

# O (DES)ENTERRO DOS MORTOS: A JORNADA DO CADÁVER NAS NARRATIVAS DE FAULKNER

---

CECHINEL, André \*

**RESUMO:** A partir dos contos “Red Leaves” e “A rose for Emily” e do romance *As I lay dying*, datados de 1930, este artigo se propõe a investigar a questão do (des)enterro dos mortos na obra de William Faulkner. Em poucas palavras, apesar da morte física do corpo, os textos mencionados insistem numa jornada do cadáver que, ao assinalar a sua desconfortável presença, seja por meio do odor que emite ou de sua inevitável decomposição, sugere um impasse que não pode ser simplesmente suprimido, enterrado. Há em Faulkner, pois, um convívio prolongado com o corpo morto que indica, senão a incompletude do ciclo de vida e morte, ao menos certo descompasso temporal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Faulkner; cadáver; jornada.

**ABSTRACT:** From the reading of “Red Leaves,” “A rose for Emily” and *As I lay dying*, all published in 1930, this paper intends to investigate the question of the (un)burial of the dead in William Faulkner’s work. In a few words, despite the physical death of the body, these three texts insist on a journey of the corpse which, by attesting its unpleasant presence – either by means of the odor it exhales or its inevitable decomposition – suggests an impasse that cannot be simply suppressed or “buried.” Therefore, one can argue that there is, in Faulkner, an extended interaction with the dead body that indicates, if not the incompleteness of the life and death cycle, at least certain temporal mismatch.

**KEYWORDS:** Faulkner; corpse; journey.

## INTRODUÇÃO

Muito já se falou sobre a dimensão gótica das narrativas de William Faulkner. Nas palavras de Fred Botting (1996, p. 104), por exemplo, “a perspectiva fragmentada da ficção de Faulkner revela um mundo decadente, grotesco e absurdo por meio da consciência perturbada de personagens desajustados e insatisfeitos, que em muitos casos beiram a insanidade”. Em outras palavras, o ponto de vista dilacerado de romances como *The*

---

\* Professor de Teoria Literária e Literatura da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). Professor do Mestrado em Educação da UNESC. Possui Doutorado e Mestrado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Graduação em Letras e Literatura de Língua Inglesa (Bacharelado e Licenciatura) também pela UFSC. Pesquisador associado ao Grupo de Pesquisa Littera - Correlações entre cultura, processamento e ensino: a linguagem em foco.

*sound and the fury* [*O som e a fúria*] (1929) resulta de certo descompasso entre indivíduo e sociedade: afinal de contas, diante de personalidades instáveis e, de certo modo, irreconciliáveis, haveria ainda alguma possibilidade de construir uma narrativa unificada? Nesse sentido, a violência com que convivem os habitantes de Yoknapatawpha, o condado ficcional concebido pelo autor, não é de todo distinta da própria violência que corrompe a linearidade dos eventos e multiplica indefinidamente os filtros narrativos. Em seu comentário sobre os vários narradores de *As I lay dying* [*Enquanto agonizo*] (1930), Jay Parini resume a questão da seguinte maneira: “o domínio de Faulkner sobre tantos pontos de vista distintos transmite uma sensação arrebatadora de deslize epistemológico. No fim, o romance torna-se todo performance, um jogo de diferentes vozes, uma invocação cômica, intensa e obscura da decadência” (in BLOOM, 2008, p. 241).

E não faltam exemplos dessa violência performática e decadente nos textos do autor. Dentre os casos comumente lembrados, pode-se mencionar o romance *Sanctuary* [*Santuário*], datado de 1931, em que o personagem Popeye – uma espécie de fora-da-lei fabricante de whisky – estupra Temple Drake – por sua vez, uma estudante universitária que adora festas e tem um comportamento provocativo e, pode-se dizer, libidinoso – utilizando um sabugo de milho, haja vista sua impotência sexual. Como se não bastasse, Popeye aprisiona Temple num quarto e a obriga a manter relações sexuais com um de seus comparsas, um criminoso chamado Red, enquanto ele os observa e assim sacia seus desejos. Mais adiante no romance, um outro personagem acaba pagando pelo voyeurismo de Popeye; tomado como autor dos crimes cometidos pelo último, Lee Goodwin é condenado e linchado por uma multidão furiosa, que lhe retribuiu o tratamento supostamente concedido a Temple, com apenas uma diferença: “Nós não utilizamos uma espiga de milho. Nós fizemos com que ele desejasse que tivéssemos utilizado uma espiga de milho”.

Seja como for, é certo que esse tom sombrio, a que muitos chamam de “gótico”, pode ser considerado uma constante nas narrativas do autor. Conforme Lothar Hönnighausen comenta no ensaio “Violence in Faulkner’s major novels” [“Violência nos principais romances de Faulkner”], “ao longo de toda a sua carreira, Faulkner permaneceu fascinado tanto por casos individuais e padrões recorrentes de violência de classe ou raça, quanto por manifestações históricas e contemporâneas de violência familiar ou de grupos” (in MORELAND, 2007, p. 250). Ora, sobre essa violência, cabe notar que há no autor um interesse particular em acentuar a fisicalidade dos danos sofridos pelos personagens, ou seja, embora a violência possa se dar num plano fundamentalmente psicológico, Faulkner busca, em muitos casos, torná-la mais concreta conferindo-lhe certo correlativo físico. Em suma, é como se os conflitos não pudessem ser

plenamente veiculados sem a exposição da desordem causada numa dimensão física, ou seja, faz-se necessário, também, castigar o corpo.

