tensão entre membros da família. Nesse sentido,

---

<sup>43</sup> “When He aims for something to be always a-moving, He makes it long ways, like a road [...], but when He aims for something to stay put, He makes it up-and-down ways, like a tree or a man” (FAULKNER, 2010, p. 22).

<sup>44</sup> “looks like right after the maul hits the steer and it no longer alive and dont yet know that it is dead” (FAULKNER, 2010, p. 36).

<sup>45</sup> “was sick once from working in the sun [...], and he tells people that if he ever sweats, he will die” (FAULKNER, 2010, p. 11).

o caráter ambíguo dessa relação pode ser lido, também, como motivação por trás da necessidade do cumprimento da promessa por parte dos filhos. Para Vickery, contudo, a jornada empreendida pela família subsiste como repetição vazia de uma convenção social e não como ato heroico em si. Isto porque por trás de uma suposta honra à promessa feita à mulher, o desenrolar da narrativa acaba por revelar outras razões que levam Anse 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, o patriarca diz: “A vontade de Deus será feita. [...] Agora posso comprar minha dentadura (FAULKNER, 2002, p. 50)<sup>46</sup>. Dessa forma, Anse deseja levar a ação a cabo, na realidade, para comprar uma nova dentadura e, como veremos adiante, para substituir a mulher morta por uma nova esposa. Seus triunfos, ao final da narrativa, acabariam, pois, por esvaziar de significado as corajosas e estoicas ações que moveram a família até o destino final.

Por tal razão, Anse é considerado por Julia Leyda (2015) como uma paródia do herói autossuficiente norte-americano, o que reflete, em grande parte, a opinião da crítica tradicional acerca da personagem. Para Frederick J. Hoffman (1966, p. 55), por exemplo, Anse “permanece um ‘homem de palavras’ que põe de lado com palavras e crenças populares toda a responsabilidade de ação”. A mesma premissa guia as reflexões de Martin J. Jacobi (1987, p. 66, tradução nossa) que assegura: “se removermos as palavras que cobrem Anse como as folhas cobrem uma árvore, simplesmente não sobra nada”. A natureza titubeante e mesquinha do patriarca parece aviltar-se conforme as rodas da carroça giram em direção a sede de Yoknapatawpha e não deixa de ser verdade que o fato de Faulkner ter elegido tal figura para comandar uma família, encabeçando, quase sempre unilateralmente, as principais decisões da jornada, evoca e endossa o caráter tragicômico do romance.

A partir das primeiras horas de viagem, contudo, os dramas psicológicos dos filhos da família passam a tomar contornos cada vez mais claros e se sobrepujam aos inconvenientes que envolvem a morte da mãe e a vilania do pai. Indiscutivelmente, os sete membros da família Bundren diferem consideravelmente entre si em relação às suas ambições, posicionamentos e personalidades. Ao mundo inerte do patriarca Anse, que conta sempre com a ajuda dos vizinhos ou dos demais familiares para cumprir com sua sagrada palavra, contrapõem-se os

---

<sup>46</sup> “God’s will be done. [...] Now I can get them teeth” (FAULKNER, 2010, p. 30).

episódios de ação da narrativa encarnados, em sua maioria, pelas figuras de seu filho mais velho Cash – que, conforme vimos, trabalha com afinco, desde o início do romance, sobre as tábuas que se transformarão no caixão de sua mãe – e de Jewel – que prefere passar a maior parte do tempo cavalgando o cavalo que adquirira a custo de muito trabalho. Ao mundo de ação desses dois irmãos contrapõe-se ainda o mundo contemplativo de Darl Bundren, segundo filho do casal, que, em dezenove monólogos, mais vê e sente seu entorno de uma forma intuitiva do que nele age. O penúltimo filho do casal é a menina Dewey Dell que também se afasta em muito dos mundos de seu pai e irmãos, pois passa boa parte da narrativa em silêncio, buscando, em Jefferson, uma maneira de interromper sua gravidez indesejada. O último filho do casal é o pequeno Vardaman que, inocente e confuso, ainda sem compreender por completo o fenômeno da morte, esforça-se para dar sentido ao caótico microcosmo do qual faz parte.

Justamente por serem tão diferentes, seus monólogos não podem ser equiparados em relação à forma, ao estilo ou ao conteúdo. Algumas personagens, como é o caso de Darl, tendem para o uso, nos termos de Volpe (1967), de uma dicção poética e imagística. Outras, contudo, como é o caso de Cash, possuem uma linguagem mais pragmática, sem floreios. Vejamos o exemplo de um de seus primeiros monólogos, cuja objetividade transforma o discurso em uma lista de afazeres, em que o carpinteiro 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” (FAULKNER, 2002, p. 73)<sup>47</sup>. Por outro lado, Darl, ao descrever o mesmo objeto, investe-o de movimento, como se a consciência de Addie permanecesse viva dentro de seu corpo morto. Ao narrar um episódio em que Cash, Anse, o vizinho Tull e o médico Peabody erguem o caixão para colocá-lo na carroça que levará a família estrada adiante, notemos como o objeto, antes definido por leis físicas, torna-se parte indispensável de uma verdadeira *performance* imaginada por Darl:

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,

---

<sup>47</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).

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>48</sup>.

De acordo com Jacobi (1987), a leitura que Olga Vickery fizera do romance sobre a distinção palavra/ação, serviu e ainda serve como ponto de partida para diversas análises, inclusive a nossa, para compreender as formas que toma essa dicotomia nas mentes dos filhos Bundren e, por extensão, na própria maneira com que eles agem no mundo como reação ou à palavra ou à ação. Corriqueiramente, portanto, estudiosos associam Cash ao mundo da ação, antes do acidente da jornada, e ao mundo da palavra, depois de obrigado à imobilidade. Portanto, é também comum vê-lo como o filho que mais harmonicamente aproxima e, em certa medida, conjuga os dois polos. De acordo com Jacobi (1987) é ainda habitual a leitura de Darl como aquele que, atormentado pela dissolução de sua identidade que, a galopes, o entrega nas mãos da loucura, não age no mundo com base nessa dicotomia por não pertencer nem à esfera da palavra, nem à esfera da ação.

Nessa perspectiva, se com o caminhar da narrativa Cash passa a habitar a esfera da reflexão, o emblemático Darl jamais conhecera outra forma de se relacionar com o mundo que não fosse por meio da esfera da contemplação. Desde o início da narrativa fica evidente que o rapaz difere em muito de sua família – nas palavras de Vernon Tull, é como se o rapaz “tivesse entrado dentro de você, de alguma forma” (FAULKNER, 2002, p. 109)<sup>49</sup>. Justamente por isso, isto é, por sua aguda capacidade de contemplar todas as facetas do mundo ao seu redor, Darl é capaz de conhecer os segredos dos Bundrens e entender, desde sua primeira gargalhada, o despropósito da jornada até Jefferson. Darl sabe que Jewel não é filho de Anse, mas de Whitfield, com quem Addie tivera um *affair*, além de ser também o único que tem conhecimento acerca da gravidez de Dewey Dell e de seu desejo de abortar em Jefferson.

---

<sup>48</sup> “For an instant it resists, as though volitional, 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 the emaciation of her "body had added buoyancy to -the planks or 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).

<sup>49</sup> “had got into the inside of you, someway” (FAULKNER, 2010, p. 72).

Precisamente porque Darl leva cada um dos Bundrens a encarar seus desejos e segredos mais sórdidos por meio de suas risadas, provocações – “‘Jewel,’ digo, ‘você sabe que Addie Bundren vai morrer? Addie Bundren vai morrer?’” (FAULKNER, 2002, p. 40)<sup>50</sup> – e atitudes delirantes, como atear fogo ao próprio caixão da mãe, todos contribuem à sua maneira com a decisão de enviá-lo ao 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>51</sup>. Segundo Calvin Bedient (1968), Cash apoia-se em um julgamento moral para justificar o internamento de Darl, por acreditar que não se deve incendiar a propriedade alheia, construída às custas do trabalho braçal de um sujeito. 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>52</sup> e a evidência de uma compreensão de seu universo que não é o da ação ou o da palavra: “Este mundo não é o seu mundo; esta vida sua vida” (FAULKNER, 2002, p. 223)<sup>53</sup>.

O que a crítica mais recente do romance busca fazer, contudo, sem deixar de reconhecer o mérito dos caminhos já percorridos pela crítica mais tradicional – como a dos novos críticos, formalistas e estruturalistas – é viabilizar novas leituras que nos permitem lançar um novo olhar aos temas, à linguagem, às personagens e à própria estrutura do romance como um todo. Para Jacobi (1987), dessa forma, embora seja admissível a leitura de Cash como o mais estável e, quiçá, o mais sã dos Bundrens, é frequentemente negligenciada a leitura de Darl como aquele que possui tanto a intensidade de emoções característica de Addie quanto a facilidade de articulação da linguagem característica de Anse.

A harmoniosa conjugação entre os polos da palavra e da ação que grande parte da crítica credita à Cash, na realidade, deveria ser reconhecida em Darl, já que “seu irmão Cash é metade Addie e metade Anse; mas, como o óleo e a água, ele

---

<sup>50</sup> “‘Jewel,’ I say, ‘do you know that Addie Bundren is going to die? Addie Bundren is going to die?’” (FAULKNER, 2010, p. 24).

<sup>51</sup> “‘I thought you would have told me’, he said. ‘I never thought you wouldn’t have’” (FAULKNER, 2010, p. 137).

<sup>52</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>53</sup> “This world is not his world; this life his life” (FAULKNER, 2010, p. 149).

não as mescla. Darl tem uma porção completa dos dois” (JACOBI, 1987, p. 70, tradução nossa). Contudo, ao invés de transformar sua linguagem especulativa em expressão poética, Darl atinge, com a viagem, os limites da loucura, precisamente porque, à exceção talvez de Vardaman, nenhum dos membros verdadeiramente ouve o que o rapaz tem a dizer. Por isso, quando Dewey Dell diz “é porque estou sozinha” (FAULKNER, 2002, p. 55), poderíamos, de forma análoga, estender essa assertiva a cada um dos seus irmãos.

Comum às narrativas faulknerianas, o luto gera a reflexão acerca daquilo que foi perdido, mas que permanece latente na memória, bem como acerca do que pode ou não ser construído sobre as ruínas que restaram no presente. Em *Enquanto agonizo*, o luto, ao estender-se por dias estrada afora gera, ainda, a reflexão acerca da própria condição do existir, pois o *it* em que Addie se transforma abala as ínfimas certezas que cada um de seus filhos possui acerca de si. Para Edmond L. Volpe (1967, p. 132, tradução nossa), o que se apresenta, nessa narrativa, é, sobretudo, “o mistério do ‘eu sou’ contra o insondável estado de ‘eu não sou’, ‘eu fui’. [...] O não-ser provoca uma meditação acerca da realidade do ser: ‘quem sou eu? O que sou eu?’”. Observemos como se dá a primeira dessas reflexões no corpo do romance, protagonizada por Darl e Vardaman:

‘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>54</sup>

<sup>54</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?’



Assim como, em meio a uma confusa e dizimada realidade, o jovem Darl empenha-se, ao longo do romance, em um constante processo existencial de autodefinição, Vardaman também busca, nos outros, reafirmações e, em última instância, definições para sua existência, por meio de declarações como: “Darl é meu irmão” ou “Jewel é meu irmão”. Podemos dizer que a linguagem de Vardaman circula em busca de um ponto de referência, de algo que se assemelhe a um ponto seguro, assim como o próprio menino o faz. Sobre a relação entre Darl e Vardaman, ainda, vale a pena abrir, aqui, um breve parêntese.

Sabemos que é comum às famílias de Faulkner a reincidência da tríade avô-pai-filho. Em *O Som e a Fúria* e *Absalão, Absalão!*, por exemplo, encontramos menções ao avô General Jason Lycurgus Compson II, representante da geração que vivera os tempos de glória do Sul, antes da Guerra Civil, e temos como protagonistas seu filho, Jason Richmond Lycurgus Compson III, e seu neto Quentin. Seu filho é representante da geração que testemunha a queda de uma antiga ordem e o início de sua derrocada, enquanto seu neto é representante da geração que nasceu e se desenvolveu já no chamado Novo Sul. A mesmíssima correlação pode ser feita em *Sartoris*. É interessante pensar no lugar contraditório que ocupa o pai, nessa tríade, pois, sobretudo no caso de *Absalão, Absalão!*, está com ele a responsabilidade de passar ao filho a história que relata a queda de uma ordem que já não é vigente, de modo que o filho compreenda a sua realidade como desdobramento desse passado.

Sabemos que a família Bundren, por outro lado, pertence a uma classe social que não tem raízes na aristocracia, e que, possivelmente por essa razão, não há nem sequer menção ao pai de Anse ao longo da narrativa. Contudo, a herança dos filhos de Anse não é de forma alguma menos trágica do que aquela de Quentin e Bayard. Porque os ensinamentos de Anse são, em geral, repetições *ad infinitum* de jargões do senso comum – “Sei que o Velho Mestre lá em cima vai cuidar de mim” (FAULKNER, 2002, p. 37); “Tem cristãos suficientes para ajudar” (FAULKNER,

---

‘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).

2002, p. 49)<sup>55</sup> –, seus filhos já não ouvem o que ele tem a dizer. Darl, possivelmente o mais crítico de todos os filhos, atuaria, nesse sentido, como uma espécie de pai para Vardaman. Ao irmão menor, cabe, contudo, assimilar ensinamentos acerca da impossibilidade de encontrar definição para si mesmo. Acreditamos que, se fosse possível entrever o futuro da criança, ele em muito se assemelharia ao futuro de seu irmão maior.

Vardaman, vale lembrar, é descrito no romance, em um primeiro momento, por meio do olhar de Vernon 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>56</sup>. O peixe que pescara possui função essencial na narrativa para Vardaman, pois já no primeiro monólogo é evidente a confusão da criança diante da morte da mãe, o que a levará a fundir as mortes do peixe e da mãe no emblemático capítulo do romance composto por uma só sentença: “Minha mãe é um peixe” (FAULKNER, 2002, p. 75)<sup>57</sup>. Notemos, a seguir, o excerto que preludia tal fusão:

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 macacão. 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>.

A partir do momento em que o peixe jaz cortado em pedaços na cozinha, sem sua forma original, é como se ele se tornasse 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 fisicamente. 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

---

<sup>55</sup> “I know that Old Marster will care for me” (FAULKNER, 2010, p. 23); “There is Christians enough to help” (FAULKNER, 2010, p. 29).

<sup>56</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>57</sup> “My mother is a fish” (FAULKNER, 2010, p. 49).

<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).

simples comparação. Dizer “minha mãe é como um peixe” não é o mesmo que dizer “minha mãe é um peixe”. A primeira sentença descreve uma coisa como se fosse outra, enquanto a segunda implica em “digeri-la, por assim dizer, e tornar o objeto problemático uma parte de si mesmo”.

A fusão, que enfatiza a confusão mental do menino, pode ser lida como consequência advinda da falta de cuidado, por parte dos demais membros da família, para com a explicação do fenômeno da morte, assim como ocorre a Caddy, Jason, Quentin e Benjy que, quando crianças, são banidas por completo do velório e enterro de sua avó<sup>59</sup>. Por consequência, Caddy, na tentativa de sanar a curiosidade dos irmãos que não encontram, dos adultos, qualquer esclarecimento sobre o que se passa, sobe em uma árvore e narra às demais crianças a cerimônia sem, contudo, compreendê-la. Mr. e Mrs. Compson, ao esconderem dos descendentes da família o corpo da avó, acabam por privar as crianças tanto do entendimento quanto da aceitação do fenômeno da finitude. Além disso, as tentativas dos filhos da empregada Dilsey de clarificar a situação geram ainda mais estranhamento e distanciamento por parte das crianças em relação a percepção do padecimento do corpo humano:

“Tem visita lá em casa.” disse Caddy. “O papai mandou todo mundo me obedecer hoje. Você e o T. P. também vão ter que me obedecer.”  
 “Eu não vou obedecer você não.” disse Jason. “A Frony e o T. P. também não precisam não.”

“Se eu mandar eles têm que obedecer sim.” disse Caddy. “Mas eu posso não mandar.”

“O T. P. não obedece ninguém.” disse Frony. “Já começou o enterro.”

“O quê que é enterro.” disse Jason.

“A mamãe não te falou pra você não contar pra eles.” disse Versh.

---

<sup>59</sup> Enfatizamos que, em termos gerais, todas as crianças da ficção faulkneriana pertencem a uma família cujos membros permanecem psicológica e emocionalmente instáveis. Por esse motivo, grande parte delas se transforma ou tem chances de se transformar em adultos desajustados e traumatizados. É o caso, portanto, não apenas de Vardaman e das crianças Compson, mas também do pequeno órfão Joe Christmas, de *Luz em agosto*, ou mesmo o miúdo Thomas Sutpen, de *Absalão, Absalão!*. De acordo com Hamblin e Peek (1999, p. 65-66, tradução nossa e grifo nosso):

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.

“É uma coisa que fica todo mundo chorando.” disse Frony.  
 “Choraram dois dias no da irmã Beulah Clay.”

[...]

“Ah.” disse Caddy. “Isso é coisa de negro. Gente branca não faz enterro.”

“A mamãe disse pra gente não dizer pra eles, Frony.” disse Versh.

“Dizer o quê pra eles.” disse Caddy.

[...]

“Por quê que não.” disse Frony. “Branco também morre. A tua vovó morreu, igual que se ela fosse negra.”

“Cachorro morre.” disse Caddy. “E quando a Nancy caiu numa vala e o Roskus deu um tiro nela e vieram os urubus e despiram ela” (FAULKNER, 2012, p. 36-37).<sup>60</sup>

Caddy só pode associar o fenômeno da morte à cachorrinha da família, cuja carcaça jaz em uma vala adjunta a casa dos Compsons. Vardaman, por outro lado, porque presencia o momento da morte da mãe, bem como seus desdobramentos, associa à sua morte a morte do peixe, precisamente por compreender que a existência se esvaiu tanto de um quanto de outro no tempo presente. Mais adiante na narrativa, quando Tull e Cora retornam às suas terras depois de o vizinho passar a noite em claro ajudando Cash a finalizar o caixão, o casal vislumbra o menino pescando em um rio próximo à sua propriedade, como se, encontrando outro peixe com vida, ele pudesse, por analogia, voltar a encontrar vida também em sua mãe. Por não ser capaz de atinar que sua progenitora, há pouco tempo com vida, transmutou-se *permanentemente* no cadáver que jaz deitado em uma estranha caixa de madeira, Vardaman fura, com a escavadeira nova de Cash, o caixão em que o corpo havia acabado de ser depositado, de modo a garantir que sua mãe pudesse “respirar”, o que também é relatado por Vernon Tull:

---

<sup>60</sup> “We've got company.” Caddy said. “Father said for us to mind me tonight. I expect you and T.P. will have to mind me too.”

“I'm not going to mind you.” Jason said. “Frony and T.P. dont have to either.”

“They will if I say so.” Caddy said. “Maybe I wont say for them to.”

“T.P. dont mind nobody.” Frony said. “Is they started the funeral yet.”

“What's a funeral.” Jason said.

“Didn't mammy tell you not to tell them.” Versh said.

“Where they moans.” Frony said. “They moaned two days on Sis Beulah Clay.”

[...]

“Oh.” Caddy said. “That's niggers. White folks dont have funerals.”

“Mammy said us not to tell them, Frony.” Versh said.

“Tell them what.” Caddy said.

[...]

“I like to know why not.” Frony said. “White folks dies too. Your grandmammy dead as any nigger can get, I reckon.”

“Dogs are dead.” Caddy said. “And when Nancy fell in the ditch and Roskus shot her and the buzzards came and undressed her” (FAULKNER, 1990, p. 27).

E na manhã seguinte o encontraram só de camisa, deitado no chão como um bezerro derrubado por uma pancada, e a tampa do caixão toda cheia de furos e a escavadeira nova de Cash quebrada no último deles. Quando levantaram a tampa, viram que dois tinham furado o rosto dela (FAULKNER, 2002, p. 67)<sup>61</sup>.

No décimo e último monólogo de Vardaman sua dor e confusão são levadas ao extremo. A criança, atordoada pela morte da mãe e esgotada mental e fisicamente dados os percalços da viagem, vê-se ainda mais perdida sem seu mentor Darl por perto. Sozinho, esperando Dewey Dell voltar da farmácia, Vardaman associa, ainda, o trem da loja de Jefferson que um dia tanto desejara ver – “Vai ficar ali. Vai ficar ali até o Natal [...], brilhando no trilho” (FAULKNER, 2002, p. 89)<sup>62</sup> – àquele que levava seu irmão em direção ao hospital psiquiátrico de Jackson – “*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, grifo do autor)<sup>63</sup>. As últimas palavras que a personagem pronuncia são, inclusive, “Darl. Darl”, arrebatadas pelo lamento e pela angústia, o que torna a herança de Vardaman uma das mais trágicas da ficção faulkneriana, ao nosso ver: de um lado, a ausência dupla da mãe e do irmão, de outro, a *waste land* de um futuro sem esperanças.

Igualmente trágica é a herança de Dewey Dell. A única filha de Addie, com apenas alguns dólares bem guardados no bolso, precisa chegar à Jefferson para comprar um remédio que a faça abortar o filho indesejado do peão Lefe, de quem engravidara depois de um dia de trabalho colhendo algodão – “E assim foi porque não pude evitar aquilo” (FAULKNER, 2002, p. 29)<sup>64</sup>. Quando Dewey Dell descobre que estaria esperando um filho, ela assevera: “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>65</sup>. Mais adiante, a garota revela ainda: “Eu me sinto como uma semente molhada na terra quente e cega” (FAULKNER, 2002, p.

---

<sup>61</sup> “And the next morning they found him in his shirt tail, laying asleep on the floor like a felled steer, and the top of the box bored clean full of holes and Cash's new auger broke off in the last one. When they taken the lid off they found that two of them had bored on into her face” (FAULKNER, 2002, p. 42).

<sup>62</sup> “It'll be there. It'll be there come Christmas [...], shining on the track” (FAULKNER, 2010, p. 59).

<sup>63</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, grifo do autor).

<sup>64</sup> “And so it was because I could not help it” (FAULKNER, 2010, p. 17).

<sup>65</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).

60)<sup>66</sup>. Os dois excertos ostentam imagens altamente poéticas e reveladoras do mal-estar da adolescente em relação à gravidez e, evidentemente, à maternidade. Notemos que o processo de deixar de ser solitária – em inglês, tornar-se “unalone” – refere-se à sensação física e mental de tornar-se outro a partir daquele que irá nascer, como uma semente em solo fértil que invariavelmente brotará; é o próprio martírio e milagre da maternidade.

Com a possibilidade do aborto, a menina visa evitar a repetição da sina de sua mãe, mas principalmente, retornar a seu estado natural de solitude. Por essa razão, durante a viagem, seus esforços concentram-se na incansável tarefa de livrar-se de sua gravidez não planejada: “Nesta terra selvagem e violada é muito cedo muito cedo muito cedo. Não é que eu não queira e nem vou querer é que é muito cedo muito cedo muito cedo” (FAULKNER, 2002, p. 104).<sup>67</sup> Ao final do romance, a menina não apenas falha em sua desalentada tentativa, mas é, ainda, enganada por um suposto farmacêutico que promete lhe dar uma droga abortiva caso ela se deite com ele:

Dewey Dell aparece. Ela olha para mim.  
 “Vamos por lá agora”, digo.  
 Ela olha para mim. “Não vai funcionar”, ela diz. “Aquele filho da puta.”  
 “O que não vai funcionar, Dewey Dell?” “Só sei que não vai funcionar”, ela diz. Olha para o nada. “Eu apenas sei.” (FAULKNER, 2002, p. 216).<sup>68</sup>

Da mesma forma como, na obra de Faulkner, o passado vem invadir o presente pelas frestas até tomar conta dele por completo, tornando praticamente inviável a insurgência de um processo social e individual de renovação, o caráter inalterável da maternidade de Dewey Dell retumba em *Enquanto agonizo* como guardião da velha ordem, tornando seus desejos pessoais irrealizáveis.

Mais importante do que compreender como os filhos do ex-casal Bundren são guiados por uma dicotomia que separa Addie de Anse com base na falácia das promessas e no caráter imediatista das ações, é importante atentar que Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman, mesmo após atravessarem o ameaçador rio que os

---

<sup>66</sup> “I feel like a wet seed wild in the hot blind earth” (FAULKNER, 2010, p. 38).

<sup>67</sup> “In the wild and outraged earth too soon too soon too soon. It’s not that I wouldn’t and will not it’s that it is too soon too soon too soon” (FAULKNER, 2010, p. 69).

<sup>68</sup> “She looks at me. ‘It aint going to work,’ she says. ‘That son of a bitch.’ ‘What aint going to work, Dewey Dell?’ ‘I just know it wont,’ she says. She is not looking at anything. ‘I just know it.’ (FAULKNER, 2010, p. 144).

desafia nos prelúdios da jornada, permanecem ainda flutuando nas águas turvas de seus processos ininterruptos de luto e passam toda a viagem em busca de si mesmos – alguns em silêncio, como é o caso de Dewey Dell e Cash, outros a conjugar o verbo ser/estar, como é o caso de Darl e Vardaman, outros, ainda, a vociferar com violência contra a indiferença de Deus, como é o caso de Jewel: “Se existe um Deus para que Diabos Ele serve?” (FAULKNER, 2002, p. 19)<sup>69</sup>. Assim, cremos que a morte, e não a dicotomia palavra/ação, seria definidora da própria maneira com que tais personagens atuam – ou optam por não atuar – em seu meio, como reflexo, precisamente, da experiência ainda latente de tal fenômeno.

### **2.3 Morte e existência em *Enquanto agonizo*: um caminho para além das dicotomias**

Quando a família Bundren é atingida pelo fenômeno da morte, entrevemos a reação dos filhos ao não-ser de Addie, ao *it* indefinido em que a mãe se transformara, sob a forma de meditações acerca da própria condição do existir. Para Urgo (1988, p. 14, tradução nossa),

Em *Enquanto agonizo*, o significado da morte informa o drama epistemológico que acomoda a base para um trio de conflitos – entre o ser e si mesmo, entre o ser e o outro, e entre o ser e seu tempo, lugar e meio.

Concordamos plenamente com tal afirmação e buscaremos, ao longo desta pesquisa, expandir e explorar, no romance, esse trio de conflitos, de modo a evidenciar que a morte física de Addie, que impulsiona a viagem da família até Jefferson, é também metáfora para a morte desse sujeito característico da ficção faulkneriana que, em contato com o crescente processo de modernização, experimenta uma cisão irreconciliável entre si e o próprio estatuto de sua existência; entre si e o outro; e entre os valores de outrora e os novos valores de oferta e procura da sociedade industrial.

Duas outras basilares questões nos cativam neste trabalho: se é verdade ainda que, de acordo com Sundquist (1983), o próprio romance pode ser lido como um corpo em fase de decomposição, como então a morte e a insurgência do não-

---

<sup>69</sup> “If there is a God what the hell is He for” (FAULKNER, 2010, p. 10).

ser, do *it*, do cadáver – que é ao mesmo tempo presença e traço da morte – o determinam e, em certa medida, o transformam? A morte física de Addie, que se alastra e se apodera da narrativa, seria o elo que proporciona o encontro entre o niilismo modernista e o pensamento filosófico existencial, evocado, mormente, pelas consciências individuais dos filhos de Addie e Anse?

Analisemos como a morte se apodera de alguns dos principais elementos narrativos do romance. Com relação ao cenário, tomemos como exemplo o caso dos urubus que, em círculos, acompanham a carroça da família durante toda a jornada: Darl é quem descreve o momento inicial em que as aves, atraídas pelo cheiro que exala de dentro do caixão, se unem à família: “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>70</sup>. Posteriormente, deparamo-nos com Vardaman a lutar incessantemente para afastá-los do caminho de peregrinação da família, ainda que em vão: “Agora eles são sete, em pequenos e altos círculos negros. [...] Nós os observamos em pequenos e altos círculos imóveis” (FAULKNER, 2002, p. 171)<sup>71</sup>.

