

JOANA MARIA DE OLIVEIRA GOMES DA TORRE

O CAOS E A LITERATURA:

UMA LEITURA DE *THE WILD PALMS* DE WILLIAM FAULKNER

**Dissertação de Mestrado em Estudos
Anglo-americanos (Literatura Norte-
-Americana) apresentada à Faculdade
de Letras da Universidade do Porto**

043M
T 642 c
2x.2

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA

N.º 53209 —
Ex.º 12
12.01.98

Porto

1997

Aos meus muito queridos pais e irmãos

Ao meu melhor amigo e marido Jorge

INTRODUÇÃO

“... magnificente romance que considero um dos mais belos e audaciosos romances de amor que jamais se escreveram”

Jorge de Sena¹

Este comentário ao romance *The Wild Palms* leva-nos a reflectir sobre o esquecimento a que tem estado votada esta obra. Para além do estudo sistemático e aprofundado de Thomas L. McHaney, apenas encontrámos pequenos artigos sobre o romance, quer em revistas quer em livros de interpretação crítica da obra global de William Faulkner. Muitas vezes este romance nem é sequer mencionado em estudos que fazem comentários gerais à obra do autor. Este aparente esquecimento parece ter como causa uma série de adulterações que a obra sofreu desde a primeira publicação em 1939 e que, de acordo com Thomas McHaney, “delayed understanding of one of Faulkner’s most important books”².

A primeira adulteração, e a nosso ver a mais importante, foi a alteração, devido a pressões editoriais, do título originalmente atribuído por Faulkner ao seu livro. O título que o escritor tinha em mente era *If I Forget Thee, Jerusalem!*, parte de um versículo retirada do salmo 137 da Bíblia, que só por si direccionava a leitura da obra para uma

¹ Prefácio à edição portuguesa, William Faulkner, *Palmeiras Bravas - Rio Velho* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993), p. 11.

² Thomas McHaney, *William Faulkner’s The Wild Palms: A study* (Jackson: University Press of Mississippi, 1975), p. xiii.

dimensão diferente da do presente título, *The Wild Palms*. Outra alteração sofrida pelo livro foi a publicação por diversas vezes em separado das duas histórias³ que se alternam e que constituem o romance - “Wild Palms” e “Old Man” - , o que perverteu de imediato a intenção do autor. Segundo Thomas McHaney, “It has taken more than three decades for Faulkner’s book to be read as it was written”.⁴

Seria interessante saber a reação de William Faulkner a essas alterações. Relativamente à mudança de título não se conhece nenhuma atitude do escritor. Contudo, David Minter, no estudo biográfico que fez de William Faulkner, refere a relutância do escritor: “Yet within a few weeks he was at work on a novel he called “If I Forget Thee, Jerusalem,” a title he reluctantly changed to *The Wild Palms*”⁵. Essa hesitação é comprovada por Joseph Blotner, que afirma ter sido o editor Bob Haas quem persuadiu o escritor a proceder a essa alteração: “ On Thursday, October 6, Faulkner wrote Estelle. “The book’s name is “The Wild Palms,” he wrote. Bob Haas had persuaded him to abandon the title “If I Forget Thee, O Jerusalem,” he would later say, because Haas felt it would arouse anti-Semitic feeling”⁶. Numa das cartas pessoais do autor dirigida a Saxe Commins, Faulkner demonstra a sua desaprovação relativamente à publicação em separado das duas narrativas: “ Of course I agree, appreciate the notice, which you never fail to give me anyhow. Dismembering *The Wild Palms* will in my opinion destroy the over-all impact which I intended. But apparently my vanity (if it is

³ O romance foi desmembrado pela primeira vez por Malcolm Cowley em 1946, aquando da publicação em separado da história “Old Man”; em 1948 as duas histórias foram publicadas separadamente pelos editores da New American Library que, posteriormente, em 1954, publicaram ainda as histórias num só livro, uma a seguir à outra, sem se alternarem. Cf McHaney, *William Faulkner’s The Wild Palms*. pp xiv, xv, e Adam Mars-Jones, prefácio à edição utilizada neste trabalho, *The Wild Palms* (London: Picador, 1987). p. v.

⁴ McHaney, *William Faulkner’s The Wild Palms*. p. xv.

⁵ David Minter, *William Faulkner: His Life and Work* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980). pp. 170-1.

⁶ Joseph Blotner, *Faulkner: A Biography* (New York: Random House, 1974). p. 1002.

vanity) regarding my work has at least reached that pitch where I consider it does not need petty defending”⁷ Essas palavras de Faulkner, de aparente indiferença pelo destino dado aos seus textos, sugerem a posição do escritor: a partir do momento de publicação, a obra deixava de lhe pertencer e passava a ser do domínio do leitor. A sua paixão era o acto de escrita; acabado o romance ou o conto, o seu interesse deslocava-se com intensidade para a criação literária seguinte. Esse sentimento está patente nessa mesma carta: “ I am so near the end of the big one that I am frightened, that lightning might strike me before I can finish it”⁸. Daí a sua indiferença, quer pela alteração do título quer pelas publicações que adulteravam a sua intenção inicial: a escrita de duas histórias que vivem uma da outra formando um todo. Essa intenção foi por diversas vezes explicitada por Faulkner, nomeadamente numa entrevista que deu a Jean Stein em 1956: “That was one story - the story of Charlotte Rittenmeyer and Harry Wilbourne, who sacrificed everything for love, and then lost that. I did not know it would be two separate stories until after I had started the book. When I reached the end of what is now the first section of *The Wild Palms*, I realized suddenly that something was missing, it needed emphasis, something to lift it like counterpoint in music. So I wrote on the “Old Man” story until “The Wild Palms” story rose back to pitch”⁹.

O desmembramento da obra tem sido criticado por diversos estudiosos de William Faulkner. Edmond Volpe vê a separação das narrativas como um factor de destruição do romance: “The separation, which the author apparently accepted with his usual indifference to the treatment of his works, destroys a novel of remarkable depth

⁷ Joseph Blotner (ed.), *Selected Letters of William Faulkner* (New York: Random House, 1977), p. 352.

⁸ Blotner (ed.), *Selected Letters of William Faulkner*, p. 352.

⁹ Frederick J. Hoffman e Olga W. Vickery (eds.), *William Faulkner: Three Decades of Criticism* (Detroit: Michigan State University Press, 1960), p. 75.

and startling ingenuity”.¹⁰ Michael Millgate enfatiza a necessidade de se ler e estudar o romance tal como o escritor a estruturou: “Whatever the history of the novel, it must be discussed and interpreted as it stands, in its published form, and it is clear that Faulkner’s structural method forces us to recognise certain thematic and even narrative parallels and inversions between one strand of the novel and the other”¹¹. A nosso ver, a leitura do romance só pode ficar realmente completa quando, para além de lermos as duas histórias como uma, nos debruçarmos sobre a escolha original do título.