Em poucas palavras, o presente ensaio se propõe a investigar justamente essa agressão ao corpo nas narrativas de Faulkner. Mais especificamente, o texto volta-se para um tipo de violência bastante particular, a violência que se manifesta contra o corpo já morto, de modo a constituir uma espécie de profanação final. A rigor, para além do percurso do corpo em vida, Faulkner nos coloca repetidas vezes diante de personagens que, embora mortos, participam ativamente do desenrolar das ações, a ponto de sugerir, como Ted Atkinson formula, “que o passado nunca é realmente passado” (2006, p. 235). Nesse sentido, pode-se falar num convívio prolongado com o corpo morto, convívio este que, de certa forma, indica a permanência de algo que não pode ser simplesmente “enterrado”, ou melhor, algo que ressurge para ressaltar a agressão da qual foi e continua sendo vítima. O corpo retorna, portanto – inúmeras vezes num estado já avançado de decomposição –, tanto para assinalar um estrago que não pode ser suprimido quanto para indicar a incompletude do ciclo de vida e morte, ou seja, para indicar um descompasso temporal.

A fim de abordar o tema em questão, este ensaio parte de três narrativas fundamentais em que a persistência do cadáver se dá de maneira mais evidente: os contos “Red leaves” [“Folhas vermelhas”] e “A rose for Emily” [“Uma rosa para Emily”], ambos datados de 1930, e o romance *As I lay dying*, publicado no mesmo ano. Se em Faulkner vemos com frequência cadáveres mutilados [*Light in August*] [*Luz em agosto*] (1932), ocultados [*The Hamlet*] [*O povoado*] (1940), exumados [*Intruder in the dust*] [*O intruso*] (1948) etc., nos textos em pauta o convívio com o corpo morto assume uma dimensão mais profunda, que nos faz concordar de pronto com a declaração de Theresa M. Towner no ensaio “Color, race, and identity in Faulkner’s fiction” [“Cor, raça e identidade na ficção de Faulkner”]: “o olhar do autor nunca se distancia do único elemento natural constante do ser humano – o próprio corpo –, e sua atenção sempre se volta para o problema de como os indivíduos respondem a esse elemento natural constante do ser humano” (in KARTIGANER; ABADIE, 1996, p. 51). A resposta dos indivíduos ao corpo morto em Faulkner é, portanto, o objeto deste texto.

## “RED LEAVES” E A CRISE SACRIFICIAL

Em “Red leaves”, o primeiro dos textos em discussão, Faulkner nos coloca diante do impasse ritualístico enfrentado pelos índios da tribo dos Chickasaws. Em outras palavras, segundo o costume dos Chickasaws – ao menos tal como livremente adaptado por Faulkner –, quando o chefe da

tribo morre, seu corpo deve ser enterrado com seu cavalo e cachorro, para que aqueles que o seguiram em vida possam também acompanhá-lo em sua travessia final. No entanto, desde que os índios passaram a escravizar os negros, um problema fundamental interpôs-se à conclusão dos ritos fúnebres: ao contrário do índio, que encara a morte com naturalidade e a ela se entrega, o escravo que acompanha o chefe durante toda a sua vida – e que, portanto, também deveria agora ser com ele enterrado –, recusa-se a aceitar o que, segundo os índios, seria o seu destino inevitável quando da morte do mestre, ou seja, o escravo parte numa fuga desesperada a fim de preservar a vida. Curiosamente, essa fuga tornar-se uma sorte de “tradição” às avessas, já que tem se repetido ao longo dos anos, como prova o diálogo inicial do conto, travado entre os dois índios responsáveis pela recaptura do escravo, Three Basket e Barry:

“Já sei o que encontraremos”, disse o primeiro índio.

“O que *não* encontraremos”, disse o segundo. Embora fosse meio dia, a estrada estava vazia, a porta das cabanas desocupadas e silenciosas; não havia fumaça alguma saindo das chaminés repletas de fissuras e remendos.

“Sim. O mesmo aconteceu quando o pai dele que agora é o Homem morreu”.

“Dele que *era* o Homem, você quer dizer”.

“Isso” (FAULKNER, 1995, p. 313, tradução nossa).<sup>1</sup>

O “Homem” de que Three Basket e Barry falam trata-se do chefe recém morto, Issetibbeha, e a origem do nome por meio do qual os índios referem-se a ele é reveladora não só da influência que os brancos exercem sobre a tribo, como também do surgimento da escravidão dos negros entre aqueles que, a princípio, não necessitariam de escravos para cumprir com as suas atividades diárias. Inicialmente, o pai de Issetibbeha “era meramente um subchefe” de uma aldeia indígena; no entanto, após viagem do Mississipi a Nova Orleans, onde passa a viver e conhece Chevalier Soeur Blonde de Vitry – de quem recebe a alcunha “Du homme”, adaptada simplesmente para “Doom” –, o subchefe se faz passar por herdeiro imediato das terras da região, assumindo o posto de chefe da tribo local – “Du homme”, “Doom”, “The Man”, “O Homem”. Cabe ressaltar que, em inglês, de modo claramente sugestivo, “Doom” significa “sentença”, “destruição”, “ruína”. Se por um lado, é sob influência de Chevalier de Vitry que Doom torna-se chefe da tribo, é bem verdade que, por outro, o francês fará valer a ressonância do apelido “Doom”: em contato estreito com a economia dos brancos, Doom percebe que, para ser bem-sucedido

---

<sup>1</sup> Esta e as demais citações do conto “Red leaves” referem-se ao livro *Collected stories of William Faulkner*. New York: Random House, Inc., 1995, tradução nossa.

de fato, é necessário ter escravos.