Para Darryl Hattenhauer (1994), a imagética do círculo em *Enquanto agonizo*, o mesmo círculo que engendra o voo das aves de rapina, pode ser, de regra, associada ao fenômeno da morte. Quando Vardaman assiste espantado à morte de sua mãe, Darl descreve o formato circular de seus olhos e boca: “Por trás das pernas do pai, Vardaman olha, boquiaberto. [...] Ele começa a se afastar devagar da cama, seus olhos redondos, seu rosto pálido” (FAULKNER, 2002, p. 47)<sup>72</sup>. Mais tarde ainda, conforme mencionamos, Vardaman tenta “salvar” a mãe ao furar seu caixão também com círculos, para que ela possa respirar. O movimento circular das rodas da carroça que leva o corpo de Addie e o restante da família em direção a Jefferson é também constantemente mencionado: “Vamos em frente, a carroça rangendo, a lama murmurando nas rodas” (FAULKNER, 2002, p. 94)<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> “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).

<sup>71</sup> “Now there are seven of them, in little tall black circles. [...] We watch them in little tall black circles of not-moving” (FAULKNER, 2010, p. 113).

<sup>72</sup> “From behind pa’s leg Vardaman peers, his mouth full open. [...] He begins to move slowly backward from the bed, his eyes round, his pale face” (FAULKNER, 2010, p. 29).

<sup>73</sup> “We go on, the wagon creaking, the mud whispering on the wheels” (FAULKNER, 2010, p. 62).



Além disso, os secretos desejos dos membros da família que os movem até a sede do condado e que os levam, por consequência, a uma morte simbólica<sup>74</sup>, têm, também, relação com o círculo, essa forma a-histórica e arquetípica: o trem que Vardaman enseja ver na vitrine de uma loja gira em círculos por um trilho; o gramofone que Cash gostaria de comprar – e que é trazido pelas mãos da nova Mrs. Bundren: “E aí eu vi que a maleta que ela carregava trazia um desses gramofones pequenos” (FAULKNER, 2002, p. 223)<sup>75</sup> – também gira em círculos para fazer tocar as canções; e até o aborto de Dewey Dell pode ser associado ao reestabelecimento de um ciclo menstrual que remete, igualmente, ao círculo. Além disso, a mesma alusão intercorre mesmo na estrutura da narrativa, quando Anse apresenta a família a 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>76</sup>.

Se as duas forças perturbadoras do romance – Addie e Darl – são silenciadas, cada uma a sua forma – uma jaz à sete palmos abaixo da terra, enquanto a outra jaz, provavelmente até os últimos dias de sua existência, trancafiada em um hospital psiquiátrico, relegada a uma morte social – resta aos Bundrens retornar a sua rotina e ao seu *status* de família completa e, dessa forma, mais um círculo se completa. Entretanto, se o círculo remete, via de regra, à morte, poderíamos dizer que o que ecoa da narrativa é, por extensão, a morte desses indivíduos, já que ela está presente simbolicamente nos finais trágicos que são reservados à eles: Darl tem sua subjetividade enclausurada pelas grades do manicômio de Jackson; Dewey Dell terá de repetir a sina da mãe e dar a luz a um

---

<sup>74</sup> Em “Benjy, the Reader, and Death: at the fence in *The Sound and the Fury*” (1995), Arthur A. Brown afirma que a morte é quem, na realidade, escreve *O Som e a Fúria*. Nessa perspectiva, o fenômeno desdobrar-se-ia, na tessitura narrativa, em duas categorias: a morte literal, que atinge Quentin, e a morte simbólica, que atinge Caddy no momento de seu casamento, por exemplo, ou ainda quando Caroline Compson proíbe os filhos de mencionar seu nome dentro da decadente mansão. Simbolicamente, contudo, todos os narradores do romance jazem mortos enquanto narram: “Eles estão mortos desde o momento em que veem a calcinha enlameada de Caddy; e passam o resto de suas vidas revivendo ou repetindo essa morte” (BROWN, 1995, p. 2, tradução nossa). Agnieszka Kaczmarek, em seu livro *Little Sister Death: Finitude in William Faulkner’s The Sound and the Fury* (2013), menciona outros dois tipos de morte, que acometem a personagem Benjy ao final do romance: a morte sexual, exprimida na castração do rapaz; e a morte social, representada no apêndice da família, que descreve o ano de 1933 como aquele em que Benjy fora enviado a um asilo estadual em Jackson para ali passar o resto de seus dias.

<sup>75</sup> “And then I see that the grip she was carrying was one of them little graphophones” (FAULKNER, 2002, p. 149).

<sup>76</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).

filho indesejado; Jewel jamais recuperará seu cavalo, seu mais precioso bem e único companheiro; e Cash dificilmente se dedicará à carpintaria novamente depois do acidente com sua perna durante a jornada. Embora o restante da família de Addie permaneça vivo, é como se a ameaça da ausência, do *it*, do não-ser, se pulverizasse pelo ar que respiram e pela terra em que pisam, tornando-se parte inalienável deles mesmos.

Sabemos que a crítica vê no fenômeno da morte um elemento de fundamental importância na obra de Faulkner (DAY, 1961; FIEDLER, 1966; BLEIKASTEN, 1990; WADLINGTON, 1981/1987; BROWN, 1995). Com relação a *Enquanto agonizo*, André Bleikasten (2010, p. 279, tradução nossa) afirma que, no centro do romance, jaz a relação entre morte e vida e, conseqüentemente, entre inércia e movimento: “nada permanece fixo em sua função e identidade; tudo é efêmero e flutuante. A metamorfose governa tudo”. Como mencionamos, o conceito de imobilidade dinâmica cunhado pelo autor tem justamente a ver com o fato de que é Addie, um cadáver de consciência viva, quem obriga a família, comandada por um patriarca que odeia movimentar-se, a se pôr em movimento contínuo. Assim, também, conforme giram as rodas da carroça, o inanimado investe-se de vida – “Vi a escuridão ficar em pé e ir embora rodopiando” (FAULKNER, 2002, p. 61)<sup>77</sup>, diz Vardaman; “A água estava fria. Estava espessa, como neve suja. Mas parecia ter vida” (FAULKNER, 2002, p. 120)<sup>78</sup>, diz o vizinho Vernon Tull.

Donald M. Kartiganer (2010) vai ainda mais longe ao afirmar que vida e morte são, na realidade, categorias inseparáveis no romance. Quanto mais se avança na narrativa, conforme demonstramos, mais seus elementos são, como um todo, investidos de morbidez. Notemos, a título de exemplificação, como esta gradação se opera em termos narrativos – com relação, mais especificamente, ao cenário e à linguagem – do quarto ao sexto monólogo de Darl. As palavras e expressões evidenciadas em itálico nos três excertos fazem referência, direta ou indiretamente, ao fenômeno da morte:

#### QUARTO MONÓLOGO:

O sol, uma hora cima do horizonte, parece um *ovo ensanguentado* em cima de uma crista de *nuvens negras*; a luz se tornou cobre:

<sup>77</sup> “I saw the dark stand up and go whirling away” (FAULKNER, 2010, p. 39).

<sup>78</sup> “The water was cold. It was thick, like slush ice. Only it kind of lived” (FAULKNER, 2010, p. 79).

*sombria* para os olhos, *sulfurosa* para o nariz, *cheirando a relâmpago* (FAULKNER, 2002, p. 40, grifos nossos)<sup>79</sup>.

SEXTO MONÓLOGO:

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, grifos nossos);

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 sibilação* (FAULKNER, 2002, p. 69, grifos nossos)<sup>80</sup>.

A tentativa de Faulkner de construir Yoknapatawpha, um mundo imaginário que de alguma forma evidencia em pormenores os aspectos sulistas e universais da *waste land* da modernidade – essa experiência desorientadora da mudança –, suscita uma gama de questões filosóficas que podem ser encontradas nos temas, no cenário, no tempo, nas metáforas, na linguagem, ou ainda nas entidades ficcionais que habitam sua obra. Se existe um elemento unificador no romance, que conecta a família Bundren em torno de um centro, esse elemento é exatamente o da *ausência*, fundamentalmente compreendida pela crítica, sobretudo aquela mais contemporânea ao romance e, em última instância, ao autor, como um elemento de valoração negativa.

O próprio Faulkner, em conversa com William Spratling, por volta de 1925, já revelara que, para ele, apenas o amor e a morte seriam “as duas básicas compulsões na Terra” (BLOTNER, 1974, p. 157, tradução nossa). No caso das diversas narrativas que compõem a saga Yoknapatawpha, poderíamos dizer que a

---

<sup>79</sup> “The sun, an hour above the horizon, is poised like a *bloody egg* upon a crest of *thunderheads*; the light has turned cooper: in the eye *portentous*, in the nose *sulphurous*, *smelling of lightning*” (FAULKNER, 2010, p. 24, grifos nossos).

<sup>80</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, grifos nossos);

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, grifos nossos).

morte, mais do que o amor, toma a forma de uma verdadeira compulsão que se converte em característica unificadora, também, desse conjunto de romances. Para Addie Bundren, a morte constitui-se não apenas em questão existencial que vem repetidamente ocupar seus pensamentos, como é o caso de Quentin Compson e Bayard Sartoris, mas sim como parte integrante de sua vida e, mais do que isso, como uma espécie de *estilo de vida*. Como cadáver-vivo, parece-nos que esse estilo de vida pode, por fim, se alastrar e fagocitar todos componentes narrativos do romance, mais do que qualquer outro pertencente à saga Yoknapatawpha. Daí nos concentrarmos nessa narrativa ao longo dessas ponderações.

É importante ressaltar, mais uma vez, que não é de nosso interesse a análise da morte, do silêncio, do tempo e da existência somente como *temas*. Nosso objetivo é o de evidenciar, por meio de uma leitura de viés filosófico, como esses aspectos fundamentam uma visão de mundo da obra faulkneriana. A aproximação com a filosofia faz-se necessária porque o peso filosófico dos trabalhos de Faulkner é frequentemente diminuído ou negligenciado por certas correntes de análise consolidadas, embora, já em 1946, Robert Penn Warren, em ensaio de título “William Faulkner”, enfatizasse este mesmo peso filosófico como uma característica distintiva do autor e, em 1960, Jean-Jacques Mayoux, considerasse o autor como um genuíno filósofo. Se os monólogos dos Bundrens concretizam gritos e sussurros existenciais suscitados por meio da experiência da morte, por que então pouco se diz acerca das premissas que fundamentam as concepções tanto de morte quanto de existência em *Enquanto agonizo*? Se no âmago da narrativa jaz o cadáver de Addie que permanece, tomando de empréstimo as palavras de Kathryn Rebecca Massey (2003, p. 43, tradução nossa), “fisicamente inquietante e metafisicamente incompreensível”, por que é comum à crítica a menção à instância da morte apenas como tema, de forma breve e redutora?

Quando Donald M. Kartiganer (2010) assegura que vida e morte se constituem em categorias inseparáveis no romance, o autor acaba por abrir uma porta de análise capaz de demonstrar o caráter redutivo de interpretações que o investigam com base em dicotomias, como morte/vida, ausência/presença, palavra/ação. Para Robert Hemenway, em “Enigmas of being in *As I Lay Dying*” (1970), *Enquanto agonizo* é um romance filosoficamente complexo cuja própria tessitura evidencia a incerteza do conceito da existência. Por tal razão, limitar, por

exemplo, “a luta emocional de Darl a uma crise de identidade, significa ignorar as implicações existenciais da linguagem de Faulkner” (HEMENWAY, 1970, p. 134, tradução nossa).

Da mesma forma, quando Addie profere a sentença “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>81</sup>, a crítica tende a tomá-la – essa, que é uma das principais sentenças do romance, capaz de significá-lo e ressignificá-lo em fluxo contínuo – com base em seu caráter religioso, mais especificamente protestante. Contudo, aludida quatro vezes durante o monólogo, cada uma com um significado específico e absolutamente discrepante, a sentença aglutina variadas definições da morte, como a própria filosofia o faz ao longo de seu extenso percurso de reflexão acerca do fenômeno<sup>82</sup>.

Parece-nos que a relutância da crítica em encarar o poder que o fenômeno da morte exerce sobre os escritos faulknerianos gera leituras hesitantes que abordam essa centralidade pelas beiradas – leituras que chegam mesmo a reconhecer tal poder, mas que evitam entrar em embate direto com essa ausência, esquivando-se, por conseguinte, da compreensão de que na literatura, nas palavras de Maurice Blanchot (1987, p. 323), “a linguagem é a vida que carrega a morte e nela se mantém”. Defendemos que a morte é, contraditoriamente, gênese de *Enquanto agonizo*, e não mera obsessão temática, como diriam as primeiras leituras do romance. Ela se coloca como, simultaneamente, ausência e presença, palavra e ação. É ela quem sustenta e propulsiona as rodas da carroça que movem os Bundrens, num processo continuado, expresso no próprio título do romance, em inglês, pelo verbo *to die* no gerúndio *dying*.

---

<sup>81</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).

<sup>82</sup> Retomaremos essa afirmação no quarto capítulo de nosso trabalho.

## CAPÍTULO 3

### 3.1 “A pornografia da morte”: Um cortejo histórico pela finitude

De acordo com o historiador Philippe Ariès, em seu seminal trabalho *História da morte no Ocidente*, “as transformações do homem diante da morte são extremamente lentas por sua própria natureza ou se situam entre longos períodos de imobilidade” (ARIÈS, 2003, p. 20). A atitude dos gregos diante da finitude, por exemplo, considerava as Moiras: Láquesis era a deusa dos destinos; Cloto era a deusa responsável por tecer o fio da vida; e Átropos era aquela responsável pelo corte deste fio, juntamente com Tânatos. A mentalidade Grega considerava, via de regra, que os indivíduos que pereciam seguiam vivendo por meio da *anima* (vento, respiração, alma, espírito) e que, por isso, era de responsabilidade dos vivos prover os mortos com o que fosse necessário para a continuação da vida após a morte, levando às tumbas alimentos diversos (como leite, vinho e mel), bem como animais sacrificados. Para Fustel de Coulanges, em *A Cidade Antiga* (2006, p. 13):

Era costume, no fim da cerimônia fúnebre, chamar três vezes a alma do morto pelo nome do falecido, desejando-lhe vida feliz sobre a terra. Diziam-lhe três vezes: Passe bem. – E acrescentavam: Que a terra lhe seja leve – a tanta era a certeza de que a criatura continuava a viver sobre a terra, conservando a sensação de bem-estar ou de sofrimento. No epitáfio declarava-se que o morto ali repousava, expressão que sobreviveu a essas crenças, e que de século em século chegou até nós.

Nas décadas iniciais da Idade Média, relata Ariès (2003), era costumeiro que o moribundo, ao saber da iminência de sua morte, em reconhecimento quase instantâneo, esperasse placidamente por seu fim. Chegada a hora, as cerimônias públicas que se sucediam – como o cortejo, que permanecia submetido a regras e itinerários específicos – eram cumpridas sem caráter dramático ou gestos de emoção excessivos, sendo o enterro breve e solene. Aos poucos, a familiaridade com o fenômeno da morte passa a se estender, também, à familiaridade para com os mortos em si, pois os cemitérios com frequência transformavam-se em locais de festas, feiras livres, apostas, apresentações musicais e afins, ainda que estes fossem construídos longe dos sítios comuns de habitação e convivência – de modo a evitar que os mortos ressuscitassem e retornassem aos vivos. Em 1231, contudo,

o conselho religioso de Rouen passaria a proibir as danças nos cemitérios sob a pena de excomunhão e, conforme os valores do Cristianismo se consolidavam como visão de mundo, a ideia do julgamento das almas no dia do juízo final ganharia força e peso nos derradeiros dias desses indivíduos, sobretudo a partir do século XIII.

O ritual que envolve esse processo adquire, então, novas nuances, já que a vida começa a se investir cada vez mais de moral religiosa *por conta* da morte e, por isso, aquele que se encontra em vias de morrer passa a se concentrar na prometida morada no Paraíso, por meio de uma oração de arrependimento, seguida por um pedido de perdão a Deus e da final absolvição feita por um membro da Igreja. O senso comum vigente, nos diz Ariès em *Western Attitudes Towards Death* (1974, p. 36, tradução nossa) era o de que:

Deus e sua corte estão lá para observar como o moribundo se conduz durante esse julgamento – um julgamento que ele deve suportar antes de dar seu último suspiro e que determinará seu destino na eternidade. Este teste consiste em uma tentação final (ARIÈS, 1974, p. 36).

O sujeito que antes abraçava a morte com naturalidade, dado ser ela o destino irrevogável da espécie e dadas as crenças de manutenção da vida após a morte graças ao culto dos vivos, agora investia este ritual de um caráter por um lado dramático e, por outro, mais individualizado. Isto porque com a representação do juízo final e a inevitável separação entre os merecedores do paraíso e os merecedores do inferno surge, por conseguinte, a questão da biografia individual como medida desse merecimento. Assim, se antes mesmo os defuntos mais ricos “eram enterrados [...] diretamente na terra, sob as lajes do chão” (ARIÈS, 2003, p. 42) sem maiores identificações, entra em cena, posteriormente, a personalização das sepulturas. Dessa forma, o morto cristão, que passa a merecer um jazigo nos confins das igrejas, deixa o anonimato para estampar inscrições e retratos que intencionavam rememorar e louvar suas boas ações na terra e, muitas vezes, sua generosidade financeira para com a Instituição Católica. A riqueza material de um indivíduo passa a ser, dessa forma, um meio de salvação divina, uma espécie de “passaporte para o céu”, que se converte, depois de sua morte, em templos religiosos, instituições de saúde ou em edifícios públicos, garantias físicas de sua “imortalidade”.

A perpetuação da memória individual por meio da moral religiosa constitui-se em prática que se estende pelos séculos até a Idade Moderna, momento histórico que protagoniza, mais especificamente a partir do final do século XV, uma nova atitude diante da morte. De fenômeno corriqueiro e familiar, a morte passa a ser vista, gradualmente, como uma *ruptura* da vida cotidiana e, por isso, nos séculos seguintes – sobretudo do XVI ao XVIII – torna-se objeto de fascínio que toma a forma de um erotismo macabro e mórbido: “a morte deixou de ser um *finis vitae*, um acerto de contas, e tornou-se a morte física, carniça e podridão, a morte macabra” (ARIÈS, 2003, p. 156). Vale lembrar que o caráter de ruptura imputado à morte é evidência e, em certa medida, consequência do Iluminismo que, a partir da ênfase na razão e no desenvolvimento da Ciência, abriu espaço para uma rejeição das práticas funerárias que se cristalizaram e se perpetuaram ao longo dos séculos ao insistir na questão do caráter infeccioso dos cemitérios convencionais e os perigos que os cadáveres e suas covas pútridas representavam para a saúde pública.

Porque o século XIX é, também, o século do Romantismo e da idealização do amor (Eros) e da morte (Tânatos), nele se torna distintiva uma nova característica que envolve não o morto, mas, sim, os enlutados que o acompanham no processo da morte. A atitude passiva e silenciosa daqueles que se encontravam com a morte por meio da figura de um familiar ou amigo adquire tons de exagero e histeria o que, para Ariès (1974, p. 67-68, tradução nossa), evidencia que os sobreviventes passam a aceitar com mais dificuldade a morte de outra pessoa em comparação àqueles indivíduos que vivenciavam o mesmo fenômeno do século XIII até o século XVIII: “A partir de agora, e esta é uma mudança muito importante, a morte que é temida não é mais tanto a morte do ‘eu’, mas a morte do outro, *la mort de toi*”.

Notemos como esta dificuldade de aceitar a morte do outro é também evidenciada pela literatura do século XIX. Em “California’s Tale”, conto de Mark Twain de 1893, um minerador parte para a Califórnia em busca de ouro e encontra-se com um modesto homem que o convida para conhecer sua casa. Notando a organização e o apreço aos detalhes da decoração, o viajante nota que ali há a presença de uma mulher. O morador, chamado Henry, ao mostrar, amoroso, a fotografia de sua mulher, que estava viajando e retornaria em poucos dias, insiste que fique para conhecê-la. Movido pela curiosidade e comovido pelo amor incondicional de Henry pela mulher, o viajante, que é também o narrador em



primeira pessoa dessa história, decide ficar. Aos poucos, outros mineradores surgem à porta da casa de Henry procurando pela mulher, desejosos de encontrar-se com ela, finalmente. Chegado o dia estabelecido para o retorno da esposa, ao cair do dia, dois amigos de Henry surgem à porta com garrafas de uísque, flores e instrumentos musicais. Depois de beber bastante, Henry recolhe-se ao quarto e seus amigos explicam ao narrador, deveras confuso com o atraso da mulher, o que se passa: a mulher de Henry morrera há dezenove anos, em uma viagem que fizera a cidade dos pais. Todo mês de junho, há exatos dezenove anos, no dia do aniversário de sua morte, Henry esperava pelo retorno da mulher. Enquanto isso, os amigos davam-lhe de beber uísque misturado a um remédio para dormir de modo a aplacar o luto que se estendia por quase duas décadas.

De volta à história, se, por um lado, o espetáculo da morte daquele que ali agoniza em seus últimos momentos é retirado do foco e redirecionado para iluminar as atitudes daqueles que acompanham o moribundo, por outro lado, notamos que os vivos, que permanecem e testemunham os ecos da morte de outrem, vivenciam nos séculos subsequentes, XX e XXI, uma mudança drástica no lugar ocupado pela morte em suas sociedades – apesar de, ainda no século XIX, retomarem com mais ênfase o culto dos mortos e de sua memória pessoal: “A morte, tão onipresente no passado que chegava a ser familiar, seria apagada, desapareceria. Tornar-se-ia vergonhosa e proibida” (ARIÈS, 1974, p. 85, tradução nossa). A morte afasta-se, então, cada vez mais da vida, tornando-se um fenômeno técnico que perde muito do caráter dramático e grandioso do ato de morrer característico da Idade Média e de parte inicial da Idade Moderna, transformando-se em interdição.

Isto porque nas décadas iniciais do século XX, o *locus* da morte, até então a cama do moribundo, dentro do espaço afetivo de sua própria casa, passa a ser o do hospital. Interessante notar que, fosse o hospital o *locus* de agonia dos últimos dias solitários de Addie, talvez a jornada descrita em *Enquanto agonizo* sequer seria possível, pois com a chegada do moribundo à instituição hospitalar, o médico e sua equipe passam a ser “os donos da morte, de seu momento e também de suas circunstâncias” (ARIÈS, 2003, p. 86). Porque a família Bundren habita o campo e permanece ali durante a maior parte de suas vidas, a familiaridade que possui com o fenômeno da finitude em muito difere daquela que passa a ditar as atitudes dos moradores de Jefferson, centro urbano em expansão do condado que passava,

gradualmente, a adotar o interdito da morte como regra. Desenvolveremos estas reflexões com mais minúcias no capítulo seguinte; no entanto, é importante atentar para as reações dos moradores da sede do condado que se desdobram em horror, incredulidade e repulsa diante do caixão exposto de Addie. Notemos o que diz o farmacêutico Moseley, a quem chegam rumores sobre a vinda da família à cidade, bem como o nojo subjacente a seu discurso expresso pela comparação do cadáver de Addie a um queijo podre:

Foi Albert quem me contou o resto da história. Ele disse que a carroça estava parada na frente da loja de ferragens do Grummet, com as mulheres espalhadas pela rua com lenços presos ao nariz, e um bando de homens e rapazes de narizes grandes ao redor da carroça, ouvindo o xerife discutir com o homem. [...] Ela estava morta havia oito dias, Albert disse. [...] Deve ter sido como um pedaço de queijo podre entrando num formigueiro (FAULKNER, 2002, p. 176)<sup>83</sup>.

Poderíamos dizer que os Bundrens – e Addie, sobretudo – mantêm uma relação com a morte que está muito mais próxima àquela da Idade Média, nomeadamente de suas décadas iniciais. O *locus* de espera da morte é o leito da moribunda, onde aqueles que se reúnem em torno dela constituem-se em observadores passivos de sua agonia. O longo cortejo de sua casa no campo até a cidade faz lembrar essa fase do ritual pós-morte. Seu enterro, breve e sem cerimônias, é também análogo aos que Ariès descreve como característicos deste momento histórico, antes de a Igreja transformar, mais uma vez, os rituais da morte – em sua fase inicial, em transito e já finalizada – com o dia do juízo final e com a consequência do merecimento ao reino dos céus. Para Ariès, aliás, é característico dos moradores do campo do século XIX dos Estados Unidos este tipo de atitude para com a morte: “o carpinteiro fazia o caixão [...], a família e os amigos viam o seu transporte e a procissão em si; e o pastor e o coveiro executavam o serviço” (ARIÈS, 1974, p. 96, tradução nossa).

Já os moradores de Jefferson, resignam-se, pouco a pouco, a um novo consenso, um que “exige que se esconda aquilo que antigamente era preciso exibir” (ARIÈS, 2003, p. 257) e que, de acordo com Geoffrey Gorer, em “The Pornography

---

<sup>83</sup> “It was Albert told me about the rest of it. He said the wagon was stopped in front of Grummet's hardware store, with the ladies all scattering up and down the street with handkerchiefs to their noses, and a crowd of hard-nosed men and boys standing around the wagon, listening to the marshal arguing with the man [...] It had been dead eight days, Albert said. [...] It must have been like a piece of rotten cheese coming into an ant-hill” (FAULKNER, 2010, p. 117-118).

of Death” (1965) cria e legitima a “pornografia moderna da morte” (GORER, 1965, p. 52, tradução nossa), isto é, confere à morte um caráter de obscenidade e indecência. Se até o século XIX pode-se dizer que eram pouquíssimas as pessoas que não haviam presenciado um processo de morte seguido de seus inúmeros rituais, um século em que “funerais eram a ocasião de maior exibição para a classe trabalhadora, classe média e a aristocrata” (GORER, 1965, p. 50, tradução nossa), no século seguinte vemos a morte começar a ser definida “operacionalmente como a ausência de atividade cardíaca, respiração e capacidade de resposta” (KATENBAUM, 1983, p. 226) para, no século seguinte, este que agora vivemos, vemos toda uma sociedade a se comportar como uma unidade hospitalar: “Os parentes dos mortos são, então, coagidos a fingir indiferença. A sociedade exige deles um autocontrole [...], é importante nada dar a perceber de suas emoções” (ARIÈS, 2003, p. 260).

A expulsão da morte do cotidiano por meio da transferência do moribundo do leito do lar para uma unidade hospitalar, gera, por conseguinte, a interdição do luto pessoal e familiar e com isso, passamos a viver em uma sociedade que veda a morte do mundo dos vivos quando, na realidade, ela constitui-se em uma das mais corriqueiras ações que compõem nossa rotina, como comer e respirar. Para a escritora norte-americana Mary Roach (2015, p. 75): “Somos biologia. Somos lembrados disso no começo e no fim, no nascimento e na morte. Entre um e outra, fazemos o possível para esquecer” em nome da busca e da preservação da felicidade.

A última mudança historicamente visível das sociedades modernas para com o fenômeno da morte é, precisamente, sua transformação em tabu. Quanto mais se tornava visível uma liberação das amarras Vitorianas em relação ao sexo e ao pudor, mais se bania a morte das diversas esferas da vida, relegando-a ao hospital e aos cemitérios que, com os anos, perdem força como *locus* de veneração da memória dos mortos para tornarem-se espaços de visitas esporádicas em datas comemorativas. Ademais, nos funerais, passamos a ver um embelezamento da morte e do morto por meio da consignação de uma série de novos ritos:

O embalsamento do corpo, a fim de restituir-lhe as aparências de vida; a exposição no salão de uma *funeral home*, onde o morto recebe pela última vez a visita de seus parentes e amigos, em meio a flores e música; exéquias solenes, enterros em cemitérios projetados

como parques, embelezados por monumentos e destinados à edificação moral dos visitantes, mais turistas do que peregrinos (ARIÈS, 2003, p. 265-266).

Assim, a morte torna-se inominável e é retirada da esfera pública. Controlá-la passou a ser âmbito da ciência, de quem as sociedades exigem respostas como antigamente exigiam da religião e, antes ainda, da magia. Às crianças, agora banidas por completo do processo do morrer – como o são Caddy, Jason, Quentin e Benjy em *O Som e a Fúria* –, “é provável que se diga que aqueles que morreram [...] são transformados em flores, ou descansam em jardins encantadores” (GORER, 1965, p. 51, tradução nossa). Por isso, o fenômeno tende a esvaziar-se de sentido na consciência dos vivos, pois passa a ser de competência dos hospitais e de sua equipe médica que, objetiva e distanciadamente, definem, retardam ou possibilitam a chamada *morte clínica*, o que, por consequência, altera significativamente as práticas ritualísticas da morte nas sociedades atuais.

