

Carlos Azevedo

Universidade do Porto

Do Modernismo em William Faulkner: *As I Lay Dying**

No princípio era o Sul. Por detrás da sua representatividade imediata, perdurava um complexo jogo de espelhos que remetia sempre para sentidos e experiências anteriores – do tempo, da história, dos seres – cuja consequência não se esgotara no momento do seu acontecer. Nessa vasta teia de correspondências e ecos, o indivíduo sulista descobria-se à deriva numa nação marcadamente assimétrica, impelido para a redefinição da sua própria identidade – como ser do Sul, como americano e, eventualmente, como artista. É a partir, e no avesso, deste contexto, que se constrói a obra de William Faulkner. Tendo como ponto de referência uma moldura histórica, social e literária, é objetivo deste artigo apresentar uma abordagem enquadrada da obra do autor, conducente a uma leitura de *As I Lay Dying* no quadro do modernismo americano.

Como já em pleno século XXI David Minter se encarregou de relembrar (Minter, 2001), o consenso amplo da crítica faulkneriana aponta os anos entre 1929 e 1942 – quer dizer: entre *The Sound and the Fury* e *Go Down, Moses* – como o período maior da ficção do autor, durante o qual a experimentação narrativa atinge o seu mais alto consequimento dentro de um trajecto de escrita pautado por aproximações e afastamentos em relação à cultura e valores de uma matriz regional. Se quisermos encontrar as marcas históricas que enformam a obra do escritor de Oxford, Mississippi, podemos sinalizá-las a partir do estudo do tempo e do espaço em Faulkner, elementos que, para além de se constituírem como referentes históricos, sociais e culturais, assumem uma função nuclear na construção da narrativa e no desenho das personagens.

O tempo fica assinalado pela rotação de culturas: entre os princípios vitorianos que educaram Faulkner e a arte modernista que aprendeu e da qual se apropriou, sem nunca desconsiderar por completo os valores sulistas da sua formação. Há ainda o tempo interior das personagens faulknerianas, que o dão a conhecer na sua corrente de consciência, processo psicológico descrito por William James e que, sob a forma de múltiplas formas de narrar, contaminou as estratégias de escrita que instauraram a ruptura com gerações anteriores, e se acabaram por demarcar como específicas do modernismo: é

* Este artigo é uma versão alargada da lição que proferi no âmbito das minhas provas de agregação (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Junho de 2004).

o caso do monólogo interior, técnica literária vocacionada para a expressão da ideia jamesiana e que Faulkner aprendeu com Joyce. Mas o tempo fundamental do autor americano não se circunscrevia ao tempo da sua modernidade. O seu uso das vertentes técnico-formais e culturais do modernismo era apenas um modo de exibir com minúcia a atemporalidade de determinadas facetas da essência humana. O espaço é o Sul dos Estados Unidos da América do Norte, que é jogado num limite de escrita à beira da perda, dos traumas e dos mitos. Mas o espaço é também Yoknapatawpha County, versão faulkneriana desse Sul e experiência singular de invenção de um mundo para fins literários, do qual se não perdem, voluntariamente, os referentes reais, se bem que o seu carácter ficcional o isente de reconhecimentos históricos.

The Sound and the Fury e *As I Lay Dying*, dados à estampa em 1929 e 1930, respectivamente, exibem de modo paradigmático a especificidade inovadora de plurais modos narrativos, quer utilizando inflexões da corrente de consciência ou um presente contínuo, quer recortando o texto através de sucessivos monólogos interiores, quer ainda abrigando as ressonâncias de vozes que se dispersam e descontinuum, à medida da própria fragmentação do mundo em redor. *The Sound and the Fury* pode ser – e tem sido – apontado como o romance de Faulkner onde o refinamento dos meios técnicos e dos modelos formais do modernismo atingem uma rara qualidade estilística e temática. Mas é em *As I Lay Dying* que o autor leva mais longe a consequência última do seu experimentalismo e da amostra de registos dispersos de um todo narrativo, através de vozes que se entropõem e de testemunhos que emergem. Os monólogos interiores vão dando a conhecer o fluxo natural dos pensamentos dos membros de uma família pobre do Sul e os sentimentos contraditórios que entre si próprios despertam, bem como entre as personagens exteriores ao núcleo Bundren, a par dos conflitos e das pequenas obsessões que habitam o espírito invariavelmente limitado dos participantes ou simples observadores de uma viagem fúnebre. Como pano de fundo, é-nos oferecida uma representação do fatalismo endémico que invade a paisagem de uma região inhóspita, catalisadora de emoções, actos, olhares, expressões e silêncios que promovem tanto a intromissão do real quotidiano como a mimese do falado.

Os discursos que percorrem toda a sequência de *As I Lay Dying* encontram-se a cada momento ancorados no lugar que Faulkner bem conheceu e que transferiu para o mapa ficcional de Yoknapatawpha County. Contudo, esses cinquenta e nove monólogos interiores, repartidos por quinze narradores autodiegéticos, privilegiam as pontes entre os sentidos do tempo e os sentidos do espaço, consubstanciadas em sentidos da memória, quer esta seja individual ou histórica, embora longe de ser garantia de presença ou até de passado, induzindo antes um sentimento de despossessão. Em todo o caso, trata-se de uma memória particular que passa por lugares, vivências, imagens e linguagens literariamente transfiguradas. E se pensarmos no que é a revisitação romanesca da história sulista, concluiremos de imediato que o processo criativo da obra faulkneriana deriva de um tempo cuja relação com épocas precedentes assenta mais no investimento imaginativo do que na experiência.

Querendo contrariar a qualificação de “escritor sulista”, Faulkner minorizará o lugar, que não o tempo, enquanto determinante caracterizadora das suas personagens, resguardando-se por trás da intenção de não eleger o Sul mas sim pulsões susceptíveis de um alargamento universalizante – a condição humana – como objecto cimeiro da sua

escrita, opção que confirmará no discurso de aceitação do Nobel: “the old verities and truths of the heart, the universal truths lacking which any story is ephemeral and doomed – love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice” (Faulkner, 1950: 723-24).¹ E contudo, dentro de uma ambiguidade que lhe é característica – e que, por exemplo, o fará oscilar entre um impulso modernista e um ímpeto vitoriano –, Faulkner não deixará de persistentemente ostentar a sua condição de sulista, a sua diferença. Um dos seus objectivos era desafiar os círculos artísticos e literários da América (especialmente aqueles que há muito se tinham estabelecido bem longe do Mississippi), do mesmo modo que a sua escrita não-estática e o seu *corpus* fluido não existiam (não existem) para convencer, mas para provocar os leitores, a quem o autor exige cumplicidade na viagem por dentro das palavras e das ideias. Importa assim tomar como ponto de partida esse Sul sobre o qual paira um ambiente trágico e atávico e o Faulkner que magistralmente o recria, uma vez que a escrita se gera e consoma nesse território rasgado pela ideia de secessão, pela morte, memória e tempo.

No prefácio à sua tradução de *The Waste Land*, Gualter Cunha considera o verso 22 – “A heap of broken images” – “uma das mais intensas metáforas do mundo herdado” pelo poema. E acrescenta: “Mas ao dar conta de um mundo despedaçado o poema não se despedaça com ele, conseguindo por sobre todos os seus fragmentos (...) estabelecer uma ordem, um fluxo, um ritmo” (Cunha, 1999: 12). Uma semelhante configuração do real, tendo por referência um monte de imagens quebradas, foi, salvaguardadas as diferenças de escala entre a Guerra Civil Americana e a 1ª Guerra Mundial, uma boa parte do mundo herdado por Faulkner para o tom e timbre da sua ficção narrativa, ele que lera “The Love Song of J. Alfred Prufrock” aquando da sua publicação em *Poetry*, em 1915, e que tomara de empréstimo os versos de Eliot para o seu próprio percurso como poeta (terminado em 1921) e para a poeticidade da sua prosa, pelo menos até 1935: nesse ano publica-se *Pylon*, um pequeno romance sobre o acto de voar que encerra alusões a Eliot – também a Dos Passos e a Joyce –, mas do qual o Sul está ausente.

A região onde Faulkner viveu ocupa um lugar distintivo na história da América. Marcadamente rural, agrária, e economicamente dependente da escravatura enquanto “instituição peculiar”, a geografia humana sulista venerava o passado e a história. As feridas profundas provocadas pela Guerra da Secessão e pela Reconstrução tutelada pelo Norte deixaram atrás de si um rasto de violência, de nostalgia, o sentimento de um paraíso perdido algures numa ancestralidade irrecuperável. A escrita do Sul é sempre expressão desse sentido de perda, de um conflito entre contingência e confronto, a história e o homem, o objectivo e o subjectivo, imanente a cada instante da existência. A realidade sulista assume os contornos de uma civilização em ruína física e mental, cuja principal característica é precisamente a vastidão imensa da sua tragédia, perante o desmoronamento inapelável de uma harmonia antiga que, dada a impossibilidade do seu retorno, apenas se passa a vislumbrar através da evocação imaginativa de mitos e lendas do passado.

A propensão elegíaca tem como contraponto uma também melancólica tentativa de aceitação do Novo Sul, à qual não é alheia uma estética de rasura que indistingue memória e sonho. O mito do Velho Sul, construído nas décadas que precederam a Guerra

¹ Harold Bloom escreve: “*As I Lay Dying* portrays the human condition as being catastrophic, with the nuclear family the most terrible of the catastrophes” (Bloom, 2000: 245).

Civil, não assenta em origens caucionáveis pela história, mas sim numa anterioridade que foi hiperbolizada pelo presente na recomposição de um tempo já exaurido. Na linha crítica de Richard Gray, essa sublimação da história configura um “simulacro”, ou imitação de um original inexistente (Gray, 1996: 28), contudo perpetuado pela insistência efabulatória e retórica do modo de ser sulista. Se nos quisermos ater à obra faulkneriana, encontramos em *Flags in the Dust*, romance cuja escrita assinala a descoberta de Yoknapatawpha, o exemplar retrato de uma sociedade imune a conflitos, assente em rígidos princípios de honra e moral, glorificadora das míticas figuras da “Lady”, da “Southern Belle” e do “Cavalier”, paternalista em relação ao negro e complacente para com o branco pobre.