Ora, a introdução dos escravos no cotidiano da tribo gera uma série de impasses culturais: segundo os brancos, os escravos são valiosos, e uma economia forte demanda o acúmulo de bens dessa ordem. Contudo, como os índios, a rigor, desenvolvem todas as suas atividades diárias sem o auxílio de terceiros, a escravidão torna-se um fardo para a tribo, afinal de contas, uma vez que os escravos ali estão, é necessário lhes dar o que fazer. A bem da verdade, Three Basket e Barry percebem o problema, e desejam a restituição da velha ordem econômica: “Eu sempre disse que este não era o melhor caminho. Antigamente não havia acampamento, não havia Negros. O homem era dono do seu próprio tempo. Ele tinha tempo. Agora ele tem de passar boa parte do seu tempo procurando trabalho para aqueles que preferem ficar suando! [...] Eles não são deste mundo. Nada lhes agrada a não ser suar. Eles são piores que os brancos” (p. 314). A incapacidade dos índios de compreender a economia escravocrata é tamanha, que a necessidade de lidar com o “problema” origina hipóteses das mais diversas:

Havia uma hierarquia de primos e tios que governavam o clã e que finalmente se reuniram em conclave, de cócoras, para discutir a questão dos Negros [...].

“Não podemos comê-los”, disse um deles.

“Por que não?”

“Há muitos deles”.

“É verdade”, disse um terceiro. “Se começarmos, teremos de comer todos eles. E uma dieta com tanta carne assim não é boa para o homem”.

“Talvez a carne deles seja como a do veado. Então não fará mal”.

“Podemos matar alguns deles, em vez de comê-los”, disse Issetibbeha. Os demais olharam para ele por algum tempo. “Para quê?”, disse alguém.

“Verdade”, disse outro. “Não podemos fazer isso. Eles são muito valiosos; lembrem-se de todo o incômodo que eles nos causaram, em busca de trabalho para eles. Devemos fazer como os brancos fazem” (p. 319).

Na verdade, a escravidão não é o única prática que, mesmo estranha aos hábitos indígenas, passa a ser incorporada à tribo; conforme Theresa M. Towner e James B. Carothers observam, são diversos “os artefatos que os índios importaram da cultura branca: um barco a vapor, uma caixa de tabaco esmaltada, uma cama dourada, um par de girândolas, um fraque, um chapéu de castor, um casaco de casimira, um leque oriental [...] e, especialmente, um par de sapatos de couro com saltos vermelhos” (2006, p. 162). De modo geral, esses itens sinalizam um desajuste cultural que

beira a comicidade, como no caso da cama dourada: em vez de testemunhar a gratidão da esposa pelo privilégio de dormir numa cama, Issetibbeha a vê diariamente fugir dali em silêncio para deitar num colchão de palha. Em poucas palavras, os novos acessórios introduzidos na aldeia simulam e estimulam uma organização econômica semelhante à dos brancos; contudo, uma vez removidos da esfera do uso, os artigos limitam-se a demarcar quem dentre os índios pode gozar daquilo que, no fim das contas, nenhum deles necessita, e disso segue o efeito humorístico que Faulkner extrai de um tal impasse:

“Nós limparemos a terra e plantaremos alimentos e teremos mais Negros para então vendê-los aos brancos em troca de dinheiro”.

“Mas o que faremos com o dinheiro?”, disse um terceiro.

Eles pensaram por um tempo.

“Veremos depois”, disse o primeiro (p. 319).

Como dito anteriormente, ao ajustar o cotidiano da tribo ao *modus operandi* dos brancos, os índios impuseram a si mesmos uma série de dificuldades, inclusive no que diz respeito ao cumprimento de seus rituais, e é justamente aí que entra a questão do corpo que não pode ser enterrado. Num segundo momento, “Red leaves” concentra-se em narrar a fuga do escravo que deveria ser sacrificado a fim de acompanhar Issetibbeha em sua travessia. Se no passado, logo após a morte do chefe da tribo, os rituais de passagem eram conduzidos de imediato, agora o corpo morto tem de esperar a recaptura de um novo elemento que, distante das práticas da tribo, não compreende o sacrifício ao qual deve se entregar. Ora, com o passar do tempo, o desconforto da espera atinge maior concretude com o mau cheiro exalado pelo cadáver de Issetibbeha: “naquele dia Issetibbeha começou a cheirar mal; eles podiam cheirá-lo de muito longe quando ficava quente perto do meio-dia e o vento sopra” (p. 336). Com efeito, a ameaça do cheiro, que ressalta a necessidade de uma recaptura rápida, perpassa o conto inteiro, colocando-se como sinal inequívoco da dessacralização dos rituais indígenas, resultado da tentativa de simular a lógica escravocrata branca:

“Serão três dias”, disse Basket, enquanto ele e o outro índio retornavam para a casa. “Serão três dias e não haverá comida suficiente; já vi isso antes”.