O título com que a obra chegou aos nossos dias, *The Wild Palms*, remete sobretudo para a narrativa em que Harry Wilbourne e Charlotte Rittenmeyer são as personagens principais, e perde em reunir numa só as duas histórias que constituem o livro. Pelo contrário, o título *If I Forget Thee, Jerusalem!* abre um caminho de interpretação ao leitor que não pode ter estado alheio aos propósitos do escritor. O salmo¹² de onde foi retirado o título constrói-se a partir de uma série de símbolos cujo significado levanta questões atemporais que preocupam a humanidade e que o romance explora, tendo como pano de fundo a América dos anos trinta. Esse carácter universal é

¹⁰ Edmond Volpe, *A Reader’s Guide to William Faulkner* (New York: Farrar, Straus and Girous, 1964), p. 213.

¹¹ Michael Millgate, *The Achievement of William Faulkner* (New York: Random House, 1966), pp. 175-6.

¹² Para uma melhor compreensão do que está a ser explanado parece-nos importante transcrever as partes que nos interessam do salmo em questão:

“By the rivers of Babylon, there we sat down, yea, we wept, when we remembered Zion (...)

3 For there they that carried us away captive required of us a song; and they that wasted us *required of us mirth, saying*, Sing us *one* of the songs of Zion.

4 How shall we sing the Lord’s song in a strange land?

5 If I forget thee, O Jerusalem, let my right hand forget *her cunning*.

6 If I do not remember thee, let my tongue cleave to the roof of my mouth; if I prefer not Jerusalem above my chief joy. (...)

8 O daughter of Babylon, who art to be destroyed; happy *shall he be*, that rewardeth thee as thou hast served us.

9 Happy *shall he be*, that taketh and dasheth thy little ones against the stones.”

The Holy Bible (London and New York: Collins’ Clear-Type Press, 1938). p. 411.

salientado por Olga Vickery ao referir-se a este romance: “ The emphasis is shifted from the individual and his personal history to man and history in general.”¹³

O salmo bíblico constitui globalmente um aviso à humanidade para que não venha a esquecer determinados valores que Jerusalém simboliza, nomeadamente o amor, a compaixão, a união, a honra, a justiça. De acordo com o *Dictionary of Symbols*¹⁴, Jerusalém simboliza ainda a nova ordem das coisas que no fim dos tempos irá substituir o mundo presente. No *Apocalypse* faz-se a descrição de Jerusalém como um novo absoluto, que representa um começo inédito para a humanidade e não um regresso a um passado idílico. Para tal é necessário que o mundo actual, antítese dessa Jerusalém, desapareça. O mundo corrupto que ignorou esses valores é representado no salmo por Babilónia, cidade esplendorosa, que escravizou o povo hebreu e que simboliza também a luxúria, a opressão e a exploração. Essa noção de cativo relaciona-se nos versículos com um outro conceito, o de castigo. Os filhos de Deus prometem autopunir-se se esquecerem os ensinamentos divinos representados por Jerusalém, mesmo quando se encontram cativos em terra estranha às palavras de Deus, em tempos de descrença. Pressagiam, ainda, o terrível castigo que cairá sobre essa terra que domina pelo cativo os que acreditam em Deus: a destruição total. Essa destruição surge no salmo como consequência dos próprios actos dos homens que desviaram a sua atenção da vocação espiritual e que construíram todo esse esplendor sobre valores temporais, exaltadores apenas da parte física do ser humano.

¹³ Olga W. Vickery, *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation* (Baton Rouge: Louisiana State Press, 1973), p. 156.

¹⁴ Cf Jean Chevalier and Alain Gheerbrant, *The Dictionary of Symbols*, trad. John Buchanan-Brown (London: Penguin, 1996), pp. 553-4.

Os pontos levantados por esta breve interpretação do salmo não se esgotam aqui, uma vez que o título atribuído por William Faulkner representa apenas parte do versículo de onde foi retirado. O autor apenas seleccionou a oração condicional deixando em aberto a construção da oração principal. As consequências desse esquecimento de determinados valores essenciais ao ser humano terão de ser encontradas no próprio romance pelo leitor. Arriscamo-nos a dizer que o romance é a oração principal que falta ao título.

A atitude severa presente no salmo assemelha-se à atitude crítica que o autor revela no romance em relação ao mundo moderno, para o qual olha com aspereza apontando as suas feridas, desmascarando a sociedade que o constitui e denunciando a situação em que o Homem se encontra. Em *The Wild Palms* encontramos patentes os temas acima mencionados: o esquecimento, o cativo, o castigo, a corrupção. E é a partir da descodificação dos significados das duas histórias que esses temas se relacionam e dão vida à intenção do autor. Como Edmond Volpe refere, “ By juxtaposing a tale of man in nature with one of man in society, Faulkner sets into relief those characteristics of the modern world that make society unnatural and that alienate man from his own nature and from the natural conditions of existence”¹⁵.

Essas preocupações reveladas por Faulkner inserem-se num leque de temas comuns a uma geração de escritores americanos que deram voz à corrente estético-literária do modernismo. Esses escritores reflectem nos seus romances as ansiedades de uma época que caracterizam utilizando imagens de inadequação, de desintegração, de desorientação, do homem sem justiça e sem abrigo no mundo, de homens exilados, sós e mutilados pela sociedade ou pela própria psique..

¹⁵ Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner*, p. 212.