### 3.1.1 A morte na Guerra Civil

Os anos de 1861 a 1865 protagonizaram, nos Estados Unidos, uma Guerra que alteraria o curso da sociedade norte-americana. Derrotada pelos estados do Norte, a antiga sociedade aristocrata e escravocrata do Sul 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. Mas, mais do que isso, estes anos protagonizaram uma nova atitude dessa sociedade em específico para com o fenômeno da morte – mais de 600,000 homens morreram em combate. Para Gary M. Laderman (2003, p. 167, tradução nossa):

O incrível número de jovens que morreram durante a guerra, os problemas associados ao descarte de seus corpos e os esforços retóricos e simbólicos para dar sentido às vidas perdidas tiveram consequências profundas para as sensibilidades e estruturas institucionais norte-americanas.

À exceção da Guerra do Vietnã (1959-1975), o número de mortes da Guerra Civil quase se iguala ao número de mortes em todas as outras guerras ocorridas nos Estados Unidos juntas. A banalização da morte durante esse período bélico – banalização esta que, no século seguinte, atingiria seu auge em duas grandes

Guerras mundiais – levou os habitantes tanto do Sul quanto do Norte a formular e encarar novos significados simbólicos para o fenômeno. Em um primeiro momento, o descarte dos corpos era muitas vezes feito pelos próprios soldados de maneira improvisada e, por isso, era comum que as covas, individuais ou coletivas, permanecessem no anonimato próximo aos locais da batalha mais recente. Caso uma morte ocorresse em campo de batalha adversário, por outro lado, não restava aos companheiros do falecido outra opção que não fosse deixar o cadáver no local, sem prestar qualquer tipo de homenagem ou cerimônia.

Conforme o número de mortes se expandia, devido às instruções do Governo federal e à pressão exercida pelas famílias dos soldados e generais mortos em serviço – que tinham como costume cultural conservar o moribundo em casa e lidar com as diversas etapas do morrer de dentro do próprio lar –, os exércitos dos Estados Confederados e dos Estados da União passaram a evitar os enterros anônimos e sem prestação de honras. Assim, surgiram os cemitérios militares e, com eles, “uma nova forma de tratar os mortos surgiu na cena social, [o que] abriu caminho para o nascimento de uma indústria funerária inteiramente moderna” (LADERMAN, 2003, p. 170, tradução nossa).

Importante para uma melhor compreensão da obra de Faulkner como um todo, que se erige tendo como base as ruínas desse conflito, é o entendimento de como os milhares de mortos dos dois lados combatentes pavimentaram o caminho para uma identidade nacional vitoriosa do Norte. *A partir* dos corpos enterrados nos cemitérios militares e de seus sangues derramados, a ideologia da União justificava as atrocidades e perdas com pronunciamentos públicos e religiosos que visavam glorificar histórias individuais repletas de heroísmo e sacrifício. Como consequência uma espécie de luto social, bem como um senso partilhado de perda, se alastrou pelas diversas comunidades do país. Quanto mais se ouviam as gloriosas histórias daqueles que morreram como cidadãos americanos lutando pela democracia e pelo fim da escravidão, mais esse sangue que fora derramado em vão se transmutava em “força potente de regeneração social” (LADERMAN, 2003, p. 171). Assim surge, na sociedade norte-americana, o início de uma prática cultural que até hoje se faz presente em variadas esferas e classes sociais: a do culto aos heróis de Guerra.

### 3.1.2 A centralidade do cemitério na saga Yoknapatawpha

Desde a publicação de *Sartoris* (1929) encontramos evidências ficcionais em Yoknapatawpha que fazem referência à preocupação da sociedade sulista para com as lápides e efígies de seus heróis de guerra. O *locus* final do romance é, inclusive, o cemitério público de Jefferson, de onde tia Jenny observa, silenciosa e pesarosamente, as lápides dos homens da família – catalizadoras da rememoração e sinais físicos de nossas tentativas de resistência à finitude. Bayard (o neto), que morrera aos 27 anos em um avião de caça no mesmo dia em que sua esposa, Narcisa Benbow, dera luz ao seu filho, possui uma lápide simples: “Bayard Sartoris. 16 de março de 1893 – 11 de junho de 1920” (FAULKNER, 2011, p. 402)<sup>84</sup>. Recordemos que as datas de nascimento e morte inscritas nestas lápides, assim como nas lápides que Quentin observa em *Absalão, Absalão!*, são expressão e ênfase do limite do sujeito, bem como do estatuto de sua finitude. Vale lembrar, ainda, que Bayard não é considerado, nem por sua família nem por sua sociedade, um herói. Ele retorna com vida da Primeira Guerra Mundial, assombrado pela morte de seu irmão, John, que caíra em queda livre de um avião em combate.

Enquanto John é celebrado por sua valentia e magnanimidade, já que sacrificara sua jovem vida em prol de toda uma nação, Bayard é menosprezado por seu avô e tia, o que gera, no rapaz, um padrão de comportamento autodestrutivo. Com a compra de um carro, o que, para Gorer (1965, p. 51, tradução nossa), “pode muito bem ter sido mais influente em trazer a possibilidade da morte violenta para as expectativas das pessoas cumpridoras da lei em tempo de paz”, Bayard dirige por Jefferson e seus arredores em velocidade máxima, imprudente e irrefletidamente. Interessante notar que o carro funciona, na narrativa, como símbolo material da chaga psicológica da personagem ao mesmo tempo em que se torna o veículo que possibilita sua morte violenta em tempos de paz. O rapaz se envolve em múltiplos acidentes em busca consciente de seu fim, mas é seu avô, acompanhando-o em uma das viagens, quem ironicamente sofre de um ataque cardíaco por conta do veículo ao final da narrativa.

Mesmo que o corpo de John tenha sido enterrado na Europa, próximo ao seu último sítio de combate, a lápide do herói de Guerra em muito difere da do irmão que

---

<sup>84</sup> “Bayard Sartoris. March 16, 1893 – June 11, 1920” (FAULKNER, 1955, p. 373).

sobrevivera a ela e, posteriormente, buscara a morte violenta por outros meios: “Tenente John Sartoris, R.A.F. Morto em combate, 5 de julho de 1918. ‘Arrebatei-o com asas de águia e o trouxe para Mim’” (FAULKNER, 2011, p. 402)<sup>85</sup>. Notemos como o nacionalismo atrelado à religião estão visivelmente presentes na ideologia que circunda historicamente o caráter imortal dos mortos de guerra nos Estados Unidos. A passagem bíblica inscrita na lápide de John refere-se ao livro de Êxodo, capítulo 19, em que Deus chama Moisés ao monte do Sinai e o ordena a obedecer a sua aliança de modo que o fiel seja considerado um tesouro pessoal dentre todas as nações. É exatamente assim que John é considerado pela família e, em última instância, por sua sociedade: um tesouro nacional enterrado a sete chaves.

Se Bayard (neto), não teve a sorte de permanecer na memória dos enlutados como notável figura bélica, também não o teve seu avô, que nascera muito depois da gloriosa Guerra Civil, mas que já era velho demais, em 1914, para lutar pela nação norte-americana na Primeira Guerra:

A lápide do Bayard Velho também era simples, tendo nascido, como fora o seu caso, tarde demais para uma guerra e cedo demais para a guerra seguinte, e ocorreu a ela que Eles haviam pregado uma peça nele – recusando-lhe a oportunidade de aventuras e depois negando-lhe o privilégio de ser enterrado por homens, os quais teriam inventado algum motivo de vanglória (FAULKNER, 2011, p. 402).<sup>86</sup>

Por outro lado, a lápide do grande patriarca John Sartoris, que morrera na Guerra Civil como coronel do exército dos Estados Confederados, é descrita como uma efígie sustentada por um pedestal de mármore “com os olhos entalhados fitando o vale atravessado pelos trilhos de sua ferrovia e, mais adiante, os morros azulados e imutáveis e, mais além ainda, os baluartes da própria infinitude” (FAULKNER, 2011, p. 403)<sup>87</sup>. Em suas inscrições lê-se o derradeiro exemplo de como, retomando as reflexões de Laderman (2003), a criação de todo um sistema cultural de sentido com base na identidade nacional veste a derrota sulista com os trajes da heroicidade:

---

<sup>85</sup> “Lieut. John Sartoris, R.A.F. Killed in action, July 5, 1918. ‘I bare him on eagles’ wings and brought him unto Me’” (FAULKNER, 1955, p. 374).

<sup>86</sup> “Old Bayard’s headstone was simple too, having been born, as he had, too late for one war and too soon for the next, and she thought what a joke They had played on him – forbidding him opportunities for swash-buckling and then denying him the privilege of being buried by men, who would have invented vainglory for him” (FAULKNER, 1955, p. 374).

<sup>87</sup> “his carven eyes gazing out across the valley where his railroad ran, and the blue changeless hills beyond, and beyond that, the ramparts of infinity itself” (FAULKNER, 1955, p. 375).

Coronel John Sartoris, C.S.A. 1823 – 1876. Soldado, Estadista, Cidadão do Mundo. Para o esclarecimento do homem ele viveu. Pela ingratidão do homem ele morreu. *Detenha-se aqui, filho da dor; lembre-se da morte* (FAULKNER, 2011, p. 403, grifo nosso)<sup>88</sup>.

Notemos que, no desfecho de *O Som e a Fúria*, quando Luster leva Benjy de volta para casa, encontramos-nos diante do cemitério público de Jefferson novamente, onde jazem os Sartoris. Chama-nos a atenção a descrição de um monumento que em muito lembra a efígie de John, o monumento dos Confederados – mais uma demonstração pública de honra aos mortos em luta pela região: “O soldado confederado olhava fixamente com olhos vazios sob a mão de mármore, no vento e na chuva” (FAULKNER, 2012, p. 351)<sup>89</sup>. Além disso, este é o mesmo cemitério para o qual a família Bundren se dirige em *Enquanto agonizo* a pedido de Addie. Ao todo, a propósito, este local aparece em quatro contos, incluindo o conhecido “A Rose for Emily”, e em oito romances, como *Absalão, Absalão!*, *Luz em Agosto* e até mesmo na trilogia da família Snopes, que encerra a saga.

Não é à toa que a casa dos mortos seja o destino final da primeira à última narrativa da saga de Yoknapatawpha. Consideramos, neste trabalho, que o mapa do condado imaginário de Faulkner possa ser lido como uma necrópole, recobrando o sentido grego da palavra – *necros*, mortos; *polis*, cidade. Isto porque, ao analisarmos o mapa, notamos que a efígie de John Sartoris se encontra em seu centro, juntamente com o Monumento dos Confederados e o tribunal. Considerando o que já sabemos sobre as estórias pertencentes à saga, é possível depreender que o mapa do condado apresenta um ponto de inflexão histórico que marca a queda, ou melhor, a *morte* de uma antiga ordem; uma em que seus remotos protagonistas – porque tornam-se incapazes de impor seus valores no presente – são reduzidos a monumentos históricos.

No mapa, vemos, também, a indicação de que os Compsons perdem seu pasto para Flem Snopes, o que preconiza a queda final da família. Vemos, ainda, a indicação de que o Velho Bayard perde a presidência do banco, também para Snopes, o que, de maneira análoga, anuncia o fim do poder dessa família. Por outro lado, uma das primeiras indicações de Snopes nos mostra a loja de Varner e o seu

<sup>88</sup> “Colonel John Sartoris, C.S.A. 1823 – 1876. Soldier, Statesman, Citizen of the World. For man’s enlightenment he lived. By man’s ingratitude he died. *Pause here, son of sorrow; remember death*” (FAULKNER, 1955, p. 375, grifo nosso).

<sup>89</sup> “The Confederate soldier gazed with empty eyes beneath his marble hand in wind and weather” (FAULKNER, 1990, 341).



“começo”, em uma região periférica do mapa. Enquanto a esse patriarca é indicado um início, isto é, um substantivo que remete à vida, notamos, por meio das indicações relacionadas às demais famílias da saga, pelo menos oito verbos e três expressões que podem ser facilmente relacionadas à morte, são eles: “morto” (*killed*), que aparece três vezes; “morreu” (*died*); “enterrado” (*buried*); “linchado” (*lynched*); “perdeu” (*lost*); “disparou em” (*unloaded on*); “coração parou” (*heart failed*); “acidente de carro” (*car wreck*) e “ser levada embora (pela água)” (*to wash away*).

O estudo deste mapa, publicado em 1936 pela editora Random House em sua edição de *Absalão, Absalão!*, se comparado ao mapa publicado em *The Portable Faulkner* a pedido do editor Malcolm Cowley em 1946, e que se consolidou como o mais conhecido, nos faz entrever uma curiosa diferença. As descrições detalhadas do mapa de 1936 pormenorizam o fenômeno da morte em suas diversas facetas a definir o cerne das estórias que compõem a saga. Por outro lado, o mapa de 1946 possui descrições mais enxutas e simplificadas. Além disso, nele, entrevê-se muito mais uma tentativa, por parte do autor, de situar geograficamente os romances e contos, cujos nomes se espalham pela carta geográfica. Quando lidos em conjunto, entretanto, compreendemos que as descrições presentes no mapa de 1936, quando atreladas aos nomes das estórias presentes no mapa de 1946, funcionam como epitáfios para lápides. Isto porque as descrições do mapa de 1936 nos ajudam, precisamente, a compreender a geografia de Yoknapatawpha como aquela do luto e da morte.

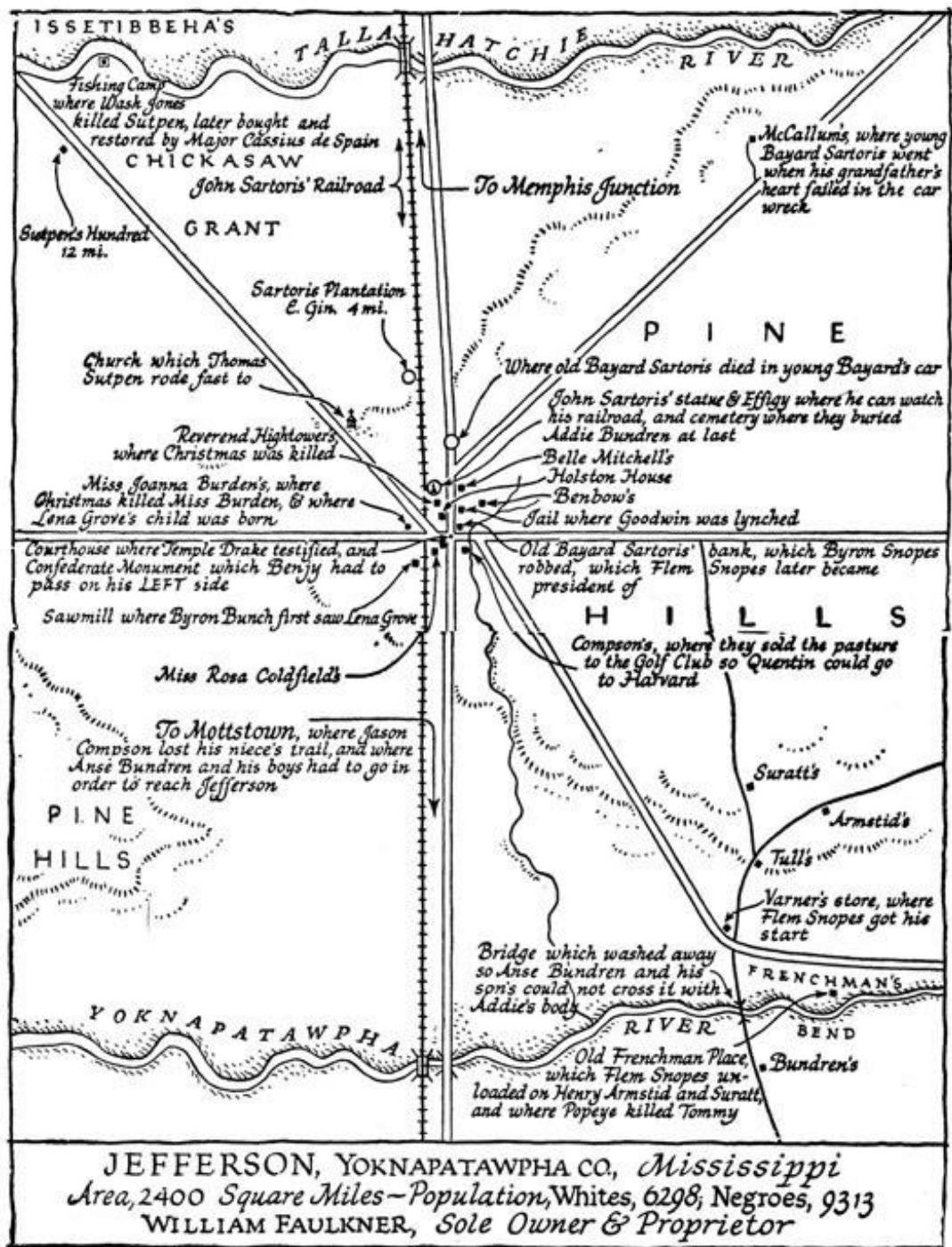
Vale lembrar que o próprio nome do condado é uma derivação de duas palavras na língua indígena Chickasaw – *Yocona* e *petopha* – cujos significados se desdobram em “split” e “land”, na língua inglesa, e que se traduzem para a língua portuguesa como “terra dividida”, ou ainda, “terra cindida”. Entre o Antigo e o Novo Sul, entre a morte de uma e o nascimento de outra conjuntura social, surge, portanto, o condado de Yoknapatawpha. Emblematicamente, seus dois mapas nos mostram os mortos como protagonistas e conquistadores desta terra<sup>90</sup>, sendo o

---

<sup>90</sup> Não é à toa que o nome do condado seja evidenciado ficcionalmente, pela primeira vez, em *Enquanto agonizo*, romance em que, conforme veremos com mais minúcias no capítulo seguinte, a morte se apresenta como sina inicial e final das personagens: “Eles vinham de algum lugar lá no condado de Yoknapatawpha, tentando chegar a Jefferson com aquilo [o caixão de Addie]” (FAULKNER, 2002, p. 176).

cemitério, ao mesmo tempo, o centro a partir do qual seus habitantes fictícios se locomovem e o centro para o qual estes convergem depois do encontro com seus trágicos destinos.

Fosse possível, portanto, caminhar pelas ruas e avenidas do condado, perfaríamos um cortejo por romances e contos que, na tentativa de reconstruir aquilo que já não é e não pode mais ser, retomam diversas concepções da morte ao longo da História. Há a morte da Idade Média, pública e ritualística (em *Enquanto agonizo*); a morte romântica, suicida e Ideal, no sentido platônico do termo (em *O Som e a Fúria*); a morte das Guerras, trágica e niilista (em *Sartoris*); e, de uma forma específica, em cada uma das narrativas, a morte do nosso século, cada vez mais tomada como tabu ou interdito, cada vez mais tida como um fenômeno ao qual reagimos com a mesma repugnância dos moradores de Jefferson quando a família Bundren finalmente chega ao cemitério.



Mapa 1 – Mapa de Yoknapatawpha (1936) – Absalão, Absalão! - Random House



Mapa 2 - Mapa de Yoknapatawpha (1946) – *The Portable Faulkner*

### 3.1.3 Representações da morte na literatura norte-americana: breves considerações

Sabemos que o século XX protagoniza significativas mudanças nas atitudes do sujeito perante a morte, evidentemente por que há transformações consideráveis na psique e na espiritualidade do indivíduo que surge como produto desta nova era, mas, sobretudo, por conta das atrocidades das duas grandes Guerras mundiais. Isto porque se, na Primeira Guerra, entra em cena um caráter de mecanização e

impessoalidade da morte por meio das máquinas (aviões; tanques de guerra; etc), é na Segunda Guerra que a banalização do fenômeno da morte e a barbárie a ele atrelada se intensificam, sobretudo por meio da criação, aperfeiçoamento e uso das bombas atômicas. De acordo com Michael C. Kearl (2003, p. 925, tradução nossa), “de todas as fatalidades bélicas do último meio milênio, três quartos ocorreram durante o século XX – incluindo cerca de 26 milhões na Primeira Guerra Mundial e 53 milhões na Segunda Guerra Mundial”.

As duas Grandes Guerras cambiam, novamente, os processos de luto, por não ser mais possível aos familiares dos soldados e dos civis fazer as devidas previsões e preparos para o testemunho e a ritualização do fenômeno da morte. A questão da finitude passa a deixar, naqueles que sobrevivem, o rastro do trauma, da descrença e da angústia diante da condição do existir. De acordo com Rebecca Saunders, em *Lamentation and Modernity* (2007), o luto passa a ser, inevitavelmente, um tipo de prática a ser evitada, sobretudo porque desestabiliza “ambientes especialmente seguros da modernidade, levanta questões perturbadoras e dá conta da falta de controle dos humanos” (SAUNDERS, 2007, p. 7, tradução nossa) e, assim, desenvolve-se a história social do trauma, na tentativa de expulsão da morte, agora a incontrolável e desumana morte das Guerras, de todas as esferas da vida.

Como reação a esta insistência em varrer a morte e suas implicações para debaixo do tapete, surge uma gama variada de trabalhos artísticos que elegem a questão da finitude como alicerce a partir do qual são compostas histórias, pinturas, esculturas e, posteriormente, produções cinematográficas, em busca de um novo sentido para o absurdo que passava a caracterizar a existência humana. Neles, entrevemos, por um lado, uma hesitante negação combinada a certa relutância em relação ao entendimento e aceitação da morte e, por outro, uma espécie de santificação de um fenômeno que adquiria, então, novas nuances culturais. Na esfera literária, mais especificamente no que tange à ficção norte-americana, o poema “The Waste Land”, de T.S. Eliot, tornar-se-ia epitome do vazio espiritual do mundo pós-guerra. “Baseado no mito original de uma terra ressequida e estéril que espera pela intervenção do Rei Pescador” (BRADBURY; RULAND, p. 265, tradução nossa), o poema dá espaço à morte e suas imagens de fragmentação, esterilidade,

feridas e mesmo de castração que servem de sustentáculo para grande parte das narrativas que compõem essa prosa testemunha e, por vezes, vítima das Guerras.

De acordo com Leslie A. Fiedler, em *Love and Death in the American Novel* (1960), o gênero romanesco desde sempre ajudara a definir e construir a própria sociedade norte-americana. Contudo, um problema comum encarado por romancistas de gerações diversas fora “a adaptação de uma forma não-trágica a fins trágicos” (FIEDLER, 1960, p. 23, tradução nossa), por conta da obsessão ficcional desses artistas com a morte e, após as décadas iniciais do século XX, mais especificamente com a morte violenta. Foi assim que os romancistas se enamoraram da forma gótica, que pôde ser construída a partir de imagens de terror psicológico, metafísico e social e que atingira seu ápice nas conhecidas histórias de Edgar Allan Poe.

Por isso, pode-se dizer, de acordo com Fiedler (1960, p. 24, tradução nossa), que a literatura norte-americana como um todo, não apenas sua variante modernista, caracteriza-se por “uma literatura da escuridão e do grotesco em uma terra de luz e afirmação”. Isto porque enquanto, por um lado, deparamo-nos com uma aversão cada vez maior dessa sociedade em relação à morte e seus indesejáveis desdobramentos, em sua ficção vemos suceder uma obsessão evidente para com a violência, a tortura, o horror e o grotesco por meio do uso de uma linguagem simbolista, metafórica e mítica que devolve a morte à centralidade dos universos ficcionais, espelhos críticos das sociedades que as moldam.

É importante não perder de vista que a morte na saga Yoknapatawpha herda sua centralidade ficcional dos deuses mortos, das guerras terminadas e da fé no homem abalada por completo testemunhadas pela sociedade sulista, em primeira instância, e, em última, pela sociedade norte-americana que a origina. Não é possível pensar nessa saga modernista sem pensar nos desdobramentos da morte sob múltiplos ângulos. Da mesma forma, não é possível perder de vista a influência da Guerra Civil e das duas Grandes Guerras tanto na formação quanto no desenvolvimento filosófico deste conceito-cerne das intrincadas histórias da saga.

### 3.2 Reflexões acerca da morte sob a ótica da Filosofia ocidental

Se a morte não deixa de ser pauta da literatura ao longo dos séculos é também verdade que, para a filosofia, ela aparece implicada em toda e qualquer reflexão sobre a própria vida. Para Edgar Morin, em *O homem e a morte diante da história* (1951), a literatura e a filosofia permaneceram, ao longo da história, com os interesses ficcionais e teóricos focalizados no fenômeno da morte, o que para Ariès (2003, p. 229) constitui-se em “um dos caracteres estranhos mais significativos de nosso tempo”, pois há uma distintiva defasagem entre a sondagem ininterrupta da morte nas obras ficcionais e nos compêndios filosóficos, ao longo dos séculos, e o silêncio das sociedades contemporâneas perante o inevitável fenômeno.

Desde os primeiros filósofos gregos, como Anaximandro, Heráclito, Pitágoras, Epicuro e Demócrito, é possível vislumbrar, por um lado, uma preocupação com a origem e a natureza do universo e, por outro, com o problema da cessação das existências dos seres vivos, o que leva à meditação acerca da morte como um atributo basilar do universo que faz parte da existência, ainda que possa ser observado e refletido apenas a partir da morte de outros seres. Por isso, para Sócrates – para quem o tópico recebe ainda mais atenção – é difícil precisar o que é o fenômeno de dentro da vida. O Pai da filosofia, que refletira sobre o fenômeno enquanto esperava por ele a partir de sua condenação, debateu com seus discípulos sobre a finitude, o medo que ela gera, seu sentido e a imortalidade da alma:

Morrer é uma destas duas coisas: ou o morto é igual a nada, e não sente nenhuma sensação de coisa nenhuma; ou, então, como se costuma dizer, trata-se duma mudança, uma emigração da alma, do lugar deste mundo para outro lugar. Se não há nenhuma sensação, se é como um sono em que o adormecido nada vê nem sonha, que maravilhosa vantagem seria a morte (PLATÃO, 1980, p. 26).

Desta forma, a morte pode ser um estado de nada, um sono eterno, ou uma passagem, uma em que a alma, capaz de tornar o sujeito mais humano e nobre por meio do conhecimento, liberta-se do corpo em direção ao mundo espiritual – mundo este que permanece, via de regra, como um *locus* de redenção da alma justa e boa. Platão, discípulo de Sócrates, escolhe uma dentre as duas alternativas oferecidas pelo Mestre para refletir acerca da finitude, a saber, a de que a morte é o momento

em que a alma, cerne do ser, se desprende do corpo, considerado pelo filósofo como a prisão terrena do ser verdadeiro.

Importante atentar para a relevância da dicotomia corpo-alma para o pensamento platônico que, nas palavras de Frederick S. Paxton (2003), influenciou tanto seus contemporâneos quanto seus sucessores, os Medievalistas, que se utilizaram da dualidade como justificativa para a crença na possibilidade da vida do bom cristão após a morte. Nesse sentido, a morte passa a ser definitivamente rejeitada como fim de um ciclo de vida, sendo considerada, em contrapartida, como o começo de uma nova existência por meio da transcendência:

Para muitos pensadores medievais, o pensamento de Platão forneceu as bases filosóficas necessárias para a crença na vida após a morte. Na maior parte, os teólogos/filósofos medievais soldaram o platonismo ao cristianismo com tanta firmeza que a crítica da síntese era quase equivalente à heresia (PAXTON, 2003, p. 672, tradução nossa).

Mesmo no período moderno, com a insurgência das proposições filosóficas que alterariam o curso da história, como é o caso daquelas apresentadas por René Descartes, em que a razão do “eu” passa a ser o meio não apenas pelo qual as ideias são criadas, mas também a partir do qual o mundo é entendido, persiste um resquício intelectual da admissão da dualidade alma-corpo e da imortalidade e transcendência da primeira. A primeira versão do subtítulo original de *Meditações* (1641), nos diz Frederick S. Paxton (2003, p. 674, tradução nossa), deveria ser, inclusive, a seguinte: “em que a existência de Deus e a Imortalidade da Alma são demonstradas”.

