

Darl, o homem de gênio em Faulkner

Leila de Almeida Barros

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Luciana Brito

Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP)

RESUMO

Considerada pela crítica uma das mais enigmáticas criações de William Faulkner, a personagem Darl Bundren, do romance *Enquanto Agonizo* (1930), busca ser aqui analisada à luz do pensamento do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, principalmente no que diz respeito à noção do homem de gênio, conforme apresentado no terceiro livro de *O Mundo como Vontade e como Representação* (1819). Em *Enquanto Agonizo*, o autor leva ao extremo suas experimentações ficcionais por meio de 59 monólogos de quinze narradores que se revezam para contar a jornada da família Bundren, da qual participam direta ou indiretamente. A família de pequenos agricultores transporta, em uma carroça, o cadáver de sua matriarca até a capital do condado imaginário Yoknapatawpha, a fim de cumprir a promessa de enterrá-la junto ao restante de seus familiares. Mais adiante, nota-se que a longa e odisséica viagem não é concluída pela maior parte dos Bundrens por honra à memória da mãe, mas sim por conta de suas mesquinhas ambições pessoais. Enquanto os demais membros da família permanecem presos ao mundo do conceito e da abstração, em termos schopenhauerianos, o rapaz Darl parece contemplar nesse mesmo mundo a sua verdade. Dessa forma, nossa hipótese é a de que tal personagem seria como o homem de gênio schopenhaueriano, o “puro sujeito que conhece” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254), o único dos Bundrens que possui uma sensibilidade artística e que se entrega a seu trágico destino, sobretudo, porque o mundo ao qual sua família se confina “não é o seu mundo” (FAULKNER, 2002, p. 223).

PALAVRAS-CHAVE: Enquanto Agonizo. O Mundo como Vontade e como Representação. Sensibilidade artística.

ABSTRACT

Considered by critics as one of the most enigmatic creations of William Faulkner, the character Darl Bundren in the novel *As I Lay Dying* (1930) will be here examined in the light of the thought of the German philosopher Arthur Schopenhauer, especially with regard to the notion of the genius as presented in the third book of *The World as Will and Representation* (1819). In *As I Lay Dying*, the author takes to the extreme his fictional experimentations through 59 monologues of fifteen narrators who take turns to tell the journey of the Bundren family, in which they participate directly or indirectly. The family of small farmers carries the corpse of their matriarch in a wagon to the capital of the fictional Yoknapatawpha County, in order to fulfill the promise to bury her with the rest of her family. Later on, it is observed that the long and odyssey-like travel is not completed by most of the Bundrens in honor of the memory of the mother, but because of their shallow personal ambitions. While the other members of the family remain trapped in the world of concept and abstraction, in schopenhauerian terms, the young Darl contemplates in this world its truth. Thus, our hypothesis is that the character could be compared to the schopenhauerian genius, the “pure subject of knowing” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254), the only Bundren who has an artistic sensibility and surrenders to his tragic destiny, above all, because the world to which his family is confined “is not his world” (FAULKNER, 2002, p. 223).

KEYWORDS: As I Lay Dying. The World as Will and Representation. Artistic sensibility.

1. “E então o século XX chegou”: William Faulkner e a nova prosa sulista

O início do século XX e do movimento modernista nos Estados Unidos e na Europa é marcado por uma perda metafísica, teológica e estética que altera fundamentalmente a forma como o indivíduo se vê e se relaciona com o outro (RASCHKE, 2004, p. 100). Para o poeta irlandês William Butler Yeats, está-se diante de um movimento histórico em que se perde tanto a coerência quanto a possibilidade de entendimento do mundo: “As coisas vão abaixo; o centro cede/Mera anarquia é solta sobre o mundo”¹, ele diz em seu aclamado poema *A Segunda Vinda*. De acordo com o crítico William Thorp, ‘novo’ é palavra adequada para definir a literatura que se passa a produzir como resultado desses acontecimentos, “a nova poesia, o novo romance, a nova dramaturgia – e por todo canto havia regozijo porque com essa nova literatura a cultura americana tinha, finalmente, atingido sua maturidade” (THORP, 1965, p. 41). É o fim da idade da inocência e do puritanismo.

Enquanto isso, no sul, a ficção de Ellen Glasgow foi talvez a primeira a registrar tais mudanças já no final do século XIX por meio de seus temas – como o colapso das grandes elites após a Guerra Civil e a Reconstrução, uma tentativa de oferecer cidadania aos antigos escravos para reformar a vida de uma sociedade em transição da escravidão para o trabalho livre. Assim, Glasgow abriria as portas para o que mais tarde levaria a alcunha de *Renascimento Sulista*, graças a autores, dedicados à prosa e poesia sulistas, como William Faulkner, Robert Penn Warren, Carson McCullers, Eudora Welty e Flannery O’Connor” (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 246).