William Faulkner foi um dos autores que mais contribuiu para o modernismo experimental do romance americano e os seus trabalhos espelham as características desse movimento. A sensação de falhanço da História, a degeneração da modernidade, o narcisismo da existência moderna, os apelos de uma vida boémia, a desadequação dos papéis sexuais tradicionais, a busca de novas sensações são temáticas que influenciam as suas obras e lhe exigem um estilo novo de escrita, considerado exasperante por muitos leitores¹⁶. Os anacronismos, o discurso da corrente de consciência, as mudanças temporais e espaciais repentinas, a apresentação não linear das narrativas são algumas das características que lhe incutem um estilo único, que curiosamente se tornará mais experimentalista quanto mais limitado se torna o universo retratado. É com *Flags in the Dust* (1928) e com a sua adaptação em *Sartoris* (1929) que Faulkner descobre o Sul dos EUA como espaço privilegiado para o desenrolar das suas narrativas, nomeadamente desse apogeu criativo e modernista que é *The Sound and the Fury* (1929). O sul faulkneriano é simultaneamente um mundo real e ficcional porque é construído a partir de uma realidade, o Sul, e é uma criação do próprio autor, que define as delimitações geográficas do mesmo. Faulkner baptizou esse espaço de *Yoknapatawapha County*, no qual assume o papel de uma divindade que controla o destino das personagens que o povoam, definindo-lhes um passado, um presente e um futuro: “so I created a cosmos of my own. I can move these people around like God, not only in space but in time too”¹⁷

¹⁶ Parece-nos pertinente lembrar as palavras de Jorge de Sena incluídas no prefácio por ele escrito para a tradução portuguesa do romance e que revelam, por um lado, a dificuldade que o estilo de Faulkner apresenta e, por outro, o fascínio desse mesmo estilo: “Foram estes até hoje os meus únicos contactos em português ou para português com a obra de um grande escritor contemporâneo que imensamente admiro e muitas vezes, à leitura, me exaspera. Creio firmemente que é preciso tê-lo traduzido, ter-se lutado com o seu prodigioso, truculento e no entanto pessoalíssimo estilo de escrever e de narrar, para admirar mais profundamente e lucidamente do que o permite a fascinação um pouco entontecedora que deixa a difícil leitura da sua complexa e vasta construção romanesca.” Faulkner, *Palmeiras Bravas - Rio Velho*, p. 11.

¹⁷ Citado por Hoffman and Vickery (eds), *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, p. 82.

As preocupações de Faulkner vão mudando gradualmente e, nos anos trinta, os temas tornaram-se mais negativos¹⁸, debruçando-se cada vez mais sobre o estado estéril e moribundo da sociedade, a sexualidade como destruição do homem, o ressurgimento de um puritanismo obscuro no Sul, as personagens que experienciam uma desorientação psíquica extrema. Faulkner, contudo, não perde o interesse pela capacidade demonstrada pelo Homem em resistir à maldição que a modernização¹⁹ representa e acredita nos momentos de renovação pessoal, que tornam a relação do Homem com o Tempo significativa : “ Faulkner had always been interested (...) in the plenitude of human nature, the lyrical and transcendental aspects of the natural world and the feeling that creativity and hope can be relived and passed from generation to generation, so becoming timeless.”²⁰

A complexidade estilística e temática professada por Faulkner dificultou a recepção da sua obra no contexto americano, uma vez que os leitores não estavam

¹⁸ Esse crescente pessimismo de Faulkner foi sentido pelos seus contemporâneos. Joseph Blotner refere que esse foi um factor de rejeição de algumas das suas histórias: “Ober began serving Faulkner in his quiet efficient way. He had “Barn Burning” retyped and sent it to the *Post*, which rejected it. In December, *Red Book* found it too depressing, as would *The American Magazine* nearly three months later (...) Interest in Faulkner and his work had not slackened. *Time* magazine was ready to reschedule the postponed cover story to coincide with the January publication of **The Wild Palms**. Robert Cantwell had been anxious to do it without further delay, for “the fact that his writing was growing steadily more obscure suggested that the difficulty might be greater in the future”. Blotner, *Faulkner: A Biography*, p. 1005.

¹⁹ Recorro às palavras de Carlos Azevedo que, na sua tese de doutoramento, procede a uma distinção deste conceito de modernização em relação aos conceitos de modernidade e modernismo, que muitas vezes se confundem: “A modernidade - matriz social, económica, política e cultural que, firmando-se a partir do século XV, se foi impondo ao longo do século XIX a ponto de radicalmente se alterar na transição para as primeiras décadas do século XX - encontra no modernismo a sua expressão estético-cultural, uma “cultura” que, pelo menos em parte, se reclama de uma vocação crítica perante a modernização enquanto “processo” envolvente e global”. Carlos Azevedo fornece ainda uma definição de modernização, de Daniel Joseph Singal, que nos ajuda a definir em que consiste este “processo” envolvente e global: “Modernization (...) denotes a process of social and economic development, involving the rise of industry, technology, urbanization, and bureaucratic institutions, that can be traced back as far as the seventeenth century”. *Entre o Real e a Abstracção: A Ficção Narrativa de Ernest Hemingway* (Porto: edição do autor, 1988), pp. 48-9.

²⁰ Richard Ruland e Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature* (Harmondsworth: Penguin, 1992), p. 313.

preparados para compreender e fruir as novas estratégias literárias utilizadas. Essas vertentes modernistas exigiam-lhes um papel activo na leitura e releitura das obras para que pudessem apreender o significado último de cada um dos romances. Visto que só um público conhecedor poderia compreender a sua obra, Faulkner foi encontrá-lo na Europa, principalmente na França. Nessa nação, Faulkner era um escritor de culto.

A obra presentemente em estudo, *The Wild Palms*, reflecte as preocupações acima transcritas, apesar de o espaço físico em que decorre a acção já não se circunscrever ao *Yoknapatawapha County*. É um espaço mais alargado, em que Faulkner visita algumas das grandes cidades e estados da América, percorrendo grande parte dos territórios do Sul e do Oeste, onde quase chega a ir à extremidade da nação, quando as personagens se deslocam até ao Utah. Nessa obra, e devido à inovação técnica do romance, o leitor é chamado a participar activamente no processo de criação literária: “He must establish the thematic relationships of the stories, recognize the parallels and discover the truth”²¹. Este romance surge após um período pouco agradável de um ano e meio durante o qual o escritor trabalhou como argumentista em Hollywood. O mundo do cinema é um mundo de disfarce e de ilusão, as relações entre aqueles que o habitam são caóticas e desprovidas de valores referenciais e, para o escritor, Hollywood converteu-se numa Babilónia que ameaçava não só o seu trabalho como escritor mas também a sua própria integridade pessoal²². Faulkner nunca se sentiu muito à-vontade com o trabalho na indústria do cinema e Pamela Rhodes e Richard Godden sugerem que *The Wild Palms* é uma resposta literária do escritor à máquina da cultura massificada²³.

²¹ Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner*, p 213.

²² Blotner na biografia que escreveu sobre o autor refere que Faulkner se sentia deprimido quando trabalhava para os estúdios cinematográficos: “The depression he usually felt as he began a studio assignment was suddenly deepened”. *William Faulkner: A Biography*, p. 942.

²³ Cf Pamela Rhodes e Richard Godden, “*The Wild Palms*: Degraded Culture, Devalued Texts”, Michael Gresset e Noel Polk (eds.), *Intertextuality in Faulkner* (Jackson: University Press of Mississippi, 1985).