Vale lembrar que a ideia da transcendência da alma após a morte corpórea – que o Cristianismo instituiu, posteriormente, como o reino dos Céus – nos leva a seguinte reflexão: por possuímos a faculdade da razão, somos colocados no mundo como uma modalidade privilegiada do Ser, mas em hipótese alguma deixamos de ser lembrados que fazemos, necessariamente, parte de algo maior, isto é, de uma origem. Nesse sentido, o pensamento filosófico ocidental acaba por instituir que tudo o que existe no mundo, para que possa antes de tudo vir a ser, necessita de uma causa animadora das coisas. Após o perecimento, o que antes existia no mundo retorna, novamente, à sua origem, em um processo cíclico. Assim instituiu-se a Metafísica, como ciência que reflete acerca daquilo que está para além da



experiência do mundo, aquilo que nos origina e nos infla de vida e para o qual retornamos por meio da morte.

Embora no século XVIII Immanuel Kant enfatize que a existência de Deus e a imortalidade da alma não possam ser, na realidade, demonstradas empiricamente, posto não ser possível haver conhecimento fora da experiência sensível – “não podemos conhecer a Deus, porque este objeto, Deus, nunca se nos apresenta intuitivamente” (KANT, 2015, p. 212) –, o pensador acaba por concluir que seria moralmente necessário presumir tanto a existência de Deus quanto a imortalidade da alma. Isto porque, em sua visão, não é possível aos indivíduos atingir, no mundo sensível, um grau de perfeição e virtude que responda à lei moral. Por meio da morte, contudo, a alma, desprendida do corpo, permitiria com que este progresso se realizasse, em um crescente que chega ao infinito a partir de graus inferiores até os graus mais superiores da perfeição moral.

No século seguinte, Arthur Schopenhauer nos apresenta, ao longo dos quatro livros de *O Mundo como Vontade e como Representação* (1819), a Vontade, pulsão originária que habita todas suas manifestações fenomênicas, isto é, todo e qualquer ser vivo, desde o reino inorgânico até o reino animal. Com ela, que é também referida como “coisa-em-si”, instaura-se o abandono do pensamento transcendente em prol da imanência. Significa dizer que o pensamento schopenhaueriano deixa de se interessar pela investigação daquilo que existe para além do mundo cognoscível, pois sua origem encontra-se, na realidade, dentro do próprio mundo, não fora dele. Por este motivo, o conhecimento que não visa ultrapassar os limites do mundo é aquele que servirá de base para a Metafísica do filósofo de Frankfurt. Nesse sentido, só podemos conhecer a coisa-em-si partindo do “representado” e não da representação, como pensava Kant: “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, grifo do autor).

Vale lembrar que, 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 sujeito sempre permanecerá envolto por certa escuridão independentemente de suas iluminações

filosóficas, já que a ele não é dada a oportunidade de acessar integralmente a Vontade que nele habita, mas é também fato que sua inquietude “mantém em movimento o relógio metafísico que nunca cessa” (SCHOPENHAUER, 2005a, p. 210, tradução nossa).

Por isso, de acordo com o filósofo, a percepção do caráter finito do sujeito, adquirida por meio da reflexão filosófica acerca da existência, leva ao medo irrefletido da morte. Contudo, ao mesmo tempo, essa mesma consciência da morte, vista como um fenômeno natural próprio dos seres vivos, é responsável por impulsionar o pensamento filosófico, em um processo de retroalimentação:

No homem o surgimento da razão trouxe necessariamente consigo a assustadora certeza da morte. No entanto, como na natureza para todo mal há sempre um remédio ou, pelo menos, um substituto, a mesma reflexão que provocou o conhecimento da morte também nos conduz a formular opiniões metafísicas que nos consolam a respeito, e das quais o animal não necessita nem é capaz de ter (SCHOPENHAUER, 2013, p. 3-4).

Enquanto o animal conhece, apenas ao morrer, o fenômeno da morte, o indivíduo tem consciência e dele se aproxima, amedrontado, dia após dia. Por isso, o ser humano, um animal metafísico por natureza, ao espantar-se, por intermédio da razão, com a finitude de sua existência, com o fim temporal de seu ser igualmente temporal, e ao deparar-se ainda com a necessidade de encontrar explicações para o enigma do mundo, pode intentá-lo fazer de duas maneiras: através das religiões ou da filosofia. Assim, em contraposição à consciência do lado negativo e niilista da morte, a saber, a aniquilação de nossa existência individual, encontramos conforto na ideia da transcendência da alma conforme postulada por determinadas religiões.

Sem desprezar o importante papel que as religiões exercem nas vidas de uma maioria, Schopenhauer acredita que o pensamento filosófico, 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. De acordo com o pensador, a filosofia nos faz perceber ser ilusória nossa individualização com base nas categorias de tempo e espaço, categorias estas que enformam conceitos como perduração, desaparecimento e finitude. Somos, em contrapartida, todos parte de um Uno Primordial, isto é, a Vontade. Poderíamos dizer, por conseguinte, que “a morte é, então, o fim temporal do fenômeno temporal: mas tão logo eliminamos o tempo, já

não há fim, e essa palavra perde todo significado” (SCHOPENHAUER, 2013, p. 20). Se a essência do indivíduo é sua Vontade, a mesma que habita em todos os outros seres que compõem o mundo, mesmo com a morte individual – em termos schopenhauerianos, mesmo com a morte do fenômeno –, ela persiste naqueles da espécie que continuam a viver finitamente.

À vista disso, com o pensamento schopenhaueriano começa-se a entrever uma possibilidade de pensar a morte sem a interposição da transcendência, por um lado, e sem seu caráter negativo, por outro. Isto porque as ponderações desenvolvidas em *O Mundo...* posicionam a até então soberana razão humana contida às rédeas do ímpeto cego da coisa-em-si, que a comanda a seu bel-prazer. Com isso, o sujeito passa a ser reduzido à sua qualidade de organismo, enquanto sua consciência transforma-se em algo secundário, dependente do impulso do querer. Contudo, justamente por isso, porque a coisa-em-si permanece para além da morte individual engendrada pelas categorias de tempo e espaço, “a morte não deve ser considerada a passagem para um estado totalmente novo e estranho, mas, antes, apenas o retorno ao estado que nos é próprio desde a origem” (SCHOPENHAUER, 2013, p. 34). Mais do que isso, o universo daqueles que, iludidos pelo princípio da individuação, separam-se uns dos outros por verdadeiros abismos, não é apenas o mundo da finitude, mas também o mundo do sofrimento, do qual libertar-se seria mais objeto de alívio do que de desolação. Assim, a morte deixa de ser apenas resultado para tornar-se objetivo de vida: “no momento em que ela se dá, é decidido tudo aquilo que fora apenas preparado e introduzido ao longo de todo o curso da vida” (SCHOPENHAUER, 2013, p. 63).

A contribuição do pensamento schopenhaueriano para a insurgência e consolidação do pensamento existencialista, um movimento filosófico e literário que ganha espaço em terreno europeu em meados do século XX por meio de nomes como Jean Paul-Sartre e Martin Heidegger, reside justamente no caráter imanente de sua metafísica. Nas palavras de Jack Reynolds (2014, p. 19):

Sem a orientação de regras universais de moralidade, da natureza humana ou de um Deus cognoscível, que emitiu certos mandamentos indiscutíveis (e várias teologias podem acordar com isso), devemos dotar o mundo de significado e somente nós podemos fazer isso. Devemos realizar esse ato de fé: criar o significado em que buscamos viver.

Da mesma forma que a Vontade de Schopenhauer encontra-se objetivada nas coisas do mundo, o *Dasein* de Heidegger permanece sempre na vida diária instrumentalizada e palpável e, por isso mesmo, também este pensador, cujas considerações exploraremos a seguir, considera que confiar na promessa de uma vida após o perecimento do corpo, uma em que a alma sobrevive perpetuamente no além, significa negligenciar o próprio significado da morte e da finitude como a possibilidade mais insuperável do ser.

### 3.2.1 Martin Heidegger: Breves considerações acerca de *Ser e Tempo*

Sabemos que o pensamento de Martin Heidegger, edificado no início do século XX, é um marco na história da fenomenologia, da hermenêutica e, sobretudo, da ontologia. Embora seja um pensamento filosófico de difícil acesso, é importante ressaltar que as especificidades da escrita de Heidegger estão estritamente ligadas à sua tentativa de manter distância da tradição filosófica, sobretudo no que diz respeito às conceituações clássicas do ser que, desde o princípio da não contradição em Aristóteles – um que postula que A é A, porque A não é B – e das dualidades platônicas erigidas com base na máxima mundo Ideal/mundo Real, funda-se com base em binarismos lógicos. Isto não significa, em absoluto, que o pensamento de Heidegger não dialogue com tais conceituações: as considerações metafísicas de Aristóteles e a fenomenologia de Edmund Husserl, por exemplo, serviram de base para suas primeiras ponderações. No entanto, convém ressaltar que, enquanto, por exemplo, Aristóteles tinha como objeto principal de sua metafísica a análise da origem do Ser que torna as coisas reais no mundo, o foco de Heidegger reside, pelo contrário, na investigação do *sentido* desse ser, cuja matriz de significado está justamente no mundo do qual faz parte:

Por mais rico e estruturado que possa ser o seu sistema de categorias, toda ontologia permanece, no fundo, cega a uma distorção de seu propósito mais autêntico se, previamente, não houver esclarecido, de maneira suficiente, o sentido do ser nem tiver compreendido esse esclarecimento como sua tarefa fundamental (HEIDEGGER, 2005, p. 37).

Da mesma forma, quando Heidegger abandona “a teoria do ser com foco no objeto em detrimento de uma teoria do significado com foco na correlação”

(SHEEHAN, 2005, p. 196, tradução nossa), ou seja, quando dá os primeiros passos em direção à sua fenomenologia, poder-se-ia pensar que ele então adere totalmente à fenomenologia de Husserl, o maior expoente deste método e para quem Heidegger inclusive dedica seu *Ser e Tempo*. Entretanto, enquanto a redução fenomenológica do pensamento tardio de Husserl clama que o eu transcendental – cuja fundamentação tem o cogito cartesiano como base – é a fonte de significado daquilo que se põe no mundo, Heidegger mantém-se sólido em sua afirmação de que o mundo é esta mesma fonte e que, por isso, não há transcendência possível. Conforme afirma Hervé Pasqua (1993, p. 24), “não há um Ser Eterno e Transcendente, assim como não há um Ser Uno, Verdadeiro e Bom” dentro deste pensamento. Isto quer dizer que, uma vez que o *Dasein* só chega à verdade por meio de um projetar-se no mundo e no outro de dentro do homem, ele não pode jamais ser visto como algo que se encontra fora e acima dele.

A problemática da investigação ontológica do ser é, portanto, colocada em evidência desde as primeiras linhas de *Ser e Tempo* (1927), justamente porque a filosofia tradicional recorrera a três preceitos capitais que acabaram por determinar e, de certa maneira, limitar o pensamento filosófico ocidental ao longo dos séculos. O primeiro diz respeito à noção de que a universalidade do Ser dispensaria qualquer explicação acerca de seu sentido. O segundo revela que tal noção, sendo universal e generalizável, limitaria o Ser como algo indefinível. O terceiro, que se relaciona de perto com o primeiro e o segundo, é o de que sendo o ser universal, indefinível e, de certa forma, evidente, não há razão para interrogar sobre seu sentido. Há desde pronto, portanto, a necessidade da reinterpretação da história da filosofia que, a partir destas três assertivas, permitiu que a questão do sentido do ser caísse no esquecimento. Com isso, Heidegger abre mão de soluções globais para o problema do ser, de um lado, e do viés metafísico de tratamento dessa problemática, por outro.

O que permite-nos vislumbrar que tudo o que se encontra no mundo não tem um significado pré-fixado, mas é construído continuamente dentro e através da própria existência. Isto equivale a dizer, portanto, que, para Heidegger, o ser não tem um caráter estático e perdurável, mas se estrutura diante e por meio de *n* possibilidades existenciais que se colocam diante de si – são estas possibilidades que irão preenchê-lo. O ser, destarte, não seria a origem do mundo, mas, sim, um

*nada*, uma *ausência* que a própria existência tem a liberdade de preencher de acordo com certas contingências.

Se, na perspectiva heideggeriana, é a própria existência que engendra o ser, podemos dizer que o pensamento passa ser considerado como um chamado deste ser – sendo nossa resposta ao chamado o próprio ato de existir no mundo – e não como uma característica voluntária de todo ente racional. O ser-aí, como abertura de possibilidade para todas as coisas, é o único ente capaz de compreender a si mesmo, sendo essa compreensão condicionada pela existência enquanto tal. Assim, a máxima cartesiana “Penso; logo, existo” inverte-se no existencialismo heideggeriano para “Sou; logo, penso”. O *Dasein* – ou o ser-aí – é aquilo mesmo que o sujeito é e que “entre outras, possui em seu ser a possibilidade de questionar” (HEIDEGGER, 2005, p. 33) e, por conta desta possibilidade, depara-se com dilemas como este: como é possível pensar acerca do sentido do ser fora do mundo, sendo que toda a tradição filosófica confina-o às categorias do tempo e do espaço criadas por nós mesmos?

O *Dasein* se encontra, destarte, *lançado no próprio mundo, no nosso tempo e no nosso espaço*, a mercê das possibilidades, cujas realizações podem dar-se ou não. Nas palavras de Pasqua (1993, p. 122) “o ser do *Dasein* não é um ser acabado, uma vez que para ser *Dasein* ele tem que viver! É um ser a findar, não é uma totalidade findada, mas em vias de acabamento”. Enquanto ser-no-mundo, o *Dasein* nunca poderá alcançar o seu fim no sentido da totalidade. Se a substância do *Dasein* é a existência e não o espírito enquanto síntese do corpo e da alma, vale lembrar que, antes de ser lançado na existência, o *Dasein* subsiste, inclusive, na não totalidade, isto é, no *vazio*. Significa dizer que, sem a existência a preenchê-lo, o *Dasein* permanece marcado pela ausência, pré-condição para sua presença. Pensado a partir do nada, a partir da não-existência de valores anteriores à existência, a ausência do *Dasein* torna-se verdadeira questão ontológica, pois sendo o ser vazio, e sendo este vazio o que justamente caracteriza os entes, a existência perde seu caráter teleológico – isto é, com uma finalidade ou sentido – e, como consequência, qualquer noção de transcendência é suplantada no pensamento heideggeriano. Surge então, em nós, a angústia (*Angst*), resposta ao confronto do estar-lançado no mundo como ente finito.

Por isso, enfatizamos uma vez mais, a fenomenologia de Heidegger tem a intenção de falar sobre o “como” e não sobre o “quê” das coisas. Não há em seu pensamento a intenção de dizer o que é o ser, nem ao menos o que é o *Dasein*, mas, sim, como estes se apresentam no mundo. O ser do indivíduo “não é nem uma coisa, nem uma substância, nem um objeto, nem um sujeito. É um ser que existe, um todo cuja unidade levanta problemas” (PASQUA, 1993, p. 38) e se distingue como ser-aí justamente por ser um ser-no-mundo. Significa dizer que a analítica existencial do *Dasein* deve ser elaborada com base em seu contato com a vida cotidiana. A única possibilidade de abarcar o “aí” do ser-aí sem olvidar o homem dá-se por meio da compreensão de que “não há mundo sem *Dasein*, com também não há *Dasein* sem mundo! O ser-no-mundo é uma totalidade articulada” (PASQUA, 1993, p. 52).

A condição angustiante de se estar no mundo, potencializada pelo nada que enforma o *Dasein*, revela a autenticidade e a inautenticidade como possibilidades existenciais do ser. Conquanto o *Dasein* orienta-se sempre para o outro e para o mundo – que dele faz parte –, pode ocorrer aquilo que Heidegger chama de existência inautêntica, quando o ser conserva-se encoberto pelo mundo ordinário comandado pelo *Das Man* – isto é, os outros; todo mundo; a massa. O equívoco, a curiosidade, o falatório e o medo são alguns dos Existenciais em que pode incorrer o *Dasein*, quando imerso na mundanidade que encobre seu ser. O equívoco, por exemplo, é “a confusão entre o compreender autêntico e o compreender inautêntico” (PASQUA, 1993, p. 90), enquanto a curiosidade consiste na degradação deste compreender e o falatório “[n]a cisão entre as palavras e as coisas, entre o discurso e o seu objeto” (PASQUA, 1993, p. 90). O medo, por sua vez, revela a precariedade e até mesmo a finitude do ser: “o medo consiste em não saber como reagir diante da ameaça e pode conduzir à perdição completa” (PASQUA, 1993, p. 77). Quando nos vemos diante de algo particularmente amedrontador, portanto, de modo a reagir, buscamos a auto alienação, o esquecimento ou mesmo a fuga daquilo que preliminarmente causara tal disposição e, assim, somos reabsorvidos no anonimato da vida ordinária. Como quando nos olvidamos de nossa inevitável morte.

É assim que o ser do *Dasein* se esvanece em um modo de ser basilar da existência cotidiana: a decadência. Enfatizamos que Heidegger não confere um caráter estritamente negativo à decadência, posto que “pretende apenas indicar que,

em primeira aproximação e na maior parte das vezes, a pre-sença está junto e no ‘mundo’ das ocupações” (HEIDEGGER, 2005, p. 236) além disso, prossegue o filósofo, “por si mesma, em seu próprio poder-ser [...], a pre-sença, já sempre caiu de si mesma e de-caiu no ‘mundo’” (HEIDEGGER, 2005, p. 237). Dessa forma, embora e existência inautêntica traga à tona o aspecto impessoal do *Dasein* especificado no “nós”, há que se ter em mente que “de-cair no ‘mundo’ indica o empenho [do *Dasein*] na convivência” (HEIDEGGER, 2005, p. 237), ainda que este seja conduzido pelo equívoco, pela curiosidade, pelo falatório e pelo medo. “A ek-sistência, quer seja autêntica ou inautêntica, consiste sempre em passar para o mundo em cair e decair nele”, afirma Pasqua (1993, p. 92).

De volta ao medo, sempre direcionado a algo particular e determinado, o medo da morte, mais especificamente pode, não obstante, forçar o indivíduo a advertir a limitação de sua existência e transformar-se em incentivo para gerar a reflexão de que, na realidade, a morte é a sua possibilidade mais autêntica que o levará finalmente ao encontro consigo mesmo, isto é, com o seu ser autêntico:

O “fim” do ser no mundo é a morte. Esse fim, que pertence ao poder-ser, isto é, à existência, limita e determina a totalidade cada vez possível da pre-sença. Mas o estar-no-fim da pre-sença na morte e, com isso, o ser desse ente como um todo, só poderá ser introduzido, de modo fenomenalmente adequado, na discussão da possibilidade de seu possível ser todo, caso se tenha conquistado um conceito ontológico suficiente, ou seja, existencial da morte (HEIDEGGER, 2005, p. 12).

Embora lançados em direção a morte, é bem verdade que podemos apenas experimentar no perecimento *do outro* a possibilidade mais certa de nossa existência. Isto porque somos impossibilitados de viver a experiência de nossa própria morte; já que o *Dasein* deixa de existir, já não é mais, quando ela incorre. De fato, o que Heidegger postula é que quando observamos um ser-no-mundo tornar-se não-mais-ser-no-mundo, embora não seja possível assumir a morte de outrem como nossa, “pode-se fazer a experiência do curioso fenômeno ontológico que pode determinar [...] a alteração sofrida por um ente ao passar do modo de ser da pre-sença (a vida) para o modo de não-ser-mais-pre-sente” (HEIDEGGER, 2005, p. 18).

Originalmente, o aspecto impessoal do *Dasein*, o “nós”, se resguarda da morte, que lhe põe medo, tornando-a um fenômeno desconcertante e alheio. Por outro lado, a angústia, primeiro degrau de nossa liberdade, surge como a disposição



que coloca o *Dasein* tête-à-tête com a possibilidade de sua impossibilidade, isto é, com a morte: “só a angústia é capaz de olhar a morte de frente e de entregar o *Dasein* à sua possibilidade mais radical” (PASQUA, 1993, p. 128). A diferença entre o medo e a angústia, dessa forma, reside no fato de que o primeiro é um existencial inautêntico, enquanto o segundo tem em seu cerne a autenticidade. Isto porque se o medo tem origem em um ente intramundano, a origem da angústia é infundada. O *Dasein* angustia-se simplesmente por estar no mundo; é sua própria existência que é angustiante. Em seu texto *Que é metafísica?*, publicado dois anos depois de *Ser e Tempo*, Heidegger disserta:

Estamos suspensos na angústia. Melhor dito: a angústia nos suspende porque ela põe em fuga o ente em sua totalidade. Nisto consiste o fato de nós próprios – os homens que somos – refugiarmo-nos no seio dos entes. E por isso que, em última análise, não sou “eu” ou não é “você” que se sente estranho, mas a gente se sente assim. Somente continua presente o puro ser-aí no estremecimento deste estar suspenso onde nada há em que apoiar-se. A angústia nos corta a palavra (HEIDEGGER, 1989, p. 39-40).

Tanto a morte quanto a angústia se compreendidas, respectivamente, como a possibilidade mais certa do *Dasein* e como a disposição anímica que possibilita o encontro do *Dasein* com seu ser mais autêntico, desembocam na implicação entre a categoria do tempo e a questão da existência. A problemática da morte, que concede uma compreensão mais genuína do próprio *Dasein*, coloca-se como essencial para a liberdade do ser em relação às suas disposições inautênticas. De acordo com Reynolds (2014, p. 68), a morte, portanto, se compreendida em termos heideggerianos:

É uma estrutura existencial que define a subjetividade humana, e isso significa que a possibilidade de morrer é parte da estrutura de nosso mundo à medida que o experienciamos agora, não apenas algo que é adiado para mais tarde. Em uma linguagem mais filosófica, podemos dizer que a morte é uma possibilidade futura que é constitutiva do “agora”, do presente. Podemos entender essa afirmação no sentido de que meu presente é o que ele é, somente devido à minha compreensão de que esse presente é finito.

Nesse sentido, só nos colocamos no mundo e nele agimos *por causa* da morte, ela, que invade nosso presente e limita nosso futuro, e que tece as redes de possibilidades de nosso ser, feito de *nada*, feito da ausência que o pensamento

filosófico tradicional enchera de totalidade e solidez inquestionáveis. Somos, existimos e resistimos *por causa* da morte, que se desvela como inevitável destino e companheira de nossas diversas disposições. Renegar a presença da morte em nosso cotidiano e seu caráter determinante para nossas existências, seria o mesmo que, por conseguinte, renegar nossa própria essência, porque o *Dasein* é, antes de qualquer coisa, ser-para-a-morte. A morte, ao impor um limite temporal ao *Dasein*, insurge, de tal modo, como única determinação de sua totalidade. Encará-la como possibilidade da impossibilidade de nossa existência é atentar para o próprio embrenhar da finitude ao nosso projeto de vida, que se erige e se desdobra *por causa* dessa possibilidade inalienável.

### 3.2.2 Blanchot e a linguagem literária

Para Heidegger, o discurso subsiste como fundação ontológico-existencial da linguagem e do ser, pois o *Dasein* como ser-no-mundo, revela-se para si mesmo através da palavra. O discurso e suas possibilidades existenciais inerentes, a saber, a escuta e o silêncio, são responsáveis por garantir a compreensão não apenas da materialidade de um objeto, mas de como ele se torna algo significativo e útil para nossa existência no mundo. Além disso, nossa entonação, modulação e cadência revelam a maneira particular com que nos colocamos no mundo por meio destas articulações, caras apenas aos seres humanos, animais linguísticos e entes privilegiados do *Dasein*. Nesse sentido, a linguagem deixa de ser vista como instrumento do qual lançamos mão a fim de adquirir controle conceitual sobre o mundo que nos circunscreve, mas sim, aquilo que revela o próprio ser como sempre já no mundo.

No parágrafo 34 de *Ser e Tempo*, Heidegger nos mostra que os gregos já atinavam para o fato de que o sujeito se mostra como ente por meio do discurso, abrangendo-o como a própria morada da linguagem como abertura para o ser, mas que a concepção do “homem racional” e exato da modernidade reduz o *logos* à lógica e sedimenta a elaboração das estruturas básicas do discurso com base nela: “Dispomos de uma ciência da linguagem, a linguística, e, no entanto, o ser daquele ente por ela tematizado é obscuro” (HEIDEGGER, 1989, p. 225), por conta da lógica

que o subjaz. É preciso, dessa forma, analisar o discurso a agir nas tessituras do mundo enquanto o presenciar do ser.

Se os existenciais inautênticos do discurso são o falatório, a curiosidade e a ambiguidade, a linguagem poética insurge como o modo mais autêntico do ser-com (*Mitsein*). Isto porque esse tipo de linguagem, simbólica e metafórica, reconhece o enraizamento da linguagem no ser-no-mundo e, em contrapartida, confronta-o com a constatação de que seu ser permanece arraigado na morte. Por isso, a poesia torna-se lembrete da finitude da existência humana, por um lado, e do caráter de ser-para-a-morte do *Dasein*, por outro. Na linguagem poética, a lógica que subjaz as estruturas do discurso, em que conceitos coexistem como fatos empíricos, deixa de funcionar, abrindo caminho à presença do *Dasein*. Dessa forma, retoma-se a ideia de *logos* como uma harmonia íntima que orchestra a natureza, ideia que é relegada ao esquecimento conforme se desdobram os inúmeros desenvolvimentos da metafísica ocidental em detrimento da concepção da linguagem como abstração formal. Em *Carta sobre o Humanismo* (1983, p. 8), o filósofo alemão enfatiza ainda:

A linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação. A guarda que exercem é o ato de consumir a manifestação do ser, na medida em que a levam à linguagem e nela a conservam.

A possibilidade de libertação da linguagem das amarras arbitrárias da Gramática em direção à verdade original do ser, aquilo que Heidegger chama de “clareira do ser” (HEIDEGGER, 1983, p. 28), permanece oculta à metafísica, que relega a literatura a um segundo plano e deixa de considerar a linguagem poética como a porta entreaberta que ora mostra, ora oculta a revelação do mistério originário do ser. Mais do que isso,

Metafísica alguma, seja ela idealista, seja materialista, seja cristã, pode, segundo a sua essência, e de maneira alguma apenas nos esforços despendidos em desenvolver-se, alcançar ainda o destino, isto é, atingir e reunir, através do pensar, o que agora é do ser num sentido pleno (HEIDEGGER, 1983, p. 50).

Quando pensamos no ser via linguagem poética, notamos como, retomando as palavras finais do filósofo em *Carta sobre o Humanismo*, a reflexão abre sulcos invisíveis na linguagem – linguagem esta que deixa de buscar a harmonia de enunciações que cotejam objetos a uma dada ideia, mas que se admite, antes de

tudo, como fundada no *nada*, na *ausência*, no *abismo da liberdade* que inaugura, por meio do ato de poetizar, a escuta do ser.

A morte se abre infinitamente no espaço literário. De um lado, ela se coloca como força que possibilita a revelação do ser; de outro, ela nos faz entrever a correlação intrínseca entre ela mesma e a denúncia do vazio que a palavra literária carrega, por atestar para a impossibilidade de correspondência àquilo ao qual faz referência no mundo. Para o filósofo, romancista e crítico literário francês Maurice Blanchot, quando tanto um escritor quanto a própria literatura se colocam em questão, deparam-se com uma falta essencial que se exprime como “uma força subterrânea e sempre clandestina” (BLANCHOT, 2007, p. 209) capaz de diluir aquele que escreve em favor da emergência da *experiência da literatura*. Assim, a figura do escritor dá lugar, na obra, à pura linguagem, que é silêncio, é *nada*, aquilo que Blanchot considera a essência e o próprio sentido do fazer literário. Este nada, vale lembrar, é recriado e reinventado por aquele que lê, isto é, a verdadeira essência da obra se estabelece fora dos limites de criação precedentes do escritor, sempre de volta ao nada ausente que fora seu espaço inicial de gestação.

Para Blanchot, portanto, a palavra em termos gerais possui esse caráter de Fênix que, morta na existência cotidiana, – ou, nos termos de Heidegger, na existência inautêntica – investe-se de vida no espaço literário *por causa* da morte e do nada, sua gênese e fim. O empenho da palavra poética está, assim, em permanecer sempre à margem, na tentativa de construir uma realidade não-cotidiana e não-familiar que funda um novo mundo, cujas coisas jazem destituídas de sua realidade e cujos signos jazem desarmonizados em relação aos seres e objetos aos quais fazem referência. A palavra poética, nesse sentido, não visa à representação do real, mas sim a criação de uma realidade instituída e orientada para a negação que permite, fora da lógica controladora da linguagem cotidiana, a insurgência da ambiguidade como lei. É na ambiguidade da linguagem poética que os binarismos, como morte e vida, ausência e presença, se aproximam, se interpelam e, por fim, se diluem.