Na tentativa de compreender as especificidades da ficção produzida nesta região, há que se ter em mente o peso do passado sulista. De 1861 até 1865, a Guerra Civil viria para mudar completamente aquelas sociedades. Quando a aristocrata e escravagista porção da sociedade é derrotada pelo Norte, a região passa a ser cada vez mais conquistada pela industrialização. Uma nova ordem social é então estabelecida composta pelos poucos ricos aristocratas, uma classe média decadente, vendedores e outros profissionais liberais, os brancos pobres (os chamados “lixo branco”), e os negros que, em sua maioria, mesmo libertos, continuam a trabalhar para o homem branco. Já que o social encontra-se embrenhado na própria forma romanesca – nas palavras de Lucien Goldmann (1976) – não é de se espantar que na ficção moderna sulista grande parte das personagens leva pelas mãos um passado coletivo que é tanto o seu ponto de partida quanto o seu objetivo final. O sul dos filhos de uma sociedade cujos valores já não se fazem valer é para Robert Penn Warren:

Uma cultura congelada em suas virtudes e vícios, e até mesmo para a geração que cresceu após a Primeira Guerra Mundial, aquele sul oferecia uma imagem de imobilidade massiva em todos os sentidos, uma imagem, se não romântica, da imutabilidade da condição humana, bonita, triste, dolorosa e trágica².

Com a virada do século, independentemente das tentativas dos “Fugitivos” – um grupo local de poetas, escritores e críticos que ensejavam pela recuperação da velha imagem do Sul pré-Guerra Civil –, sob nenhuma circunstância uma imagem idílica da região lograria prevalecer. Por conta dos eventos que marcaram o período e da coragem de alguns escritores em retratar sua terra como aquela da decadência, do racismo, do barbarismo religioso e da esterelidade intelectual, o retrato ficcional desta sociedade para sempre se transformaria.

1. Tradução nossa, YEATS, 1957, p. 401: *Things fall apart; the centre cannot hold; / Mere anarchy is loosed upon the world.*

2. Tradução nossa, WARREN, 1966, p. 3-4: *It was a culture frozen in its virtues and vices, and even for the generation that grew up after World War I, that South offered an image of massive immobility in all ways, an image, if one was romantic, of the unchangeableness of the human condition, beautiful, sad, painful, tragic (...).*

As experimentações modernistas incorporadas por estes escritores entram em contato com a tradição oral dos *storytellers* e com uma tendência gótica característica dessa ficção – que tem seu início com os românticos Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe. O impressionismo da linguagem que se contamina de um horror psicológico e a criação de espaços sufocantes que refletem o próprio enclausuramento da mente das personagens – como é o caso do conto *A Queda da Casa de Usher*, de Poe – quando unidos a uma tradição folclórica humorística emprestam uma visão completamente nova às preocupações modernistas.

Foi exatamente isso que William Faulkner (1897-1962) buscou fazer. Nascido em Mississippi, Faulkner combinou a energia e os recursos do movimento modernista aos já citados temas e técnicas de sua região. Influenciado pela prosa experimental de Sherwood Anderson e, como poeta, pelos trabalhos de John Keats e dos decadentistas franceses, sua prosa, principalmente aquela escrita na década de 1930, foi a primeira de um escritor desta região a ser comparada a de James Joyce, Marcel Proust e Virgínia Woolf.

Tome-se a obra *Absalom, Absalom!* (1936) como um exemplo desta combinação de recursos e técnicas. Quatro narradores se revezam para contar, recriar e inventar, cada um a seu modo e nunca de forma autoritária, a história de Thomas Sutpen, um antigo aristocrata da região, no esforço de reativar uma memória coletiva do local. Aqui, Faulkner consegue vincular, em uma mesma narrativa, elementos simbolistas, a tradição dos *storytellers* e as premissas modernistas. A noção modernista de um mundo em que não há mais certezas surge quando estes quatro narradores adicionam, apagam, inventam ou subvertem a história de Sutpen, o que põe em cheque as crenças do leitor em uma verdade absoluta que aqui se torna mera especulação. Ressalta-se que o entrelaçamento entre o simbolismo, a tradição sulista e as experimentações modernistas nos trabalhos de Faulkner foi apontado também por Alfred Kazin (1970); Edmond L. Volpe (1967); Malcolm Bradbury e Richard Ruland (1991); e Malcolm Cowley (1967).