A sociedade americana que o escritor retrata na obra assemelha-se à já citada Babilônia, só que esta é agora moderna, mas mais uma vez escraviza os seus elementos, regendo o seu dia a dia por valores materialistas que arrancam ao homem um dos seus bens mais preciosos: a individualidade. Esse universo está povoado de personagens sem rosto ou ocultas por jogos de máscaras que as diluem umas nas outras e as tornam indistintas. O mundo moderno é caracterizado como um espaço de ocultação que erradicou da sua escala de valores determinados sentimentos e ideais essenciais à vida em comunidade. Cleanth Brooks, num estudo sobre a relação entre William Faulkner e a comunidade, afirma que, para se poder falar de vida em comunidade, é necessário “ a group of people united by common likes and dislikes, aversions and enthusiasms, tastes, way of life, and moral beliefs”²⁴. O mesmo crítico contrapõe uma definição de sociedade que nos parece importante para a caracterização do espaço social em *The Wild Palms*: “men are drawn together for mutual profit (...) The ties that bind the members of a society together are finally economic: the relationship of the individuals is functional.”²⁵

Essas características do sistema social acompanham as personagens ao longo das suas viagens nas duas narrativas que materializam o presente romance. Viagens essas que se iniciam por razões divergentes, mas que vêm provar, em última instância, que o homem transformou o mundo numa prisão, e que qualquer viagem que inicie termina no lugar de partida. Harry e Charlotte, personagens principais da narrativa “Wild Palms”, descobrem, um à custa da liberdade pessoal e o outro à custa da própria vida, que no mundo de hoje não há lugar para o Amor²⁶, e que não adianta tentar abandonar esse

²⁴ Cleanth Brooks, *On the Prejudices, Predilections and Firm Beliefs of William Faulkner* (Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987), pp. 30-1.

²⁵ Brooks, *On the Prejudices, Predilections and Firm Beliefs of William Faulkner*, p. 31.

²⁶ O uso de letra maiúscula é propositado para a palavra Amor englobar toda uma série de sentimentos que com esse se relacionam - o amor entre um homem e uma mulher, a amizade, a solidariedade, a compaixão. Aliás o termo latino que veio a designar compaixão, *caritas*, significava amor.

cativeiro cinzento e frio que é a sociedade, uma vez que o mundo dos desterrados - ao qual passam a pertencer - é precisamente igual ao que querem deixar para trás. A verdade, porém, é cruel, pois são eles próprios que tornam esses mundos semelhantes ao demonstrarem ser impossível desprenderem-se das regras pelas quais sempre se regeram. Por outro lado, a ingenuidade do seu acto de tentar quebrar os grilhões irá ter um preço demasiado alto.

Por sua vez, o prisioneiro alto e anónimo da segunda história, “Old Man”, tem a oportunidade de voltar a ser livre e de transformar em passado os anos que cumpre como castigo numa prisão estatal desde os dezanove anos, altura em que foi confinado aos muros do cárcere. Mais tarde, ele é declarado morto pelos seus algozes em consequência do seu desaparecimento na cheia que assolava a região, quando tentava cumprir as ordens que lhe tinham sido dadas - salvar uma mulher que estaria refugiada em cima de um tronco de cipreste e um homem que estaria sentado num telhado de um armazém de algodão²⁷. Contudo, o prisioneiro rejeita essa hipótese de voltar a viver em liberdade, pois vai descobrir que o mundo real para além dos muros da prisão é aterrador. Investe, então, todas as energias numa única missão: obedecer à ordem recebida e regressar à prisão de Parchman, o único lugar no mundo que lhe oferece segurança e que o acolhe como se de um lar se tratasse. No final, nada mais importa que esse retorno, nem mesmo a pena adicional de dez anos que, por questões burocráticas, lhe é infligida. Michael Millgate relaciona de forma curiosa essa personagem com a mensagem que se pode retirar do título original da obra e que aponta para esse paradoxo que o desejo do condenado de regressar à prisão representa: “ Psalm 137, from which

²⁷ William Faulkner, *The Wild Palms* (London: Picador, 1987), p.56. Sempre que haja referências à obra em estudo passaremos a utilizar a sigla WP seguida da respectiva página.

Faulkner took his original title, embodies an affirmation of the Jew's loyalty to their homeland at the time of the Babylonish captivity, and Faulkner may have intended an ironic allusion to the situation of the convict, for whom his place of captivity is itself the only home, the only sanctuary, he knows or can imagine"²⁸.

O tema do cativo e do exílio modernos que constitui a sociedade é, assim, recorrente no romance. Todas as personagens perderam a liberdade, umas em consequência do anonimato frio e cruel das grandes cidades, outras devido aos padrões morais rígidos a que as pequenas cidades subjugam os seus elementos, outras, ainda, por terem esquecido o que é viver para além dos muros da prisão onde o Estado os encarcerou por terem cometido actos considerados ilegais. Em última análise, todos eles são prisioneiros do sistema complexo que é a civilização. Nas palavras de Faulkner, “ we have worked and suffered and died shrieking and cursing in rage and impotence and terror for two thousand years to create and perfect in man's own image” (WP: 98).

Essa caracterização do sistema social assume contornos mais claros quando analisada à luz da teoria do caos, ou teoria dos sistemas complexos, que recentemente tem sido aplicada à literatura. Essa teoria que os estudos literários foram buscar à Física traz um novo dinamismo à interpretação de obras que têm sido consideradas de leitura problemática, devido à complexidade da sua estrutura: “ chaos theory opens up broader perspectives on canonical literature than do certain comparatively restrictive critical perspectives which currently assign (...) to its historically or generically or ideological restricted place”²⁹.

²⁸ Millgate, *The Achievement of William Faulkner*, p. 177.

²⁹ Harriett Hawkins, *Strange Attractors: Literature, Culture and Chaos Theory* (London: Prentice Hall, 1995), p. 7.