“[...] Além disso, com essa temperatura, ele também vai cheirar”.

“É. Eles [os negros] são apenas trabalho e cuidado”.

“Talvez a busca não dure três dias”.

“Eles correm para longe. É. Nos sentiremos o cheiro desse Homem antes de ele entrar na terra. Espere e veja se não estou certo” (p. 322).

Nesse sentido, a dificuldade de finalizar o enterro, acompanhada do mau cheiro do cadáver que tanto preocupa os índios – e que torna a busca pelo escravo, antes, uma corrida contra o tempo –, aparece como prova clara da corrupção provocada pela adoção da economia branca no território indígena. Nas palavras de Hans H. Skei, apesar “dos costumes e rituais tradicionais, algo na tribo mudou, e mudou para pior. [...] Os artigos europeus servem para descrever uma cultura indígena que perdeu suas raízes e seu contato próximo com a natureza, uma cultura que se tornou um anacronismo e que caminha de modo lento porém firme para a própria extinção” (1999, p. 142). Assim, a exposição do corpo ao efeito do tempo, expresso através do mau cheiro cada vez mais presente, contrasta vivamente com o propósito inicial do ritual, ou seja, com a ideia de preparar e purificar o corpo para a sua última jornada. Em suma, pode-se dizer que, em “Red leaves”, o cheiro exalado pelo cadáver de Issetibbeha convoca os sentidos a testemunhar de modo inequívoco a impossibilidade do sagrado em meio à crise identitária que assola a tribo dos Chickasaws.

#### “A ROSE FOR EMILY” E A POLÍTICA DO ANACRONISMO

Não raro referido como um dos principais contos de Faulkner, a ponto de constituir uma escolha quase que consensual em antologias, “A rose for Emily” pode ser lido, de fato, como um exemplo incontornável das tonalidades políticas que o convívio prolongado com o corpo morto – esse corpo preso num passado que se confunde e convive com o presente – assume nas narrativas do autor. Segundo Hans H. Skei, dentre os temas comumente abordados pela crítica, “muita energia já foi gasta em tentativas de estabelecer a cronologia dos acontecimentos” em “A rose for Emily” (in MORELAND, 2007, p. 400). Em outras palavras, se o conto de Faulkner tem o intuito de relatar uma sucessão clara de eventos, é evidente que falha nesse sentido, pois o narrador, conforme o próprio texto sugere acerca de Emily, parece confundir “o tempo e sua progressão matemática” em meio a expressões temporais que se sobrepõem umas às outras: “trinta anos antes”, “nos anos seguintes”, “durante mais de seis meses” etc. Seja como for, muito embora a restituição da sequência exata dos quadros represente, ainda, um desafio para os leitores, essa temporalidade opaca é em si mesma importante para a compreensão do conto e, nesse sentido, não precisa ser desfeita. A rigor, segue dela a chamada “política do anacronismo” que aqui nos interessa.

Impulsionado pela lembrança da ocasião da morte de Emily Grierson, o narrador de “Uma rosa para Emily” conta retrospectivamente a história desse “monumento tombado”, cuja casa ninguém adentrara “nos últimos dez anos, exceto um velho criado, ao mesmo tempo cozinheiro e jardineiro”

(p. 410).<sup>2</sup> Em seu relato, o narrador assume uma voz plural, como se sua fala fosse representativa, na verdade, da voz de toda uma cidade que rememora os impasses resultantes do choque entre uma nova geração, “com suas ideias modernas”, e certo resíduo histórico que não se deixa apagar: “Viva, Miss Emily fora uma tradição, um dever e um aborrecimento: espécie de obrigação hereditária, pesando sobre a cidade [...]” (p. 411). Com efeito, conectada a um passado em que o prefeito a isentara do pagamento de impostos, Emily se nega a reconhecer a nova organização social que agora a obriga a pagar suas taxas como um cidadão qualquer. Por meio de uma resistência que faz tremular o império do cronos, Emily mostra-se irredutível em sua fala, desconcertando as autoridades:

“Não tenho impostos a pagar em Jefferson. O coronel Sartóris me explicou isso. Talvez um dos senhores possa consultar os arquivos da cidade, e dar satisfações aos demais”.

“Mas nós o fizemos. Nós somos as autoridades no município, Miss Emily. A senhora não recebeu a notificação assinada pelo delegado?”  
“Sim, recebi um papel” – disse Miss Emily. [...] “Procurem o coronel Sartóris (havia quase dez anos que o coronel Sartóris estava morto). Não tenho impostos a pagar em Jefferson” (p. 412).