O romance *Enquanto Agonizo* (1930) impõe-se como objeto de estudo deste trabalho e é uma das obras em que Faulkner leva ao extremo seu experimentalismo ficcional. Em 59 monólogos interiores, quinze narradores autodiegéticos se revezam – ora por meio do *storytelling*, ora por meio do monólogo interior e do fluxo de consciência – para contar a jornada da família Bundren, da qual participam direta ou indiretamente. Em uma carroça, a família de pequenos agricultores – e aqui vale lembrar que Faulkner escolhe como protagonistas de sua narrativa os chamados “lixos brancos” – transporta o cadáver de sua matriarca até Jefferson, a fim de cumprir a promessa de enterrá-la junto ao restante de seus familiares. A natureza do ato heroico compõe o núcleo narrativo do romance, que revela as verdadeiras motivações que alimentam ou desencorajam o heroísmo no ser humano.

Mais adiante, nota-se que aquilo que se poderia chamar de uma verdadeira odisséia é concluída pela maior parte dos Bundren não por uma suposta honra à memória da mãe, mas por serem estes dominados por suas necessidades ordinárias pessoais: Cash se preocupa com sua caixa de ferramentas; Jewel com seu cavalo; Anse com sua dentadura; e Dewey Dell com seu aborto. Enquanto isso, o rapaz Darl parece procurar em tudo aquilo que vê a sua verdade, desprezando uma reflexão superficial sobre a utilidade que estes objetos teriam no mundo de seus familiares, e termina por revelar ao leitor os verdadeiros e mais íntimos desejos das demais personagens.

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

A dissociação desse herói do restante das personagens e sua aparente loucura perante um mundo que excede em conhecimento poderiam, dessa forma, ser mais bem compreendidas quando associadas ao homem de gênio schopenhaueriano. Quanto mais a solidão e o desajuste de Darl são associados a uma grande sensibilidade à dor, à imaginação e à intuição, mais se vê dele emergir o gênio schopenhaueriano.

2. Algumas considerações sobre *O Mundo como Vontade e como Representação*

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

De acordo com Robert L. Wicks (2011), cada um desses autores se utiliza de algum aspecto de seu pensamento para fortalecer ainda mais suas convicções literárias. A obra de Herman Melville, por exemplo, contém um número significativo de referências a imagens e temas do filósofo. A personagem Billy Budd, do conhecido conto “Billy Budd, Sailor” (1886), é o arquétipo do homem nobre schopenhaueriano. O escritor francês Marcel Proust apresenta o narrador de *Em Busca do Tempo Perdido* como aquele que, semelhante ao homem de gênio schopenhaueriano, só encontra na arte a revelação da essência daquilo que lhe é posto. Por outro lado, aos vinte e quatro anos, o irlandês Samuel Beckett descobre no estudo da ética schopenhaueriana, em que se nota que “a vida é uma piada triste e sem sentido”³, a justificativa intelectual mais perfeita para a infelicidade.

Para Jean Lefranc (2005), Schopenhauer introduziu o pessimismo no campo da filosofia e, principalmente, fez dele sua tese. Isso por que o filósofo sugere que a vida dos homens é caracterizada pela busca incessante de objetos de desejo que, depois de conquistados, levam ao tédio e à necessidade de continuar buscando pela satisfação momentânea do querer. Em termos schopenhauerianos, é quando a Vontade se objetiva no mundo como representação, assumindo a forma de uma vontade-de-viver, que se percebe que é ela a fonte de todo o sofrimento humano e que o sofrimento causado por ela deve se tornar objeto de contemplação, enquanto o desejo que a move precisa ser parcial ou completamente negado.

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

3. Tradução nossa, WICKS, 2011, p. 23: (...) *that life is a sad and senseless joke.*

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

Vale lembrar que, na verdade, todos os homens possuem, em maior ou menor grau, a capacidade de apreender as coisas em suas ideias, caso contrário seria impossível apreciar uma obra de arte, pois não se teria receptividade alguma ao belo. O artista é aquele que “possui apenas o grau mais elevado e a duração mais prolongada daquele modo de conhecimento” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 84). Nesse sentido, na visão de Maria Lúcia Cacciola (2012), o artista não seria um ser de exceção, capaz de atingir uma verdade transcendental, mas um indivíduo capaz de revelar uma verdade oculta que poderia ser conhecida sem dificuldades pelos demais, não fossem estes frequentemente “distraídos” pelo princípio de razão ou pela submissão cega à Vontade.