A teoria do caos tem como base situações do quotidiano que consideramos factos básicos da nossa existência. Referimo-nos a todos os acontecimentos que parecem acidentais e ocasionais no momento em que ocorrem, mas que, quando são já passados e os revemos, se afiguram como altamente deterministas, uma vez que condicionaram e até mudaram todo o curso da nossa existência. São situações comuns mas difíceis de compreender porque, na sua maioria, surgem como consequência de causas que nos parecem insignificantes e incapazes de provocar tais alterações. Na obra em estudo encontramos inúmeros exemplos de situações como essas. É por um simples acaso que os protagonistas de “Wild Palms” se conhecem. Harry encontra inesperadamente uma carteira com dinheiro num balde de lixo, e é esse dinheiro que vai viabilizar a relação dos amantes e a fuga em direcção ao norte da América, para Chicago. Quando se encontram nas montanhas gélidas de Utah é inadvertidamente que o meio contraceptivo utilizado por Charlotte se quebra com o frio e faz com que ela engravide. Na história do prisioneiro não se encontra uma explicação para a cheia que rapidamente invade a região e que é factor de destruição; é por acaso que seleccionam o prisioneiro para ir salvar duas vítimas dessa catástrofe. Nada fazia prever que o barco em que seguia se iria virar e que, em consequência, o dariam como morto; é inesperado o encontro com a mulher que deveria salvar, que curiosamente estava nos últimos meses de gravidez e se torna sua companheira de viagem... Ambas as narrativas se constroem a partir de eventos que parecem ocasionais, mas sem os quais não seria possível falar de criatividade e de sentido no romance. O romance vai adquirindo sentido e estrutura global a partir desses pequenos incidentes que se vão acumulando e que constituem precisamente a base de toda a obra.

À primeira vista nada de especial se pode dizer sobre esses eventos, uma vez que os encontramos em larga escala no mundo que nos rodeia e têm sido ao longo dos tempos objecto de estudo de diferentes ciências físicas e humanas. Os cientistas desenvolveram todos os esforços para ser possível prever esses acontecimentos e para assim o homem adquirir controlo total sobre si e sobre o meio circundante. Para tal, tentaram reduzir a complexidade do mundo a relações de linearidade simples: encontrando-se uma causa para um evento x , encontrar-se-ia uma consequência exactamente na mesma proporção. Cientistas como Newton acreditavam na existência de um mundo governado por forças simples, o que possibilitava ao homem prever com segurança todos os fenómenos. Porém, esses cientistas ignoraram os fenómenos complexos que não conseguiam prever/ controlar, construindo uma “física que desencantava o mundo e lhe negava a complexidade e a diversidade”³⁰. A teoria do caos vem estudar essa complexidade do universo, deslocando o objectivo da ciência da previsão para a explicação. Como afirma Hubert Reeves, “ Os desenvolvimentos recentes da física e, em particular, o nascimento da teoria do caos permitem-nos compreender como as leis coexistem com a dimensão lúdica da natureza”³¹. Por muito deterministas que sejam, as equações são incapazes de prever o futuro a longo prazo: “Sem obedecer às leis da física a natureza pode dedicar-se à sua actividade favorita: inovar sem limite”³². Os jogos da natureza deram origem a um número ilimitado de estruturas complexas, sendo o ser humano uma das mais ricas. Esses jogos tinham sido denominados por Charles Darwin “selecção natural”, e a nova teoria vem acrescentar a

³⁰ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *A Nova Aliança*, trad. Miguel Trincadeira (Lisboa: Gradiva, 1986), p. 258.

³¹ Hubert Reeves, *Malicorne: Reflexões de um observador da natureza*, trad. Jorge Branco (Lisboa: Gradiva, 1990), p. 97.

³² Reeves, *Malicorne*, p. 127.

ideia de que essa selecção é criativa e determinista. Os organismos mais aptos, ou seja, aqueles que são capazes de cumprir a sua função reprodutora e de encontrar alimento, são ampliados e tornam-se parte dominante da natureza. Para Thomas Jackson Rice, a natureza está algures entre o caos e a ordem, é uma “messy kind of order”, que ocupa um lugar em que o seu poder criativo tem mais força - “The edge of chaos”³³.

A primeira exigência da teoria do caos é o reencontro do Homem com a realidade, uma vez que deixa de ser um mero observador e passa a fazer parte integrante do objecto de estudo. Prigogine e Stengers sublinham que “o nosso diálogo com a natureza é bem conduzido do interior dela, e aqui ela responde positivamente só aos que explicitamente reconhecem que lhe pertencem”³⁴.

O modo como se processa a evolução e a inovação no mundo não é, como já referimos, aleatória. A natureza, é certo, associa elementos simples para com eles obter estruturas novas que são cada vez mais complexas, mas essa associação estabelece-se num espaço de liberdade - “The edge of Chaos” - onde “acaso” e “necessidade” se encontram e fertilizam. A oposição entre esses dois conceitos deixa de existir e torna-se uma das principais premissas da teoria do caos, o que abala de vez com os paradigmas newtonianos e cartesianos de um mundo simples e previsível. Em 1979, um meteorologista, Edward Lorenz, demonstra num artigo intitulado “Predictability: does the flap of a butterfly’s wings in Brazil set off a tornado in Texas?” que a previsibilidade é impossível de alcançar. A partir do estudo na natureza de todos os grandes acontecimentos que são consequência de pequenas causas, chegou-se à conclusão de que em todos os fenómenos mais simples está enraizada uma complexidade incalculável. Um

³³ Thomas Jackson Rice, *Ulysses, Chaos, and Complexity*. in Internet: <http://astro.temple.edu/~callahan/hjs/rice.html>, p. 1.

³⁴ Prigogine e Stengers, *A Nova Aliança*, p. 305.

exemplo de um sistema complexo imprevisível é o tempo físico. Não conseguimos antever a longo prazo a existência de chuva ou sol em determinado ponto do mundo. O que Edward Lorenz explica, e que designa de “efeito borboleta”, é que uma simples borboleta pode alterar as condições atmosféricas.³⁵ Isso explica-se uma vez que o tempo, à semelhança de muitos outros sistemas complexos, é tão sensível aos dados iniciais que basta uma pequena alteração, quase imperceptível, para que todo o sistema se altere. É essa não linearidade entre causa e efeito, que tinha sido ignorada pela ciência, que caracteriza os sistemas complexos e os torna imprevisíveis.

Prigogine designa como estado de flutuação essa não-linearidade, que é essencial à evolução do sistema. Sem esses acasos, ou flutuações, os sistemas estagnariam e não poderíamos observar na natureza tanta diversidade; daí que os acasos sejam encarados como necessidades. Contraria-se, assim, o pressuposto levantado pela segunda lei da termodinâmica, que nos diz que caminhamos num estado de entropia para o seu valor máximo, para além do qual nada há, uma vez que o universo atinge a mesma temperatura e deixa de existir diversidade. A descoberta dos sistemas complexos e do seu funcionamento questiona essas previsões sombrias e reafirma a continuação de um universo em permanente evolução e expansão.