Faulkner, apesar da sua manifesta tolerância no que dizia respeito aos padrões morais vigentes na sua terra de origem, esvaziará de sentido, por exemplo em *Flags in the Dust*, as ambições aristocráticas da tradicional família do Sul, desprovida afinal de uma genealogia nobre, já que a sua linhagem possível remontava invariavelmente aos primeiros colonos, a heróis de fronteira – como em *The Sound and the Fury* Jason Compson exemplificará –, a oportunistas sem pergaminhos – como será o caso de Thomas Sutpen em *Absalom! Absalom!* – ou a controversos “self-made men” – como é o caso do bisavô de Faulkner, figura tutelar e modelo de herói para a sua descendência, autor do romance *The White Rose of Memphis* (1881). Esta incursão literária do mais marcante antepassado faulkneriano exhibe na sua máxima representatividade aquela propensão retórica sulista, alvo, entre outros casos, da mordacidade ferina de Mark Twain, mas que tão instrumental foi para a construção empolgada de mitos genealógicos, eivados de um sentimentalismo comprometedor da grandiloquência pretendida. Por esta via propagandística dos valores do Velho Sul procurava-se contrapor a “tradição” e um estilo de vida pré-capitalista, quase pastoril (quase “eleito”), ao desenfreado capitalismo “yankee” e à sua arrogância militar. Esse pendor sentimentalista, latente na literatura da Reconstrução, prolongar-se-á para bem dentro do século XX, se pensarmos em Margaret Mitchell e *Gone With the Wind*, que contudo funciona como contraponto de um outro romance igualmente publicado em 1936 – *Absalom! Absalom!* –, onde a recordação reavaliadora de um passado perdido é feita em moldes que inativizam a emotividade fácil.

Antes da guerra, a manutenção de uma sociedade escravagista dificilmente se conciliava com os pressupostos míticos e utópicos que tinham estado na gênese do Novo Mundo, da América como cultura bíblica e vocação messiânica. Por outro lado, o clima de devastação pós-1865 comprometia a visão gloriosa da nação americana enquanto lugar de eleição sempre pronto a ser reinvocado e realizado, e enquanto recriação da ideia de uma nova Terra Prometida, edificada sobre a consensual retórica do êxito da missão puritana e confirmada em certezas de progresso e sucesso que o crescente poderio económico e político deixaria adivinhar. No entanto, e apesar de a experiência do mal, da morte e da tragédia fazer parte da herança de toda uma região – como se a nação, por excelência, da liberdade e da igualdade, não apenas por conquista política mas, por assim dizer, por nascimento, se tivesse traído a si mesma –, os habitantes do Sul chamaram a si a condição de “eleitos”, já não em função de bem-aventuranças, mas perante humilhações e perseguições evocativas da experiência do povo judeu. Esta comunidade, contudo, era mantida a uma considerável distância crítica da qual ressu-

mava uma aversão dos sulistas, pautada pela desconfiança, diante de quem personificava “the eternal Alien” (Cash, 1954: 334).² Os sulistas acreditavam ainda na circunstância de os acontecimentos do presente poderem ser evocados através de factos não coincidentes com esse presente e, ao mesmo tempo, assumiam que era possível transfigurar pela imaginação eventos verdadeiros ou verosímeis. Na descoincidência entre o seu tempo e a aura de um passado matricial, Faulkner não transportará para a sua escrita uma dominante realista, investindo antes num tipo de registo alcançável, nas suas próprias palavras, “by sublimating the actual into the apocryphal” (Gwynn and Blotner, 1995: 268), através da recriação de fragmentos históricos e de sagas de cunho mítico ou lendário que vinham à memória e lhe foram apurando a sensibilidade e o imaginário literário, para desse modo formarem um quadro ficcional.

A sensibilidade do Sul pós-Guerra Civil não deixaria de ironicamente encontrar correspondências muito para além das suas fronteiras físicas ou imaginárias. Em comum com o resto da América, ia-se perpetuando o desconforto causado pela modernização galopante de todo um país, com o conseqüente estabelecimento de uma civilização industrial e urbana e com a diluição daqueles valores consagrados que há muito se tinham constituído como nichos de resistência às mudanças vertiginosas de paradigmas. Faulkner, o modernista, não abdicando de distanciamento crítico em relação à entidade chamada Sul, mesmo quando ela é considerada não no devir histórico-dialéctico da sua estrutura cultural e social mas antes como um conjunto de sintomas, manterá fidelidade à herança de tempos anteriores, nos quais descortina a riqueza de um vasto acervo histórico-literário. Este, ao oferecer-se como passado com tradição a uma literatura que, mais programaticamente desde a *American Renaissance*, o teve de “inventar” e por ele lutar numa ânsia de singularidade e originalidade literárias, servirá de suporte a muitos romances que buscam no tempo mais longínquo a origem explicativa das convulsões de tempos posteriores. Um passado que, na visão faulkneriana, não comporta interrupções e que, a esse título, sempre determina o presente, aquele a cujas vicissitudes as personagens faulknerianas pretendem frequentemente escapar.

Alguns momentos retirados de *As I Lay Dying* guiarão a leitura do romance num sentido duplo: o desejo da fuga ao tempo e a omnipresença daquilo que já é morte antes de o ser, e que o título estabelece em consonância com as palavras do pai de quem está a partir: “the reason for living was to get ready to stay dead a long time”.³ A filha única do casal Bundren, abalada pela morte da mãe e pelo embaraço da sua

² Na mesma página, Cash esclarece: “the Jew, with his universal refusal to be assimilated, is everywhere the eternal Alien; and in the South, where any difference had always stood out with great vividness, he was especially so. Hence it was perfectly natural that, in the general withdrawal upon the old heritage, the rising insistence on conformity to it, he should come in for renewed denunciations; should, as he passed in the street, stand in the eyes of the people as a sort of evil harbinger and incarnation of all the menaces they feared and hated – external and internal, real and imaginary”.

Sobre o “espírito do tempo sulista” (uma “ideia” de Sul), ver, para além de W. J. Cash, *e.g.*, Rubin, Jr, 1985, Gispén, 1990 e Gray, 1998.

³ A edição do romance utilizada neste artigo é o “texto corrigido” da série *The Library of America* (1985), tal como foi fixado por Noel Polk e publicado em edição Vintage: William Faulkner (1990), *As I Lay Dying: The Corrected Text*. New York: Vintage International.

Esta primeira citação da obra surge na página 169. Posteriores citações aparecerão parenteticamente no corpo do texto com indicação das respectivas páginas.

gravidez, desabafa: “I heard that my mother is dead. I wish I had time to let her die. I wish I had time to wish I had” (120). O irmão Darl, enredado numa crise identitária que o incapacita para se assumir como ser individual perante a mãe que o nega – “I am not *is*. *Are* is too many for one woman to foal” (101) – equaciona uma fuga: “If you could just ravel out into time. That would be nice. It would be nice if you could just ravel out into time” (208). Esta mesma personagem, em registo linguístico de negação do real e numa ambivalência caracterizada pela atracção e repulsa perante a não-vida, deixa fluir um encadeamento de pensamentos centrados no crepúsculo do ser:

How do our lives ravel out into the no-wind, no sound, the weary gestures wearily recapitulant: echoes of old compulsions with no-hand on no-strings: in sunset we fall into furious attitudes, dead gestures of dolls (207).

A morte da mãe é o momento de crise no romance: uma identidade que lentamente se esfuma, uma singularidade esvaída, um centro que se torna errante. Concomitantemente, é abordada em *As I Lay Dying* a consequência do desmoronamento de padrões moral e socialmente estabelecidos no percurso individual das personagens. Sucedem-se histórias fragmentárias, confissões de dúvida ontológica e de incerteza epistemológica (que a intuição modernista de William James antecipara), relatos do declínio de gente desabrigada e de toda uma região, como se fossem excertos de uma história maior que os antecede e prossegue. Mas se aceitarmos o ponto de vista de David Minter, para quem as consequências da história do Sul, a nível do indivíduo e da moral, penetram na ficção de Faulkner “as (...) often conflicted social and political issues that shape regional and national history and as (...) often conflicted correlates of individual identity” (Minter, 2001: 3), estaremos em condições de afirmar que a crise associada à morte de Addie não pode ser lida sem envios à dilacerada cultura sulista. O sofrimento vivido pelo Sul dos Estados Unidos a partir da Guerra Civil americana agudizou-se com o contexto de mudança e de problematização de valores anteriores que caracterizaria a passagem do século XIX para o século XX. A instalação de um *multiverso*, para recorrer ao termo criado por Henry Adams, ou de um *pluriverso*, segundo William James, dava conta das profundas alterações dos saberes, a nível filosófico, científico e do desenvolvimento tecnológico, em estreita ligação com evoluções políticas, económicas e sociais à escala universal e com o trânsito de influências entre a Europa e a América que o pós-Grande Guerra acentuaria.

O pensamento de Nietzsche, Bergson, William James e Darwin, bem como, noutros planos, as teorias freudiana e einsteiniana, o princípio da incerteza de Heisenberg ou a teoria dos “quanta” de Max Planck contribuiriam para a ruptura do mundo conhecido e abririam caminho para a culminância da modernidade, em equivalência com o imagismo poundiano, a poesia de Eliot, a pintura de Picasso ou, com particular repercussão na escrita faulkneriana, o *Ulysses* de Joyce. Este encadeamento de cisões com a cosmovisão estabelecida abriria espaço para uma ampla paleta de impulsos artísticos que serviu de fundamento às inovações estéticas que o modernismo inaugurou, impondo aos seus cultores a necessidade de reajustamentos e reinvenção: dos modos de ver, dos meios artísticos de que se servem, do tempo, do espaço, dos lugares.

Olhando o cânone faulkneriano no contexto do modernismo anglo-saxónico – o que mais envia a Eliot –, percebemos que a obra do autor de *As I Lay Dying* só por um seguidismo simplista e redutor em relação às teorias da impessoalidade autoral,

característica de um modelo (modernista) de distanciamento criador, poderá ver questionada a sua integração dentro de um conjunto de linhas de força que alteraram profundamente o panorama literário e cultural nas três primeiras décadas do século XX. Em função dessas mudanças, os poemas de Eliot são muitas vezes lidos à luz dos pressupostos teóricos contidos nos seus ensaios, que mecanicamente são aplicados a outros autores temporal, estética e tecnicamente próximos. Como se a rasura da personalidade ou a proclamada autonomia do objecto estético, igualmente vinculada ao modernismo, confissem de uma vez por todas a carga subjectiva, a intencionalidade do declarado, as combinatórias de referências históricas e marcas pessoais ou emocionais que, para retornar ao contexto americano, atravessam a ficção de Faulkner.

O escritor sulista, afeiçoado aos sentimentos que se desprendem da energia caudalosa, ininterrupta e exacerbada da retórica que o formou, seria alheio ao postulado que Eliot apresentara em “Tradition and the Individual Talent” (1919) – “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality but an escape from personality” (Eliot, 1969: 21) –, por muito que, em romances como *As I Lay Dying*, se empenhasse em delegar a sua voz autoral na profusão de sujeitos que enquadram a narrativa. Por outro lado, uma leitura atenta de *The Waste Land* ou *Four Quartets* (ou da novelística de Faulkner) confirmará a inevitabilidade de sentidos pessoais e alterações humanas instigadas por modificações profundas, induzidas em cada um dos autores por guerras devastadoras. E o próprio Eliot teve o cuidado de ressaltar: “But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things” (Eliot, 1969: 21).