Retomando as considerações iniciais deste tópico, como ainda não se pode provar que Faulkner fora de fato leitor de Schopenhauer, a hipótese deste trabalho é a de que o escritor compreende o mundo do filósofo alemão indiretamente através de suas próprias leituras de Tolstói, Conrad, Melville, Proust e Mann. Da mesma forma, antes de partir para apreciações mais particulares de *Enquanto Agonizo*, uma pergunta que já poderá ter surgido ao leitor deste trabalho será respondida de antemão. Ora, quando Schopenhauer fala em homem de gênio, ele não fala por analogia exclusivamente da figura do artista? Embora ao longo do romance Darl faça referências a algumas técnicas, sua condição miserável não permite que ele se transforme nessa figura, já que o contexto do campo o força ao trabalho na lavoura e com os animais. É por isso que se chama a atenção do leitor para a palavra que será enfatizada durante toda a apreciação que se segue: aproximação. Significa dizer que Darl não corresponde totalmente ao homem de gênio schopenhaueriano, mas que dele se aproxima por razões diversas. Trabalha-se aqui, portanto, com as hipóteses de influência indireta e de aproximação.

3. Darl e o homem de gênio: aproximações

Sabe-se que o objetivo deste trabalho é precisamente o de avizinhar a figura de Darl a do homem de gênio schopenhaueriano. Para tanto, primeiramente é necessário analisar o que dizem as outras personagens do romance acerca dele, já que suas falas são o impulso inicial para a compreensão da estranheza dessa figura perante o contexto em que se insere. Em seguida, parte-se para a análise dos monólogos de Darl, tendo como ponto central as seguintes especificidades: sua clarividência; sua inaptidão para distinguir tempo e espaço; suas referências à arte; e sua aparente loucura.

Dar-se-á início com a visão da religiosa Cora Tull, vizinha da família e amiga próxima da matriarca Addie Bundren. Cora descreve os Bundren como pessoas frias e egoístas, à exceção de Darl que ela sempre soubera ser o único dos filhos de Addie que possuía uma afeição genuína por ela: “Eu sempre disse que Darl era diferente dos outros. Eu sempre disse que ele era o único que tinha o temperamento da mãe, que tinha algum sentimento” (FAULKNER, 2002, p. 24).

O que chama a atenção desde o início é que Cora, devido à moral religiosa que a rege, é aquela que talvez mais devesse repudiar as atitudes do rapaz, visto pelos demais como “estranho, preguiçoso, sempre vageando por aí” (FAULKNER, 2002, p. 26). Entretanto, é ela quem descreve com mais exatidão quem Darl parece de fato ser. Em seu derradeiro monólogo, ao falar sobre a vida de Addie, Cora afirma: “O único pecado que ela cometeu foi ter preferido Jewel que nunca a amou e foi seu próprio castigo, em detrimento de Darl que era tocado pelo próprio Senhor e considerado estranho por nós mortais e que a amou” (FAULKNER, 2002, p. 145).

Diferentemente do que julgam as demais personagens, é evidente para a mulher que tendo Darl sido renegado pela mãe seus atos e palavras são, nas palavras de Frederick J. Hoffman, “desesperados estratégias para afirmar-se como um membro da raça humana e de uma família” (HOFFMAN, 1966, p. 55). Significa dizer que para a vizinha a retórica das palavras de Darl e a violência de seus atos devem ser entendidas como produtos de um estigma carregado desde seus primeiros dias de vida, já que “sua especulação sobre a existência é diretamente relacionada com seu senso de isolamento de sua mãe” (HOFFMAN, 1966, p. 56).

A visão que Vernon Tull, marido de Cora, tem sobre Darl é bem distinta. A primeira menção ao rapaz é feita em uma de suas reflexões sobre o trabalho e o pensamento. Para Tull, o trabalho é uma bênção de Deus, pois ele não permite ao homem pensar muito. O problema de Darl, para ele, é justamente o de pensar demais: “É melhor quando tudo continua igual, fazendo o trabalho diário e que nenhuma parte seja usada mais do que o necessário. Eu já disse e repito, o problema eterno de Darl é: ele pensa demais” (FAULKNER, 2002, p. 65).

De pronto, nota-se que Darl é um ponto de mutabilidade e de instabilidade em relação à sociedade sulista da qual faz parte, cuja cultura, retomando as palavras de Warren, encontra-se “congelada em suas virtudes e vícios”⁴. É também digna de nota a clara distinção que se opera entre homens como Tull e homens como Darl, ou seja, entre o homem comum e aquele que será aqui associado ao homem de gênio. Em termos schopenhauerianos, pode-se dizer que o homem, um animal metafísico por natureza, ao espantar-se com sua existência, vê a necessidade de encontrar explicações para o enigma do mundo, o que pode ser realizado de duas maneiras: através da chamada metafísica transcendental, a das religiões, ou da metafísica imanente, a da filosofia. Sem desprezar o importante papel que as religiões exercem nas vidas de uma maioria, Schopenhauer acredita que a filosofia, funcionando para além do princípio de razão, tem o papel de continuar do ponto em que não mais se avança apenas com a ajuda da religião. Nesse sentido, tanto Tull quanto Darl foram assombrados por suas próprias existências e movidos pela necessidade de encontrar para elas uma justificativa. No entanto, as personagens claramente seguem por caminhos distintos. Darl, tendo conhecimento da morte e do sofrimento humano, busca, semelhantemente ao artista, suas respostas na contemplação. Tull, ao contrário, faz parte dos homens que preferem crer a pensar e que encontram suas respostas na forma de uma verdade alegórica – através de revelações, milagres, símbolo, dentre outros.