Por que esse tipo de linguagem escapa ao discurso cristalizador da linguagem cotidiana, em seu cerne jaz a morte: escrutínio e resguardo do ser. Escrever uma obra literária é, nesse sentido, manejar uma linguagem que faz da ideia de um objeto e de suas manifestações no mundo sensível imagens ausentes,

isto é, significa denunciar o vazio da linguagem e do ser e tornar-se ciente da intrincada e pujante relação que se estabelece entre a linguagem, a condição do existir e a morte:

A morte resulta no ser: tal é a esperança e tal é a tarefa do homem, pois o próprio nada ajuda a fazer o mundo, o nada é criador do mundo no homem que trabalha e compreende. A morte resulta no ser: tal é o dilaceramento do homem, a origem de seu destino infeliz, pois pelo homem a morte vem ao ser e pelo homem o sentido repousa sobre o nada; só compreendemos privando-nos de existir, tornando a morte possível, infectando o que compreendemos com o nada da morte, de maneira que, se saímos do ser, caímos além da possibilidade da morte, e a conclusão se torna o desaparecimento de qualquer conclusão (BLANCHOT, 2007, p. 330).

Reflitamos acerca da asseveração de Blanchot: a morte resulta no ser. Dizer que a morte resulta no ser significa assegurar que apenas a certeza da finitude possibilita aos seres humanos a compreensão e a apreensão das coisas que se colocam no mundo. Considerando que nos utilizamos da linguagem para nomear e significar nosso entorno, já que a palavra exclui a existência do que designa, somos levados a testemunhar a negatividade inerente ao seu significado e, em consequência, a reconhecer esta mesma negatividade como característica inerente do ser. Isto porque:

Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem a minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio (BLANCHOT, 2007, p. 312).

A palavra literária desconhece a necessidade de alcançar conclusões, porquanto não seja objetivo da literatura fabricar os sentidos no mundo, mas sim o de ressignificar a palavra comum, ao evidenciar sua absoluta ausência e alterar a ordem congênita do signo. Na literatura, a cadeia de significações que ligam o signo aquilo ao qual se refere é, portanto, implodida. A partir destas ruínas, uma outra realidade instaura-se, desvinculada do real, tendo como chão a própria negatividade. Assim, “o sentido da insignificância incrustado na palavra” surge “como expressão da obscuridade da existência” (BLANCHOT, 2007, p. 316-317) e, com ela, o esquecimento da finitude incutido pelo mundo do *Das Man* heideggeriano retorna à

superfície. Ao nos aproximarmos da certeza da existência finita *via* palavra literária somos levados, por meio da construção imaginativa de um mundo fundamentado no nada, a entrever o ser que, por ser ser-para-a-morte feito também de nada, nos leva de volta, num movimento circular, à morte. Assim, o ser resulta na morte, tal-qualmente a morte resulte no ser.

De acordo com Alberto Amaral e Debora Souza (2016), em artigo intitulado “A escrita, o silêncio da Literatura improrrogável no pensamento blanchotiano”, se em *Que é Literatura?* Sartre adere a uma visão moral e positiva da função desta arte, capaz de engajar no mundo o escritor, que reflete e transforma sua conjuntura a partir dela, “Blanchot assinala seu viés desestabilizador, de dúvida e negação do mundo” (AMARAL; SOUZA, 2016, p. 126). Para os críticos, é preciso ter em mente, ainda, que como eco da morte, a linguagem poética nasce da mesma fonte da palavra sagrada: “Sem autor e sem começo, essa palavra vazia dá voz à ausência, assim como a palavra sagrada fala na ausência dos deuses, pelo oráculo” (AMARAL; SOUZA, 2016, p. 136). Contudo, se enquanto no âmbito do sagrado o silêncio dá lugar a uma potência divina, no âmbito literário, desprovido tanto de verdade quanto de uma origem, o silêncio dá lugar ao silêncio improrrogável da morte.

De forma análoga, em *O arco e a lira*, Octavio Paz (2012) diria que “o homem é um ser que se assombra; ao assombrar-se, poetiza, ama, diviniza” (PAZ, 2012, p. 149), sendo que nenhuma destas três respostas dadas por ele ao assombro causado pela diminuição de seu eu pode ser considerada puramente isolada das demais. Compreendido como finitude graças ao sagrado, o “pouco ser” do ser humano, quando apresentado ao ser pleno de Deus, toma a vida terrestre como uma pena a ser vivida por conta do pecado original. Assim, “ao matar a morte, a religião desvive a vida” (PAZ, 2012, p. 154). A poesia, contudo, dispensa a autoridade divina, sustentando-se sem a ajuda tanto do sobrenatural quanto da racionalidade. Isto porque a linguagem poética dá forma ao ser, pois tece as tramas de suas possibilidades com base na morte e, assim, “nos abre uma possibilidade que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, mas *um viver que implica e contém o morrer*” (PAZ, 2012, p. 162, grifo nosso).

A literatura libera a morte de volta ao mundo que a interditou. Ela nos chama à reflexão acerca de nossa existência finita, de volta à origem do ser, cuja tradição

filosófica equivaleu à presença, mas que é, conforme vimos, *ausência, vazio, ser-para-a-morte*. Uma obra literária, que carrega a morte e nela se mantém, é capaz de, por meio da ambiguidade criadora de realidades que residem *fora* da lógica controladora dos binarismos, inquietar o leitor pertencente a uma sociedade cujo costume é o de vedar e silenciar o fenômeno da morte desde as décadas finais do século XV. Por isso Addie, o cadáver-falante de *Enquanto agonizo*, permanece indigesta e incompreensível àqueles que perdem de vista reflexões acerca do próprio fundamento da linguagem literária, isto é, o vazio: salto abismal em direção ao nada do ser.

## CAPÍTULO 4

### 4.1 “Minha mãe é um *it'*”: A ambiguidade da linguagem literária encarnada pela morte

A crise do pensamento idealista platônico, que é esvaziado de sentido, aproxima o Modernismo do pensamento niilista e existencialista no campo da filosofia. Isso se dá porque, no Modernismo, também se começa a pensar o ser a partir da própria existência, existência esta que deixa de ser teleológica, isto é, investida de finalidade e propósito. Por isso, a arte que se propõe ser retrato desta sociedade permanece, em sua maioria, marcada pela descrença total no pensamento e em valores metafísicos e idealistas. A origem binária do pensamento metafísico, por exemplo, perde espaço no pensamento poético que se desenrola nesta época, por meio de mudanças na própria linguagem. Na poesia modernista, a verdade passa a ser evocada pelos próprios campos semânticos criados pelas palavras. É assim que o pensamento poético cria o estranhamento em relação à existência e o questionamento da matriz de pensamento que reproduzimos irrefletidamente. Eis a importância da arte não apenas na representação desse ser e desse tempo, mas no questionamento de instâncias há muito estabelecidas. Nas palavras de Blanchot (2007, p. 27, grifo do autor), “por que a arte pode vencer onde o conhecimento fracassa: é que ela é e não é bastante verdadeira para se tornar o caminho, e muito irreal para se tornar obstáculo. A arte é um *como se*”.

Conforme vimos, tanto a literatura quanto a filosofia convocam ao primeiríssimo plano a morte e, com ela, a incomensurável dor do luto, que as sociedades modernas e contemporâneas insistem em jogar para debaixo do tapete. Para Denis Leandro Francisco (2008, p. 111), “narrar e morrer trazem, entre si, laços fundamentais”. Assim, a morte torna-se chão, solo fértil de ficções e sistemas de pensamento que instauram uma nova possibilidade de se compreender o próprio estatuto da condição humana. Mais do que tema, no âmbito da literatura a morte transmuta-se em um modo de contar. No que diz respeito à obra de Faulkner, de acordo com Alfred Kazin (1970, p. 465, tradução nossa), é imprescindível ter em mente:

[...] sua necessidade de apresentar quase todos os seus



personagens no tom inabalável do desespero absoluto e da condenação, de expandir tudo para um tamanho maior que a vida e ambigualmente mais trágico, de representar tudo – toda vida, todo pensamento, toda ação – como algo inexplicavelmente perdido e condenado.

Esta condenação a que se refere Kazin, vale lembrar, parece-nos ser muito mais uma condenação existencial do que religiosa. Em *Enquanto agonizo*, diríamos, portanto, que nenhum elemento escapa à morte: espaço, tempo, personagens, tudo permanece inscrito “sob o signo da dispersão e do esvaziamento” (FRANCISCO, 2008, p. 111). Em vista disso, retomaremos a ideia apresentada por Eric Sundquist, em “Death, Grief, Analogous Form: *As I Lay Dying*” (1983), que toma a morte de Addie como um caminho para compreender o romance em si como um corpo em decomposição. Acreditamos que, a partir de uma série de evocações, metáforas e reflexões acerca das questões da existência e da finitude, a trama lexical do romance se faz e se desfaz em um movimento ininterrupto sempre a convocar, ao centro, não apenas a morte, mas o ato de *estar continuamente a morrer*.

Justamente por conta do auxílio que presta o pensamento filosófico acerca dos fenômenos da existência e da finitude ao desenvolvimento de nossa pesquisa, afastamo-nos da linha de pensamento apresentada por Sundquist, que analisa essa hipótese por meio de uma investigação dos elementos formais do romance. Sua conclusão desemboca na leitura da viagem dos Bundrens como um ato heroico, o que – como a consciência de Addie, *sempre a morrer* – manteria a família unida e a forma romanesca de *Enquanto agonizo* ainda que fragmentada, muito bem amarrada, como se a narrativa encerrasse um centro. Para nós, se a consciência de Addie pode ser lida como um desses centros, então temos como consequência um núcleo de vida que é também a morte, uma presença que é ausência, um movimento que é inércia. Temos, assim, a ambiguidade da linguagem literária, capaz de conjugar dicotomias outrora insolúveis. Isto porque, nas palavras de Blanchot (2007, p. 47, grifo do autor):

A literatura tem por lei esse movimento na direção de outra coisa, na direção de um *para-além* que, no entanto, nos escapa, já que não pode ser, e do qual só retemos ‘para nós’ que ‘o consciente falta’. É então essa falta, esse vazio, esse espaço vago que é o objeto e a própria criação da linguagem.

Notemos as definições apresentadas no dicionário online Merriam-Webster para o pronome *it*, utilizado para fazer referência ao cadáver de Addie. Pode referir-se a uma pessoa ou um animal cujo sexo seja desconhecido ou negligenciado. Pode, ainda, significar “aquele” ou “isto/isso”, e nesse sentido é usado “como sujeito, objeto direto ou objeto indireto de um verbo ou objeto de uma preposição geralmente em referência a *uma coisa sem vida*” (WEBSTER, 2017, grifo nosso). Além disso, o pronome pode referir-se “a um grupo de indivíduos ou coisas, ou ainda a *uma entidade abstrata*” (WEBSTER, 2017, grifo nosso). Por fim, *it* é também usado como sujeito de um verbo impessoal que expressa uma condição ou ação sem referência a um agente, como na frase *It is raining*.

A condição ambígua e múltipla de *it* transforma Addie em nada e, paradoxalmente, em tudo – notemos a fala de Derrida acerca da *différance* que não tem nem existência nem essência e que, por conta disso, “seremos levados a acentuar o que ela não é, isto é, tudo” (DERRIDA, 1991, p. 37). Se, por um lado, este não-lugar é atribuído a Addie por conta de seu corpo sem vida, é também porque a discriminação e o peso de seu sexo deixam de ter importância e, por consequência, faz-se possível tornar-se uma entidade abstrata e uma condição sem referência. Nesse sentido, Addie seria, como a própria literatura, “uma espécie de consciente sem sujeito que, separado do ser, é afastamento, contestação, poder infinito de criar o nada e de se situar numa falta” (BLANCHOT, 2007, p. 49).

Em *Enquanto agonizo*, vida, morte e o tempo que separa uma instância da outra são, na realidade, um só. Em *O Intruso* (1958), a personagem Gavin Stevens resumiria a conceituação do tempo para Faulkner em uma sentença: “ontem hoje e amanhã são É: Indivisível: Um” (FAULKNER, 2012, p. 211)<sup>91</sup>. Nós diríamos que, em *Enquanto agonizo*, e também em diversos romances da saga Yoknapatawpha aos quais já fizemos referência, vida, morte, existência, silêncio, tempo são “É: Indivisível: Um”.

Conforme mencionamos, o próprio título do romance em inglês, *As I lay dying*, evidencia que a morte é parte inalienável da vida. O verbo *to die*, na língua inglesa, descreve um estado, por isso o chamamos de verbo estático, ao contrário de verbos como *to play*, *to swim* ou *to go*, chamados de verbos dinâmicos. As regras que encabeçam a questão da regência verbal em língua inglesa advertem que não se

---

<sup>91</sup> “yesterday today and tomorrow are Is: Indivisible: One” (FAULKNER, 1991, p. 190).

usa o tempo contínuo (em inglês expresso pela terminação *ing*) em verbos estáticos, apenas em verbos dinâmicos. Significa dizer que a conjugação *dying* incorreria em erro gramatical, pois morreremos apenas uma vez; atingimos este estado de inércia tão somente em um momento fixado no tempo que subjaz nossa existência. O verbo morrer, em teoria, não remeteria a movimento, mudança ou ação. Tendo em vista que, conforme diria Blanchot (2007, p. 33), “a literatura é o lugar das contradições e dos desacordos”, sabemos que não é esta a ideia que se manifesta no romance faulkneriano em análise, nem mesmo na obra do autor estadunidense como um todo.

Isto porque a morte contínua, expressa no título do romance no idioma original, e a agonia, que figura no título traduzido para o português, apontam para a angústia de uma consciência como a de Addie, a tomar forma e se estender dos polos da vida até a morte ininterruptamente. Seu cadáver em trânsito é, destarte, evidência de uma existência que foi e continua suspensa *em agonia*. Entregues a um presente infinito, em suspensão, um tempo marcado pela ausência, a família segue adiante sustentada pela morte, que se estende caminho afora em um movimento contínuo no espaço, em direção ao destino final universal da humanidade: o cemitério, nosso esquecido amontoado de ruínas e ossadas. Retomando as palavras de J. Hillis Miller (2003, p. 93, tradução nossa): “A vida é movimento, embora o movimento seja, como para todos nós, em direção à morte como ponto final e motivação subjacente”. Vale lembrar que a jornada da família também pode ser compreendida não como uma viagem física, cujo destino é um ponto localizado geograficamente, mas sim como uma peregrinação em direção ao sentido que encerra aquelas existências individuais a bordo da carroça.

O caminho que os levará até Jefferson, vale ressaltar, dá-se através da estrada que fora recentemente construída nas proximidades da propriedade dos Bundrens, o que simboliza a decadência de uma economia rural – que outrora servira de meio de subsistência para grande parte dos moradores da região –, mas que também funciona na narrativa como uma espécie de ponte que possibilita o encontro entre o interior e os pequenos e grandes centros comerciais que se encontravam em expansão. A estrada é, ainda, o canal que viabiliza o descanso de Addie junto aos seus, por meio da ação, valor tão caro à personagem. Enquanto a carroça constitui-se em casa temporária da família durante os longos dias de

viagem, uma casa que se mantém em movimento vagaroso e pesado em meio ao nada, a estrada e suas intempéries são a via sacra dos Bundrens, que não sobrevivem à viagem sem as inevitáveis chagas emocionais:

A carroça segue em ângulos retos, as marcas das rodas deixadas no domingo passado já sumiram agora: uma suave, vermelha escoriação curvando-se para os pinheiros; uma placa branca com letras quase apagadas: New Hope Church. 5 km. Ela conduz como uma mão imóvel surgida da profunda desolação do oceano, além dela *a estrada avermelhada se estende como um raio de roda do qual Addie Bundren é o aro* (FAULKNER, 2002, p. 94, grifo nosso)<sup>92</sup>.

O excerto acima, retirado do décimo monólogo de Darl, corrobora nossa hipótese de que, para além da estrada e da carroça, respectivamente caminho e casa temporária da família, quem conduz os Bundrens até Jefferson, em suas consciências tão incomunicáveis quanto conflitivas, é a própria morte, representada fisicamente pelo cadáver de Addie. Retomemos aqui as ideias apresentadas por Gail L. Mortimer (1981) em seu artigo “Significant absences: Faulkner’s rhetoric of loss”, apresentadas brevemente em nosso primeiro capítulo: os sobreviventes das narrativas faulknerianas funcionam como traços ou lembretes daquilo que se foi. Receptáculos que incorporam o significado daquilo que já se dissipou, os filhos da família Bundren seguem viagem em busca devotada de um significado para suas existências, existências estas que, esvaziadas pelo luto, permanecem durante o percurso em constante risco de se dissiparem, como o próprio corpo de Addie. Nesse sentido, de acordo com Sundquist (1983, p. 290, tradução nossa), uma das perguntas centrais feitas pelos órfãos de Addie poderia ser expressa nos seguintes termos: “Como eu, cujo ser tem sido dependente de, e definido em relação a, outro ser, agora entendo a integridade de minha própria identidade?”.

Durante a viagem, no entanto, o corpo de Addie, sempre à vista e malcheiroso, permanece relutante em abandonar a carroça. Ainda que passe por água e fogo, o cadáver parece se ater aos filhos, à comunidade, aos rincões esquecidos de Yoknapatawpha, ao romance, como um todo, desejoso de fazer a sete palmos do chão de Jefferson para vingar o preguiçoso Anse e seu extenso histórico de promessas vazias. Quando enterrado, por fim, no local designado,

---

<sup>92</sup> “It turns off at right angles, the wheel-marts of last Sunday healed away now: a smooth, red scoriation curving away into the pines; a white signboard with faded lettering: New Hope Church. 3 mi. It wheels up like a motionless hand lifted above the profound desolation of the ocean; beyond it the red road lies like a spoke of which Addie Bundren is the rim” (FAULKNER, 2010, p. 62).

quando deixa de ser presença física, a certeza da ausência definitiva dita o destino dos órfãos que deixam, sem delongas, a casa dos mortos e seguem de volta a um futuro que se entrevê como incerto e trágico. Loucos, coléricos, deprimidos, confusos, amputados, os Bundrens retornam de Jefferson com uma nova mãe e um pai de dentes brilhantes, adquiridos às custas dos filhos e da boa vontade de vizinhos e conhecidos.

#### 4.1.1 “Você sabe que Addie Bundren vai morrer? Addie Bundren vai morrer?”

Concentremo-nos, por ora, naqueles que herdaram de Addie a ambiguidade da morte como único ponto de partida. Filho do reverendo da cidade com uma mulher desafiadora dos preceitos e das instituições religiosas, temos Jewel, fruto do pecado de sua mãe – e, por isso, sua cruz e salvação: “ele é minha cruz e será minha salvação. Ele me salvará da água e do fogo. Mesmo quando minha vida terminar, ele me salvará” (FAULKNER, 2002, p. 145)<sup>93</sup>. De acordo com Elizabeth Hayes (1992), a morte de Addie significa, para Jewel, uma perda irreparável. “Ele manifesta tristeza e desespero por meio da ação violenta, e cumprir o desejo de morte de sua mãe de ser enterrada em Jefferson é sua única maneira de enfrentar o luto”. Sem mãe e sem seu precioso cavalo, os únicos que o mantinham nas rédeas da sanidade, a personagem – cuja centralidade é expressa desde o início, já que seu nome é a primeira palavra do romance – parece destinada a recair continuamente nas trevas de sua agressividade eufórica, verdadeira pulsão de morte.

Jewel é, também, um dos primeiros a compreender sua vida presente e futura como *o som e a fúria* de um luto parasitário somado ao rancor em relação a seu pai, que vendeu seu único companheiro de vida aos Snopes, família de negociantes de meios duvidosos em busca da justificação de seus fins: o lucro. Quando Addie descreve os dias iniciais de Jewel, que, como Cash, carrega, desde então, o legado do ensinamento da mãe, entrevemos a conexão entre mãe e bebê, pertencentes ao mesmo universo: “Então só havia o leite, morno e calmo, e eu deitada tranquila no lento silêncio” (FAULKNER, 2002, p. 153)<sup>94</sup>. Já adulto, o mundo que Jewel imagina

---

<sup>93</sup> “He is my cross and he will be my salvation. He will save me from, the water and from the fire. Even though I have laid down my life, he will save me” (FAULKNER, 2010, p. 97).

<sup>94</sup> “Then there was only the milk, warm and calm, and I lying calm in the slow silence” (FAULKNER, 2010, p. 102).

para si, aquele em que só habitariam ele e sua mãe, torna-se sua única lembrança de uma mãe que fora substituída facilmente pelo mesmo carrasco que tirou sua última porção de felicidade em uma troca desigual e relapsa:

Só estaríamos eu e ela no alto de uma colina e eu jogando pedras para baixo na cata 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. Falta pouco e poderíamos ficar tranquilos (FAULKNER, 2002, p. 19)<sup>95</sup>.

Quiçá uma das mais importantes e trágicas lições de *Enquanto agonizo* aos filhos de Addie seja que a nenhum fora reservado um futuro em um mundo que qualquer um deles possa ter sonhado em um momento anterior à ausência de Addie. Cash, Darl, Jewel Dewey Dell e Vardaman, poderíamos dizer, deixam Jefferson como mortos-vivos para quem a vida, quando não se desdobra em tragédia, toma a forma, pelo menos, de um pungente desconforto. Aqui, a desconfiança de Addie em relação às palavras se faz visível nos processos de luto individuais de cada um dos órfãos, isto porque, conforme aponta Clarke (2008, p. 186, tradução nossa), “os Bundrens lutam em vão para preencher seu lugar com palavras e símbolos”. Se Jewel tenta preencher o vazio da morte com seu cavalo, Cash o faz por meio do apreço exagerado pelo caixão, sua obra de arte, enquanto Vardaman cambia de objetos reiteradamente: primeiro o peixe; em seguida os urubus que rodeiam a carroça; e, por fim, o trem de brinquedo da loja de Jefferson.

O ego instável e desintegrado de Darl passa, ao longo da narrativa, por uma espécie de obscurecimento que também desemboca em morte e autodestruição. Darl e sua articulação puramente poética, sempre a desembocar na loucura, “a maldição da existência que reúne em si morte e ser e não é ser nem morte” (BLANCHOT, 2007, p. 351), encontram-se, por fim, com a morte por meio do encarceramento físico e mental perpétuo, por conta precisamente da condenação a uma loucura que a sociedade não logra enxergar pelo que é: lucidez. Darl, aquele cujas “mãos sujas pousam levemente nas tranquilas frestas das grades, olhando

---

<sup>95</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).

para fora ele solta espuma pela boca” (FAULKNER, 2002, p. 218)<sup>96</sup>, morre aos poucos em Jackson, apodrecendo dia após dia nos braços da loucura, rindo do absurdo da própria condição existencial, prisão perpétua das sociedades modernas.

Para Dewey Dell, a morte começa a ser expressa, primeiramente, pelo silêncio da gravidez indesejada e precoce, segredo que compartilha apenas com Darl, seu clarividente irmão. Esse silêncio constitui-se em dupla violação – a violação primeira de seu corpo, por Lefe, por meio do ato sexual, e de sua solidão, retomando as palavras de Addie, por meio do fruto em expansão em seu ventre:

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 eu soube que ele sabia por que se ele tivesse dito que sabia com as palavras eu não teria acreditado que ele havia estado lá e nos visto. Mas ele disse que sabia e eu disse “Você vai contar ao pai você vai matá-lo?” sem palavras eu disse isso (FAULKNER, 2002, p. 29)<sup>97</sup>.

Ao final do romance, Dewey Dell não apenas falha em sua tentativa de abortar, mas é tragicamente enganada por um suposto farmacêutico que promete lhe dar uma droga abortiva caso ela se deite com ele. Como as serpentes de Hidra que se replicam incessantemente face à morte, a maternidade se repete como inescapável fim da menina. É morte em vida, portanto, sua gravidez, seu estupro – que ocorre em decorrência da desesperada busca por um aborto – e, por fim, a maternidade em seu caráter definitivo, ainda que fortemente indesejada: sepulcro final da adolescente, onde jamais descansará em paz.

Para Vardaman, a morte é seu presente e futuro. Presente, diríamos contínuo, por conta da perda dupla de sua progenitora e de seu irmão favorito. Futuro por conta, conseqüentemente, de um processo de luto igualmente duplo que a leitura de *Enquanto agonizo* deixa entrever como permanente. Interessante notar que Vardaman se despede da narrativa com a morte nas mãos, no mesmo momento em que Dewey Dell se dá conta de sua infelicidade definitiva: “‘Não vai funcionar,’ Dewey Dell diz. ‘Eu sei que não vai’. ‘O que não vai funcionar?’ digo. *Ele tinha que*

<sup>96</sup> “his grimed hands lying light in the quiet interstices, looking out he foams” (FAULKNER, 2002, p. 146).

<sup>97</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 I knew he knew because if he had said he knew with the words I would not have believed that he had been there and saw us. But he said he did know and I said ‘Are you going to tell pa are you going to kill him?’ without the words I said it” (FAULKNER, 2010, p. 17).

*subir naquele trem para ir para Jackson. Eu não subi no trem, mas Darl subiu no trem. Darl. Darl é meu irmão. Darl. Darl*” (FAULKNER, 2002, p. 216)<sup>98</sup>.

Para Cash, a morte é um futuro sem trabalho, por conta da amputação da perna durante a viagem até Jefferson. Sem ação, sem trabalho, Cash é “um peso morto”. Significa dizer que é morte para Cash permanecer no mesmo mundo que seu pai, ciente de seu caráter vazio e mesquinho, sem poder recorrer ao mundo ordenado e exato da carpintaria como válvula de escape. Nesse sentido, a aproximação de Cash ao mundo das palavras é um afastamento do mundo da ação, ou seja, do mundo de Addie, em que ele e a mãe se comunicavam em silêncio, sem a necessidade de recorrer ao invólucro vazio das palavras: “Cash não precisava dizer isso a mim nem eu a ele, e eu diria, Deixa Anse usá-la, se ele quiser. Assim, era Anse ou amor; amor ou Anse: não fazia diferença” (FAULKNER, 2002, p. 150)<sup>99</sup>.

No que diz respeito a Anse, que triunfa sorrindo com a nova prótese dentária, adquirida às custas do dinheiro de seus filhos, poderíamos pensar: “não há morte aqui, neste terreno plano e estéril ela não penetrou”. No entanto, retomando as palavras de Addie, “ele não sabia que estava morto, então” (FAULKNER, 2002, p. 150)<sup>100</sup>. Se Anse já estava morto, sobretudo espiritual e moralmente, seu triunfo é o triunfo do vazio; é o triunfo da morte, por fim, tomando conta de *Enquanto agonizo* em sua integralidade. Aqui a morte deixa, por completo, de ser conceito, para revelar-se como fundamento invisível da linguagem que enforma a narrativa.

Gostaríamos de chamar a atenção para a sentença “as rodas murmurando na lama” (FAULKNER, 2002, p. 106), utilizada por Darl e Dewey Dell para descrever a passagem espacial e temporal da viagem. Esta sentença funciona como metáfora para o contato da família com a morte – para além da presença física do cadáver de Addie, esse corpo em suspensão, sem repouso – sempre a se alastrar, sempre em contato direto e insistentemente longo, com o corpo em decomposição que é a própria narrativa. Este murmúrio constitui-se, diríamos, no próprio sustentáculo invisível da narrativa.

---

<sup>98</sup> “‘It wont work,’ Dewey Dell says. ‘I just know it wont.’ ‘What wont work?’ I say. *He had to get on the train to go to Jackson. I have not been on the train, but Darl has been on the train. Darl. Darl is my brother. Darl. Darl* (FAULKNER, 2010, p. 145).

<sup>99</sup> “Cash did not need to say it to me nor I to him, and I would say Let Anse use it, if he wants to. So that it was Anse or love; love or Anse: it didn't matter” (FAULKNER, 2010, p. 99).

<sup>100</sup> “He did not know that he was dead, then” (FAULKNER, 2010, p. 100).



Significa dizer que *Enquanto agonizo* é uma obra sobre e da morte, que só se torna um eixo da vida pela percepção do tempo como finitude. Ou seja, é uma obra testemunha da finitude, “[d]o silêncio, [d]o nada”, que são “a essência da literatura” (BLANCHOT, 2007, p. 319). É, por fim, testemunha “[d]esse duplo sentido inicial, que está no fundo de toda palavra como uma condenação ainda ignorada e uma ventura ainda invisível” (BLANCHOT, 2007, p. 351): a ausência impreenchível da morte, nossa gênese e fim.