Como é possível ver, para Emily a “notificação” não passa de um mero “papel”, e em vista do anacronismo que se instaura tanto em suas ações quanto em seu discurso, ela é capaz de vencê-los “irremediavelmente como já lhes vencera os pais, trinta anos antes” (p. 412). Tal como Cleanth Brooks resume a questão, “talvez a comunidade de Jefferson tenha sentido que, de certo modo, [...] a insistência de Emily em seguir a vida segundo seus próprios termos tenha algo de heróico”, e por isso a dificuldade de simplesmente obrigá-la a cumprir as novas regras (1990, p. 162). É por esse motivo que o narrador, ao descrever Emily, vacila entre o fascínio em torno daquilo que se mostra impenetrável – “uma vez ou outra, conseguíamos avistá-la à janela por alguns instantes” (p. 417) –, e a crítica a um conservadorismo que, no fim das contas, vincula a cidade a um tempo que já não mais lhe pertence, impedindo-a de seguir adiante: “quando a cidade obteve a distribuição gratuita do correio, Miss Emily foi a única pessoa que se negou a consentir que lhe fixassem um número de metal acima de sua porta, e uma caixa postal ao lado. Não houve argumento que a convencesse” (p. 417). Ora, Emily é justamente essa figura, inominável e incomunicável, que conduz o passado à contemporaneidade, ou melhor, que transforma o passado em contemporâneo:

---

<sup>2</sup> As citações do conto “Uma rosa para Emily” seguem a tradução de Lia Correia Dutra, disponível em: MORAIS, Vinicius de (Coord.). *Contos Norte-Americanos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

No saguão e no gramado, homens muito velhos – alguns nos uniformes de Confederados, muito bem escovadinhos – falavam de Miss Emily como se fosse uma de suas contemporâneas, imaginando que tinham dançado com ela, e até mesmo, talvez, que a tinham namorado, confundindo o tempo e sua progressão matemática, como fazem os velhos [...] (p. 418).

De particular interesse, em “A rose for Emily” – ao menos no que tange à persistência do corpo morto em Faulkner –, é uma cena que, como em “Red leaves”, deixa-se atravessar permanentemente pelo cheiro exalado por um cadáver em decomposição. Incomodados com o forte odor oriundo da casa de Miss Emily, os habitantes da cidade decidem debater o assunto publicamente, estabelecendo um laço comunitário “que se estendeu entre a gente grosseira e prolífica do bairro, e os grandes poderosos de Grierson” (p. 412). Logicamente, uma simples conversa com Emily não parecia ser uma solução viável, já que as tentativas anteriores de diálogo mostraram-se frustradas; ademais, como o próprio prefeito declara em determinado momento, trata-se de uma situação complexa, pois, afinal de contas, “como dizer a uma senhora, nas bochechas, que ela cheira mal?” (p. 413). Mais uma vez, em seu anacronismo radical, Emily inverte as relações de poder então instituídas, a ponto de indicar a frágil fronteira entre a lei e a ilegalidade. Para acabar com o mau cheiro,

Na noite seguinte, de madrugada, quatro homens atravessaram o gramado do jardim de Miss Emily e, como assaltantes, rondaram a casa, farejando os alicerces de tijolos e os respiradouros do porão, enquanto um deles, com um saco nos ombros, fazia, com regularidade, o gesto do semeador. Arrombaram a porta da adega, que salpicaram de cal, assim como todas as dependências. [...] Depois de uma ou duas semanas, o cheiro desapareceu (p. 413).

Embora não seja fisicamente palpável, o odor interfere de forma decisiva na economia da cidade, e por isso precisa ser eliminado. O modo como Faulkner manipula o cheiro ao longo da história não é casual: se Miss Emily, apesar de constituir um entrave para a cidade, pode ser até certo ponto ignorada ou tolerada, o cheiro que vem de sua casa, por outro lado, não tem como ser evitado, trazendo novamente à tona, de forma efetiva, a dívida com o passado que Emily personifica. Mais adiante na história, ficamos sabendo que o mau cheiro em questão provinha do corpo de Homer Barron, um trabalhador “grande, moreno e decidido” com quem Emily tivera um relacionamento no passado, mas que agora estava morto sobre uma cama, “em decomposição dentro do que restava de sua camisola de dormir, [...] inseparável do leito em que jazia” (p. 419). Seguindo um impulso semelhante ao que não a deixava reconhecer a morte do pai –

“Disse-lhes que o pai não tinha morrido. Repetiu essas palavras durante três dias, quando os pastores e os médicos iam vê-la, tentando persuadi-la a deixar dispor do cadáver” (p. 414) –, Emily impede que Barron a abandone, conservando o corpo do amante, ainda que sem vida, para sempre junto ao seu.

Sobre o conto, afora o problema cronológico antes citado, uma segunda questão que a crítica tem buscado entender diz respeito, é claro, aos motivos que levaram Emily a assassinar Homer Barron e preservar o cadáver em seu leito. Tal como Theresa M. Towner e James B. Carothers apontam, a dificuldade de encontrar uma resposta clara decorre do fato de que “a voz narrativa da história [...] oferece uma perspectiva inteligente, detalhada e por vezes bem humorada acerca de diferentes eventos, mantendo a revelação final intacta até último momento” (2006, p. 64). Assim, sem uma explicação narrativa detalhada em torno do episódio, o leitor se vê subitamente abandonado diante de uma cena cujo conteúdo macabro inaugura, justamente por isso, um amplo espaço para debates. De todo modo, haja vista a legião de corpos que não conseguem um enterro adequado nas narrativas de Faulkner, podemos concordar com os críticos que “encontram em ‘Uma rosa para Emily’ a descrição de toda uma sociedade que vive com um passado morto porém não enterrado” (in MORELAND, 2007, p. 400). Miss Emily surge, em suma, como registro indelével de um desajuste temporal, de uma dívida com o passado que as novas leis não podem simplesmente suprimir.