Um sistema complexo alimenta-se dessas flutuações, a que já nos referimos, e, se o analisarmos atentamente, verificamos que a um nível global o sistema está em equilíbrio, mas, ao nível do pormenor, o seu estado é caótico, está em completo e constante desequilíbrio. “The strange thing is that the system MUST be out of balance in

³⁵ Rice levanta uma questão pertinente em relação ao poder do homem nesse jogo caótico entre acaso e necessidade: “The mind of man, butterfly wings of a sort, can generate even more unpredictable fluctuations in behavior”. *Ulysses, Chaos, and Complexity*, p. 7.

order to produce global order”³⁶. A estrutura global do sistema é produzida a partir da interacção das componentes que o constituem. Esses elementos interagem com outros elementos que estão imediatamente perto de si, e qualquer flutuação que se produza é transmitida de imediato ao resto do sistema. Dessa cadeia de relações surgem “propriedades emergentes” que caracterizam o sistema. Prigogine explica que essas flutuações (esse caos³⁷ permanente do sistema), enquanto se processarem a um nível microscópico, não alteram radicalmente o equilíbrio, uma vez que a estrutura global dos sistemas complexos tende a amortecer essas flutuações pois possui uma “organização adaptativa”. Cada componente comporta-se como um todo, como se estivesse informado do estado do conjunto. O sistema complexo que é a sociedade exemplifica o que tentamos explicar: ela é formada por muitas componentes independentes - os seres humanos, que por sua vez são também sistemas complexos - que interagem localmente e não com todos os elementos do sistema. O estado actual da sociedade é a estrutura global do sistema e cada indivíduo responde a esse estado; ao actuarem todos da mesma forma, dão origem a essa estrutura global.

O sistema, contudo, só será alterado se forem introduzidos elementos novos que invadam o sistema alterando o seu funcionamento. Se uma flutuação microscópica for ampliada e atingir um nível macroscópico, torna-se perigosa porque alterará rapidamente o conjunto. Na sociedade, muitas das inovações existentes provêm de grupos

³⁶ Onar Ann, *Back to Basis. Introduction to Systems Theory and Complexity*, in Internet: [http://www.stud.his.no/~onar/Ess/Back to Basis.html](http://www.stud.his.no/~onar/Ess/Back%20to%20Basis.html), p. 3.

³⁷ René Thom adverte o leitor para a nova acepção da palavra catástrofe, que é equivalente a caos, uma vez que esse autor designa teoria das catástrofes a teoria do caos: “A palavra catástrofe não tem, portanto, a conotação negativa que ao invés apresenta na linguagem quotidiana”. *Parábolas e Catástrofes* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985), pp. 12-3. Tony E. Jackson num artigo intitulado “The consequences of chaos: *Cleopatra's Sister* and postmodern historiography” acrescenta algo sobre o significado da palavra caos que nos parece fundamental para a sua total compreensão: “The name, chaos, actually misleads because the theory in fact describes a kind of order, one that does not appear as such to the everyday perception”. *Modern Fiction Studies*, 42.2 (Summer 1996), 398.

minoritários que muitas vezes eram perseguidos e excluídos pela sociedade. A própria história da América é um bom exemplo: os primeiros colonos que viajaram no *Mayflower* até ao novo continente eram alvo de perseguições e discriminação na Europa. Ao estabelecerem-se na América lançaram as bases ideológicas para a construção de uma nova nação, que o resto do mundo não pôde ignorar. Mas na maioria dos casos os actos mais radicais de grupos ou de indivíduos são absorvidos pelo sistema. Prigogine e Stengers explicam de forma curiosa porque isso acontece: “há quem assinale que a rapidez de circulação das informações que caracteriza a nossa época e a possibilidade de tudo difundir rapidamente para todo o mundo contribuem para manter todo o acontecimento na insignificância do anedótico”³⁸. Continuam ainda apresentando uma análise sociológica de um autor, Gabriel Tarde, que considera as intrigas como determinantes para a estabilidade dos costumes no seio de uma sociedade. “O que faz com que as grandes cidades, e sobretudo as capitais modernas, sejam focos de corrupção moral e degenerescência dos costumes ou das instituições nacionais é o facto de ali não se mexerem”³⁹. Na obra em estudo temos presentes diversos universos sociais e físicos que exemplificam precisamente essas teorias.

A nossa intenção é demonstrar como a teoria do caos lança uma nova perspectiva sobre a narrativa em estudo, tornando-a mais completa no seu significado, pois ajuda o leitor a unir duas narrativas cujas acções não se cruzam. A narrativa “Old Man” funciona como contraponto em relação à outra, “Wild Palms”, dando relevo a determinados temas e aprofundando a caracterização quer do espaço social quer das personagens. Tentaremos neste trabalho proceder à análise do modo como funcionam os

³⁸ Prigogine e Stengers, *A Nova Aliança*, p. 249

³⁹ Prigogine e Stengers, *A Nova Aliança*, p. 250.

sistemas complexos presentes em *The Wild Palms*, para em seguida observarmos se os sistema se alteram, ou não, com o surgimento de flutuações no seu seio (representadas, sobretudo, pelas personagens principais das duas narrativas). Interessa-nos ver como reage o sistema ao caos provocado por essas personagens, se o amplia ou, relembrando as palavras de Prigogine e Stengers, o reduz ao anedótico. Assim, no primeiro capítulo, começaremos por caracterizar o espaço da pequena cidade americana onde as relações entre os indivíduos são bastante próximas, e em que as intrigas funcionam como modo de castrar as personagens. Essas personagens são obrigadas a desempenhar papéis que a sociedade lhes impõe e é da relação desses papéis que emergem propriedades que caracterizam a estrutura global do sistema social: o conservadorismo, o puritanismo hipócrita e a intolerância. Para reforçar a rigidez presente nesse espaço passaremos a delinear, na segunda parte do primeiro capítulo, o tipo de estrutura que emerge da vida dos prisioneiros em clausura, e que não mais será do que o extremo da situação anterior. Os prisioneiros limitam-se a obedecer a ordens e a agir de acordo com as regras impostas pela instituição que os encarcerou. A crítica que se vai notando a nível das instituições é ampliada na terceira parte do primeiro capítulo que se ocupa da análise do sistema social nas grandes cidades. Aí, como afirma Gabriel Tarde, não há intrigas que imponham determinadas condutas ao indivíduo, o que faz com que surjam determinadas características já apontadas ao longo desta introdução: a corrupção moral, a degenerescência das instituições - o casamento, a igreja, a família, a justiça - a permissividade, a indiferença geral, a inversão de valores. No segundo capítulo acompanharemos a viagem do prisioneiro alto ao longo do rio e atentaremos nos encontros esporádicos que tem com a civilização. Veremos que desses encontros se podem retirar características comuns aos outros espaços de forma a serem

perspectivados como contraste em relação à comunidade Cajun, em que o prisioneiro se integra por uns dias e que representa tudo o que falta aos outros espaços sociais: a vida em comunidade. Neste capítulo, tentaremos ainda delinear os contornos de uma luta que se gera entre os sistemas social/humano e natural. No terceiro capítulo, deslocaremos a nossa atenção para as montanhas de Utah, local inóspito longe da civilização, mas que também possui as características negativas dos outros espaços: a corrupção moral e a degenerescência de valores. Finalmente, analisaremos como as personagens são castigadas pelos sistemas social e natural por terem, através das suas atitudes de ruptura, colocado em perigo a ordem global.