O modernismo americano, que eclodiu em toda a sua fulgurância na década de vinte do século passado, é equacionável com as mutações plurais que o desfecho do conflito entre o Norte e o Sul dos Estados Unidos impulsionaria. Em função de uma paisagem social que acompanha a deslocação da “small town” para a “big city”, emerge, à semelhança de modelos europeus, uma cultura urbana e cosmopolita que imprimiria a sua marca na nova literatura. Mesmo quando alguns escritores se afastam da geografia sulista da sua origem, a matriz social a que remontam era caracterizada, por definição, pelo seu conservadorismo e pelo fechamento sobre si mesma, bem diferente da vivência metropolitana de outras figuras marcantes desse período literário como Gertrude Stein, Pound, Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos e, entre os primeiros “expatriados”, Eliot, ele próprio um sulista.

Para além disso, não podemos perder de vista que Faulkner era um sulista oriundo do norte do Mississippi, proveniente de um contexto rural avesso à modernização e ao desmoronamento do edifício conceptual vitoriano que sustentava dicotomias morais, bem como a tendência para apreender o mundo em termos binários. Ao longo de um caminho de escrita trabalhoso e árduo, Faulkner reiterou profissões de fé em princípios tradicionais entretanto tornados controversos, como os da virtude, da honra ou da cortesia. Mas a sua extrema sensibilidade e agudeza de percepção conduziram a um encontro com a prática dos modernistas literários que também quis fazer sua. A superação possível desta ambivalência seria alcançada através da activação de uma paisagem modernisticamente mítica e fundadora para a sua ficção, aquilo que o escritor consideraria o seu cosmos privado – “[his] own little postage stamp of native soil” (Meriwether and Millgate, 1968: 255) – dentro do qual se permitia, qual Deus, atenuar para-

doxos e movimentar as pessoas – “not only in space but in time too” (*idem*, 256). Richard Gray refere a existência de dois Mississippis no mapa fictício do apócrifo condado de Yoknapatawpha: os terrenos férteis dos plantadores de algodão e as terras secas que eram pertença dos pequenos agricultores (Gray, 1996: 29). Karl F. Zender, no recente livro que intitulou *Faulkner and the Politics of Reading*, observa argutamente: “... Faulkner’s understanding between Yoknapatawpha County and Mississippi needs to be interpreted diachronically as well as synchronically. Rather than interpreting the relation between the realistic and the visionary dimensions of Faulkner’s fictional universe as a stable binarism, we should view it as evolving over time from an initial stage of discovery to a mature symbiosis to a late antagonism” (Zender, 2002: 121).⁴ Yoknapatawpha County, zona mítica que em consanguinidade modernista fomentará uma literatura de construção de sentidos pela superação do tempo e do caos, vai admitir a coexistência de opostos ainda que em conflito: a tradição e o novo, o outro e o eu.

No contexto histórico-cultural do Sul que Faulkner herdou, palco do embate entre heranças culturais distintas, entre classes, regiões e raças, o *outro* era tendencialmente o negro, cuja identidade era desmentida pela “razão” da sociedade escravagista. Ao invés de grande parte da ficção faulkneriana, *As I Lay Dying* não aborda a tensão branco/negro. O que domina o romance é uma geografia da morte, “uma função da mente” – “and that of the minds of the ones who suffer the bereavement” (44) –, que espelha a desolação de personagens em fuga, confinadas ao seu estatuto de anti-heróis. Daí que a obra transfira a noção de *outro* para os membros da família Bundren, soma de universos individuais em colapso provocado pela perda do *eu* aglutinador que a figura da mãe corporizou.

A presença ou ausência do negro, ou de qualquer *outro*, na ficção faulkneriana poderá constituir ponto de partida fecundo para a abordagem do vasto *corpus* crítico centrado no diálogo intenso que Faulkner, através da sua ficção, mantém com os seus contemporâneos e com a sua posteridade, dentro e fora dos Estados Unidos. Não cabendo, no âmbito e objectivo deste artigo, aprofundar o legado do autor, torna-se contudo produtivo convocar a escrita de alguém que, no dizer de Maria Isabel Caldeira, “usa os textos representativos de uma tradição cultural ocidental, pondo-os a conviver com uma tradição *outra*, *alienada*, *outro* e saindo deles com à-vontade” (Caldeira, 1992, 199-200; sublinhado meu): Toni Morrison. No âmbito de uma tradição afro-americana e de uma reflexão sobre o reinventar-se na língua como forma de conquista de identidade, demonstrando que a aculturação se deu nos dois sentidos, os referidos textos não têm directamente a ver com os romances de Faulkner. Mas se é certo que a obra morrisoniana “rasga os seus próprios trilhos e encontra o referente histórico para o conflito de identidades numa sociedade de desigualdade e de opressão” (Caldeira, 1992: 275), também é sabido que a escritora contemporânea redigiu, no contexto da sua formação académica, uma tese sobre a alienação nas ficções narrativas de Virginia Woolf e Faulkner – para Harold Bloom, as principais figuras precursoras de Morrison (Bloom, 1999: 2) – e ainda é sabido que o diálogo entre a autora e o escritor do Mississippi se processa nos dois sentidos.

⁴ Ver sobretudo o último capítulo, intitulado “Where Is Yoknapatawpha County?” (Zender, 2002: 117-156).

Tanto em Faulkner como em Morrison a História é um espaço de conflito (em realidades separáveis), a questão da identidade assume uma agudeza recorrente (por motivações diversas), e a demanda de liberdade ou libertação de um qualquer estigma do passado marca as respectivas escritas (com sinais diferentes). Há um lastro faulkneriano do qual Morrison descola, ao mesmo tempo que os ecos da autora posterior no romancista que a precedeu se vão insinuando em cada regresso do leitor a Yoknapatawpha. Como é o caso, lembrado por Bloom, do morrisoniano Darl Bundren em *As I Lay Dying*. Se a “frase perfeita” de Morrison é “If you surrendered to the air, you could *ride* it” (Bloom, 1999: 4), esta senha identificadora pode ser seleccionada para nortear o nosso entendimento da sensibilidade da personagem de Faulkner, confrontada com a pluralidade de vozes que a rodeiam: “they sound as though they were speaking out of the air about your head” (20).

Da circunscrição da sua genealogia artística a Faulkner e Virginia Woolf (ou a James Joyce e Thomas Hardy), demarcar-se-á Morrison com veemência: “I am not *like* James Joyce; I am not *like* Thomas Hardy; I am not *like* Faulkner. I am not *like* in that sense. (...) my effort is to be *like* something that has probably only been fully expressed in music...” (McKay, 1993: 397). Toda a música que se haveria de tornar característica da identidade afro-americana remete, indicativamente, para a superação da crua realidade que foi o rebaixamento de uma raça às mãos da outra. Morrison compõe a sua própria partitura, sem que a presença na sua escrita de figuras literárias que integraram a sua formação académica canónica – Joyce incluído – comprometa a singularidade de toda uma obra. Formados por experiências históricas e culturais distintas, Faulkner e Morrison defrontam-se com o passado e o presente do Sul, no caso do autor, e com o passado e presente do negro na América, no caso da autora. Ambos exorcizam a história que já foi e a culpa que dessa ancestralidade remanesce, partilhando um aproximável sentir da complexa fragmentação do tempo.

Morrison utiliza o tropo da memória, ou “rememory” se nos ativermos a *Beloved*, para, a título de exemplo, revisitar as narrativas de escravos, assim como revisita, mantidas as necessárias distâncias, o fazer literário de Faulkner, o qual, por sua vez e segundo Richard C. Moreland, vai alterando os seus textos em sucessivas versões que os purgam de soluções estilísticas que entretanto deixaram de ser tidas como satisfatórias (Moreland, 1990: *passim*). Críticos e estudiosos da obra de Morrison têm apontado sinais de Faulkner – estilísticos ou outros – no *corpus* ficcional da autora: correspondências de sintaxe e vocabulário, a demanda da identidade, a especulação acerca de uma história pessoal longínqua ou obscura, uma poética de perda, a importância dos nomes e do acto de nomear, a centralidade da tradição e o seu tratamento subversivo, a problematização da linguagem, a projecção de figuras maternas, a relação mãe-filhos ou, mais especificamente, mãe-filha.

Romances como *Song of Solomon* e *Beloved* – este último uma narrativa de luto, uma narrativa fúnebre tal como *As I Lay Dying* – mereceriam aqui atenção demorada, em hipotético cotejo com as incidências do “gótico sulista” que emana das ficções de Carson McCullers ou Flannery O’Connor, esta última em comunhão, ao lado de Morrison, com o legado de Faulkner, particularmente no que diz respeito às relações de família e à filiação das personagens femininas. No enquadramento da obra morrisoniana, esses vínculos decorrem de opções novelísticas que privilegiam as configurações

específicas da cultura negra, seus antecedentes, riqueza e evocação, para assim criar, através da imaginação literária, um tempo de mudança que se revê na memória coletiva mas que com ela se não basta. O enquadramento da obra faulkneriana não contempla a intenção política que Morrison advoga e que a aproxima de Adrienne Rich e da sua ideia de literatura enquanto agente interventivo de mutação sociocultural. Também não há em Faulkner um olhar *de dentro*, identitário, da experiência trágica do negro na América, enxertando-a antes no perímetro traumatizante da história do Sul e dela puxando os fios de escrita com que constrói a identidade ameaçada das suas personagens. Neste sentido, é legítimo afirmar que Morrison revisita Faulkner para lhe corrigir os ângulos ideologicamente recalcitrantes ou, como diria Rich, para os submeter a uma “re-visão” – “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction” – que é entendida pela poeta como um acto de sobrevivência para as mulheres escritoras e não apenas como mais um capítulo de história cultural (Rich, 1986: 35).

Não se ocupando este artigo do problema de uma estética feminina, haverá que atender ao olhar com que Faulkner traça o retrato da cultura negra, uma visão geradora de polémicas que não esmoreceram mesmo depois de consumada a educação modernista do autor. Como anota Daniel J. Singal a propósito de *Go Down, Moses*, Faulkner foi sendo acusado de uma perspectiva demasiado branca, sulista e conservadora das manifestações culturais negras, apresentando personagens que, para James Baldwin, se caracterizam por um excesso de submissão e pelo refúgio na esperança de uma hipotética salvação espiritual, sendo-lhes assim negada qualquer pretensão de igualdade racial. A herança cultural vitoriana que Faulkner recebeu e a escrita de paradoxo que caracteriza toda a sua obra poderiam certificar esse tipo de leitura. Contudo, a aprendizagem modernista levou-o a integrar o que a sua educação de raiz lhe ensinara a apartar, nomeadamente cultura, raça, tensões sexuais, o masculino e o feminino, o animal e o humano. Diz ainda Singal: “Reexamining race through Modernist eyes, he would arrive at the revolutionary insight that the “nigger “ persona did not arise from biological traits but instead represented an identity that southern whites had imposed on blacks in order to demean and subjugate them” (Singal, 1997: 18). Daí que, não apelando propriamente à rebelião, Faulkner, o escritor, se tenha empenhado no derrube dos estereótipos raciais e psicosexuais do seu tempo, procurando retirar da sombra a essência do negro, a sua experiência de vida e de cultura, bem como a sua representatividade humana.