Mais adiante será possível observar que, ao contrário do que pensa Tull, Darl encontra-se em um mundo intermediário entre a razão e a sensibilidade: o mundo da intuição. A personagem nem pensa demais, nem se deixa abandonar aos sentidos – como é o caso de seu irmão caçula Vardaman –, mas está submetida a esse modo de conhecimento distinto, que visa à contemplação da Ideia daquilo que é apresentado.

A respeito disso, vale a pena ressaltar o que Anse Bundren diz sobre seu segundo filho. Depois da construção da estrada que passa em frente à sua casa, o pai relata que alguns homens quiseram tirar Cash e Darl de perto dele – o primeiro para estudar carpintaria na cidade e o segundo porque ele ainda tinha olhos para a terra mesmo depois de sua aniquilação com a chegada do progresso:

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

4. Tradução nossa, WARREN, 1966, p. 3-4: (...) *frozen in its virtues and vices*.

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

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

Assim, o vizinho atesta o poder do olhar do rapaz; um olhar que desvela e incomoda aos demais. De acordo com Lefranc “o gênio não está em um fazer, mas em um conhecer. [...] A genialidade, para Schopenhauer, consiste inteiramente na aptidão para contemplar” (LEFRANC, 2005, p. 187, grifo do autor). Esta é a razão de os vizinhos e desconhecidos terem a ideia de que o rapaz é estranho e preguiçoso: diferentemente de seus irmãos, Darl *contempla* o mundo que o cerca. Ora, se o gênio não está em um fazer, mas em um conhecer, acredita-se que o rapaz se avizinharia ainda mais à figura do artista schopenhaueriano, já que a impossibilidade da materialização de sua arte não anula a expressão de um olhar diverso aos de seus vizinhos e familiares.

Dito isso, acredita-se que embora em *Enquanto Agonizo* a arte não traga as ideias que Darl é capaz de contemplar para mais perto dos demais, ainda que o momento de comunicação entre o homem comum e o homem de gênio nunca ocorra, o olhar revelador de Darl é a própria ponte que conecta o seu mundo ao mundo habitado pelas demais personagens.

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

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

A dicotomia morte/vida que perpassa as falas dos narradores durante toda a obra aparece também neste excerto. As mãos de Addie, mesmo drenadas de vida, ainda possuem alguma qualidade animada, como se, programadas há anos para efetuar os serviços de casa e os trabalhos na lavoura, duvidassem dessa nova realidade em que poderiam permanecer inertes para sempre. Note-se também como Darl se refere ao rosto da mãe: é como se ele fosse um molde de bronze sobre o travesseiro. Como o rapaz poderia dar tantos detalhes do rosto e das mãos da mãe, que acabara de falecer, sendo que ele não está

ali para observar esse cenário? Ora, poder-se-ia dizer que estas descrições são fruto de sua imaginação. Nesse sentido, sublinha-se uma fala de Lefranc sobre a imaginação do homem de gênio:

O gênio não possui uma faculdade de produção superior (bastaria para isso o talento), mas uma faculdade de percepção completamente diversa. Da mesma forma, a sua imaginação não é mais poderosa que a de um homem ordinário, mas desempenha um novo papel, e muitas vezes indispensável, a serviço de um conhecimento mais objetivo e mais completo, além do que é oferecido pela pura realidade fenomênica ao acaso das circunstâncias (LEFRANC, 2005, p. 188, grifo do autor).

Darl é exatamente aquele que possui uma faculdade de percepção diversa e uma imaginação a desempenhar um novo papel em *Enquanto Agonizo*. Segundo Edmond L. Volpe, por sua percepção dos detalhes tão admirável - como se fosse capaz de alcançar os pensamentos secretos dos que o rodeiam - tendemos a considerar como válidas as observações de Darl sobre a vida. (VOLPE 1967, p. 137-138). Não há razão para contestar, portanto, a descrição do rosto e das mãos da mãe, pois se sabe desde o início que a percepção e a imaginação do rapaz trabalham de uma maneira excepcional. Mais do que isso, parte-se do pressuposto de que, como o homem de gênio, Darl se encontra fora das categorias de tempo e espaço e, assim, não é necessário que recorra a elas para narrar o que vê.