I

OS SISTEMAS COMPLEXOS EM *THE WILD PALMS*

1.

A sociedade e a ocultação do real

“Chaos often breeds life, when order breeds habit”

Henry B. Adams¹

As palavras de Henry Adams apontam para algo que se tornou patente na introdução: os sistemas complexos aparentemente ordenados exigem das suas componentes um comportamento que esteja de acordo com a estrutura global do sistema. A ordem que se estabelece impõe determinadas condutas, determinados hábitos, que se concretizam nesta obra em rotinas opressivas, monótonas, vazias e desinteressantes. Esse desinteresse pode ter duas consequências: por um lado, os indivíduos acomodam-se e conformam-se com esses hábitos e nada fazem para os alterar, ou, por outro lado, revoltam-se contra eles e tentam romper com o sistema. Nasce-lhes o desejo de mudança, de caos, de vida, e tentam viver de acordo com esse anseio. Mas a importância dessa revolta mede-se em termos diferentes dos habituais. Agora, à luz da teoria do caos, interessa saber se o sistema viu a sua estrutura global

¹ Henry Adams, *The Education of Henry Adams* (New York: The Modern Library, 1931), p.249.

alterada em consequência desses actos de rebeldia e o modo como reagiu perante esses ruídos. Daí que seja fundamental definir o mundo em que as personagens se movem para depois se analisar a importância das suas acções: “The more vividly that world is defined for us, the more fairly we can evaluate the man who acts in it, for it is in the relationship between the two that a man’s potentials are displayed, his limitations depicted, and his character revealed”².

O primeiro capítulo da narrativa “Wild Palms” fornece-nos as primeiras cores para a caracterização desse complexo universo social da obra. Na primeira cena do romance alguém bate à porta de uma casa escura e castanha de um médico que se apressa a descer as escadas para a abrir. O médico enverga uma camisa de noite e ilumina as escadas com uma lanterna; a casa não possui electricidade e é iluminada por um candeeiro a petróleo (que todos os dias a mulher do médico leva para o quarto de dormir). Esses primeiros pormenores são muito importantes pois denunciam de imediato o conservadorismo e o preconceito provinciano do médico de meia-idade, que, apesar de viver na década de trinta, (e mais tarde se saber que estava ao corrente das inovações que transformavam o país) insiste em dormir de camisa de noite e em fumar, sem saber como o fazer, cachimbo ou charuto: “his father could tell him (and he believe it) that cigarettes and pyjamas were for dudes and women” (WP: 5) Os quarenta e oito anos de vida dessa personagem parecem não conter um único traço de felicidade ou de momentos de opção do próprio médico. A profissão que seguiu, a mulher com quem casou, a casa onde vive, os pacientes de quem cuida foram escolhas de seu pai, que ele se limitou a aceitar e a herdar tal como os padrões morais por que se rege. Esse conformismo transformou-o num homem convencional, preso a um casamento estéril e

² Alvin J. Seltzer, *Chaos in the Novel, Novel in the Chaos* (New York: Schocken Books, 1974), p.92.

hipócrita (sem filhos e sem amor), e a um estilo de vida vazio e rotineiro, que, devido à posição importante que ocupa na pequena cidade, o obriga a usar máscaras permanentes, das quais não se consegue desligar. O narrador refere-se, em diversos momentos, a essa personagem como se a sua identidade tivesse sido desintegrada - característica própria do modernismo - por esses papéis que tem de assumir e que lhe sufocaram o verdadeiro “eu”: “behind the mask the eyes of the doctor within the Doctor” (WP: 10); “it was not the doctor who stopped (...) it was the Baptist, the provincial, who seemed to pause while the man, not the doctor now” (WP: 14).

Essa perda de identidade revela-se em todos os pormenores da rotina diária do médico e da mulher, “the grey-faced Medusa-headed woman” (WP:203), que transforma em pedra a vida de ambos, e com quem ele partilha um puritanismo hipócrita e conservador³. A infelicidade deste casal está simbolizada num pequeno pormenor do seu quotidiano e resume toda a sua vida em comum: “ And when he (the doctor) came home at noon she had the gumbo made, an enormous quantity of it (...) its remainder which would sit invincible and inexhaustible on the stove while days accumulated and passed, to be warmed and rewarmed and then rewarmed until consumed by two people who did not even like it, who born and bred in sight of the sea had for taste in fish a predilection for the tuna, the salmon, the sardines bought in cans, immolated and embalmed three thousand miles away in the oil of machinery and commerce.” (WP: 10).

Este passo sugere, por um lado, a rotina opressiva e amarga do casamento do médico, que é comparado ao aquecer e reaquecer diário de um prato típico da zona e de que nenhum deles gosta, o que parece reflectir os sentimentos que nutrem um pelo

³ Esse puritanismo recorda-nos o espírito conservador vivido pela América durante os anos vinte e que Faulkner assumiu como preocupação nos seus romances.

outro; por outro lado, a referência ao gosto por peixe, enlatado longe dali, parece revelar um desejo íntimo de fuga, de mudança, mas que não passa de um sonho impossível, uma vez que eles se assemelham ao peixe enlatado, estão como que imolados e encerrados naquela cidade, que não lhes dá uma opção de fuga - todos são obrigados a envergar máscaras. Olga Vickery oferece uma explicação para esse assumir de papéis que eliminam a verdadeira identidade do indivíduo: “...subtle pressures are forever forcing individuals to assume social masks which depersonalize both their natures and their words.”⁴ Essa despersonalização é essencial à manutenção da estabilidade do sistema: as personagens agem de acordo com as regras que regulam o sistema social.

Daí que se compreenda o facto de Miss Martha, a mulher do médico, ser cinzenta em todas as palavras que profere e em todas as atitudes que toma; o cinzento da sua personalidade confunde-se com o do cabelo, da pele, das roupas. Essa parece ser a única cor possível numa vida monótona, desprovida de sentimentos, ao lado de um homem que parece continuar a ser um estranho ao fim de tantos anos de casamento. A única via é ser firme no seu papel de mulher de um dos elementos importantes da sociedade, demonstrando rigidez moral e defendendo valores conservadores, esquecendo qualquer hipótese de mudança. O facto de ainda lhe chamarem “Miss” remete exactamente para o tradicionalismo da cidade e da própria personagem, que continua a ser tratada como no seu tempo de solteira.