Faulkner declara como tema nuclear da sua escrita “the problems of the human heart in conflict with itself which alone can make good writing because only that is worth writing about, worth the agony and the sweat” (Faulkner, 1950: 723-24); Morrison assevera: “If anything I do, in the way of writing novels (...) isn’t about the village or the community or about you, then it is not about anything” (Morrison, 1983: 344). A relação problematizada com o real que a escrita de ambos encena – encenando-a como drama identitário do sujeito e como uma visão muito particular de um “nós” ou de um “you” – possibilita a presença de precursores na ficção morrisoniana, a qual, por sua vez, convida ao regresso à obra que lhe é anterior, agora transformada por um diálogo entre as sensibilidades narrativas dos respectivos autores – é como se a “aldeia” de Morrison tivesse o tamanho de Yoknapatawpha County.

Continuando, por razões de economia textual, a tomar apenas como pontos de referência *Song of Solomon* e *Beloved*, dir-se-á que a demanda de identidade de Milkman Dead comporta ecos da deriva fragmentária da família Bundren (especialmente Darl), a força geradora que Pilate concentra na sua função maternal lembra Addie, para quem de novo somos convidados a olhar ao contactar com a lei do chicote e do sangue e com a complexa relação mãe-filha em *Beloved*. A mãe Bundren, enquanto professora, ataca os seus alunos com um chicote, num exercício que transmuta o sangue em ferrete de uma autoridade gratuita – “Now I (...) have marked your blood with my own for ever and ever” (170) – e que liberta a ira acumulada contra o fechamento incomunicante de cada indivíduo em si, para além de violar a solidão radical da personagem, obrigar os outros a reconhecer a sua presença – “Now you are aware of me!” (170) – e a sentir revolta, sofrimento ou raiva que despolete uma qualquer forma de agir. Trata-se, aliás, de um exercício de soberania que desrespeitará papéis socialmente tradicionais (vitorianos) quando Addie decide “tomar posse” do futuro marido: “And so I took Anse” (170) –, um acto premonitório da violência sacrílega com que agride as convenções comunitárias e os preceitos religiosos por meio da sua relação adúltera com o reverendo Whitfield. Por outro lado, esta sequencialidade de actos projecta a morte em vida em que se transformou o seu sentir de mulher e mãe, condenada ao “vazio escuro” que também é o da sua filha – “Once I waked with a black void rushing under me” (121) –, ela própria a braços com uma maternidade não desejada enquanto Addie morre.

A morte, recorrente no *corpus* faulkneriano enquanto único e paradoxal recuo diante das incisões do tempo e do destino, adquire em *As I Lay Dying* a dimensão de feixe temático que propulsiona toda a acção, estabelecido como ponto de partida do romance e do (des)encontro entre sujeitos. Esse vector axial conviverá, no quadro da singularidade faulkneriana, com a procura modernista de inovações técnico-formais a par de um experimentalismo narrativo. A dispersão de narradores pelo romance não decretará a morte do autor, nem lhe diagnosticará um estado agonizante, semelhante ao de Addie Bundren. Mas o calculado apagamento da voz autoral vai de encontro à lateralização, que a escrita modernista consente, da competência canónica de uma única instância narradora.

O ritual que preside à peregrinação da família Bundren para enterrar a mãe junto da sua família de origem indicia uma viagem que confirma a morte como principal companhia. A voz de Addie faz-se ouvir depois de passado o teste do rio diluviano, uma espécie de rio da morte resgatado da *Odisseia*, cujos versos são tomados de empréstimo para o título da narrativa faulkneriana, o que permitirá, em linha com a obra de Homero, situar o discurso da mãe na dependência de uma passagem pelo reino dos mortos. Antes de uma viagem à infância e do manifesto sobre a ausência de sentido em que as palavras *são* os actos, o cadáver de Addie “fala” uma única vez, sintomaticamente no eixo seminal de todas as peripécias, para dar conta dos preparativos para o acto de morrer, sem realmente dizer a “sua” morte (os outros também não falarão do enterro em si mesmo), enquanto, por outro lado, a ideia de um fim absoluto é contrariada no romance, quer pela definição proposta por Peabody em desacordo com “nilistas” e “fundamentalistas” – “in reality it [death] is no more than a single tenant or family moving out of a tenement or a town” (44) –, quer pela presença no título da

conjunção “as” e do gerúndio “dying”, marcas de prosseguimento e da projecção nos outros por parte de quem deixa de viver.

“As I Lay Dying” é uma frase temporal que requer uma outra que a prolongue e, nessa medida, as falas em *As I Lay Dying* são preenchimentos dessas palavras suspensas que se reportam ao que ia sobrevivendo *enquanto Addie agonizava*. Numa ruptura com qualquer hipótese de verosimilhança, a macabra secção de Addie Bundren surge num tempo para lá da morte, do mesmo modo que o enunciado do título prevê um momento que já não é agonia mas de permanência além-túmulo. Desde o início, a própria montagem modernista dos monólogos, através da segmentação de vozes narrativas à solta, das subversões cronológicas, de artifícios de linguagem e de recursos estilísticos acolitados pela não observância das regras de pontuação, desfoca e descentraliza o ordálio de quem está a morrer, como se a mãe, instalada no romance desde o título na qualidade dupla de sujeito e olho, funcionasse apenas como pretexto para a declinação parcelar e fragmentária da sua morte nos pensamentos e acções de familiares, vizinhos e restantes observadores dos acontecimentos narrativos.

O romance começa no título que é a primeira das secções de *As I Lay Dying*. Aí se antecipa o que o texto confirma: o jogo problematizante entre sujeito e morte, esta última destituída de uma dimensão individual e fortuita para ser enunciada como fenómeno colectivo que, distendendo-se no tempo, efectivamente se instala nos fluxos de consciência daqueles que vão sendo afectados no decorrer desse processo. A morte acontece na mente de quem sofre o desgosto, pelo que a ausência que se reporta ao corpo da jovem Addie – “The shape of my body where I used to be a virgin is in the shape of a “ (173) –, reforçada pelo seu apagamento físico, mais não é do que uma ausência indiscreta, convertida em presença criadora nos filhos que a prolongam e no discurso que a define. O espaço em branco no solilóquio da mãe e o desenho do ataúde num monólogo do não-Bundren Vernon Tull (88) são, à semelhança de outros grafismos semeados ao longo da narrativa e à semelhança do pronunciamento de Addie sobre a imperfeição fraudulenta das palavras, formas para preencher lacunas. Assistimos, pois, em *As I Lay Dying*, às manifestações do carácter visual da linguagem faulkneriana e, para superar o que as palavras não podem comunicar, a uma sucessão de técnicas que um dos mais proeminentes estudiosos de Faulkner enumera (Polk, 1996: 5): dos itálicos e dos diálogos truncados por travessões a espaços em branco no texto e desenhos na página.⁵

Cash, o filho varão dos Bundren, é o artesão da morte que compensa o seu precário uso da palavra através da construção meticulosamente controlada do caixão: “I’m telling you it wont tote and it wont ride on a balance unless ____” (96). O travessão prolonga o texto e visualiza um depoimento que a linguagem não pode dar. Somos assim mais uma vez confrontados com uma incapacidade de dizer e com mais uma manifestação de vazio informante, apontando para o desaparecimento momentâneo do

⁵ O catálogo de Noel Polk é elucidativo: “Doomed by his craft to deal with inadequate words, Faulkner perforce resorted to an inventive array of other visual devices – italics, double and single quotation marks, flush left paragraph margins; dialogue separated by dashes; uncapitalized and unpunctuated and ungrammatical passages in characters’ speeches and thoughts; extremely long compound-complex sentences (which, however, always parse); spaces, gaps in the text; and line drawings of a coffin and of an eyeball as part of the text – to try to communicate what words by themselves could not”.

esquife nas águas do rio, para delas regressar e possibilitar a viagem, ao longo da qual Cash aprende a equilibrar actos com palavras, sendo-lhe por isso cedido o discurso último do romance. A crítica tem estabelecido correspondências entre o construtor da urna no romance e Faulkner, o escritor, que equacionava a urna grega do poema de Keats com uma metáfora da obra de arte: a palavra impõe-se em função da potência criadora da mulher, circunstância que remete para o imaginário configurado pela figura matricial dos Bundren. Por isso Cash vive a perda da mãe através da feitura do caixão, sob o olhar vigilante de Addie, como se de uma oferenda final se tratasse, manualmente construída em sinal de devoção. O processo de construção da urna é ainda a única forma de diálogo acessível que o filho enceta consigo mesmo, mas sobretudo com a mãe moribunda, como se apenas os actos, e não as palavras, tivessem o poder de recompor a própria laceração da existência.

Dever-se-á acrescentar que a superação conseguida por Cash da dualidade entre aquilo que Gary Stonum definiu como “o eixo horizontal dos actos e o eixo vertical das palavras” (citado por Singal, 1997:151-2) permite que o filho Bundren seja qualificado como *persona* de um eu modernista integrado, na difícil demanda de formas cada vez mais apuradas da linguagem. Como vimos, também Faulkner, o modernista, tinha prosseguido um longo trajecto de aprendizagem literária, contra o seu enquadramento familiar e regional, longe da permanência em centros urbanos e cosmopolitas da Europa, ao contrário de outros escritores seus contemporâneos, guiado pelas leituras efectuadas na biblioteca do seu bisavô e, muito especialmente, na do seu mentor literário, Phil Avery Stone, que lhe deu a conhecer a cultura modernista, os poetas simbolistas franceses, Conrad, Yeats, Pound e Eliot e revistas como “Little Review” onde pela primeira vez encontra Joyce. Para além disso, o estímulo de Sherwood Anderson, a abertura à exibição de arte modernista durante uma breve estada em Paris e o conselho avisado do pintor William Spratling lançam Faulkner em direcção à prática do modernismo e à complexa tarefa de conciliar o pulsar artístico das metrópoles irradiadoras de uma nova cultura com uma sensibilidade devedora de valores regionais e vitorianos. Que o escritor do Sul atingiu os mais altos patamares da realização artística é algo que, para não ir mais longe, *As I Lay Dying* confirma: a história de “poor whites” do remoto Mississippi inscrita num romance que é uma manifestação superior do conseqüimento do modernismo literário americano.