Este é outro aspecto que aproxima em muito Darl do homem de gênio: sua dificuldade em distinguir as categorias de espaço e tempo. Em seu décimo monólogo, ao relatar o movimento da carroça, o rapaz diz: “Vamos em frente, com um movimento tão enfadonho, tão sonolento que parece que nem prosseguimos, como se o tempo e não o espaço diminuísse entre nós e o cavalo” (FAULKNER, 2002, p. 94). De forma análoga, em seu décimo segundo monólogo, as categorias de espaço e tempo são confundidas uma pela outra:

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

O movimento das águas é descrito como uma monotonia desoladora que segue com precisão da direita para a esquerda, e novamente a família Bundren aparece minimizada diante dele: ela é parte desse movimento; um só com este mundo devastado. O espaço que separa Darl de Anse, Vernon, Vardaman e Dewey Dell se transmuta no tempo, enquanto o tempo parece correr paralelamente entre eles, como um fio, sendo a distância que os aparta a soma do comprimento deste fio e não o espaço em si. Para Darryl Hattenhauer (1994), o tempo e o espaço são formas contínuas para Darl porque seu senso de espaço confunde-se com seu senso de identidade. Não há distinção entre passado, presente ou futuro, muito menos entre estas categorias e o espaço: tudo é um só e é nada ao mesmo tempo, já que ele tenta constantemente “preencher seu interior vazio com um exterior que acaba lhe sendo ainda mais vazio”⁵.

Para Schopenhauer, também, quando o indivíduo perde-se na contemplação de uma ideia, deixa de se atentar para o passado e o futuro, pois nesse modo de conhecimento não há projeções ou regressões que possam ser associadas ao desejo. Purificado da volição, esse sujeito se torna um puro sujeito do conhecimento e quanto mais a vontade de viver é minimizada, menos lhe faz sentido a sequência lógica de passado-presente-futuro. Assim, tal sequência sai de cena a fim de produzir a sensação de que o tempo

5. Tradução nossa, HATTENHAUER, 1994, p. 150: (...) *by filling his empty interior with an exterior that he finds likewise empty.*

está parado, ou que a pessoa está em um 'eterno presente', *eternal present* (WICKS, 2011, p. 88). Logo, quando o puro sujeito do conhecimento logra experimentar apenas o *agora*, ele está temporariamente situado em um estado metafísico mais iluminado. Nas palavras do filósofo: "Apenas o presente é a forma de toda vida, mas também sua posse mais segura e que jamais lhe pode ser arrebatada. [...] Pois à Vontade a vida é certa e segura, e à vida o presente é certo e seguro" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 361-362).

Esta parece ser uma das afinidades mais consideráveis entre o filósofo de Frankfurt e Faulkner: o presente é "a forma de toda vida" das personagens faulknerianas. De acordo com Jean-Paul Sartre, "nas obras de Faulkner, não há progressão alguma, não há nada que venha do futuro"⁶, por isso também a necessidade de se destruir a cronologia dos eventos e a ação do tempo passar a ser psicológica. É verdade que o passado às vezes invade intuitivamente a narrativa por meio do fluxo de consciência, mas é o tempo presente que perdura, como se Faulkner o tivesse congelado para então poder ver a essência das coisas. Vale lembrar, ainda, que esse tempo-espaço imóvel a que estão submetidas suas personagens está estritamente conectado à imobilidade do contexto da região sulista da qual elas e o autor fazem parte.

De volta a *Enquanto Agonizo*, quando a narrativa se encaminha para a conclusão, a chegada dos Bundren a Jefferson marca a passagem completa da esfera privada para a pública, bem como do ambiente do campo para o da cidade, e é também pela voz de Darl que são feitas as referências ao processo de modernização do início do século XX:

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

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

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

Outra referência histórica feita por Darl, e também de muita importância para sua aproximação com o homem de gênio, é a alusão que faz à arte em geral, e mais especificamente à arte moderna. Em seu sexto monólogo, por exemplo, quando Darl descreve os materiais de carpintaria de Cash, nota que as lascas de madeira sobre o chão parecem manchas de uma cor pálida pintadas numa tela negra. No décimo sétimo, quando relata o episódio em que tenta incendiar o caixão da mãe, há mais duas referências: uma à arte cubista e outra à arte helenística. E é justamente a referência ao cubismo que torna ainda mais incontestável a afirmação de que *Enquanto Agonizo* se passa nas primeiras décadas do século passado. Não apenas isso, a alusão deixa igualmente a dúvida: como poderia um modesto rapaz do campo ter tido