## AS *I LAY DYING* E A EPOPEIA MODERNA

O exemplo mais evidente do percurso *post-mortem* do corpo em Faulkner é, logicamente, o caso da jornada da família Bundren rumo à cidade de Jefferson, local onde Addie Bundren pedira para ser enterrada. Apesar do intuito aparentemente nobre da família, que se propõe a realizar uma longa viagem a fim de enterrar a mãe, muitos dos Bundrens possuem, na verdade, uma motivação segunda para iniciar um tal deslocamento; o recém viúvo Anse Bundren, por exemplo, aproveitaria a ida a Jefferson para comprar uma dentadura nova: “Agora posso comprar aqueles dentes. Vai ser mais cômodo. Sem dúvida” (FAULKNER, 2009, p. 91);<sup>3</sup> já Dewey Dell poderia encontrar naquela cidade uma solução para o seu problema: uma gravidez indesejada. Desse choque entre o propósito coletivo e, pode-se dizer, heróico da família e os desejos individuais e menos generosos nasce o tom conflituoso do romance; nas palavras de Cleanth Brooks,

<sup>3</sup> As citações do romance *As I lay dying* seguem a tradução de Wladir Dupont.

“Faulkner, de forma audaciosa, misturou o grotesco e o heróico, o cômico e o patético, a piedade e o terror, criando um tom tão complexo que alguns leitores têm dificuldade de compreendê-lo” (1990, p. 141). Seja como for, há de se admitir que “a jornada que a família Bundren empreende para enterrar Addie é absurda, e a insistência em levá-la até o fim constitui uma violação óbvia do senso-comum” (BROOKS, 1990, p. 141). Há nessa epopéia às avessas, portanto, um gesto que provoca o espanto de todos, como podemos notar a partir do capítulo narrado por Moseley, um farmacêutico que observa a família em seu percurso:

Foi Albert quem me contou o resto da história. [...] Era um homem alto e esguio sentado na carroça, dizendo que era uma rua pública e ele achava que tinha tanto direito como os outros, e o xerife lhe dizendo que ele teria que ir andando; as pessoas não aguentariam aquilo. Ela estava morta havia oito dias, Albert disse. Eles vinham de algum lugar lá no condado de Yoknapatawpha, tentando chegar a Jefferson com aquilo. Deve ter sido como um pedaço de queijo podre entrando num formigueiro, naquela carroça toda desconjuntada que Albert disse que o pessoal temia que de repente caísse aos pedaços antes que eles pudessem deixar a cidade, com aquele caixão feito em casa e outro sujeito com uma perna quebrada deitado num catre em cima do caixão, e o pai e um menino sentados e o xerife tentando fazê-los sair da cidade (p. 170).

Como vemos, a “agressão” àquilo que a comunidade entende como a conduta apropriada em relação aos mortos ganha concretude com o desconforto causado pelo mau cheiro que emana do corpo de Addie, já em decomposição. Esse cheiro – que, a rigor, acompanha a travessia dos Bundrens desde o princípio – é sintoma de uma agressão física muito mais ampla e constante: Vardaman, o filho mais novo de Addie e Anse, por exemplo, para permitir que a mãe (já morta) possa respirar melhor, decide fazer alguns furos na superfície do caixão utilizando uma verruma; dois dos furos, entretanto, atingem Addie e castigam seu rosto. Se o corpo da mãe deve permanecer um templo sagrado, intocado, Faulkner insiste em golpeá-lo diversas vezes, sobrecarregando a narrativa de imagens grotescas. É o que acontece mais uma vez quando, devido a uma enchente que destruiu a ponte, a família Bundren se vê obrigada a cruzar o rio Yoknapatawpha em sua carroça; em meio à travessia, as mulas atingem um ponto em que ficam praticamente submersas e a carroça tomba, deixando o corpo de Addie à deriva, levado pelas águas como um peixe. Com efeito, convidado a descrever a concepção de *As I lay dying*, Faulkner limita-se a acentuar a injúria física a que sujeitara seus personagens: “Eu peguei essa família e a submeti às duas maiores catástrofes que o homem pode sofrer – o fogo e a enchente, apenas isso” (apud MORELAND, 2007, 430).

A jornada dos Bundrens situa-se, pois, nesse lugar desconfortável entre o compromisso familiar que deve ser cumprido a qualquer custo, independente dos obstáculos que se lhe impõem – a dimensão heróica da viagem –, e a degradação do corpo cujo estado avançado de decomposição parece pedir que o enterro ocorra de imediato. Afinal, estariam os Bundrens submetendo a mãe a desejos particulares que permanecem velados aos demais ou, pelo contrário, eles estariam de fato *se* submetendo a tamanhos contratemplos para realizar o desejo final de Addie? Nas palavras de Jay Parini, “Faulkner ao mesmo tempo ressalta e desconstrói o impulso masculino de aderir a um código de honra, de realizar o desejo de enterrar a mãe apesar de a própria jornada colocar em risco a integridade física da família” (in BLOOM, 2008, p. 241). Ora, o código de conduta certamente está inscrito na jornada, pois quando um transeunte tece certo comentário desagradável sobre a família – “Meu Deus, o que eles estão levando naquela carroça?” (p. 190) – os filhos de Addie revelam-se prontos a defendê-la. No entanto, o que fazer do cheiro que acompanha a viagem? Não seria ele sinal evidente de que há um elemento irreconciliável nessa epopéia moderna?