Ao escolher uma procissão fúnebre como pano de fundo, Faulkner oferece ao leitor uma representação da morte enquanto ocorrência determinante da representação estilizada do real no interior de uma comunidade. Ao longo da marcha para Jefferson, assistimos a sinais intermitentes de Addie no espírito do marido e dos filhos, se bem que vigiados por uma sintomática troca de tempos verbais: durante a sua agonia, a mãe é preponderantemente referida em tempo passado, enquanto que, declarada a sua morte, predomina o tempo presente, apontando para uma vida que, afinal, parece não ter acabado (um pretérito que se perpetua), em correspondência com a concepção faulkneriana segundo a qual o passado nunca deixa verdadeiramente de existir e permanece determinante no presente. A toda esta permuta de tempos gramaticais não são alheias noções de movimento e paralisia que pontuam diversos monólogos. O imobilismo de Addie no seu leito é sinal da sua morte, enquanto que os movimentos preparatórios da partida para a estrada coincidem com a recuperação da mobilidade e do

ímpeto por parte da personagem, como o recurso ao tempo presente se encarrega de confirmar: “Then she raises herself, who has not moved in ten days. (...) She is looking out the window, at Cash stooping steadily at the board in the failing light (...). ‘You, Cash,’ she shouts, her voice harsh, strong, and unimpaired. ‘You, Cash!’” (48).

As I Lay Dying participa de uma dança dialéctica entre morte e renascimento, entre urna e feto. Vida e morte tornam-se uma continuidade, ao contrário de períodos estanques e estáveis. Esta questão justifica a inserção, em contiguidade, de secções como as de Cora, Addie e Whitfield, aparentemente desviadas de uma hipotética sequência cronológica e versando sobre os segredos de Addie após a sua morte. O romance conjuga vida, morte e sujeito em entrelaçamentos constantes, como uma teia de relações que anula distâncias entre lugares, tempos e os próprios seres, arrastados estes para um todo caleidoscópico que, apesar da dinâmica social e cultural que lhe é inerente, jamais põe em causa a singularidade distintiva de cada indivíduo. E um dos meios para aferir as peculiaridades de cada participante nas vicissitudes da procissão fúnebre é através das incidências do olhar, igualmente preponderantes em *As I Lay Dying*.

No monólogo de abertura, e antes de pelo comentário sobre a qualidade do caixão da mãe imprimir ao romance um tom grotesco, Darl introduz o tema do olhar na narrativa: “Jewel and I come up from the field, following the path in single file. Although I am fifteen feet ahead of him, anyone watching us from the cottonhouse can see Jewel’s frayed and broken straw hat a full head above my own” (3). E pertence ainda a Darl, no seu último monólogo, a recriação imaginativa de um derradeiro e perturbado olhar (que empresta à personagem uma solidão sem retorno) sobre a família e sobre a carroça que garantiu a viagem:

The wagon stands on the square, hitched, the mules motionless, the reins wrapped about the seat-spring, the back of the wagon toward the courthouse. It looks no different from a hundred other wagons there; Jewel standing beside it and looking up the street like any other man in town that day, yet there is something different, distinctive. There is about it that unmistakable air of definite and imminent departure that trains have, perhaps due to the fact that Dewey Dell and Vardaman on the seat and Cash on a pallet in the wagon bed are eating bananas from a paper bag. ‘Is that why you are laughing, Darl?’ (254).

Se Addie fala do lugar da morte, o seu segundo filho fala do lugar de um outro que lhe observa o eu, consagrando o olhar como elemento definidor da relação entre os seres, já que a homofonia entre “I” e “eye” mostra como o sujeito se deixa medir pela extensão dos seus olhos. A plenitude do olhar encontramos-la nós na omnivisão de Darl, na sua lucidez e intuição, numa linguagem que por vezes descarta as palavras e que mais se identifica com a do autor, o qual, por sua vez, lhe confia a narração do maior número de secções do romance. O elemento preponderante que é assinalado na personagem são os olhos, que aparecem escritos e descritos como se não fossem corpo, mas linguagem.

No contexto da cultura americana – “the most eye-oriented of cultures” (Meyer, Jr, 1983: 156) –, a aposta faulkneriana nas potencialidades do acto de ver enquadradas numa estética dos sentidos denota afinidades com a atitude autoral de quem, para Harold Bloom (Bloom, 1999: 3), cruza em permanência a obra de Faulkner: Joseph Conrad, que o autor de *As I Lay Dying* bem conhecia e que, no “Prefácio” a *The Nigger of the Narcissus*, estabelece como função do escritor “...to make you hear, to make

you feel – it is, before all, to make you *see*. That – and no more, and it is everything” (Conrad, 1923: x). Trata-se de uma técnica que organiza o texto em função de um lugar retórico que é o do olhar, também lugar do saber, e que se reflecte nos modos de apropriação e recomposição do real visto, na transposição do olhar para a escrita que o fixa ou, segundo essa figura decisiva para o modernismo americano que é Gertrude Stein, na descoberta da relação entre “vision and the way it gets down. When the vision is not complete, the words are flat...” (Stein, 1960: 214). Ao contrário de Hemingway, Faulkner não escutou de viva voz os ensinamentos de Stein. Mas não deixou de ser tocado pelo fascínio do património parisiense das artes plásticas e pela convergência destas com inovadores modos de escrita.

No primeiro monólogo de Darl, a descrição do espaço processa-se numa linguagem geométrica (curvas, ângulos, linhas rectas), enquanto em momento posterior do romance a personagem vai recorrer a imagética afim: “the square orifice of doorway broken only by the square squat shape of the coffin on the sawhorses like a cubistic bug” (219). A propósito destas palavras, e tomando como ponto de partida uma fugaz referência de Darl à sua participação na 1ª Guerra Mundial (254), John Liman não resiste a uma curiosa especulação: “This prompts me to wonder (...) where Darl had gone on his leaves. Did he, like many another American soldier, run into Gertrude Stein in Paris? She would have liked him (...) She might have taken him back to the rue de Fleurus, and he might have seen a wall full of Braques and Picassos. From then on he would have been inclined to see life as violently fragmented, like *As I Lay Dying* (Liman, 2004: 37). O crítico ensaia uma leitura da obra como um romance da Grande Guerra, no qual esta é praticamente irrelevante. A explicação para este aparente paradoxo é igualmente oferecida, remetendo para a ficção narrativa de Faulkner e para a escrita de autores seus contemporâneos, entre os quais Ernest Hemingway (*The Sun Also Rises, A Farewell to Arms*) e F. Scott Fitzgerald (*The Great Gatsby*): “My guess is that Faulkner began his career as a novelist on the assumption that coming to terms with the Great War was the first obligation of the modernist” (Liman, 2004: 45).

Estes juízos conjugam marcas que a obra falkneriana substantiva e fazem ainda sentido quando indexadas a um outro núcleo reflexivo: *As I Lay Dying* assume desde o início um carácter cubista, forjado num cubismo verbal que, resultando do cruzamento polifónico das vozes, reforça as alterações dos ângulos de visão que as personagens oferecem sobre a acção em que participam.⁶ Para além disso, a coincidência temporal da perspectiva e do olhar torna-se uma leitura de sinais da estranheza da personagem perante o mundo. Darl lança olhares de viés para um presente demencial, que é tanto seu como dos outros, dele verbalizando estranhos retratos, a um tempo desfocados e ofuscantemente nítidos. O ponto de vista de quem mede a loucura de Darl deixa-se ler nas palavras de Tull:

He is looking at me. He dont say nothing; just looks at me with them queer eyes of hisn that makes folks talk. I always say it aint never been what he done so much or said or anything so much as how he looks at you. It's like he had got into the inside of you, someway (125).

⁶ Sobre a linguagem cubista de Darl, e a propósito da subversão do legado do Renascimento que aponta para a convivência de observador e observado na experiência cubista, ver Karl, 1989: 253; Porter, 1986: 32; e Singal, 1997: 13.

Temos ainda acesso ao Cash mais sagaz de fim de viagem:

Sometimes I aint so sho who's got ere a right to say when a man is crazy and when he aint. (...) It's like it aint so much what a fellow does, but it's the way the majority of folks is looking at him when he does it (233).

Esta privilegiada capacidade de percepção de Darl, que Dewey Dell igualmente atesta – “Darl (...) sits at the supper table with his eyes gone further than the food and the lamp...” (26-7); “The land runs out of Darl's eyes; they swim to pin points” (121) – mantém porosas as fronteiras entre a subtileza de percepção da personagem enquanto poeta-profeta visionário e o seu desequilíbrio mental. Faulkner induz a leitura de Darl em termos de uma loucura que está em estreita relação com fulgurações poéticas – “Who can say how much of the good poetry in the world has come out of madness, and who can say just how much of super-perceptivity the – a mad person might have?” (Gwynn and Blotner, 1995: 113) – que, por sua vez, desencadeiam um efeito de transparência que ultrapassa qualquer mera dimensão descritiva.⁷ Já o estudo pioneiro de Cleanth Brooks chamava a atenção para o carácter poético da linguagem de Darl, o poeta da contemplação dotado de presciência, que se demarca de Jewel, o poeta da acção detentor de uma capacidade heróica correlata de um inabalável sentido de identidade (Brooks, 1974).

O impulso incendiário de Darl no celeiro de Gillespie é o seu derradeiro acto de clarividência e o começo do seu julgamento final pelos outros, a pretexto da loucura que lhe atribuem por, no fundo, ver e saber como ninguém os segredos inconfessáveis da família. A loucura não passa de um conceito, de uma convenção, como a própria linguagem, que esbarra com interesses mesquinhos e contraditórios. Cash reconhecerá: “This world is not his world; this life his life” (248). A loucura é então o preço a pagar pela não-pertença ao mundo macabro dos outros, mas também é instrumento de antecipação do destino que Darl *via* ser o seu.

Darl, o poeta que transcende a sua existência de mero camponês, sabe e não sabe, é habitado por um conhecimento que escapa à conceptualização, uma sabedoria que pulsa através das palavras e para além delas, e que parece provir da intuição e dos sentidos, uma espécie de promessa suspensa no limiar de si mesma – ou da ignorância que convive com a dúvida: “I don't know what I am. I don't know if I am or not” (80). A recusa em aceitar o real tal como os outros o vivem, ou de nele encontrar qualquer sentido, corrói a existência da personagem até à questionação radical da sua identidade que lhe instabiliza o ser. A aversão de que é objecto por parte do círculo familiar até ao exílio imposto no final, bem como a percepção do esvaziamento da sua existência, contribuirão, em curioso paradoxo, para o preenchimento interior de Darl, em função do refinamento das capacidades que a sua sensibilidade fora do comum garante, e que servirão de resistência e combate às pretensões egocêntricas que obcecaram a mente dos outros.