6. Tradução nossa, SARTRE, 1966, p. 88: *In Faulkner's woke, there is never any progression, never anything which comes from the future.*

contato com a arte moderna? Tal questão só será esclarecida em seu último monólogo. Seguem, abaixo, as duas passagens mencionadas:

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

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

A imagem do caixão sustentado pelos cavaletes com as chamas do celeiro por detrás é comparada a um inseto cubista, enquanto Jewel e Gillespie, embora lutando um com o outro em movimento, são observados por Darl como figuras imóveis em um friso grego, isoladas do restante da realidade pelo brilho vermelho ao fundo. Nos dois casos, o rapaz vê as chamas como uma tela branca, ou como uma parede plana esperando pelas curvas de um pincel.

Anatol Rosenfeld (2006) versa sobre a desrealização que se opera nos movimentos artísticos modernos, quando a arte deixa de ser mimética e, por consequência, o homem que ela retrata também sofre alterações significativas. No cubismo, em especial, busca-se representar de todos os ângulos, como se o artista estivesse se movimentando em torno daquilo que retrata. O rompimento que se opera com os padrões estéticos até então vigentes é justamente o de problematizar a visão e a representação únicas. Assim, um mesmo objeto pode ser visto simultaneamente de formas diversas.

Nesse sentido, diz Hattenhauer, “como um pintor cubista, Darl percebe e representa de maneira paradoxal”⁷. Assim como a arte cubista apresenta panoramas diversos, também os monólogos de Darl, e a estrutura do romance como um todo, lidam com pontos de vista variados. Essa é uma das características da ficção faulkneriana, com se sabe: a de anular a procura por uma verdade absoluta ou uma versão definitiva dos fatos. Esta comparação feita por Hattenhauer (1994) também pode auxiliar na explicação da clarividência de Darl e do porquê de sua voz ser a que mais se ouve em *Enquanto Agonizo*: ele é o único que consegue ver para além da realidade empírica e, por isso, também apenas ele é capaz de conhecer as diversas facetas de seus familiares, optando por falar delas deste ou daquele ângulo.

Ao final da narrativa, Darl é enviado para um hospital psiquiátrico a pedido da própria família. Ao deixarem o cemitério em que enterraram Addie, os Bundren se deparam com dois homens à espera do rapaz, que se surpreende com o silêncio da família: “Eu pensei que você me avisaria” (FAULKNER, 2002, p. 203), ele diz ao irmão mais velho, Cash, que narra sua ida ao hospital de Jackson. De imediato nota-se que o rapaz parece de fato abraçar a ideia da loucura que lhe impuseram: “‘Não é que eu’, ele disse, *depois começou a rir*. O outro sujeito puxou Jewel de cima dele e ele sentou ali no chão, rindo” (FAULKNER, 2002, p. 202, grifo nosso).

De acordo com Volpe, o riso de Darl está associado à loucura porque o herói faulkneriano, quando em contato com a realidade estéril deste início de século, se torna chocado, indignado e confuso (VOLPE, 1967, p. 18). Essa afirmação se investe de ainda mais força quando Darl revela em seu último monólogo sua participação na Primeira Guerra: “Darl tinha um pequeno binóculo que comprou na França durante a guerra” (FAULKNER, 2002, p. 217). Assim também se explica sua referência feita anteriormente à arte cubista: o rapaz esteve na Europa e deste modo teve contato com essas novas correntes artísticas.

7. Tradução nossa, HATTENHAUER, 1994, p. 149: *Like a cubist painter, Darl perceives and represents paradoxically.*

Na verdade, pode-se pensar que a faculdade de percepção intuitiva de Darl, quando somada à sua realidade social incerta e desoladora, contribui para que a insanidade seja-lhe quase inevitável. Quando Cash descreve a partida do irmão, também descreve sua própria surpresa diante da obstinação do restante da família em se livrar de Darl. O carpinteiro faz mesmo referência a um narratário, quando diz que Darl não incomodava de tal maneira antes, pois se encontrava tão fora do mundo da família como o próprio leitor: “Era como se ele estivesse fora daquilo também, assim como você” (FAULKNER, 2002, p. 203). Ora, Darl não consegue se absorver nos problemas e prazeres fúteis de seus familiares, muito menos em suas ínfimas alegrias. Ele não faz parte do mundo sem significado do homem comum. Em seu quinto e último monólogo, apesar de lamentar a ausência do irmão, Cash conclui placidamente: “Mas é melhor para ele assim. Este mundo não é o seu mundo: esta vida sua vida” (FAULKNER, 2002, p. 223).