O próprio ponto de vista fragmentário de *As I lay dying* parece testemunhar em favor da manutenção do impasse. Ao abrir a narrativa para o olhar de quinze personagens diferentes, muitos dos quais com um papel lateral no enredo, Faulkner de certo modo “democratiza” nosso acesso aos eventos, pois a partir dos depoimentos parciais vislumbramos gradativamente um quadro maior. No entanto, o quebra-cabeça que o leitor vai montando mostra-se composto de peças conflitantes, uma vez que as diferentes sensibilidades em questão, por vezes em oposição direta, acabam por impossibilitar a construção de uma versão totalizante dos fatos. Conforme Theresa M. Towner assinala, “enquanto leitores, avaliamos as vozes para descobrir em quem confiar, em qual versão da narrativa acreditar. [...] Contudo, há momentos em que não temos parâmetros de comparação para julgar a versão de um dos narradores” (2008, p. 25). Apenas para citar um exemplo, como reduzir Cash – filho que fabrica o caixão de Addie enquanto esta, ainda viva, ouve suas marteladas – a uma figura estritamente pragmática, se em suas reflexões ele é capaz de atuar, também, num campo metafísico? Diante da “loucura” de Darl, que o conduz ao hospício, Cash deixa transparecer um conteúdo sutil até então desconhecido:

Sentou-se no chão e nós observando-o, rindo e rindo. Foi triste. Foi bem triste. Que raios me partam se eu pude ver alguma coisa engraçada naquilo. [...] Mas não tenho tanta certeza de que um homem tem o direito de dizer o que é loucura e o que não é. É como se em cada homem houvesse outro que estivesse mais além da sanidade e da loucura, que observa as atitudes sãs e insanas desse homem com o mesmo horror e o mesmo assombro (p. 199).

Como dito, Darl, o mais sensível dos irmãos Bundren, acaba a narrativa sendo conduzido ao hospício e em meio a um acesso de risadas que denuncia sua suposta loucura. Com efeito, um dos últimos capítulos de *As I lay dying* é narrado justamente por Darl, que, validando a hipótese formulada por Cash sobre a loucura, mostra-se agora capaz de ausentar-se de si mesmo para fazer uma espécie de autoanálise final: “Darl é nosso irmão, nosso irmão Darl. Nosso irmão Darl numa jaula em Jackson onde, suas mãos sujas pousam levemente nas tranquilas frestas das grades, olhando para fora ele solta espuma pela boca” (p. 213). O desfecho do personagem se dá dessa forma devido a uma ação radical que ele empreende para acelerar de uma vez por todas a conclusão da jornada. Em outras palavras, com o passar dos dias, a decadência do corpo transportado atinge uma dimensão tal que Darl decide incendiar o celeiro que abrigava o caixão naquele momento; não sem novas marcas, o corpo de Addie consegue escapar do fogo, tal como o fizera em meio à água. O próprio Darl relata o evento da seguinte maneira:

Durante outro instante o caixão fica em pé enquanto a chuva de brasas cai sobre ele em brechas difusas como se provocasse outras brasas pelo contato. Depois o caixão cai para a frente, tomando impulso, mostrando Jewel e as brasas em cima dele em rajadas produzidas, como se estivesse rodeado de um halo de fogo. Sem parar o caixão cai e se empina de novo, pára, e depois cai vagarosamente para a frente e na cortina de fogo. Dessa vez Jewel avança com o caixão, agarrado a ele, até que ele se arrebenta no chão e o lança para fora e Mack salta num leve cheiro de carne queimada e tenta apagar com as mãos os buracos cada vez maiores e marcados de vermelho que brotam como flores em sua roupa de baixo (p. 185).