Olhando para o vazio do futuro, Darl, que nunca perde a capacidade de ver para além da superfície dos lugares, do tempo e dos seres, ri ao reconhecer a sua situação absurda de condenado ao internamento num manicómio. Quando se nomeia na terceira pessoa gramatical, num plano misto entre o monólogo e o diálogo, este poeta dá

⁷ Os olhos de Darl (e de Addie Bundren) são a superfície em que transparece o ser interior. Sobre a possibilidade de um entendimento destas personagens como variações do “olho transparente” de Emerson, ver Porter, 1986: 51.

existência a algo semelhante a uma personagem dramática que supõe um interlocutor, um “tu” que o contexto do discurso chama à presença do “eu”. Este “tu” não é um simples pronome, um lugar retórico, é um outro provido de existência. Entre o “eu” e o “tu” que se confrontam e sobrepõem radica um conflito que transborda espontaneamente para outras secções nos cruzamentos entre personagens, sem que estas partilhem o poder crítico e criativo de quem é investido no papel de narrador privilegiado do romance. Daí que as estratégias novelísticas de Faulkner problematizem a negociação das identidades em *As I Lay Dying* através de um modo de narração repartido por uma variedade de sujeitos que no texto se vão alternando, mostrando a intimidade de múltiplos tempos – cronológicos, gramaticais e psicológicos.

O centro convencional que é a perspectiva adoptada pela instância que conduz a narração está, como vimos, arredada de *As I Lay Dying*, com consequências importantes nas convenções de leitura. Em flagrante subversão dessas codificações, sucedem-se várias vozes narrativas que se comentam e relativizam entre si: são personagens à roda de uma saga familiar descarnada às quais é outorgado o direito de desvinculação do autor que as criou e que as habilita a entradas em cena sem apresentação. Estas vozes dramáticas geram um tipo de romance polifónico que obriga o leitor a um esforço de reconstituição e de síntese, a partir das diferentes falas que tanto cumprem as obrigações de uma mescla de estilos – da poesia a outros géneros, conciliando reflexão e narração –, como as exigências de grelhas de leitura que componham os sentidos do texto sobre o aparente caos reinante. O essencial está na própria construção do romance, o que significa que os imperativos formais da sintaxe narrativa adquirem nesta obra um destaque no mais alto grau, e jamais se poderiam contentar com os recursos imagéticos utilizados em *Soldier's Pay* ou *Mosquitoes*.

Sabemos que o percurso das personagens evoca o curso histórico do Sul, mas todo o pacto com a história recua em função do que é narrado num primeiro plano, que é o do conflito próprio das contingências pessoais e familiares. É isso que justifica a escrita e suporta o romance. Mas também é isso que vem colocar uma questão várias vezes tematizada em *As I Lay Dying*: a da possibilidade de dizer o que se furta à narratividade. Na verdade, as tonalidades das várias vozes (a música interior que delas se liberta, se quisermos utilizar e adaptar a imagem veiculada por Morrison), são mais importantes do que a cadência dos patamares narrativos. De facto, a arquitectura romanesca não assenta na economia das histórias que os monólogos expõem, mas na ex-centricidade de um discurso que repetidamente a si mesmo se mostra.

No seu solilóquio, Addie Bundren debruça-se sobre a natureza da linguagem, os seus limites, a refundação de uma forma de dizer que pode ser lida como uma síntese da doutrina modernista⁸:

I would think how words go straight up in a thin line, quick and harmless, and how terribly doing goes along the earth, clinging to it, so that after a while the two lines are too far apart for the same person to straddle from one to the other; and that sin and love and fear are just sounds that people who never sinned nor loved nor feared have for what they never had and cannot have until they forget the words (173-4).

⁸ John Liman confirma: “...Faulkner’s conception of reality leads him to his modernist project: the linguistic experimentation of *As I Lay Dying* derives from Addie’s theories” (Liman, 2004: 42).

A matriarca dos Bundren verifica que as palavras surgem como uma falsificação do real, denuncia o desfasamento entre palavras e actos e desconsidera as palavras que não fixem um significado concreto, preciso, uma vez que a simples formulação de um juízo pode acobertar inverdades. Como refere Dewey Dell, a propósito da descoberta por Darl da sua gravidez, “He said he knew without the 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” (27). O discurso de Addie, advogando a exclusividade da imagem concreta, do facto e da acção, consubstancia uma recusa das abstracções e de uma linguagem oca, na linha de princípios estéticos do modernismo literário: “every modernist author worthy of the title had to consider, in the wake of the war, where all the high, abstract locutions, nouns specially, had gone” (Liman, 2004: 43). O credo imagista, que encontra em Pound a sua referência matricial, lançara um aviso: “Use no superfluous word, no adjective which does not reveal something. ... Go in fear of abstractions” (Eliot, 1954: 4, 5). O imagismo, técnica de ruptura processual que reduz o desejo de um poema ao desejo de uma imagem, faz desse desejo motor da escassez e da concentração discursivas. Eliot defenderá tanto para a poesia como para a prosa um programa assente numa *sequência de imagens*, sem necessidade de apelo a qualquer discurso explicativo de carácter marcadamente racional ou abstracto. Por outro lado, os ecos do imagismo poundiano imprimirão novos sentidos às digressões de Gertrude Stein, ao rigor da palavra, à direcção adequada do olhar. E a particular atenção dada por Pound a uma corrente da tradição literária francesa sediada em Flaubert e na sua defesa de *le mot juste* e da disciplina artística ganha um estatuto dominante na sua aplicação à arquitectura de escrita de modernistas como Hemingway ou Faulkner.

Ao denunciar o abuso desviante a que as palavras se prestam – “words, unreformed, elevate and etherealize the world” (Liman, 2004: 43) –, a fala de Addie Bundren tende de um modo meditativo e interiorizado a converter-se em correlato *provinciano* (isto é, da província de Yoknapatawpha) de um manifesto literário modernista e espaço de resistência contra o excesso retórico. A tradução do real pelas palavras produz um “mosaico de monólogos” e um “espectáculo de vozes” (Bleikasten, 1990: 155, 158), em que cada uma emparceira modos de sentir, pensar e agir em função dos seus modos de ver. Todas as personagens são narradores distintos entre si que oferecem ao leitor um catálogo de pontos de vista sobre cada episódio integrado na obra e sobre quem nela vai intervindo. Um romance deste tipo, que promove confrontos incessantes entre sujeitos e que apresenta o real sem mediação, não se pode contentar com uma característica única de género. Por isso, *As I Lay Dying* acomoda simultaneamente o poético, o trágico, o épico e o mítico, quer este último remeta para o contexto bíblico, para a Antiguidade Clássica ou, como já foi dito, para Yoknapatawpha County.

Em sintonia com a escrita modernista, a fragmentação, a alusão, o cruzamento de géneros e os mitos são assessorados pela exegese e pelo trabalho da linguagem, mostrando como os significados atingidos, longe de constituírem uma imutabilidade de sentido, geram novos significados que se reproduzem noutros tantos discursos. Cada um destes identifica uma voz dentro do *mosaico*, graças às capacidades expressivas próprias de verdadeiras epifanias. A técnica do monólogo interior, ao partilhar semelhanças com o género dramático no estabelecimento da ilusão mimética, empresta ao romance os códigos de uma intensa dramaturgia da experiência individual. Pode dizer-se, de

facto, que *As I Lay Dying* tem uma estrutura dramática, com vários quadros, contrariando, no entanto, qualquer intenção didáctica ou a lógica de uma metodologia de regras e preceitos que dramaturgos possam dar a actores.

Numa aproximação ao texto dramático, predomina em *As I Lay Dying* uma colagem de monólogos que poupa a intervenção objectiva de um narrador omnisciente. Segundo André Bleikasten, as personagens do romance movimentam-se e falam como se estivessem a pisar um palco vazio – no qual, será legítimo acrescentar, se mantêm até ao cair do pano de uma estranha peça de teatro –, sem espaço ou tempo que as contextualize, mostrando-se e desaparecendo como que por acaso. Os seus discursos pouco compreensíveis integram uma obscura pantomima em que o autor manobra as suas personagens-marionetas e vai cedendo as suas palavras a cada uma delas (Bleikasten, 1990: 201). A personalidade da elocução faulkneriana faz-se sentir em cada cena puxando os fios do discurso, especialmente quando a personagem não é dotada de um arsenal linguístico que lhe permita verbalizar pensamentos, reflexões ou estados de alma. Ou quando as acumulações líricas, metafísicas ou proféticas – o exemplo aqui é a sintaxe densamente codificada de Darl – deixam adivinhar marcas da escrita do autor. O confronto entre dois parágrafos, um atribuído a Darl e outro narrado no fecho do conto “Barn Burning”, autoriza a identificação de uma mesma linguagem criativa e sinestésica ao serviço de um animismo que, entre o céu e a terra (entre a noite e a aurora), explora a ductilidade das sensações, os sons, a dúvida, os silêncios e as repetições que acompanham as personagens na sua demanda funda de um significado para a vida e para a existência. Tudo se une em partituras poéticas onde sentimos o pensamento das personagens e que certificam a permanência de uma sensibilidade sulista e modernista na ficção narrativa faulkneriana:

And at night it is better still. I used to lie on the pallet in the hall, waiting until I could hear them all asleep, so I could get up and go back to the bucket. It would be black, the shelf black, the still surface of the water a round orifice in nothingness, where before I stirred it awake with the dipper I could see maybe a star or two in the bucket, and maybe in the dipper a star or two before I drank. After that I was bigger, older. Then I would wait until they all went to sleep so I could lie with my shirt-tail up, hearing them asleep, feeling myself without touching myself, feeling the cool silence blowing upon my parts and wondering if Cash was yonder in the darkness doing it too, had been doing it perhaps for the last two years before I could have wanted to or could have (11).

The slow constellations wheeled on. It would be dawn and then sun-up after a while and he would be hungry. But that would be to-morrow and now he was only cold, and walking would cure that. His breathing was easier now and he decided to get up and go on, and then he found that he had been asleep because he knew it was almost dawn, the night almost over. He could tell that from the whippoorwills. They were everywhere now among the dark trees below him, constant and inflectioned and ceaseless, so that, as the instant for giving over to the day birds drew nearer and nearer, there was no interval at all between them. He got up. He was a little stiff, but walking would cure that too as it would the cold, and soon there would be the sun. He went on down the hill, toward the dark woods within which the liquid silver voices of the birds called unceasing – the rapid and urgent beating of the urgent and quiring heart of the late spring night. He did not look back (Faulkner, 1951: 25).

Mesmo quando as personagens, aparentemente gozando de completa autonomia, se expressam num registo idiossincrático, próprio de seres incultos rotinados em dia-

lectos falados na sua região – Anse diz: "I always is fed me and mine" (36) –, a intervenção de Faulkner em cada secção não se deixa eclipsar por trás de qualquer artifício verbal ou estilístico. Como tudo o resto em *As I Lay Dying*, também a linguagem é movimento, expressão das constantes mudanças de voz que numa mesma personagem se podem operar, consoante falem em discurso directo ou reportado, consoante pendam para um tom mais imediatamente descritivo ou mais detidamente reflexivo. Faulkner constrói unidades de sentido sobre o caos despoletado pela morte, seleccionando as palavras para a orquestração de todas as vozes: desde as da água e do ar até à do corpo putrefacto de Addie Bundren ou das mentes angustiadas da família em viagem.