Segundo Lefranc, Schopenhauer desenvolve minuciosamente “esta inadaptação do gênio à vida ordinária, inadaptação nascida de uma dissociação profunda nele entre o intelecto e o querer” (LEFRANC, 2005, p. 188). Estes sujeitos, já que orientados pela intuição, encontram-se “submetidos a afetos veementes e paixões irracionais” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 259). Assim, o mundo e a vida do homem comum lhes desassossega; seu presente não lhes basta. Tudo afeta estes homens de forma intensa; falta-lhes a justa medida. Por isso, quanto mais abrangem a essência das coisas, mais imperfeito se torna para eles o conhecimento lógico das relações que regem o mundo dos fenômenos. Quando o gênio se perde na contemplação da Ideia, abandonando o tipo de conhecimento regido pelo princípio da razão, ele se aproxima do louco.

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

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

No décimo nono monólogo de Darl, vê-se o rapaz já completamente entregue a seu destino, de mãos dadas com a loucura, como se a ela dissesse “sim”: “Sim sim sim sim sim sim” (FAULKNER, 2002, p. 218). Darl fala em terceira pessoa durante todo o solilóquio – “Darl foi para Jackson” (FAULKNER, 2002, p. 216) –, perdendo mesmo a noção de nomear-se no mundo como “eu” e abrindo mão de vez de tentar compreender sua identidade. Embora possua, portanto, as características da genialidade, em Darl está ausente a transcendência da condição humana através da arte conforme proposta pelo pensamento schopenhaueriano. Evidentemente, a saída encontrada pela arte também resolveria o problema existencial de Darl dentro de seu estagnado contexto social. Ao aceitar, no entanto, seu papel de “louco” – o que parece apontar ainda mais para a incomunicabilidade do artista nesse contexto moralista do sul – Darl opta pela fuga de sua sociedade. A aproximação com a loucura e a resignação a seu destino são talvez as únicas saídas para este pobre rapaz, pois jamais lhe fora dada a oportunidade de comunicar sua genialidade através da arte, dada sua condição social, e por ter que expor tamanha sensibilidade a um mundo tão desolador como é o mundo moderno.

Acredita-se, contudo, que há um distanciamento entre Darl e a loucura, o que é importante para Schopenhauer, que vê a diferença entre o gênio e o louco na capacidade do primeiro em reter a memória.

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

REFERÊNCIAS

- BARBERA, Sandro. *Une philosophie du conflit: études sur Schopenhauer*. Paris: PUF, 2004.
- BRADBURY, Malcolm; RULAND, Richard. *From puritanism to postmodernism: a history of American literature*. New York: Penguin Books, 1991.
- CACCIOLA, Maria Lúcia. Sobre o gênio na estética de Schopenhauer. *ethic@*, Florianópolis, v. 11, n. 2, jul. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/download/1677-2954.2012v11nesp1p31/22939>. Data de acesso: outubro de 2015.
- FAULKNER, William. *Enquanto Agonizo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2002.
- GOLDMANN, Lucien. *Introdução aos problemas de uma sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- HATTENHAUER, Darryl. The Geometric Design of As I Lay Dying. *Colby Quarterly*. Waterville, v. 30, n. 2, jun. 1994. Disponível em: <http://digitalcommons.colby.edu/cq/vol30/iss2/8>. Data de acesso: outubro de 2015.
- HOFFMAN, Frederick J. *William Faulkner*. Trad. Clorys Daly e Arnaldo Carneiro da Rocha. Rio de Janeiro: Lido, 1966.
- LEFRANC, Jean. *Compreender Schopenhauer*. 2 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.
- RASCHKE, Debrah. "Modernist Criticism". In: HAMBLIN, Robert W; PEEK, Charles A. *A companion to Faulkner studies*. London: Greenwood Press, 2004, p. 99- 124.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97.
- SARTRE, Jean-Paul. "On The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner". In: WARREN, Robert Penn (ed.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966, p. 87-93.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.
- THORP, William. *Literatura americana no século vinte*. Trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lido, 1965.
- VOLPE, Edmond L. *A reader's Guide to William Faulkner*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1967.
- WARREN, Robert Penn. "Introduction: Faulkner: Past and Future". In: _____. (ed.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966, p. 1-22.
- WICKS, Robert L. *Schopenhauer's The World as Will and Representation: A Reader's Guide*. London/New York: Continuum, 2011.
- YEATS, W. B. "The Second Coming". In: ALLT, Peter; ALSPACH, Russell K (ed.). *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*. New York: The Macmillan Company, 1957, p. 401-402.

Recebido em 25 de setembro de 2015.
Aprovado em 30 de novembro de 2015.