Em suma, muito embora ocupe o plano narrativo em apenas uma das seções, Addie, ou melhor, o corpo de Addie mostra-se, ao longo do percurso, repleto de um movimento que interfere diretamente nas ações dos demais Bundrens. Ora, diante da inoperância que afeta a família, esse movimento do corpo morto parece sugerir que, em *As I lay dying*, vida e morte estão longe de constituir pólos opositivos. A rigor, ao fim do relato vemos que a fragmentação inicial do romance e o isolamento dos personagens atinge ali seu ápice: Darl, a princípio o mais lúcido dos Bundrens, é conduzido ao hospício; Jewel perde o bem que mais preza, seu cavalo; Dewey Dell é seduzida por um falso médico que, em troca de favores sexuais, promete lhe dar uma pílula abortiva e não o faz; de resto, Anse, no mesmo dia em que finalmente enterra sua falecida esposa, aparece diante dos demais membros da família com dentes novos, um gramofone e, para a surpresa geral, uma nova Mrs. Bundren. O enterro do corpo dá início a um novo ciclo que, tal como o anterior, pende para a fragmentação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1962, já tendo publicado os romances que fizeram dele uma figura célebre e lhe conferiram prêmios como o Nobel de Literatura e o Pulitzer, Faulkner redige uma relato mais leve, considerado por muitos críticos como um fenômeno meramente comercial: *The reivers* [*Os invictos*]. Este romance, aliás, foi seu último publicado em vida, e nele aparece novamente a figura detetivesca que se tornara famosa nos contos policiais do autor, o advogado Gavin Stevens. Em poucas palavras, o enredo de *The reivers* centra-se nas aventuras de Lucius Priest, uma criança de onze anos que, acompanhada dos falastrões Boon Hogganbeck e Ned McCaslin – estes empregados da família Priest –, realiza uma viagem a bordo de um carro roubado. Apesar do tom fundamentalmente cômico do texto, há uma reflexão de Lucius, narrador da história e agora já adulto, que é de suma importância para o tema que aqui nos cabe:

As pessoas levavam os enterros a sério naqueles dias. Não a morte: a morte era nossa companheira constante: não havia famílias sem histórias de lápides funerárias cujos homenageados tinham vivido muito pouco tempo para ter o nome ali escrito – a não ser, claro, que a mãe também dormisse naquele mesmo túmulo, o que acontecia com maior frequência do que se gostaria de pensar. [...] Não a morte, mas os funerais, a cerimônia do enterro propriamente dita, cujos fios tênues, porém fortes como aço, eram capazes de prolongar-se indefinidamente [...] (FAULKNER, 2012, p. 54).

A morte é uma constante em Faulkner. No entanto, mais que a morte, é a ocasião do enterro, ou a sua impossibilidade, que ocupa as linhas centrais de muitos de seus textos. Apenas para mencionar um outro exemplo, não seria correto dizer que, além de ser um romance sobre a questão racial e o preconceito, *Intruder in the dust* [*O invasor*] (1948) é, também, uma narrativa sobre o desenterro dos corpos? “Dessa vez eles nem mesmo precisaram de pás. O corpo mal estava coberto; os cachorros já o haviam exposto [...]” (FAULKNER, 1995, p. 131). Ou ainda: “O velho se abaixou e começou a escovar canhestramente com sua única mão a areia que entupia as narinas e a boca e os olhos [...]. Ajoelhando-se agora puxou a ponta da camisa e dobrando-se para levá-la bem perto limpou com ela a face morta [...]” (p. 134). Estas não são passagens marginais em *Intruder in the dust*; antes, o cadáver deve retornar da terra repetidas vezes para corrigir uma injustiça, para que os reais responsáveis por dois assassinatos sejam punidos. Do desenterro depende, pois, o restabelecimento da justiça.

Nesse sentido, tanto os contos “Red Leaves” e “A rose for Emily” quanto o romance *As I lay dying* revelam-se, em última instância, ocorrências de um fenômeno mais amplo e sistemático em Faulkner: o (des)enterro

do cadáver, ou antes, a persistência de um corpo que se recusa a deixar-se ir e, ao fazê-lo, aponta para algum tipo de desajuste, seja cultural, como em “Red Leaves”, temporal, como em “A rose for Emily”, ou inclusive de modo a comprometer a linha divisória entre o heróico e o patético, como parece ser o caso em *As I lay dying*. O certo é que, num ambiente em que o ar cheira a enxofre, como ocorre nessas três obras de Faulkner, “inertes, os grandes urubus voam em círculos elevados, as nuvens dando-lhes uma ilusão de retrocesso” (FAULKNER, 2009, p. 81). O retrocesso é uma ilusão, e o descanso dos mortos pode ser perturbado, a qualquer momento.

## REFERÊNCIAS

- ATKINSON, Ted. *Faulkner and the great depression: aesthetics, ideology, and cultural politics*. Athens: The University of Georgia Press, 2006.
- BLOOM, Harold (Ed.). *Bloom's modern critical views: William Faulkner*. New York: Infobase Publishing, 2008.
- BOTTING, Fred. *The gothic*. London: Routledge, 1996.
- BROOKS, Cleanth. *William Faulkner: The Yoknapatawpha County*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990.
- BROOKS, Cleanth & WARREN, Robert Penn. *Understanding fiction*. 3.ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1979.
- FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Trad. Wladir Dupont. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O intruso*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Siciliano, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Os invictos*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Benvirá, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Red Leaves”. In: *Collected stories of William Faulkner*. New York: Random House, Inc., 1995.
- \_\_\_\_\_. “Uma rosa para Emily”. Trad. Lia Correia Dutra. In: MORAIS, Vinicius de (Coord.). *Contos Norte-Americanos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- KARTIGANER, Donald M. & ABADIE, Ann J. (Eds.). *Faulkner and the natural world*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.
- MORELAND, Richard C. (Ed.). *A companion to William Faulkner*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- SKEI, Hans H. *Reading Faulkner's best short stories*. Columbia: University of South Carolina Press, 1999.
- TOWNER, Theresa M. *The Cambridge introduction to William Faulkner*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- TOWNER, Theresa M. & CAROTHERS, James B. *Reading Faulkner: collected stories*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.