#### **4.2 A autotanatografia de Addie: murmúrio incessante em um mundo devastado**

A fala de Addie se anuncia como ausência nos entremeios do romance. Em seu único monólogo, verdadeira autotanatografia, a personagem narra e pensa a própria morte de dentro dela, daquele espaço que nós, perenemente vivos, não podemos acessar. Para a matriarca da família a morte, ou seja, a impossibilidade da existência, se coloca como uma possibilidade que ela mesma é convocada a assumir em vida. Nas palavras de Silvana Maria Pessôa de Oliveira (2008, p. 411):

Tornar-se livre para a morte implica liberá-la de todos os estratégias por meio dos quais tenta-se domá-la, seduzi-la, neutralizá-la, para deixá-la reinar inteiramente sobre a existência e atribuir-lhe, então, a possibilidade de tornar-se proprietária do ser.

Interessante notar que a autotanatografia de Addie sucede o episódio da primeira tragédia da viagem, a enchente do rio que a família precisa atravessar de modo a seguir viagem. A primeira personagem a descrever os entornos da tragédia é o vizinho Vernon Tull, que acompanha os Bundrens nos prelúdios, entremeios e momentos que sucedem a travessia: “a menos que conhecesse bem como a estrada e a ponte eram antes, uma pessoa não podia dizer onde estava o rio e onde estava a terra. Era só uma mistura amarelada” (FAULKNER, 2002, p. 107)<sup>101</sup>. Embora seja possível desde essa elocução inicial compreender como o episódio evoca a morte, bem como a angústia da condição existencial da família, é possível notar que,

---

<sup>101</sup> “except for knowing how the road and the bridge used to look, a fellow couldn't tell where was the river and where the land. It was just a tangle of yellow” (FAULKNER, 2011, p. 71).

quanto mais se aproxima o momento da travessia, mais a morte se apossa do ambiente por completo. Notemos sua descrição através das palavras de Darl:

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, silencioso, transitório e profundamente significativo (FAULKNER, 2002, p. 123)<sup>102</sup>.

No mesmo monólogo, já em travessia, Darl afirma que a sensação causada pela desolação do ambiente é uma como se “tivéssemos atingido o lugar onde o movimento do mundo devastado se acelerasse bem antes do derradeiro precipício” (FAULKNER, 2002, p. 128)<sup>103</sup>. Notemos a gradação que se opera entre a “mistura amarelada” descrita por Tull e “o mundo devastado” descrito por Darl. Enquanto Tull, observador mais ou menos imparcial, experimenta a morte evocada pelo ambiente por meio da falta de noção entre as fronteiras que outrora separavam o rio de sua margem, Darl, participante ativo do episódio e filho enlutado de Addie, depreende a mesma atmosfera como um mundo devastado, uma *waste land*, que desemboca no precipício do vazio.

O caixão de Addie se desprende da carroça em travessia e atinge as turbulentas águas do rio, junto às mulas que se afogam em meio à empreitada. Em seguida, Darl pula no rio não para, como Vardaman pensa, salvar o invólucro que encerra o cadáver da mãe, mas para salvar-se da morte física enquanto destina ao corpo da mãe um atalho nas águas turvas e murmurantes. Porque dela irradia o silêncio e o vazio característicos desse novo modo de narrar, é como se, mesmo morta, Addie fosse engolida pela morte novamente – o que também sucede mais adiante, no episódio do incêndio no celeiro de Armstid. A enchente seria o primeiro indício narrativo, portanto, da instância da morte a tomar as rédeas de todos os elementos constitutivos da estória, isto porque o fluxo potente do rio inundado expressa a vida em seu estado cru e desordenado, bem como a suspensão integral das categorias do tempo e do espaço. Aqueles que, submetidos à essa suspensão, se incumbem de narrar tais acontecimentos parecem não ter um ponto fixo de onde

---

<sup>102</sup> 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 (FAULKNER, 2011, p. 82).

<sup>103</sup> “we had reached the place where the motion of the wasted world accelerates just before the final precipice” (FAULKNER, 2010, p. 85).

fazê-lo e, assim, o leitor mergulha em direção ao “fundo obscuro das coisas” (BLANCHOT, 2007, p. 49) sem nada ver.

Ressaltamos que um desejo de Darl expresso frequentemente durante a narrativa seria o de habitar essa suspensão: “se você pudesse se desfazer no tempo. Seria agradável. Seria agradável se a gente pudesse se desfazer no tempo” (FAULKNER, 2002, p. 181)<sup>104</sup>, tendo em vista que a personagem, retomando as palavras de Darryl Hattenhauer (1994, p. 152, tradução nossa), permanece do início ao fim da narrativa ciente de que, nesse mundo, “não há estabilidade universal, nenhum ponto de referência metafísico – ou na linguagem corrente, nenhum significado transcendental”. Assim, a obstinação de Darl em oferecer uma nova espécie de morte ao cadáver de sua mãe poderia ser lida como uma tentativa de convocar à narrativa, via palavras e ações, a morte em sua plenitude. Tanto que, a imagem evocada para descrever os filhos de Addie que, com ela, atravessaram o rio – a saber, Jewel, Cash e Darl – é a seguinte: “como se o coágulo que somos se dissolvesse no movimento de miríade original” (FAULKNER, 2002, p. 142)<sup>105</sup>. Quando o corpo de Addie atinge a torrente das águas, é como se a irrupção da morte em um espaço que a evoca despertasse, em contrapartida, a torrente sem fim das palavras. Assim, Addie começa a falar.

O episódio da enchente se encerra com a imagem de Cash deitado à beira do rio com a perna quebrada – sem suas ferramentas de trabalho, que foram levadas pelas águas – e sua sufocante elocução: “Não estava equilibrado. Eu disse a eles que se quisessem que ficasse equilibrado eles teriam que” (FAULKNER, 2002, p. 143)<sup>106</sup>. Essa fala vacilante e incompleta antecede o monólogo de Cora Tull e sua visão acerca do incidente, o qual toma conhecimento por meio dos relatos de seu esposo. Estamos de acordo com Linda W. Wagner (1974, p. 80, tradução nossa) que afirma que a visão apresentada pela beata religiosa deve ser analisada não apenas como um contraste em relação à de Addie, mas, mais do que isso, como “um complemento tanto para [a fala de] Anse quanto para [a fala de] Whitfield. Sua linguagem ecoa a deles; sua opacidade é paralela à deles”. Por isso seu monólogo

---

<sup>104</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>105</sup> “As though the clotting which is you had dissolved into the myriad original motion” (FAULKNER, 2010, p. 94).

<sup>106</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).

se inicia com o relato em torno de uma conversa que a personagem tivera com Addie em vida, seguida de seus julgamentos hostis em uma breve revisão dos pontos principais da vida da matriarca Bundren. Em uma tentativa frustrada de levar Addie a compreender sua trajetória como invariavelmente subordinada às vontades de um Deus, o senso comum que subjaz às palavras de Cora abrem espaço à versão não-contada da história, isto é, à voz da própria morte, que se coloca como eixo central da narrativa logo após os ecos clamantes da voz de Cora:

Implorei que ela se ajoelhasse e abrisse seu coração e tirasse de dentro dele o mal da vaidade e se colocasse à mercê do Senhor. Mas ela não quis. [...] Ajoelhada ali eu rezei por ela. Rezei por aquela pobre cega mulher como nunca rezei por mim e pelos meus (FAULKNER, 2002, p. 145-146)<sup>107</sup>.

Do mundo dos mortos, Addie fala. Tendo a própria morte como fundo de onde as palavras surgem em potência artística, a consciência que agoniza e segue morrendo durante toda a narrativa se desdobra para apresentar, em retrospecto, de dentro do caixão, sua trajetória em vida. Vale lembrar que o único monólogo de Addie funciona na narrativa como um núcleo. Nas palavras de Frederick J. Hoffman (1966, p. 54), “é sua consciência e sua lembrança do passado dos Bundrens que tornam as narrativas sobre sua família o que são: reflexões em ambos estilo e ponto de vista do lugar de cada Bundren no todo”. Sabemos que a morte define a existência de Addie desde a leitura das primeiras linhas do monólogo. A matriarca Bundren descreve brevemente sua jornada de trabalho como professora, jornada que, uma vez finalizada, permitia à personagem visitar uma fonte próxima à escola de onde poderia odiar seus alunos em solidão. A importância da solidão para Addie é dada por Faulkner desde estas primeiras linhas. Em breve retornaremos a ela, cuja centralidade é por vezes perdida de vista por críticos faulknerianos.

O segundo parágrafo do monólogo se inicia com a frase mais emblemática do romance, em nossa opinião. Mais ainda do que a frequentemente mencionada fala de Vardaman, que perfaz todo o terceiro capítulo da personagem: “Minha mãe é um peixe” (FAULKNER, 2002, p. 75)<sup>108</sup>. Esta frase, com pequenas variações, é repetida três vezes ao longo do monólogo, cada vez com um significado distinto – o que

---

<sup>107</sup> I begged her to kneel and open her heart and cast from ft the devil of vanity and cast herself upon the mercy of the Lord. But she wouldn't. [...] Kneeling there I prayed for her. I prayed for that poor blind woman as I had never prayed for me and mine (FAULKNER, 2010, p. 97).

<sup>108</sup> “My mother is a fish” (FAULKNER, 2010, p. 49).

também é, por vezes, negligenciado pela fortuna crítica que se debruça sobre o monólogo: “Eu só me 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>109</sup>.

A crítica tende a ler essa sentença inequivocamente em relação ao que subjaz o ensinamento do pai, sem notar que o que Addie faz, ao repetir a mesma ideia durante três diferentes momentos é ressignificar a sentença, estabelecendo uma relação dialógica com o passado<sup>110</sup>. É o caso, por exemplo, de Edmond L. Volpe (1967, p. 24, tradução nossa) para quem a visão do pai de Addie encabeça “a visão de muitos personagens de Faulkner, de que a vida não é mais do que uma preparação para uma feliz vida após a morte”. De acordo, ainda, com Volpe (1967, p. 24), essa ideia do pai de Addie alude a um código moral rígido característico da sociedade sulista, um que pressupõe que a felicidade da vida eterna pode ser alcançada aderindo-se rigidamente a um código de conduta estabelecido. Para a religião cristã, o que se vive na terra é apenas uma preparação para o que se viverá na eternidade do céu.

Contudo, disserta Cleanth Brooks (1963), 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 e do próprio ato de existir, 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. Assim, entra em cena a polaridade já mencionada Addie/ação vs. Anse/palavras que servira de base para inúmeras leituras do romance: “em um dos polos está Addie Bundren, com sua profunda desconfiança de linguagem. Em outro, está Anse Bundren, com sua propensão para fazer a realidade desaparecer na linguagem” (TEBBETTS, 2004, p. 127, tradução nossa).

---

<sup>109</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).

<sup>110</sup> Salvo exceções, como é o caso de Carolyn N. Slaughter (1989), pertencente a uma fatia da crítica faulkneriana mais atual e, conseqüentemente, cada vez mais atraída por novos olhares e vieses de leitura de seus romances clássicos. Uma crítica cujo interesse, nas palavras da própria Slaughter (1989, p. 16, tradução nossa), é o de: “descrever o que aparece ou o que acontece onde significados antigos desapareceram” enquanto segue “procurando os ossos da narrativa, tentando não repetir ou reconstituir arqueologicamente o trabalho, mas acompanhá-lo em um pensamento”.

Notemos que, quando aparece pela primeira vez, segue-se esta sentença, que expressa o retorno da personagem ao ambiente escolar:

E quando eu tinha que olhar para eles dia após dia, cada um deles e cada uma deles com seus pensamentos secretos e egoístas, e sangue estranho ao sangue um ao outro e estranho ao meu, e pensar que essa parecia ser a única forma de eu me preparar para estar morta, odiava meu pai por ter me concebido. Eu não via a hora de eles cometerem alguma falta, para que eu pudesse chicoteá-los. Quando a chibata caía, eu podia senti-la na minha própria carne; quando provocava vergões e inchava, era meu sangue que corria, e eu pensava a cada golpe da chibata: Agora você sabe quem eu sou! Agora sou alguém em sua vida secreta e egoísta, alguém que marcou seu sangue com o meu para sempre e sempre (FAULKNER, 2002, p. 147)<sup>111</sup>.

A primeira lição que Addie apreende do ensinamento do pai – que, dada a reincidência, parece ter ecoado ininterruptamente em sua consciência durante anos – é que a preparação para a morte é ter de olhar dia após dia para seus alunos, ciente de que, além de sangues estranhos ao seu, a eles pouco lhes importava sua existência. Esse é, diríamos ainda, o primeiro contato de Addie com a instância da morte e sua primeira reação a ela: a violência, a força a ser empregada para que ela se sinta viva, para que ela sinta que nesse fim deve haver um propósito, ainda que esse porquê precise ser desvendado à força. O primeiro contato de Addie com a morte é, também, o primeiro contato com o caráter incompreensível de sua existência e, por consequência, de sua finitude. Por meio do sangue de seus alunos, em comunhão com o seu, Addie nota não apenas que “só através dos golpes de chibata poderiam meu sangue e o sangue deles fluir como um riacho” (FAULKNER, 2002, p. 149)<sup>112</sup>, mas também que a necessidade de marcar sua existência por meio da tomada de ação é sintomática da reflexão que se encontra em trânsito acerca do estatuto de sua existência. A tradução do ser em reflexão, em pensamento, de acordo com Constance Pierce (1980, p. 295, tradução nossa) envolve a recriação

---

<sup>111</sup> “And when I would have to look at them day after day, each with his and her secret and selfish thought, and blood strange to each other blood and strange to mine, and think that this seemed to be the only way I could get ready to stay dead, I would hate my father for having ever planted me. I would look forward to the times when they faulted, so I could whip them. When the switch fell I could feel it upon my flesh; when it welted and ridged it was my blood that ran, and I would think with each blow of the switch: Now you are aware of me! Now I am something in your secret and selfish life, who have marked your blood with my own for ever and ever” (FAULKNER, 2010, p. 98).

<sup>112</sup> “Only through the blows of the switch could my blood and their blood flow as one stream” (FAULKNER, 2010, p. 99).

dessa entidade e a percepção final de que “não há lugar na vida – na verdade, não há um ‘eu’ na vida – onde se pode simplesmente Ser”.

Esse primeiro contato simboliza, ainda, sua primeira violação, já que a rápida sentença que se segue atesta o início de sua infelicidade e de sua primeira e longa agonia em vida: “E então aceitei Anse” (FAULKNER, 2002, p. 148)<sup>113</sup>. A união matrimonial simboliza um novo entendimento para Addie da instância da morte. Depois de seus primeiros encontros com Anse, que passava de carroça regularmente em frente à escola, a matriarca se abriga na escuridão da noite para entrar, novamente, em contato com a morte:

No começo da primavera era pior. Às vezes eu pensava que não aguentaria, deitada na cama à noite, com os gansos selvagens indo para o norte e seus grasnados vindos tênues e alto e de muito longe da escuridão selvagem (FAULKNER, 2002, p. 148)<sup>114</sup>.

Nesses dias, Addie revela que a necessidade de ficar sozinha – aqui metaforizada pela fonte, para onde vai quando quer estar consigo mesma – torna-se imperativa. No entanto, Anse insiste em violar esses seus valiosos minutos com visitas casuais. Addie aceita Anse, por acreditar em suas palavras, porque as palavras enformam nossa percepção e entendimento do mundo – “Tenho minhas economias; tenho um bom e honesto nome” (FAULKNER, 2002, p. 149)<sup>115</sup> – e porque casar-se é um dos componentes do ciclo da vida e, por extensão, uma preparação para a morte: “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>116</sup>. Ao contrário do que pensava, é apenas após dar luz a seu primeiro filho que Addie percebe que sua solidão fora, de fato, 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>117</sup>.

---

<sup>113</sup> “And so I took Anse” (FAULKNER, 2010, p. 98).

<sup>114</sup> “In the early spring it was worst. Sometimes I thought that I could not bear it, lying in bed at night, with the wild geese going north and their honking coming faint and high and wild out of the wild darkness” (FAULKNER, 2010, p. 98).

<sup>115</sup> “I’m forehanded; I got a good honest name” (FAULKNER, 2010, p. 99).

<sup>116</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>117</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).

Vale ressaltar que, quando Dewey Dell descobre que estaria esperando um filho, sua fala, já citada no segundo capítulo deste trabalho, 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>118</sup>. Por essa razão, durante a viagem, seus esforços concentram-se única e exclusivamente na tarefa de livrar-se de sua gravidez. 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, tão caro a ela quanto era à mãe. Para Deborah Clarke (2008, p. 192, tradução nossa), a sina de Dewey Dell, única herdeira mulher da família, é precisamente a seguinte: “reincorporando a mãe, ela reinventa a maternidade e, ao mesmo tempo, confirma o medo de que nunca se pode escapar do corpo de mãe” por ser uma mulher pertencente àquela conjuntura social e cultural.

Quando Addie assevera que o nascimento de Cash simboliza sua verdadeira violação, a personagem entrevê que a maternidade é, na realidade, um conceito inventado pelos homens, por meio das palavras, que é realizado pelas mulheres, por meio de seus corpos. É da maternidade que a desconfiança de Addie em relação às palavras brota. Por isso o desalento dos Bundrens diante da ausência e do impacto psicológico do corpo materno, que se faz presença durante toda a narrativa: aquela que lhes deu origem, a força estabilizadora que inflou suas vidas de significado, agora os obriga a rever o estatuto de suas existências – que se desintegram junto ao cadáver levado pela carroça:

Foi quando aprendi que palavras não servem para nada; que as palavras nunca se encaixam nem ao que querem dizer. Quando ele nasceu eu soube que a maternidade havia sido inventada por alguém que tinha que ter uma palavra para isso porque as mulheres que tinham tido crianças não se importavam se havia uma palavra para isso ou não. Eu soube que o medo havia sido inventado por alguém que nunca sentira medo; orgulho por quem nunca tivera orgulho (FAULKNER, 2002, p. 149)<sup>119</sup>.

---

<sup>118</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>119</sup> “That was when I learned that words are no good; that words dont ever fit even what they are trying to say at. When he was born I knew that motherhood was invented by someone who had to have a word for it because the ones that had the children didn't care whether there was a word for it or not. I knew that fear was invented by someone that had never had the fear; pride, who never had the pride” (FAULKNER, 2010, p. 99).



Não daríamos conta de expor toda a malha crítica que resume Addie como aquela que rejeita e desconfia das palavras e que encontra, na figura patética de Anse, o bode expiatório que dará início e fim à sua vingança: perpetrar, em todos os membros da família, o mundo da ação; perpetração que se dá, ironicamente, por meio das palavras. Não daríamos conta, mas nos é válido mencionar alguns dos principais estudos que influenciaram análises com esse viés. É este o nosso dever, como parte da crítica contemporânea da obra de Faulkner: perpetuar o diálogo, a revisão e o debate com a nossa herança.

Volpe nos diz que (1967, p. 135, tradução nossa), “Anse pertence a esse limbo das palavras, e quando Addie percebe que ele jamais poderá existir em seu nível, ela oferece apenas o desprezo a ele; ele está, para ela, morto”. Para Hoffman (1966, p. 55), a desconfiança de Addie se dá justamente porque Anse “permanece um ‘homem de palavras’” e porque, ao tentar unir-se física e espiritualmente com outro homem, Addie se envolve com Whitfield, reverendo do pequeno vilarejo e que também é, metafórica e literalmente, um homem de palavras. A cisão que se opera entre a matriarca e o mundo das palavras teria a ver com o fato de que, de acordo com as premissas da crítica pós-modernista, às palavras não é possível conectar o ser ao mundo exterior. Para Tebbetts (2004, p. 127, tradução nossa) “Anse Bundren dá à Addie muitos motivos para rejeitar a linguagem. Ele a usa para criar uma realidade distinta daquela que seus atos criam”.

É importante divisar que, nas palavras de John Limon (2004, p. 354, tradução nossa), “a experimentação linguística de *Enquanto agonizo* deriva das teorias de Addie” acerca das palavras. A desconfiança de Addie em relação às palavras tem a ver com o entendimento de que, nas palavras de Maurice Blanchot (2007, p. 31), “a crueldade da linguagem vem do fato de ela incessantemente evocar sua morte sem jamais poder morrer”. Sabemos, ainda, que a tentativa de conectar as palavras às coisas é por vezes interpretada pela crítica faulkneriana como um capricho ou arrogância de uma mulher infeliz. Nas palavras de Charles Palliser (1986, p. 572-573, tradução nossa), o monólogo de Addie provoca no leitor “um entendimento acerca do egoísmo de sua fome por auto definição e realização”. No entanto, a tentativa também pode ser lida como um experimento artístico, justamente porque, desde a época clássica, um dos principais propósitos de romancistas e poetas sempre fora o de “ligar a palavra à coisa, confundi-la com o que ela tem de único;

um nome que seja o meu, não o de todos, eis o que querem” (BLANCHOT, 2007, p. 38). Embora seja inegável o desprezo que Addie demonstra em relação à linguagem, e seja verdade, ainda, que a personagem somente se inscreve na narrativa por meio das palavras – o que abre espaço a leituras críticas que ironizam sua teoria –, não devemos perder de vista que a própria ruína da linguagem é aquilo que proporciona a realização de poemas, contos, romances, enfim, de tudo o que é literatura.

Ademais, seu relato, além de ser “a única maneira de fazer sentido psicológico da doença redemoinho da família Bundren” (LIMON, 2004, p. 349, tradução nossa), é, mais do que isso, um tratado filosófico acerca da linguagem e da morte que se alastra por todos os elementos narrativos que estruturam o mundo romanesco: a linguagem, os espaços narrativos – muitos deles localizados no vazio, na fronteira entre a zona rural e a cidade – as personagens principais e secundárias, enfim, tudo em *Enquanto agonizo* é morte. O centro que mantém unidas as diferentes faces de um cubo, isto é, o fio invisível que une os fragmentários e, por vezes, incomunicáveis monólogos do romance, é a morte e, com ela, o questionamento que reverbera da primeira à última sentença de *Enquanto agonizo*: quem sou eu?

Quem planta esse questionamento nas consciências dos vivos é a própria Addie, através de seu relato, que se faz presença nesse mundo por meio de um corpo em decomposição. Os intuitivos Vardaman e Darl são os primeiros a, de fato, ouvi-la: “Ela estava debaixo da macieira e Darl e eu passamos pela lua e o gato grande pula e corre e podemos ouvi-la de dentro da madeira” (FAULKNER, 2002, p. 185)<sup>120</sup>, conta-nos Vardaman, momentos antes do incêndio no celeiro de Armstid. No entanto, a consciência de Addie parece sussurrar e inundar as consciências de seus filhos desde seus nascimentos. Sempre, nas palavras da própria Addie, “ouvindo a terra escura fazendo o discurso sem voz” (FAULKNER, 2002, p. 152)<sup>121</sup>, cada um dos filhos de Addie carrega em si o mais valioso ensinamento de Addie: o silêncio.

Até mesmo Vardaman, uma criança em busca constante e confusa da compreensão de sua realidade, quando diz: “Minha mãe é um peixe” (FAULKNER,

---

<sup>120</sup> “She was under the apple tree and Darl and I go across the moon and the cat jumps down and runs and we can hear her inside the wood” (FAULKNER, 2010, p. 124).

<sup>121</sup> “hearing the dark land talking the voiceless speech” (FAULKNER, 2010, p. 101).

2002, p. 75), o espaço em branco que se segue é também seu silêncio, em um momento de contemplação como os que a mãe costumava ter na fonte da escola nos dias de solteira. Esse silêncio é composto pelas palavras que não foram ditas porque aquele que silenciou recusou-se a dizer. O que se segue à curta frase de Vardaman é um silêncio que evoca a ausência de Addie e, portanto, a morte. Por isso também Cash, Darl, Jewel e Dewey Dell comunicam-se entre si sem a necessidade das palavras: o silêncio é o ensinamento – que também é herança – que Addie ofertou aos seus filhos, em contrapartida ao ensinamento de seu pai. Preparar-se para a morte não é o que perfaz o sentido da vida. Viver na morte, no silêncio, seria, nas palavras de Addie, “a razão para viver” (FAULKNER, 2002, p. 147). Vale lembrar que

[...] o silêncio está longe de ser o oposto da língua; pelo contrário, só há linguagem no silêncio, que é ao mesmo tempo a condição, a intenção e a virtude da palavra. Eu falo, mas, a partir do momento em que o que digo cria em torno da coisa que designo um vazio que a torna ausente, eu me calo, designo também a ausência longínqua onde tudo afundará, mesmo minha palavra (BLANCHOT, 2007, p. 74).

Cash, filho primogênito do casal, fora o primeiro a receber as lições de Addie: “Cash não precisava dizer isso a mim nem eu a ele” (FAULKNER, 2002, p. 150).<sup>122</sup> Viver apartada da linguagem inautêntica, a linguagem do falatório, significa, para Addie, em um primeiro momento, *ser*. Depois de dar à luz a Darl e fazer Anse prometer que, quando morta, a levaria para debaixo das terras em que jazia sua família, Addie se prepara para contestar o ensinamento do pai através do auxílio do silêncio: “percebi que eu fora enganada por palavras mais velhas que Anse ou amor” (FAULKNER, 2002, p. 150)<sup>123</sup> porque as palavras são “uma forma com significado e profundamente sem vida como o batente vazio de uma porta” (FAULKNER, 2002, p. 150)<sup>124</sup>. Notemos que a imagem de um batente de porta vazio remete à ausência de uma porta, antes de tudo. Por isso também, para a matriarca da família Bundren, as palavras são “só uma forma para preencher uma carência” (FAULKNER, 2002, p. 149)<sup>125</sup>.

<sup>122</sup> “Cash did not need to say it to me nor I to him” (FAULKNER, 2010, p. 99).

<sup>123</sup> “I realised that I had been tricked by words older than Anse or love” (FAULKNER, 2010, p. 100).

<sup>124</sup> “a significant shape profoundly without life like an empty door frame” (FAULKNER, 2010, p. 100).

<sup>125</sup> “[...] just a shape to fill a lack” (FAULKNER, 2010, p. 99).

Para Doreen Fowler (1989, p. 320, tradução nossa) é importante atentar que Addie compreende “o que Saussure já apontara, sobre a arbitrariedade da linguagem, um sistema de signos que substitui um referencial ausente”. Neste momento, Addie percebe que seu pai “tinha estado certo” (FAULKNER, 2002, p. 150)<sup>126</sup> até certo ponto. O que a personagem percebe é que, retomando o pensamento do filósofo desconstrucionista Jacques Derrida, a desconstrução da morte é fundamentalmente uma desconstrução do logocentrismo, já que este implica uma hierarquização da vida sobre a morte. Habitar a morte, desejar transformar-se em cadáver, isto é, em um novo ser, rastro físico daquele sujeito que perecera, torna-se, então, seu objetivo de vida: “Eu seria eu; eu o deixaria ser a forma e o eco de sua palavra” (FAULKNER, 2002, p. 151).<sup>127</sup>

O silêncio que Addie passa a habitar encerra o *affair* com reverendo Whitfield, bem como o fruto secreto desses encontros proibidos – que apenas Darl parece desvendar, conforme atestamos em seu décimo primeiro monólogo: “Naquela noite encontrei a mãe sentada na beira da cama onde ele dormia, no escuro. [...] E então eu soube que sabia” (FAULKNER, 2002, p. 118)<sup>128</sup>. Jewel, que significa joia em português é, dessa forma, o filho mais querido da matriarca, precisamente porque fora concebido em um novo mundo, o do silêncio. Interessante notar que o único monólogo de Whitfield aparece no romance logo em seguida ao de Addie, e que a visão que seu relato encerra deixa claro que, como Anse, Whitfield se utiliza das palavras para, retomando as palavras de Addie, vestir-se de pecado. Isto é, Whitfield encabeça uma perspectiva de mundo que Cora se empenha, ainda que inutilmente, em mostrar à Addie: “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” (FAULKNER, 2002, p. 153)<sup>129</sup>, nos diz a matriarca.