A morte da mãe desconcerta os membros da sua família, que procuram matrizes de referência capazes de dar algum sentido à caótica contingência que é existir. Num trajecto entre o heróico e o patético, vem à superfície a clivagem dos Bundren entre os que se contentam com as palavras e aqueles que, delas distanciados, se realizam em actos. No que concerne Addie, os significados presos ao vivido pesam em qualquer manifestação ou sinal. E porque o universo que habita e partilha consente a simultaneidade do falso e do autêntico, ela avalia as raízes trágicas do absurdo da sua existência por meio dos desajustes entre os vocábulos pronunciados e o real experimentado. Nesta história de dualismos, Addie intui que não há reversibilidade do infortúnio que é a circunscrição dos seres a esferas incommunicantes em que palavras imperfeitas se amontoam – "like spiders dangling by their mouths from a beam" (172). No discurso da morta reverberam ainda os silêncios significantes que pairam sobre a incapacidade das verbalizações: "the dark voicelessness in which the words are the deeds" (174), "the dark land talking the voiceless speech" (175). Mas a personagem igualmente apreende que a ausência de voz na relação com o real é correlata do perigo de interdição da palavra à mulher numa sociedade patriarcal. Nesta perspectiva, Faulkner soube imbuir o seu romance de ideias e questionações profundas, como a precariedade da vida e dos favores do destino, as relações entre seres desiguais, a condição do ser humano no mundo e, ainda, a situação da mulher no Sul mais longínquo.

Dentro da concepção do romance como uma colectânea de monólogos, constituída por fracções muito diferentes entre si, originando, cada uma delas, avaliações distintas, resulta irónica a colocação do monólogo de Addie entre as formas de discurso de duas personagens – Cora Tull e Whitfield –, que se resguardam em digressões retóricas consagradas do sentimentalismo moralizante e da autoridade divina da linguagem bíblica. Cora e o reverendo habitam um mundo de dogmas, ora traduzido na submissão cega de uma mulher do campo a um preceituário de alegadas bem-aventuranças que interiorizou e com o qual quer catequizar os outros, ora expresso por um ministro da Igreja que expia a responsabilidade no seu envolvimento sexual com a mãe Bundren através da manipulação de abstrações auto-piedosas a que submete o verbo (que no seu caso tem de ser Verbo, Deus). Em qualquer dos casos, não poderia ser mais flagrante o contraste com as provocações transgressoras de Addie no que às medidas das convenções diz respeito. Nesta sequência, podemos comentar a impossibilidade de fuga das personagens faulknerianas à força centrífuga da palavra tomando como ponto de mira o juízo de Vernon Tull sobre o comportamento dúplice de Whitfield:

His voice is bigger than him. It's like he is one, and his voice is one, swimming on two horses side by side across the ford and coming into the house... (91).

Anse repete Whitfield na cedência às palavras em detrimento dos actos. Na sua dimensão caricatural, o patriarca da família Bundren recorre a malabarismos de interpretação para justificar a sua inércia, uma vez que, tal como o reverendo, estará a professar obediência aos designios divinos:

I told Addie it want any luck living on a road when it come by here, and she said, for the world like a woman, "Get up and move, then." But I told her it want no luck in it, because the Lord put roads for travelling; why He laid them down flat on the earth. When He aims for something to be always a-moving, He makes it long ways, like a road or a horse or a wagon, but when He aims for something to stay put, He makes it up-and-down ways, like a tree or a man. (...) Because if He'd a aimed for man to be always a-moving and going somewheres else, wouldn't He a put him longways on his belly, like a snake? It stands to reason He would (35-6).

A posição horizontal de Addie, à semelhança de uma estrada, anuncia movimento, obrigando marido e filhos a uma deslocação sórdida que acentuará a mesquinhez do quotidiano familiar. Acreditando que a vida mais não é do que uma intermitência, a mãe impõe a sua vontade cerrada que nenhuma retórica infringe ou modula. Desse modo, e enquanto personagem axial (feminina), reitera a sua visão das palavras (masculinas, pertença do mundo patriarcal), que mais não são, para si, do que formas para preencher falhas, do mesmo modo que Anse, comprovada a sua inabilidade para se transfigurar em "not-Anse" (174), não deixará de ser um imenso vazio, "a significant shape profoundly without life like an empty door frame" (173). Daí que a sua aceitação de uma existência sem movimento incite Addie a decretar-lhe a morte – "He did not know that he was dead, then" (173) –, sentença que confirmará ao sentir-se traída pela palavra *amor*: "And then he died" (174).

Addie demonstra como a linguagem que constrói uma afirmação e uma identidade originais sabota normas e convenções, mas, nesse momento transgressor, depende das convenções para se poder concretizar. É este o grande dilema que a personagem não consegue ultrapassar: serve-se de palavras que condena porque, fora delas, não há problematização funcional da linguagem, nem um instrumento que as substitua na capacidade de comunicar o ser no seu todo. O radicalismo de Addie em favor dos sentidos de *terra* e *sangue* que perpassam o seu monólogo isola-a dos outros e dentro do próprio discurso, condenando-a ao regresso a um discurso já sabido, o território de Anse, da rotina, do uso, da fidelidade, da morte:

Then I would lay with Anse again – (...) Then there was only the milk, warm and calm, and I lying calm in the slow silence, getting ready to clean my house.

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 (175, 176).

Através da duplicidade e ambivalência entre a linha vertical da palavra e a linha horizontal do acto, *As I Lay Dying* fala-nos, a partir da figura materna, da edificação da identidade pelo discurso como génese identitária dos filhos.

A partir daquilo que fazem no decurso da viagem, mas também a partir da predileção que Addie por eles manifesta, Cash e Jewel vivem uma relação cúmplice com a mãe que os elege como *seus* filhos ao lado dos três filhos *de* Anse. Jewel é aquele que,

literalmente, salva Addie da água e do fogo, mas também de Anse, porque este filho foi resolutamente concebido fora do casamento e porque é ele quem leva a mãe até à sepultura dos seus familiares, onde finalmente se liberta do marido. Mas é Cash quem prepara o veículo para a travessia do caos até à salvação final. Dele dirá a mãe: “Cash did not need to say it to me nor I to him” (172), frase altamente reveladora se tivermos em linha de conta o desprezo que a personagem feminina tem pela vacuidade do dizer.

Partilhando com Addie esse entendimento sem palavras, Cash refugia-se num tom cirúrgico nas primeiras três das cinco secções que narra. Esses pronunciamentos iniciais apenas versam pormenores técnicos relativos à urna, construída num mundo de silêncios onde o cometimento de um acto que não exige capacidades imaginativas, metafóricas ou simbólicas parece ser tudo aquilo de que a personagem é capaz. Contudo, não se poderão escamotear as potencialidades de crescimento e evolução que Cash deixa fluir, o que lhe permite uma apreensão cada vez mais penetrante do real à sua volta, sobretudo a partir do instante em que um acidente o incapacita para a acção e lhe abre as portas para alcançar o equilíbrio entre aquilo que, na terminologia da sua mãe, é inerente aos planos vertical e/ou horizontal.

Cash surge como o único Bundren cujo processo de consciencialização se expande, a ponto de perceber as tensões que dividem a família. A sua interiorização dos caminhos dolorosamente lentos do crescimento humano até se atingir a maturidade torna-se uma das principais perspectivas do romance, uma visão realista de uma nova vida para a personagem que a experiência da morte proporciona. A morte não “deslocou” apenas uma pessoa para uma outra vida, como Peabody chegara a admitir; produziu igualmente a nova sensibilidade de Cash. A prova está nas suas duas últimas secções, pautadas pela lucidez das suas considerações sobre a família e a sociedade, substituindo, por opção do autor, o omnisciente Darl na narração que fecha o romance.

Tal como Addie, Jewel fala uma só vez. A morte da mãe revela não só a sua invulgar apetência pelos actos, mas também as razões para esse comportamento. Ele é um ser arrebatado e de forte paixão, incapaz de transcender os seus laços obliquamente edipianos com a mãe, cuja vontade de ser lançada à terra em Jefferson o filho cumpre com a sua energia monomaniática que não dá azo a hesitações ou desvios. Apesar do seu empenho, a ideia da mãe morta é algo que instintivamente rejeita e procura retardar na sua mente, a ponto de não verbalizar a palavra “caixão”, criando mais um espaço suspenso no texto: “With Cash all day long right under the window, hammering and sawing at that ----” (19). Porque o excesso de acção violenta lhe estorva o apuramento das manifestações verbais – como a sua secção e os comentários dos outros sobre ele atestam –, Jewel é um extremo de silêncio, de ausência de voz e, como tal, herdeiro do testamento conceptual da mãe. Ele, que recua para os bastidores a partir do momento em que Addie é enterrada, é o salvador por ela anunciado.

À semelhança de Anse, Dewey Dell, Vardaman e o próprio Darl nada contribuem para o enterro: ou tentam travar o processo, ou acompanham o féretro por motivos egoístas. Por não serem filhos de Addie, não espanta o seu envolvimento com as palavras, ainda que a filha surja no romance dividida entre a pouca fé nas palavras e a impreparação para os actos. Irremediavelmente só no medo de ver descoberta a sua gravidez e incapaz de vencer a sua ansiedade pessoal, aproveita a oportunidade da morte e do funeral para agir na busca de um produto abortivo. Fora do mundo das

sensações mais elementares, das quais dá notícia num tipo de linguagem lacunar e repetitiva, Dewey Dell prefere o silêncio à ameaça da palavra. Se quisermos estabelecer uma ponte com os processos (não-) verbais de Jewel, diremos que a não-referência ao fruto do trabalho de Cash poderá encontrar correspondências na atitude da irmã de excluir do seu vocabulário e do dos outros o termo “gravidez”, com receio de que a simples enunciação da palavra imediatamente revelasse o seu segredo aos olhos do (seu) mundo. O seu ódio por Darl advém do facto de este, apoiado num método de conhecimento único no romance, saber da sua condição – como sabe que Jewel não é filho de Anse –, sem ficar necessariamente prisioneiro das palavras, embora torture os irmãos mais novos com a superioridade da sua clarividência, com a qual se arroga o direito de, neste contexto, apenas se cingir ao registo do subentendido corrosivo que prescinde da denúncia.