Faz-se importante assinalar que a palavra é muito cara às religiões e, sobretudo, à religião cristã, em que exercem protagonismo no encabeçamento das promessas dos reinos dos céus. Por isso, Whitfield até chega a pensar nas palavras que dariam forma à confissão de seus pecados, para contar à Anse. No entanto, a

<sup>126</sup> “[...] had been right” (FAULKNER, 2010, p. 100).

<sup>127</sup> “I would be I; I would let him be the shape and echo of his word” (FAULKNER, 2010, p. 100).

<sup>128</sup> “That night I found ma sitting beside the bed where he was sleeping, in the dark. [...] And then I knew that I knew”. (FAULKNER, 2010, p. 78).

<sup>129</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” (FAULKNER, 2010, p. 102).

morte de Addie funciona para o reverendo como um aval para omitir sua confissão. Addie, que acabara de se encontrar com Deus no leito de morte, é quem deveria encarar o julgamento final, enquanto a oração e o diálogo aberto com Deus a ele concedido por ser seu representante na Terra, absolvê-lo-iam do pecado: “Entre na casa da dor, a humilde moradia onde outro *errante mortal* jazia enquanto sua alma enfrentava o terrível e irrevogável julgamento, paz para suas cinzas” (FAULKNER, 2002, p. 156, grifo nosso)<sup>130</sup>.

A expressão “errante mortal” utilizada pelo reverendo explicita os caminhos que se abririam ao futuro da matriarca: “Então eu me deitava com Anse outra vez – eu não menti a ele: eu só recusei, do mesmo modo como recusei meu peito a Cash e Darl depois que cresceram” (FAULKNER, 2002, p. 152)<sup>131</sup>. Analogamente, Addie também se recusa, gradualmente, a habitar o mesmo mundo que seus filhos e esposo. Isto porque, a essa altura, a personagem já passara pela compreensão de momentos diversos em sua vida que evocaram tanto o ensinamento do pai quanto a própria morte e, com ela, o impulso de habitar o silêncio. Primeiro, por meio da violência perpetrada aos alunos; em seguida, com o nascimento de seu primeiro filho e seu desejo de conectar as palavras às coisas que designam; depois, pelo *affair* e o entendimento de suas inevitáveis consequências; por fim, por meio da última ressignificação do ensinamento de seu pai, aquilo que Addie chamará de “limpeza” de sua casa:

Meu pai disse que a razão de viver é se preparar para estar morto. Eu entendi enfim o que ele queria dizer e que ele não poderia ter sabido o que ele próprio dizia, porque um homem não pode saber nada sobre limpar a casa depois (FAULKNER, 2002, p. 153).<sup>132</sup>

A decisão de limpar a casa pode ser lida como uma retomada da premissa existencialista que assevera: somos o que somos por conta de nossos próprios atos, pelos quais nos tornamos responsáveis. Por isso, quando perguntada por Cora sobre sua conduta em vida, Addie assevera: “Minha vida é um reconhecimento e

---

<sup>130</sup> I entered the house of bereavement, the lowly dwelling where another erring mortal lay while her soul faced the awful and irrevocable judgment, peace to her ashes” (FAULKNER, 2010, p. 104).

<sup>131</sup> “Then I would lay with Anse again – I did not lie to him: I just refused, just as I refused my breast to Cash, and Darl after their time was up” (FAULKNER, 2010, p. 101).

<sup>132</sup> “My father said that the reason for living is getting ready to stay dead. I knew at last what he meant and that he could not have known what he meant himself, because a man cannot know anything about cleaning up the house afterward” (FAULKNER, 2010, p. 102).

expição do meu pecado” (FAULKNER, 2002, p. 144)<sup>133</sup>. A polaridade inicial palavras vs. ação, como o próprio ensinamento do pai, toma novas formas conforme as palavras da matriarca se desenrolam. No caso do relacionamento entre ela e a vizinha, a dicotomia toma a forma de aparência vs. realidade, ou ainda, em termos heideggerianos, de existência inautêntica vs. existência autêntica, justamente 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>134</sup>.

Ao final, Addie desafia a sabedoria do pai, pois, como homem “ele não poderia ter sabido o que ele próprio dizia”. Além de ser homem, o mundo do qual o pai de Addie é testemunha ainda não passara pelas mudanças impactantes das décadas iniciais do século XX, por isso não é possível que seu ensinamento sobreviva às ruínas do presente sem que seja (re)significado dentro desta nova conjuntura. Interessante notar que, como é o caso também de Rosa Coldfield, de *Absalão, Absalão!*, a mãe de Addie sequer é mencionada ao longo do romance. Assombradas pelas palavras de seus pais, homens representantes da ordem patriarcal, a solução encontrada pelas duas habitantes do condado, ainda que em momentos históricos distintos, é a de entregar-se à morte.

Essa entrega, vale lembrar, não tem a ver com a espécie de entrega do pai de Rosa, que se tranca no sótão de sua casa e morre de fome – sua consciência se desintegrando, dia após dia, perante a uma realidade que dá lugar às mazelas e vanglórias da Guerra Civil. Também não tem a ver com a espécie de entrega do pai de Addie, enformada pela certeza na transcendência da alma, para quem a promessa de vida eterna no reino dos céus justificaria o caos e o sofrimento terrenos. Quando Quentin encontra-se com Rosa pela primeira vez, de modo a ouvir sua versão dos fatos que perfazem a história pessoal de Sutpen, sabemos que Rosa tem habitado a morte há quarenta e três anos. Suas vestes pretas, que a princípio simbolizam o luto pela morte do pai, funcionam como marca indelével da personagem, que, conforme vimos por meio de um extenso excerto no capítulo 1, carrega consigo a morte, inundando com ela também a tessitura narrativa de *Absalão, Absalão!*

---

<sup>133</sup> “My daily life is an acknowledgment and expiation of my sin” (FAULKNER, 2010, p. 96).

<sup>134</sup> “[...] people to whom sin is just a matter of words, to them salvation is just words too” (FAULKNER, 2010, p. 102).

Por conta do entendimento da intrínseca conexão que se opera entre o ser e a morte e, mais do que isso, entre a necessidade de abraçar a morte como uma possibilidade inescapável a fim de encontrar um sentido da vida diverso que o de seu pai, Addie dá Dewey Dell e Vardaman à Anse, como uma forma de aplacar a culpa e o pecado cristãos que, invariavelmente a envolvem:

Eu dei Dewey Dell a Anse para contrabalancear Jewel. Depois lhe dei Vardaman para 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, grifo nosso).<sup>135</sup>

Os três filhos que são de Anse seriam Darl, Dewey Dell e Vardaman, enquanto Cash e Jewel seriam de Addie e somente dela. Cash, por ser o primogênito, aquele em quem a mãe depositara seu ensinamento desde os primeiros dias de existência, e Jewel, por ser fruto de uma transgressão em relação aos rígidos valores e convenções de sua sociedade, transgressão esta que toma a forma de um *affair* com o representante máximo da ordem que impõe tais preceitos, a saber, a Igreja. Tendo expiado seus pecados em vida – porque a visão que enforma o ponto de vista apresentado por Addie é sem dúvidas, arriscaríamos dizer, uma que sequer leva em consideração a ideia da transcendência –, Addie encontra-se, finalmente, pronta para entregar-se à morte e, sobretudo, se tornar *ser-para-a-morte*.

#### 4.3 Um espaço impreenchível: o vazio que a palavra não povoa

Em 2003, Kathryn Rebecca Massey apresenta as reflexões resultantes de seu trabalho de tese intitulado “Shattering the empty vessel: Absence and language in Addie’s chapter of Faulkner’s *As I lay dying*”. Acreditamos que Massey seja a primeira pesquisadora faulkneriana a efetivamente dedicar-se ao tripé morte-existência-tempo que sustenta a narrativa de nosso romance-chave. A autora, que se apoia na concepção heideggeriana de *ser*, assegura que a preocupação de Faulkner com a ausência é manifesta desde a trama textual do romance que expressa o poder destrutivo-criativo da linguagem poética.

---

<sup>135</sup> “I gave Anse Dewey Dell to negative Jewel. Then I gave him Vardaman to replace the child I had robbed him of. And now he has three children that are his and not mine. And then I could get ready to die” (FAULKNER, 2002, p. 102).

Sabemos que persiste um desejo evidente por parte da crítica faulkneriana de colocar no centro da narrativa um dos Bundrens. Enquanto autores como Elizabeth Hayes (1992) consideram que Darl seria este núcleo, autores como Michael Millgate (1961), Ora Williams (1970), M.E. Bradford (1972), Alice Shoemaker (1979) e mesmo Massey (2003), dedicam à Addie tal posição. Interessante notar que a própria necessidade de oferecer o protagonismo a um dos membros da família também tem a ver com a dificuldade destes pensadores em lidar com a ausência – que aqui se expressa por meio da multiplicidade, por um lado, e por meio da decomposição física de um corpo narrativo que se mostra resiliente a intempéries, por outro. A teoria da linguagem de Addie anseia por palavras que envolvam tanto a ausência quanto a presença de uma mesma entidade, sua morte e vida inseparáveis. Quando Addie assevera: “A forma do meu corpo onde eu era virgem era a forma de um \_\_\_\_\_ e eu não conseguia pensar *Anse*, não conseguia lembrar *Anse*” (FAULKNER, 2002, p. 150)<sup>136</sup>, para Massey (2003, p. 16, tradução nossa), o vazio que lemos nesta sentença é:

[...] um lugar de debate linguístico, bem como de debate filosófico. Ele existe em uma dimensão como um espaço textual ambíguo, mas também se torna uma presença poderosa e paradoxal no romance, que se torna metafisicamente significativa.

Por isso, tentar compreender qual palavra este vazio omite, significa incorrer naquilo que Massey (2003) chama de crítica “fill-in-the-blanks”, isto é, uma que busca negar a própria ausência ao tentar preencher um espaço impreenchível com outra palavra. Nas palavras da autora, “qualquer tentativa de nomear ou essencialmente ignora ou refuta o argumento implícito naquele espaço aberto: a palavra falhou em significar a realidade que tentou definir” (MASSEY, 2003, p. 11, tradução nossa). A ausência em *Enquanto agonizo* também se torna presença no estatuto incerto da existência de Addie, que pode ser definida como este espaço em branco impreenchível. Addie é, mesmo que seu corpo tenha perecido, porque sua consciência permanece em movimento enquanto a carroça também estiver. A carroça, nesta narrativa, seria este contêiner que abriga os Bundrens de forma improvisada, uma casa que se move, sem muito conforto ou resguardo – é o próprio

---

<sup>136</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, couldn't remember Anse” (FAULKNER, 2010, p. 100).



tripé que mantém e guia o curso narrativo porque encerra o caixão de Addie: morada do corpo fétido que alerta para a ausência, mas que também transforma a mãe em presença imortal e errante.

Por isso também os filhos de Addie, buscam adjetivos que definam esse espaço em branco na tentativa de situar e significar a ausência da mãe. Quando Vardaman diz, por exemplo, que sua mãe é um peixe, ou quando Darl diz que a mãe de Jewel é um cavalo, também podemos ler estes complementos como soluções encontradas pelas personagens para preencher esse vazio, quando, na realidade, pudessem os filhos de Addie ouvi-la de dentro do caixão, saberiam que a matriarca, ao optar pela possibilidade da morte também acaba por investir sua existência com essa possibilidade – que torna-se seu próprio modo de ser no mundo. Por causa da possibilidade da morte, por causa da realidade de nossa condição finita, Addie compreende que a existência “é essencial e radicalmente impossível; o que é possível é a compreensão dessa impossibilidade. Viver para a morte é, precisamente, tal compreensão” (ABBAGNANO, 2015, p. 469). Incapazes de sermos o ser em sua totalidade quando vivos, experimentamos no nada da morte essa comunhão. A morte não limita a existência; pelo contrário, ela a condiciona. Por isso, quando Faulkner deixa este espaço impossível de ser povoado por uma palavra, poderíamos dizer que o nada funciona como um horizonte definidor desse romance.

Ao invés da emblemática sentença de Vardaman “Minha mãe é um peixe”, a frase “Minha mãe é um \_\_\_\_\_” exprimiria melhor o que são tanto Addie quanto o centro narrativo que os críticos tateiam constantemente em suas análises. Addie, se pudesse, se explicaria aos filhos por meio da sentença “Eu sou/Eu sempre fui \_\_\_\_\_”, porque a angústia expressa pelo título do livro, muito mais do que angústia que visa conjugar as palavras aos atos aos quais estas fazem referência, possibilita à matriarca “aceitar como um ato de escolha a situação de fato que é o seu destino, situação que, sem a angústia, el[a] procuraria inutilmente transcender” (ABBAGNANO, 2015, p. 64). Esse nada é, mais do que isso, a constatação de que o espaço em branco pode ser comparado, descrito, mas nunca definido.

Teorizar o não teorizável tem sido a missão de muitos pesquisadores que compõem o corpo crítico da obra faulkneriana. Surpreendentemente, quando autores como Pierce (1980) e Massey (2003) alertam para este equívoco, buscando demonstrar como o entendimento mais completo do romance precisa

necessariamente passar pelo entendimento de conceitos filosóficos como o ser, a existência e a finitude, notamos que, em alguns pontos, a aplicação de determinadas reflexões filosóficas à obra parece forçosa ou arbitrária. Isto porque, e este é quiçá o norte desse trabalho, acreditamos que a obra possui uma concepção filosófica única acerca do tripé morte-existência-tempo, um concatenamento de conceitos característicos da obra de Faulkner e, mais especificamente, do mundo ficcional de Yoknapatawpha. Por isso, a conclusão de Pierce atesta, por um lado, essa limitação crítica e, por outro, o caráter filosófico único do romance:

O conceito inicial de Addie de Ser não poderia incluir a noção de Heidegger de que a resposta [ao Ser] deve ser filtrada através da linguagem, a 'casa do Ser', que permite o pensamento, a percepção e a perspectiva (PIERCE, 1980, p. 304, tradução nossa).

Eis o que acontece ao tentarmos adequar, ou ainda, fixar um pensamento filosófico específico à análise do romance. Sabemos que as reflexões de Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Michel Foucault, para citar apenas alguns, sacudiram a noção de uma verdade universal e absoluta, movendo o conceito do centro para as margens e tornando os indivíduos deste tempo conscientes de sua própria incompletude e da relatividade das muitas verdades que lhes foram apresentadas. Herdeiro deste legado, o filósofo francês Georges Bataille (1897-1962) apresenta reflexões que estão centradas no que normalmente é considerado obscuro ao pensamento ocidental racional, como o erotismo, a morte, a transgressão e o sacrifício, para citar apenas alguns. Bataille coloca em destaque o fato de que a natureza humana é tão-somente revelada através de sua parte mais condenada e até pervertida. Assim, o sujeito a quem o filósofo dirige a atenção é também aquele que possui uma noção muito mais dolorosa de sua própria finitude.

Estar consciente de nossa incompletude também significa, em termos bataillianos, estar a par da angústia que a noção de nossa finitude encerra. Para o filósofo, há um abismo entre um indivíduo e o outro, já que a solidão nos acompanha até nosso último suspiro, enquanto passamos a vida, simultaneamente, a temer e desejar a morte. Enfrentar, portanto, a morte através de uma experiência erótica permitiria ao sujeito moderno descentralizado acessar as facetas mais isoladas e inacessíveis de seu ser. Em *O erotismo*, publicado pela primeira vez em 1957, Bataille (2017, p. 39) afirma que:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura inteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser.

Addie talvez seja justamente a personagem cujos pensamentos refletem essa declaração batailliana. No entanto, quando Bataille afirma que os indivíduos só irão até certo limite para enfrentar a morte, sendo o limite a própria vida, é evidente que Addie é uma personagem cuja honra dada por seu criador é a de superar todos os limites impostos aos vivos:

Sempre procuramos nos enganar, esforçamo-nos por atingir a perspectiva da continuidade, que supõe o limite transposto, sem sair dos limites dessa vida descontínua. Queremos atingir o *além* sem dar o passo decisivo, mantendo-nos comportadamente *aquém*. Não podemos conceber nada, imaginar nada, senão nos limites de nossa vida, para além dos quais nos parece que tudo se apaga. Para além da morte, com efeito, começa o inconcebível, que não temos ordinariamente a coragem de enfrentar (BATAILLE, 2017, p. 165, grifos do autor).

Ao contrário do curso regular de uma vida comum, Addie pode deixar em suspenso a tão desejada morte para narrar sua história de vida a partir do mundo do *além* – mesmo que apenas para o leitor, já que nenhuma das demais personagens logra, de fato, ouvir nem mesmo um eco de suas palavras. Se, por um lado, Addie *não é*, já que sua existência orgânica chegou ao fim, por outro lado ela *é*, considerando que suas palavras do além se inscrevem no mundo do *aquém*. Devemos, portanto, reconhecer que Addie e o pensamento batailliano trilham caminhos distintos a partir de um determinado ponto. Addie transpõe o limite da morte imposto por Bataille, restando-lhe a linguagem duplamente como escudo e arma de ataque contra a aniquilação total.

Da mesma forma, Addie se afasta do pensamento heideggeriano, na medida em que, para o filósofo alemão a linguagem é a morada do ser. Evidentemente, poderíamos considerar a linguagem como pensamento puro, sem a necessidade de recorrer-se às palavras de fato, mas também é preciso levar em consideração que qualquer que seja a direção do pensamento, existe um ponto em que este assume habitualmente a forma da palavra. A tendência da crítica ao notar essas

inconsistências, salvo raras exceções, é analisar a teoria da linguagem de Addie como falha, justamente porque a personagem intenta refutar o único sistema de linguagem disponível para sua própria representação.

Por outro lado, podemos compreender Addie como uma espécie de filósofa fictícia que se engaja em um diálogo com o pensamento bataillano precisamente como o faz com o pensamento schopenhaueriano, com o pensamento heideggeriano, ou mesmo com o pensamento derridiano. Nesse sentido, Addie, cujas palavras se escrevem por cima e, de certa forma, se erguem contra esses conceitos já consolidados, de forma única e num movimento constante, faz germinar no romance uma multiplicidade de novas reflexões. Nenhum pensamento filosófico poderia unicamente qualificar e categorizar cem por cento as preocupações de Addie e dos demais narradores filósofos de *Enquanto agonizo*.

Se todo texto literário contém em si algo de inapreensível e o mesmo ocorre a todo pensamento filosófico, então poderíamos dizer que forçar um ou outro para que se cumpram objetivos metodológicos arbitrários significa, de certa forma, limitar a experiência da análise literário-filosófica. Não podemos perder de vista a gama de elementos que corroboram para a constituição deste romance enquanto obra de arte, por isso nosso objetivo tem sido o de compreender de que maneira as reflexões que tocam de perto a finitude são trabalhadas no romance literária e filosoficamente de forma multifacetada e sem precedentes.

Addie se parece, em certa medida, com este mesmo espaço em branco em seu monólogo: ausência fisicamente tangível, mas impossível de ser preenchida, colonizada, teorizada. O empenho crítico em esmiuçá-la por meio das premissas que dão forma à sua teoria da linguagem é uma ironia que o próprio Faulkner coloca em nossas mãos. Como é possível à crítica compreender Addie e a teoria que embasa essa refutação por meio da linguagem? Se o ser de Addie é feito de linguagem e a refutação desse meio de representação incorre em inconsistência, então sua análise por meio das palavras também o é.

A matriarca dos Bundrens habita um mundo onde nem as palavras nem os vivos adentram; um mundo cujo acesso só se dá quando nos encontramos com a extenuação de nossos corpos e mentes. Daí os esforços para esquadrihar a personagem e suas reflexões sempre recaírem ou na constatação da inconsistência da entidade literária ou na sugestão de que sua sede por auto definição e realização

peçoal é, na realidade, uma ganância desnecessária – nas palavras de Palliser (1986, p. 573, tradução nossa), Addie “extorquiui da sua família o terrível preço que é representado por uma sombria jornada fúnebre”. A compreensão de Addie e de suas reflexões filosóficas precisam passar, antes, pela compreensão da própria morte. Contudo, se nos é vedado o acesso à morte, então não podemos conceber a análise desta personagem com base exclusivamente no mundo dos vivos, nem mesmo engendrar uma reflexão acerca de sua desconfiança das palavras estando alicerçados no mundo da linguagem, um mundo que limita e encurrala as possibilidades humanas. Parafraseando a própria Addie, as pessoas para as quais a obra literária é apenas uma questão de palavras, para elas a análise é apenas palavras também.

Addie fala do núcleo do silêncio, dos confins da noite, que a personagem alcança “ouvindo a terra escura falando do amor de Deus e Sua beleza e Seu pecado; ouvindo essa escura ausência de voz na qual as palavras são os atos” (FAULKNER, 2002, p. 151)<sup>137</sup>. Este Deus de que fala Addie não é aquele que fora representado ao longo dos séculos, como princípio primário que possibilita a existência e a ordem do mundo: é Tânatos. Nesse sentido, a Noite, mãe de Tânatos funciona, poderíamos dizer, como um guia espiritual para Addie. A noite é a escuridão que tudo precede – morada do caos, por um lado, e do silêncio, por outro – onde não se pode distinguir a representação daquilo que busca ser representado. É ela quem evoca o sono, primeiro estágio da morte, que em murmúrios, por sua vez, leva Addie cada vez mais em direção à Tânatos conforme o passar dos seus anos de vida-morte. Se a morte vem, por meio da noite, falar à Addie, então podemos dizer que seu eu já está ausente em vida, ainda que temporariamente. Por isso Addie segue morrendo – lembremos do *dying* que define o título em inglês – tanto em vida, quanto na morte. Talvez porque no mundo do silêncio que desconhecemos – este mundo não teorizável – haja uma abertura filosófica que convide ao abandono da vida não porque Addie não queira pura e simplesmente viver, mas porque ela deseja *algo mais* que isso.

Lynn Ramsey apresenta, como resultado de suas incursões críticas, o trabalho de tese titulado “An indescribable sound” in William Faulkner’s *The Sound and the Fury* (2010) em que busca interrogar a natureza, a função e musicalidade

---

<sup>137</sup> “[...] hearing the dark land talking of God's love and His beauty and His sin; hearing the dark voicelessness in which the words are the deeds” (100-101).

do som, do ruído e do silêncio em *O Som e a Fúria*. Para Ramsey, o efeito cumulativo do som que dá título ao romance serve para além de mero prenúncio para as mortes literais e figuradas da família Compson. É preciso levar em conta que nesta narrativa o som e seu crescendo, que perturbam Quentin a caminho do rio que abraçaria sua morte sob a forma dos tique-taques dos relógios e dos ruídos incessantes da cidade, motiva mormente a busca pelo silêncio. Os sons e ruídos de um tempo impiedoso impedem os Compsons, portanto, de verbalizarem as diversas inquietações advindas de suas perdas pessoais. De acordo com Ramsey (2010, p. 6-7, tradução nossa), “é no que o texto não diz que se cria o efeito da subjetividade, atraindo o leitor para espreitar e colocar o ouvido através das tábuas da cerca com Benjy” – personagem que, inclusive, está sempre a tentar dizer, mas não logra o acesso às palavras, somente aos ruídos. O mesmo pode ser dito acerca de *Enquanto agonizo*, quando Darl e Vardaman colocam os ouvidos próximos às tábuas do caixão de Addie, na busca pelo murmúrio da morte que os vivos não logram propriamente ouvir.

Como leitores, temos acesso privilegiado ao silêncio inescrutável da morte por meio da narrativa de Addie, que acessa um passado até então também não verbalizado por nenhum dos membros da família. Por meio das palavras de um *it*, daquilo que a linguagem não logra definir e, portanto, relega ao lugar da ambiguidade, compreendemos como e porque cada um dos Bundrens se confina, de sua forma, gradativamente ao silêncio, fazendo do não-dito sua morada ao longo do romance. O mergulho involuntário do caixão de Addie nas águas da enchente e a imersão espontânea de Quentin no rio, testemunha de seu suicídio, trazem à tona efeitos distintos. Para Quentin, ocorre o tão almejado envolvimento no silêncio pela cessação do ser. Para o cadáver de Addie, agora absorto no fluxo das águas que não obedecem à tirania do tempo cronológico, ocorre o início de uma nova linguagem – uma que deixa de ser a do ruído ou do som e, portanto, das palavras.

A nova linguagem de Addie, cujo acesso é dado por Faulkner apenas a nós leitores, é a linguagem do silêncio e da morte. O mesmo murmúrio das águas que nossos ouvidos podem apenas ouvir, mas não decifrar, é a matéria-prima da linguagem tecida por Addie. Como se estivéssemos também à deriva na companhia dos Bundrens no episódio da enchente, nós leitores e, em última instância, críticos literários somos constantemente levados de um lado ao outro pela força de palavras

que se abrem ao silêncio e nele mergulham novamente. Tornamo-nos parte da linguagem da morte no ato de leitura e análise e, por conseguinte, deparamo-nos com o assombro do não-dito, com aquilo que nosso arsenal de palavras não consegue esmiuçar. A partir do contato com os ecos da linguagem duplamente poética e filosófica da matriarca, compreendemos que o próprio tecido de que se reveste essa obra é o do silêncio.

Quando se esgotam as possibilidades da linguagem comum – esta que faz referência redutora às coisas que se colocam no mundo – e entra em cena a palavra poética, convoca-se também o silêncio como potencialidade artística. Importante é, portanto, compreender as maneiras com que esse silêncio opera em termos estéticos na obra faulkneriana. Fica, de nossa parte, a indicação para um futuro trabalho acadêmico que se incline a investigar tais questões. Para além do som e a fúria desse conjunto de narrativas, o que reverbera da linguagem literária elaborada por Faulkner é justamente aquilo que não se pode ouvir. Porque a arte que se lê como resultado dessa lapidação literária é ruidosa e chocante, é também, na mesma medida e sem cair em contradição, silenciosa. Ela é, ao mesmo tempo, um chamado e uma abertura ao silêncio. Como Darl e Vardaman, é preciso atinar os ouvidos para que nos seja possível acessarmos um mundo além das palavras. É preciso aprender a silenciar, mas, mais do que isso, é imperativo fazer as pazes com o silêncio. Como ocorre a Cash, depois de ser obrigado à imobilidade. Com o corpo inerte sob as tábuas do caixão de Addie, a personagem acessa por tempo determinado este novo mundo, um que não necessita mais ser preenchido por coisas, pessoas ou palavras.

A escritora e crítica de arte Susan Sontag (1987), em seu ensaio “A estética do silêncio”, pertencente ao livro *A vontade radical*, assevera que um mundo como este, embora persista no mundo dos discursos e seja perpassado constantemente pelo som, subsiste como uma forma de discurso que abre um leque significativamente amplo de possibilidades: “o silêncio de alguém inaugura uma série de possibilidades de interpretação desse silêncio, de imputação de discurso a ele” (SONTAG, 1987, p. 7). Quando analisamos, por exemplo, o capítulo de Vardaman que é composto por uma única sentença “Minha mãe é um peixe”, nota-se, conforme já asseveramos, que o espaço em branco que envolve esta breve sentença parece abrir mais vias de leitura e interpretação do que as próprias palavras da personagem em si. Este vazio faz parte da sentença única do capítulo, precisamente por originar-

se e reverberar dele. E este é só um dos diversos exemplos manifestos do silêncio que envolve e ecoa das coisas que se colocam na narrativa. A sentença e o branco que a envolve funcionam, portanto, como um convite ao leitor, uma espécie de chave de compreensão para a dor e o vazio que Vardaman então experimenta.

O silêncio incita à reflexão, à ponderação acerca do que foi dito e, mais do que isso, acerca daquilo que foi calado, por isso também “sem a polaridade do silêncio, todo o sistema de linguagem fracassaria” (SONTAG, 1987, p. 8). Aquilo que não ouvimos e não compreendemos no mundo real, porque nos é vedado qualquer acesso a ele que não seja via linguagem, em *Enquanto agonizo* transforma-se em abertura e convite: o silêncio das águas turvas do rio; o silêncio dos sulcos de terra deixados pelas rodas da carroça; o silêncio de cada um dos membros da família, enclausurados em seus martírios particulares.

Em *The world of Silence*, o escritor suíço Max Picard (1948) alerta para o equívoco que se opera ao compreendermos o silêncio como um fenômeno negativo que sucede a linguagem quando esta cessa. Além disso, assevera que a recorrência ao silenciamento não implica, necessariamente, na rejeição da linguagem. O silêncio revolvido do discurso de uma narrativa como *Enquanto agonizo* é uma espécie de “*I'd rather not to*” bartlebiano em relação ao discurso e à linguagem – mais do que um simples *não*, que evocaria pura e simplesmente a não-significação e, última instância, o não-ser. Este silêncio parece incitar, portanto, não a negação das relações que se colocam no campo da linguagem, mas sim a discussão de uma nova gama de relações no campo do silêncio em si, no mundo *além* da linguagem. Afinal de contas, o que é este centro de onde Addie fala senão um mundo que se alicerça no rastro e na ambiguidade da palavra poética, berço e refúgio do silêncio?

A origem do silêncio remete à completude e placidez de um mundo ainda não violado pelos ruídos das palavras – tornando-se duplamente anterior a e parte indissolúvel de tudo o que se coloca no mundo, exatamente como ocorre ao passado em Faulkner: “o silêncio pode existir sem a fala, mas a fala não pode existir sem o silêncio. A palavra não teria profundidade se o fundo de silêncio estivesse faltando” (PICARD, 1948, p. 13). Para além de simplesmente opor o mundo das palavras ao mundo das ações, Addie demonstra como as palavras encontram-se vazias quando apartadas desse “fundo de silêncio” que toda palavra reserva. Se somos originados no silêncio e para ele nos dirigimos de volta por meio da cessação



de nossas existências, porque insistimos em apartar este mesmo silêncio, nossa origem e destino, das nossas palavras? Essa é precisamente a questão que Addie Bundren nos coloca.

A submissão ao poder ontológico do silêncio, que os Bundrens vivenciam por meio da experiência do luto, é para nós verbalmente expressa pelo “sim” repetido *ad infinitum* por Darl, a caminho de Jackson. Quando a personagem diz “sim” à loucura que lhe foi imputada, ela também o diz para o encontro com o fundo de silêncio de sua realidade. Assim como Addie, Darl parece compreender que o silêncio já pairava sobre as coisas antes que a linguagem pudesse balbuciar seu primado sobre elas. “Enxerga[r] com o amplo e abrangente olhar do próprio silêncio” (PICARD, 1948, p. 68, tradução nossa) pode ter custado às personagens suas expulsões do romance, esse mundo fictício de palavras. Morte e encarceramento são os destinos daqueles que buscam preencher o oco das palavras com o fundo de silêncio que lhes foi extirpado.

Contudo, para o cadáver de Addie, o mundo da morte funciona como um canal de diálogo com o próprio silêncio por meio da criação de uma linguagem que reúne o dito ao não-dito. As análises críticas que persistem na descrença de Addie em relação à palavra enquanto apontam para a contradição em utilizar-se delas para tecer seu relato, perdem de vista uma interessante possibilidade de análise. Addie não desdenha das palavras, mas sim daquelas que não surgem do silêncio. Zomba, sim, apenas das palavras vazias que são molduras de portas vazias; uma forma para preencher um vazio; “fantasmas verbais vindos do mundo das palavras mortas, conversando entre si, uma palavra morta com outra”, nas palavras de Picard (1948, p. 171, tradução nossa).

Caso estendamos esta metáfora à Addie e ao caixão em que seu corpo habita, seu resguardo itinerante e temporário, poderíamos ainda dizer que o cadáver de Addie funciona como o próprio fundo de silêncio que, por meio da experiência da morte, preenche o vazio do caixão. Como as palavras das quais Addie desdenha, o caixão é, quando ainda nas mãos de Cash, apenas moldura vazia, uma forma a ser preenchida; mas, quando habitado por seu corpo em posição invertida, torna-se um espaço capaz de potencializar significados para além das restrições da linguagem. Sendo o silêncio o próprio tecido narrativo de *Enquanto Agonizo*, quando o caixão e Addie se colocam em movimento os leitores são como que imediatamente

convidados a explorar, como as marcas deixadas pela carroça dos Bundrens no chão de terra de sua travessia, as lacunas e pausas deixadas pela linguagem literária. No silêncio e no vazio deixados por Addie, como quando ela se abstém de palavras para descrever seu corpo virgem, é que o texto se torna mais completo e mais carregado de significado.

A exposição de leitores e críticos ao silêncio gerado pela morte física de Addie não cessa de abrir espaço a novas maneiras de se pensar o romance faulkneriano, bem como de se pensar a literatura como o lugar capaz de conjugar o silêncio à palavra, conforme o desejo de Addie. Nas palavras do romance jaz latente o convite ao silêncio, como quando Darl conversa na cozinha com Dewey Dell sem nada dizer, por exemplo. Por outro lado, no silêncio, há sempre uma abertura à linguagem, como quando Addie fala de dentro do caixão. Na literatura, palavra, som, ruído e silêncio são, juntos, o rastro deixado pela carroça, ligados intimamente pela tríade morte-existência-tempo.

Porque a literatura não possui referente no mundo real para ser eliminado pelo movimento negativo de sua linguagem, vale ressaltar, ainda uma última vez, que esse silêncio se apresenta como uma possibilidade do ser, não como fenômeno apartado do mundo, relegado às amarras do não-ser e às questões da transcendência. Nesse sentido, o silêncio de *Enquanto agonizo* seria um outro modo de silêncio, uma espécie de discursos de silêncios que se abrem e se fecham ao nosso entendimento – como quando Jewel e Darl mergulham nas águas turvas do rio de modo a encontrar as ferramentas de Cash e retornam, ofegantes, vez ou outra, à superfície – porque envolvem duplamente uma renúncia temporária à realidade que se interpõe e uma reflexão incessante acerca dela e das existências a ela atrelada.

O silêncio deixado pelas rodas da carroça dos Bundren é também, dessa forma, um convite filosófico ao leitor para a reflexão acerca do ser, da finitude e do tempo – feita por Addie, por meio das palavras, que se tornam não o meio para apropriar-se da linguagem, mas sim do silêncio. O discurso sem palavras de Addie permite-nos acessar um espaço de liberdade, um que permite entrever na morte física da matriarca da família uma presença que jamais se faz presente, devido aos limites que se impõem pela finitude humana, mas que, porque dentro da literatura, este espaço outro se torna potência (im)possível e condição imanente da linguagem.

Do ruidoso e espaçado barulho da enxó de Cash que encerra o primeiro monólogo do livro, narrado por Darl, caminhamos pelo olhar vazio de Addie ainda em vida no monólogo seguinte em direção de volta a Darl poucas páginas adiante, agora à beira da cama da moribunda, com o coração a pulsar através das palavras e para além dela: “o coração cheio demais para palavras” (FAULKNER, 2002, p. 27)<sup>138</sup>. Conforme Addie se despede do mundo terreno, vemos também Darl e seu olhar “[...] indo além [...] as órbitas preenchidas com a distância além do campo” (FAULKNER, 2002, p. 28)<sup>139</sup>, além da superfície das palavras e das coisas, enquanto Dewey Dell sente “que a escuridão num ímpeto atravessa [s]eu peito [...] cheio de silêncio” (FAULKNER, 2002, p. 58)<sup>140</sup>. Em um processo gradativo e reflexivo de escuta do silêncio, outro modo de discurso vem à tona – um que se encontra em consonância com as questões da condição do existir que nos vêm inquietando desde sempre. Este outro modo desdobra-se em outros e novamente em outros, de modo que os solilóquios da família Bundren acabam por assumir o papel de não apenas carregar este silêncio inerente ao discurso adiante, mas também de apropriar-se deste *além*.

Evidentemente, como diria Addie, “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>141</sup>. As vozes isoladas de cada um dos filhos de Addie são veias por onde a palavra e seu reservatório de silêncio correm juntas, enquanto o falatório de Anse toca desajeitadamente a superfície de sua realidade finita. Quando nos despedimos dos Bundrens, por meio da apresentação da nova esposa de Anse, somos deixados com as palavras “ele diz” (FAULKNER, 2002, p. 223)<sup>142</sup> seguida do ponto final que não cessa de abrir essa estória a profícuas interpretações. “Ele diz” é seguido do vazio, já que nada mais que se possa ouvir de seus filhos pode ser expresso em palavras. O que reverbera dessa narrativa é o que se coloca para além do ato de dizer. É a versão da história que se conta, em vida, pelo olhar e pelo emudecer ou postumamente, em murmúrios, pelas frestas das tábuas do caixão.

---

<sup>138</sup> “His heart too full for words” (FAULKNER, 2010, p. 16).

<sup>139</sup> “[...] gone further [...] the holes filled with distance beyond the land” (FAULKNER, 2010, p. 17).

<sup>140</sup> “I feel the darkness rushing past my breast [...] filled with silence” (FAULKNER, 2010, p. 36-37).

<sup>141</sup> “People to whom sin is just a matter of words, to them salvation is just words too” (FAULKNER, 2010, p. 102).

<sup>142</sup> “He says” (FAULKNER, 2010, p. 149).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não nos é possível compreender a resignificação que Addie faz do ensinamento de seu pai acerca da finitude sem antes abranger o que está por trás de suas marcantes palavras: um passado inglório; uma sociedade em ruínas; uma tradição religiosa rígida a comandar grande parte dos núcleos familiares. Nesse sentido, Addie não faz mais do que resignificar uma concepção transcendentalista da morte inaugurada por Platão por meio da dicotomia corpo-alma e posteriormente incorporada pelo cristianismo. Quando menciona o ensinamento do pai pela última vez e atrela esta frase ao ato de limpar sua casa, ou seja, de esvaziar um conceito de ser para preenchê-lo com sua própria existência, a personagem abre, então, um espaço de diálogo com sua herança lançando um novo olhar sobre ela. Como também foi nossa intenção com estas breves, porém contundentes reflexões.

Não foi nossa intenção, ressaltemos, esmiuçar o romance em detalhes no que diz respeito a todos os seus componentes narrativos, tampouco almejamos nos estender exaustivamente na análise de cada um dos multifacetados monólogos que compõem este tecido narrativo. Isto porque consideramos que nosso trabalho de dissertação e estas hipóteses que aqui se colocam constituem-se em leituras invariavelmente complementares. As ponderações que outrora surgiram como resultado de um exercício crítico preliminar, com mais foco na questão da disciplinaridade entre os campos literário e filosófico, neste trabalho se expandem e ganham forma a pedido do próprio romance.

Um julgamento mais abrangente dos filosofemas que permeiam a obra de Faulkner passa, portanto, pelo entendimento de que nessa ficção conceitos até então fixos se diluem para serem, então, resignificados. Em *Enquanto agonizo*, mais especificamente, o receptor e transmissor da história das ruínas de Yoknapatawpha, encarnado pela figura paterna já morta de Addie, enforma uma perspectiva da finitude que, para Addie, em seu livre-arbítrio artístico, toma a forma de um novo ponto de vista capaz de ampliar as possibilidades da tríade ser-morte-existência ao banhá-la com os mistérios do silêncio – isto é, com espaços impossíveis de serem preenchidos pelas palavras.

A morte é, seguramente, fundamento da saga Yoknapatawpha. A mesma morte símbolo da decadência do Sul é a que abre caminho na narrativa, como os

sulcos deixados pelas rodas da carroça nas estradas de terra, para os confins do silêncio, do vazio, do além-palavra. Assim, a indeterminação do caráter de *it* de Addie é responsável também por retirar o falacioso poder de definições fixas e imutáveis da palavra para então elevá-la à sua posição interrogativa, ao abri-la para algo que está para além dela mesma e mantê-la como em suspensão na escuridão.

Como resposta a um estatuto de *it* da palavra poética, surge a vivência de uma ausência que se perpetua a cada fragmento de monólogo até que não se ouça mais nada ou até que se abra o livro novamente e, na releitura da autotanografia de Addie, tal consciência tome vida outra vez e faça ao leitor o convite de expandir as dimensões de um labirinto sem centro. Isto, pelo menos, enquanto aqui permanecemos, invariável e continuamente agonizando...

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 1232 p.

AMARAL, A.; SOUZA, D. A escrita, o silêncio da Literatura improrrogável no pensamento blanchotiano. **Revista Polis e Psique**, v. 7, n. 1, p. 120-148, 2016. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238-152X2017000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2017000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 30 ago. 2019.

ARIÈS, P. **Western attitudes toward death: From the Middle Ages to the present**. Londres: Johns Hopkins University Press, 1974. 111 p.

\_\_\_\_\_. **História da morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. 316 p.

BAKER, J. K. W. "Literature and Less". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 156-158, 2010.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 344 p.

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

BEDIENT, C. "Pride and Nakedness: As I Lay Dying". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 262-275, 2010.

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

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 385 p.

\_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 148 p.

BLEIKASTEN, A. **Faulkner's As I lay dying**. Bloomington: Indiana University Press, 1973. 192 p.

\_\_\_\_\_. "The Setting". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 276-285, 2010.

BLOTNER, J. **Faulkner: A Biography**. Nova Iorque: Random House, 1974. 778 p.

BRADBURY, M.; RULAND, R. **From puritanism to postmodernism: a history of American literature**. Nova Iorque: Penguin Books, 1991. 471 p.

BROOKS, C. "Odyssey of the Bundrens". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 248-262, 2010.

BROWN, A. A. Benjy, the Reader, and Death: at the fence in *The Sound and the Fury*. **Mississippi Quarterly**, v. 48, p. 407-420, 1995.

CANBY, H. S. "The school of cruelty". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 161-163, 2010.

CHILDS, P.; FOWLER, R. **The Routledge Dictionary of Literary Terms**. Londres: Routledge, 2006. 272 p.

CLARKE, D. Erasing and Inventing Motherhood: *The Sound and the Fury* and *As I Lay Dying*. **Bloom's Modern Critical Views**: William Faulkner. Nova Iorque: Infobase Publishing, p. 171-199, 2008.

COINDREAU, M. "William Faulkner". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 163-165, 2010.

COULANGES, F. **A cidade antiga**. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Editora das Américas, 2006. 540 p.

COWLEY, M. (ed.). **The Portable Faulkner**. Nova Iorque: Penguin Books, 1967. 688 p.

DEVILLE, M. Alienating Language and Darl's Narrative Consciousness in Faulkner's *As I Lay Dying*. **Southern Literary Journal**. v. 2, n. 1, p. 61-72, 1994. Disponível em: <https://pages.mtu.edu/~rlstrick/rsvtxt/faulkner/delville.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2018.

DERRIDA, J. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991. 376 p.

FADIMAN, C. P. "Morbidity in fiction". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 158-159, 2010.

FAULKNER, W. **Sanctuary and Requiem for a Nun**. Nova Iorque: Signet Books, 1954. 286 p.

\_\_\_\_\_. **Sartoris**. Londres: Chatto & Windus, 1955. 380 p.

\_\_\_\_\_. **Light in August**. Nova Iorque: Penguin Books, 1960. 480 p.

\_\_\_\_\_. **Collected Stories of William Faulkner**. Nova Iorque: Penguin Random House, 1975. 912 p.

\_\_\_\_\_. **Santuário**. Trad. Lígia Junqueira Caiuby. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 296 p.

\_\_\_\_\_. **Desça, Moisés**. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1981. 296 p.

\_\_\_\_\_. **The Sound and the Fury**. Nova Iorque: Vintage International, 1990. 323 p.

\_\_\_\_\_. **Intruder in the Dust**. Nova Iorque: Vintage International, 1991. 256 p.

\_\_\_\_\_. **Enquanto Agonizo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2002. 224 p.

\_\_\_\_\_. **Luz em Agosto**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 413 p.

\_\_\_\_\_. **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, 2010. 384 p.

\_\_\_\_\_. "The Paris Review Interview". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 187-189, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sartoris**. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 422 p.

\_\_\_\_\_. **O Intruso**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Benvirá, 2012. 272 p.

\_\_\_\_\_. **O Som e a Fúria**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 376 p.

FIEDLER, L. A. **Love and Death in the American Novel**. California: Criterion Books, 1960. 520 p.

FITZGERALD, F. S. **Este Lado do Paraíso**. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965. 416 p.

\_\_\_\_\_. **This Side of Paradise**. Pennsylvania: Electronic Classics Series/Pennsylvania State University, 2009. 305 p.

FRANCISCO, D. Linguagem, memória, ruínas: Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum. **Em tese**, v. 24, n. 1, p. 111-117, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/4371>. Acesso em: 04 de nov. 2018.

FOWLER, D. "Matricide and the Mother's Revenge: As I Lay Dying". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 315-328, 2010.



GRANGEIRO, A. C. C. **Tempo e memória na obra de William Faulkner**. 2011. 240 f. Tese. Universidade Federal de Goiás – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2011.

GRAY, R. "A Southern Carnival". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 336-347, 2010.

GORER, G. **The Pornography of Death**. Londres: London Cresset Press, 1965. 50 p.

GORRA, M. E. "Introduction". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. vii-xiii, 2010.

GWYNN, F. L.; BLOTNER, J. L. **Faulkner in the University**. Charlottesville: University Press of Virginia, 1957. 294 p.

HAMBLIN, R.W; PEEK, C. A. **A William Faulkner Encyclopedia**. Londres: Greenwood Press, 1999. 490 p.

\_\_\_\_\_. **A companion to Faulkner studies**. Londres: Greenwood Press, 2004. 419 p.

HATTENHAUER, D. The Geometric Design of *As I Lay Dying*. **Colby Quarterly**, v. 30, n. 2, p.146-153, 1994. Disponível em: <https://digitalcommons.colby.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3017&context=cq>. Acesso em: 20 de set. 2018.

HAYES, E. Tension between Darl and Jewel. **Southern Literary Journal**. v. 24, n. 2, p. 49-61, 1992. Disponível em: <https://www.questia.com/library/journal/1G1-89269684/tension-between-darl-and-jewel>. Acesso em: 05 de jan. 2019.

HEGEMAN, S. "U.S. Modernism". In: SEED, D. **A Companion to Twentieth-Century United States Fiction**. New Jersey: Blackwell Publishing, p. 9-23, 2009.

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. São Paulo/Rio de Janeiro: Universidade São Francisco/Editora Vozes, 2005. 600 p.

\_\_\_\_\_. **Que é metafísica?** Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1989. 82 p.

\_\_\_\_\_. Carta sobre o humanismo. In: HEIDEGGER, M. **Heidegger: Os Pensadores**. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 302 p.

HEMENWAY, R. Enigmas of Being in *As I Lay Dying*. **Modern fiction studies**. v. 16, n. 2, p. 133-146, 1970. Disponível em: <https://www.worldcat.org/title/enigmas-of-being-in-as-i-lay-dying/oclc/68196788>. Acesso em: 13 de ago. 2018.

HIGH, P. B. **An outline of American Literature**. Nova Iorque: Longman, 1986. 256 p.

HOBSON, F. "Benighted South". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 210-213, 2010.

HOFFMAN, F. J. **The Twenties**: American Writing in the Postwar Decade. Nova Iorque: Collier Books, 1962. 516 p.

\_\_\_\_\_. **William Faulkner**. Trad. Clorys Daly e Arnaldo Carneiro da Rocha. Rio de Janeiro: Lido, 1966. 160 p.

IT. In: COLLEGIATE DICTIONARY. **Merriam Webster Online**. Merriam-Webster, Incorporated [19--]. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/it>. Acesso em: 23 fev. 2016.

JACOBI, M. J. "The Man Who Suffers and the Mind Which Creates": Problems of Poetics in William Faulkner's *As I Lay Dying*. **The Southern Literary Journal**. v. 20, n. 1, p. 61-70, 1987. Disponível em: <https://pascal-francis.inist.fr/vibad/index.php?action=getRecordDetail&idt=11809709>. Acesso em: 20 de jul. 2019.

KACZMAREK, A. **Little Sister Death**: Finitude in William Faulkner's *The Sound and the Fury*. Berlin: Peter Lang GmbH - Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2013. 220 p.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 624 p.

KATENBAUM, R.; AISENBERG, R. **Psicologia da morte**. São Paulo: Pioneira, 1983. 447 p.

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

\_\_\_\_\_. **Faulkner at 100**: Retrospect and Prospect (Faulkner and Yoknapatawpha Series). Mississippi: University Press of Mississippi, 2013. 336 p.

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

\_\_\_\_\_. **On native grounds**: An Interpretation of Modern American Prose Literature. Harvest/HBJ: Nova Iorque; Londres, 1970. 572 p.

KEARL, M. C. **Endings**: A Sociology of Death and Dying. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003. 544 p.

LADERMAN, G. M. **Rest in Peace: A Cultural History of Death and the Funeral Home in Twentieth-Century America**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003. 296 p.

LEYDA, J. Shifting Sands: The Myth of Class Mobility. In: MORELAND, R. C. **A Companion to William Faulkner**. New Jersey: Blackwell Publishing Ltd, p. 165-180, 2007.

LIMON, J. "Addie in no man's land". In: POLK, N.; ABADIE, A. J. **Faulkner and War**. Eds. Noel Polk e Ann J. Abadie. Jackson: University of Mississippi, p. 36-54, 2004.

LONGLEY, JR. J. J. **The tragic mask: A study of Faulkner's Heroes**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1963. 254 p.

MACGOWAN, C. **The Twentieth-Century American Fiction Handbook**. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2010. 408 p.

MASSEY, K. R. **Shattering the Empty Vessel: Absence and Language in Addie's Chapter of Faulkner's As I Lay Dying**. 2003. 97 f. Tese. North Carolina State University, North Carolina, 2003.

MATTHEWS, J. T. **A Companion to the Modern American Novel**. New Jersey: John Wiley & Sons, 1992. 616 p.

\_\_\_\_\_. William Faulkner: Seeing Through the South. **Notes and Queries**, v. 58, n. 2, p. 325-326, 2009. Disponível em: <https://www.wiley.com/en-us/William+Faulkner%3A+Seeing+Through+the+South-p-9780470672402>. Acesso em: 26 de ago. 2018.

MCCULLERS, C. "The Russian Realists and Southern Literature". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 205-209, 2010.

MILLER, J. H. Time in Literature. **Daedalus**. v. 132, n. 2, p. 86-89, 2003.

MORIN, E. **O homem e a morte diante da História**. Portugal: Editora Europa-América, 1951. 327 p.

MORTIMER, G. L. **Significant Absences: Faulkner's Rhetoric of Loss**. Austin: University of Texas Press, 1981. 153 p.

MUIR, E. "From New novels". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 168-170, 2010.

NUNES, B. Poesia e Filosofia: uma transa. **A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura**, v. 1, n. 3, p. 8-17, 2011. Disponível em:

<https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5095>. Acesso em: 07 de set. de 2018.

O'DONNELL, G. M. "Faulkner's Mythology". In: WARREN, R. P. (ed.). **Faulkner: a collection of critical essays**. New Jersey: Prentice-Hall, p. 23-33, 1966.

OLIVEIRA, I. A. de. **Mitos e arquétipos em O som e a fúria, de William Faulkner**. 2016. 150 f. Dissertação - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, S. M. P. E Morres e Transmudas-te em Matéria Radical de Escrita: sobre a Finitude na Ficção de António Lobo Antunes. In: DUARTE, L. P. (org.) **De Orfeu e de Perséfone: Morte e Literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, p. 407-417, 2008.

PALLISER, C. "Predestination and Freedom in As I Lay Dying". **American Literature**, v. 58, p. 557-573, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2926441?seq=1>. Acesso em: 8 de set. 2018.

PASQUA, H. **Introdução à leitura do Ser e Tempo de Martin Heidegger**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993. 200 p.

PAVIANI, J. Traços Filosóficos e Literários nos textos. In: ROHDEN, L.; PIRES, Cecília. (Org.). **Filosofia e Literatura**. Ijuí: Unijuí, p. 62-75, 2009.

PAXTON, F. S. **Macmillan encyclopedia of death and dying**. Nova Iorque: Macmillan Reference, 2003. 1017 p.

PAZ, O. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 352 p.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 544 p.

PICARD, M. **The World of Silence**. California: H. Regnery, 1948. 231 p.

PLATÃO. Defesa de Sócrates. In: SÓCRATES. **Sócrates**: seleção de textos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores). 222 p.

PIERCE, C. "Being, Knowing and Saying in the 'Addie' Section of Faulkner's As I Lay Dying". **Twentieth Century Literature**, v. 26, p. 294-305, 1980.

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

RAILEY, K. "Biographical criticism". In: HAMBLIN, R. W.; PEEK, C. A. **A companion to Faulkner studies**. Londres: Greenwood Press, p. 65-98, 2004.

RAMSEY, L. 'An indescribable sound' in William Faulkner's *The sound and the fury*. 2010. Dissertação – Graduate Theses and Dissertations. Disponível em: <http://scholarcommons.usf.edu/etd/1746>. Acesso em: 5 mai. 2019.

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

REED, R. The role of chronology in Faulkner's Yoknapatawpha fiction. **The Southern Literary Journal**. v. 7, n. 1, p. 24-48, 1974. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20077502>. Acesso em: 08 de out. 2018.

REYNOLDS, J. **Existencialismo**. Trad. Caesar Souza. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. 288 p.

ROACH, M. **Curiosidade mórbida**. São Paulo: Editora Paralela, 2015. 272 p.

ROSE, J. J. Walking Relinquishments: Sacrifice in William Faulkner's *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying* and "The Bear". 2009. Dissertação – Faculty of California State University: São Francisco. Disponível em: [http://csuchico-dspace.calstate.edu/bitstream/handle/10211.3/10211.4\\_149/4%2023%202009%20Jennifer%20Warren.pdf?sequence=1](http://csuchico-dspace.calstate.edu/bitstream/handle/10211.3/10211.4_149/4%2023%202009%20Jennifer%20Warren.pdf?sequence=1). Acesso em: 12 jul. 2019.

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

SAUNDERS, R. **Lamentation and Modernity**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan US, 2007. 233 p.

SARTRE, J. P. "On The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner". In: WARREN, R. P.(ed.). **Faulkner: a collection of critical essays**. Nova Jersey: Prentice-Hall, p. 87-93, 1966.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005. 696 p.

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

\_\_\_\_\_. **Sobre a morte**: Pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 80 p.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Nova Iorque: Pocket Books, 1992. 112 p.

SHEEHAN, T. "Dasein". In: DREYFUS, H.; WRATHALL, M. **A Companion to Heidegger**. Oxford: Blackwell Publishing, p. 193-213, 2005.

SIMON, J. K. "Faulkner and Sartre: Metamorphosis and the Obscene". **Comparative Literature**. v. 15, n. 3, p. 216-225, 1963.

- SINGAL, D. J. Towards a definition of American Modernism. **American Quarterly**, v. 39, n. 1, p. 7-26, 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2712627>. Acesso em: 15 fev. 2019.
- SLABEY, R. M. Joe Christmas, Faulkner's marginal man. **Phylon**, v. 21, p. 266-277, 1960. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/273905>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- SLAUGHTER, C. N. "As I Lay Dying: Demise of Vision". **American Literature**, v. 61., p. 16-30, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2926516>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- SMITH, H. N. "A Troubled Vision". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, 2010, p. 160-161.
- SONTAG, S. **A Vontade Radical**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 296 p.
- SUNDQUIST, E. J. "Death, Grief, Analogous Form: As I Lay Dying". In: \_\_\_\_\_. **Faulkner: The House Divided**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 28-43, 1985.
- TEBBETS, T. L. "Postmodern Criticism". In: HAMBLIN, R. W.; PEEK, C. A. **A companion to Faulkner studies**. Londres: Greenwood Press, p. 125-161, 2004.
- THORP, W. **Literatura americana no século vinte**. Trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidoador, 1965. 500 p.
- URGO, J. 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, p. 11-23, 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3199910>. Acesso em: 7 jan. 2019.
- VICKERY, O. W. "The Dimensions of Consciousness". In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton and Company, p. 236-248, 2010.
- VOLPE, E. L. **A reader's Guide to William Faulkner**. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1967. 448 p.
- WAGNER, L. "As I Lay Dying: Faulkner's All in the Family. **Galileo**. JSTOR: College Literature, p. 122-143, 1974. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25111019>. Acesso em: 30 de jun. 2018.
- WARREN, R. P. "Introduction: Faulkner: Past and Future". In: \_\_\_\_\_. (ed.). **Faulkner: a collection of critical essays**. New Jersey: Prentice-Hall, p. 1-22, 1966.
- YEATS, W. B. "The Second Coming". In: ALLT, P.; ALSPACH, R. K. (ed.). **The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats**. Nova Iorque: The Macmillan Company, p. 401-402, 1957.

ZINK, K. E. Flux and the frozen moment: The imagery of stasis in Faulkner's prose.  
**PMLA**. v. 71, n. 3, p. 285-301, 1956.