A tortura que Vardaman experimenta é efeito do seu desconhecimento do fenómeno morte, que agita a sua sensibilidade extrema de filho mais jovem para quem a existência da mãe viva é a única realidade com sentido, da qual ele se não dissocia ou abstrai. Os vários traumas emocionais que sofre levam-no a sobrepor a experiência da morte da mãe ao peixe morto que captou – “My mother is a fish” (84, *passim*) –, numa tentativa de, pela imposição de um raciocínio analógico apoiado no imediatismo das sensações, encontrar para si uma determinada ordem num mundo que subitamente lhe parece absurdo. A perturbação de Vardaman contribui para a difusão do grotesco na narrativa, tentando trazer a mãe de regresso à vida, nem que para isso acabe por perfurar o caixão para que Addie respire (para a libertar de sufocação idêntica à que ele experimentara ao nascer e à que vira no peixe) e desfigure o rosto de quem pretende proteger: “they had made her a veil out of a mosquito bar so the auger holes in her face wouldn’t show” (88). Durante a viagem para Jefferson, o espírito sem freio de Vardaman divide-se entre a preocupação com os abutres e a antevisão de comboios, bicicletas e bananas na cidade.

Enquanto o campo é o seu mundo natural, a cidade é a promessa da realização dos seus sonhos, e o que existe para além de Jefferson é a incógnita absoluta que ele presente nas viagens sem regresso de Addie e Darl: “She went away (...) ‘ She went further than town” (66); *My brother he went crazy and he went to Jackson too. Jackson is further away than crazy* (252). Vardaman perde-se nos condicionamentos exteriores que o cercam, e as suas observações sobre essa realidade originam a dúvida, o desespero e a estranheza da personagem perante o mundo. Esta escalada está desde logo inscrita na primeira secção narrada a partir do seu ponto de vista, quando se torna claro para o leitor que a definição das suas ideias é também a sua definição pessoal, que ele pretende claramente balizada: “an *is* different from my *is*” (56). A expressão da instabilidade pessoal de Vardaman e a concomitante tentativa de determinar a sua verdadeira existência aproximam-no das dúvidas de Darl, criatura sem um “eu” que se dissolveu, deixando no seu lugar um fluxo anónimo que lhe rouba a certeza de uma identidade: “I am *is*” (81).

A perspectiva segundo a qual a personagem, afastada de uma caracterização una, imutável e inequivocamente definidora, é transferida para um estatuto relativista e plural que a converte em – cito Irving Howe – “a psychic battlefield, or an insoluble puzzle, or the occasion for a flow of perceptions and sensations” (Howe, 1967: 34), foi profu-

samente trabalhada pelos escritores modernistas. A natureza esboroada do real que enformava a condição da modernidade, o rompimento de elos históricos, sociais, científicos, filosóficos e artísticos tidos como inquebrantáveis, os fragmentos e o caos que povoavam o mapa da cultura ocidental encontrarão nas configurações da estética modernista uma adequada forma de expressão. A inquietação do herói modernista, decorrente da sua pulverização interior num mundo em ruínas, leva-o a sair de si e a fixar-se em processos auto-interrogativos que lhe revelam o grau de relatividade inerente à sua existência. Esta tarefa de desocultação e correlação entre “eus”, perdida que está a hegemonia absoluta do “eu”, conduzirá ao aparecimento de uma rede de novos sentidos para os indivíduos, para o mundo e para as artes que o modernismo elaborou.

Darl Bundren, ao privilegiar nas suas secções conceitos focais do romance como *fluxo/flutuação/dissolvência* e *forma* (também *a forma da dissolvência*)⁹, e ao conjugar o ver com o ser, é o rosto do olhar problematizante do sujeito modernista perante o espectáculo a que ele, a personagem do romance, assiste: as crises de identidade provocadas pela descida ao mundo subterrâneo de uma família, que mais não é do que um coro precário de parentes sulistas que dá pelo nome de Bundren. Assistimos a uma arte de narrar que muito deve aos olhos de quem, como Darl, não hesita em deter-se no que de mais secreto existe nessa soma de rancores, pequenas ambições, ódios e censuras que implodem no seio de personagens que entram e saem da moldura a um ritmo tenso. Embora seja de sua autoria a maior parte dos passos narrativos – logo seguido de Vardaman –, é a sua acuidade no que toca à detecção da essência das relações familiares que o coloca acima dos restantes membros Bundren e faz com que Darl não se adegue a uma permanência com eles. Quando é enviado para Jackson, está a libertar-se do círculo de solidão de cada familiar e da correspondente banalidade das suas vidas. Darl alcança um grau de verdade que os outros apenas podem classificar como loucura, uma vez que, em última análise, ele vê para além da dicotomia estabelecida pela mãe entre actos e palavras.

Tal como outros modernistas, Faulkner reflecte sobre a importância e o poder da palavra, reflecte e convida a reflectir sobre os modos de produção, apropriação e uso de uma linguagem capaz de atingir o real, passando este a habitar o próprio cerne das palavras. Estas são convocadas para logo serem libertas dos seus sentidos habituais, sem que, aparentemente, o autor alguma vez se debruce, em auto-reflexão a partir de dentro, sobre o acto criativo da sua própria escrita. Também nestes caminhos, Faulkner empresta as suas palavras às personagens – com Addie a assumir papel maior – para proclamar a real arbitrariedade e as reais insuficiências do dizer: “words are no good; (...) words dont ever fit even what they are trying to say at” (171).

A escrita de Faulkner comporta articulações dos sentidos do tempo (do passado, do presente, do ser) com sentidos do espaço (do Sul e da alma humana) ao longo de um

⁹ O rio é o símbolo maior do fluxo faulkneriano no romance. Daí que em Darl as imagens de dissolução sejam as que mais devem à corrente das águas: “We watch it [a log] and see it falter and hang for a moment, the current building up behind it in a thick wave, submerging it for an instant before it shoots up and tumbles on” (145); “Above the ceaseless surfaces they stand – trees, cane, vines – rootless, severed from the earth, spectral above a scene of immense yet circumscribed desolation filled with the voice of the waste and mournful water” (142); “The river itself is not a hundred yards across (...), as though we had reached the place where the motion of the wasted world accelerates just before the final precipice” (146).

percurso literário consolidado no apuramento de fórmulas radicalmente novas que o modernismo praticou e que teve a sua expressão consumada em *The Sound and the Fury* e *As I Lay Dying*. Aí se consagrou a originalidade faulkneriana – deixando para trás obras de aprendizado como *Soldier's Pay* e *Mosquitoes* – plenamente manifestada na capacidade de casar o ideário do Sul à processualidade modernista. Em decorrência de um processo histórico de desmonopolização, que fragmentou o universo simbólico unitário do passado sulista, Faulkner procurou no desmoronamento do Sul e na destituição do homem sulista do seu lugar nuclear num mundo antropocêntrico correspondências com a desagregação do sujeito modernista.

No princípio foi o Sul; depois foi o verbo que o modernismo inaugurou; no fim, foi o conseguimento do mestre maior do romance modernista americano. Pelo meio de toda esta processualidade, *As I Lay Dying* impõe-se como o som e a fúria da desagregação de universos individuais num quadro familiar, social e histórico que do modernismo depende para ser posto em cena.

BIBLIOGRAFIA

- BLEIKASTEN, André (1990), *The Ink of Melancholy: Faulkner's Novels from The Sound and the Fury to Light in August*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- BLOOM, Harold (ed.) (1999), *Toni Morrison*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- ____ (2000), *How to Read and Why*, London, Fourth Estate.
- BROOKS, Cleanth (1974), *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*, New Haven and London, Yale University Press [1963].
- CALDEIRA, Maria Isabel Carvalho G. (1992), *História, mito e literatura: a cicatriz da palavra na ficção de Toni Morrison*. Dissertação de Doutorado, Universidade de Coimbra.
- CASH, W. J. (1954), *The Mind of the South*, New York, Doubleday Anchor Books [1941].
- CONRAD, Joseph (1923), *The Nigger of the 'Narcissus': A Tale of the Sea*, London & Toronto, J. M. Dent & Sons, Ltd.
- CUNHA, Gualter (introd. e trad.), T. S. Eliot (1999), *A Terra Devastada*, Lisboa, Relógio D'Água.
- ELIOT, T. S. (ed.) (1954), *Literary Essays of Ezra Pound*, London, Faber and Faber.
- ____ (1969), *Selected Essays*, London, Faber and Faber [1932].
- FAULKNER, William (1950), "Address upon Receiving the Nobel Prize for Literature", *The Portable Faulkner: Revised and Expanded Edition*, Ed. Malcolm Cowley, New York, The Viking Press, 1967, pp. 723-24.
- ____ (1951), "Barn Burning", *Collected Stories of William Faulkner*, New York, Random House, pp. 3-25.
- ____ (1990), *As I Lay Dying: The Corrected Text*, New York, Vintage International [1930].
- GISPEN, Kees (1990), *What Made the South Different?*, Jackson, University Press of Mississippi.
- GRAY, Richard (1996), *The Life of William Faulkner*, Oxford, Blackwell Publishers [1994].
- ____ (1998), *Writing the South: Ideas of an American Region*, Baton Rouge, Louisiana State University Press [1986].
- GWYNN, Frederick L. e BLOTNER, Joseph L. (coord.) (1995), *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958*, Charlottesville, University Press of Virginia [1959].
- HOWE, Irving (ed.) (1967), *The Idea of the Modern in Literature & the Arts*, New York, Horizon Press.
- KARL, Frederick R. (1989), *William Faulkner: American Writer*, London and New York, Faber and Faber.
- LIMAN, John (2004), "Addie in No-Man's-Land", *Faulkner and War*, Eds. Noel Polk and Ann J. Abadie, Jackson, University Press of Mississippi, pp. 36-54.
- MCKAY, Nellie (1993), "An Interview with Toni Morrison", *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*, Eds. Henry Louis Gates Jr., K. A. Appiah, and Anthony Appiah, New York, Amistad Press, pp. 396-411.
- MERIWETHER, James B. e MILLGATE, Michael (coord.) (1968), *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962*, New York, Random House.

- MEYER JR., William E. (1983), "The Artist's America: Hemingway's 'A Clean, Well-Lighted Place'", *Arizona Quarterly*, vol. 39, no. 2 (Summer), pp. 156-63.
- MINTER, David (2001), *Faulkner's Questioning Narratives: Fiction of His Major Phase 1929-42*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- MORELAND, Richard C. (1990), *Faulkner and Modernism: Rereading and Rewriting*, Madison, University of Wisconsin Press.
- MORRISON, Toni (1983), "Rootedness: The Ancestor as Foundation", *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, Ed. Mary Evans, New York, Doubleday, 1984, pp. 339-45.
- POLK, Noel (1996), *Children of the Dark House: Text and Context in Faulkner*, Jackson, University Press of Mississippi.
- PORTER, Carolyn (1986), *Seeing & Being: The Plight of the Participant Observer in Emerson, James, Adams, and Faulkner*, Middletown, Wesleyan University Press [1981].
- RICH, Adrienne (1986), "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*, London, Virago, pp. 33-50.
- RUBIN JR., Louis D. (1985), *The History of Southern Literature*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- SINGAL, Daniel J. (1997), *William Faulkner: The Making of a Modernist*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press.
- STEIN, Gertrude (1960), *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Vintage Books [1933].
- ZENDER, Karl F. (2002), *Faulkner and the Politics of Reading*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.