A figura do médico tem uma importância na narrativa que ultrapassa a mera caracterização social do espaço específico da pequena cidade americana, e as suas propriedades emergentes (conservadorismo, indiferença, intolerância) irão ter eco noutros espaços, pois é a ele que cabe a função de apresentar as personagens principais

⁴ Vickery, *The Novels of William Faulkner*, p. 245.

da história: Harry Wilbourne e Charlotte Rittenmeyer. Aliás, essa importância revela-se em termos formais uma vez que o autor lhe dá o privilégio da focalização narrativa, o que contrasta com o resto do romance que tem como veículo os olhos e a alma de Harry Wilbourne. Porquê essa mudança de focalização? A resposta encontra-se no conservadorismo, provincianismo e moralismo dúbio da personagem, que tornam a apresentação dos protagonistas mais significativa. Por um lado, serve de pano de fundo para contrastar os seus preconceitos e crenças morais com as atitudes mais liberais e radicais dos amantes, que irão ter um papel fundamental na ruptura da ordem do sistema⁵, e, por outro lado, porque o médico se aproxima em diversos aspectos do protagonista: ambos seguiram a carreira médica por imposição paterna; quando estudavam na universidade olhavam, com inveja, para a vida social agitada dos colegas enquanto se refugiavam numa ingenuidade provinciana, que lhes retirava qualquer hipótese de diversão; ambos se caracterizam por uma certa feminilidade que contrasta com os traços de masculinidade das mulheres com quem partilham as suas vidas e a quem se submetem; ambos revelam uma inocência que vai ser quebrada a partir de experiências epifânicas, cujo resultado vai ser, todavia, diferente. Essas semelhanças vão-se estendendo à medida que a aventura dos amantes se desenrola e servem de projecção a Harry e Charlotte: “This doctor and his barren wife represent what Harry, a medical student, and Charlotte, stifled in a conventional marriage, might have become”⁶. Assim, as reacções do médico e da mulher em relação ao casal jovem a quem arrendaram a casa de praia junto à sua e as especulações que são levantadas em relação aos dois vão ser fundamentais para o entendimento quer do surgir da relação entre Charlotte e Harry, que

⁵ Mas essa ruptura é essencial à sobrevivência do sistema que se alimenta desses ruídos que surgem dentro dele.

⁶ McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, p. 27.

tentam escapar precisamente a essa rotina sufocante, quer do falhanço da mesma, pois essa cidade costeira representa todos os lugares por onde eles passaram e onde eles não encontraram refúgio para o tipo de relação que pretendem, uma vez que a estrutura global da sociedade humana é comum a todos os espaços.

O casal de meia idade sabe que os inquilinos não são casados, mas não revelam conhecimento desse facto: “They both knew that, once it was said aloud between them, he would turn the renters out.” (WP: 9). O que os impede de falarem acerca disso não é um sentimento de compaixão em relação ao casal que sabem não ter dinheiro e cuja mulher, na perspectiva do médico, não está bem de saúde; é, pelo contrário, o desejo de não ter de devolver o dinheiro da renda. Note-se o comentário do médico quando o agente da imobiliária o coloca a par das suas desconfianças em relação ao casal, temendo pela reacção de Miss Martha: “ That will be all right with her if they pay their rent on time” (WP: 7). Essa hipocrisia moral revela-se ainda no gesto da mulher do médico quando envia comida pelo marido ao casal jovem, cujas acções observam durante o dia. O que move a mulher do médico nesse gesto é o dever: “ he carried off the uncompromising Christain deed performed not with sincerity or pity but through duty” (WP: 10). A caridade assume, assim, nos tempos modernos, uma conotação que Hyatt Waggoner define em poucas palavras: “...“charitable” in the modern, depersonalized sense of the word, the sense that suggests money or effort given without any personal involvement with the recipient; (...) his dutiful response lacks *caritas* or true compassion.”⁷

⁷ Hyatt H. Waggoner, *William Faulkner: From Jefferson to the World* (Lexington: University of Kentucky Press; 1959), p. 137.

Essa falta de envolvimento e de solidariedade é mais marcante no último capítulo da primeira narrativa, “Wild Palms”, onde se retoma o espaço, as personagens e o tempo do primeiro capítulo. Agora já se conhece a fundo a história do inquilino Harry que bate à porta do médico procurando ajuda para a mulher cujo olhar vago e de ódio tanto atraíra este último. É altura de a inocência do médico ser rompida quando descobre a verdade sobre o sofrimento da mulher: o aborto mal realizado que a conduz à morte. A verdade é demasiado esmagadora para ele a aceitar, uma vez que vai contra tudo o que sempre o rodeou e conheceu. O facto de ter sido o próprio amante a cometer esse acto que ele considera estar vedado aos homens coloca-o numa agonia que só tem uma saída : “retire into pure morality.” (WP: 197), e pedir o castigo daquele homem que ousou afrontar e violar o seu espaço fechado⁸ e ingénuo. Essa necessidade de se refugiar num moralismo rígido é uma defesa do sistema social que tenta eliminar o ruído causado pelas acções dos amantes.

O médico questiona esse espaço quando se apercebe de que a sua ingenuidade o impede de ver o que realmente se passa no mundo. Quando se auto-interroga “ Am I to live for ever behind a barricade of perennial innocence like a chicken in a pen?” (WP: 14) consciencializa, assim, a prisão em que sempre viveu, mas, tal como se sente velho demais para experimentar uma paixão avassaladora como a dos seus inquilinos, também se sente velho para começar a viver. Essa personagem luta consigo própria como luta “ against the constant weight of the black pitiless wind.” (WP: 197) enquanto se dirige a casa para chamar a ambulância e a polícia. Essa luta trava-se entre o baptista de religião que é, horrorizado com o que vê, e que considera estar a assistir a um caos moral em

⁸ Note-se que a casa onde o médico vive é descrita como estando completamente fechada ao ponto de nem o vento lá penetrar: “He could tell that, even apart from the wind, the taste and smell and feel of wind even here behind the closed and locked doors and shutters.” (WP: 5)

que o pior dos pecados foi cometido- o pecado de *hubris* - e o médico, que de um ponto de vista menos pessoal analisa mais objectivamente a situação e se preocupa com o estado de saúde da mulher. Confronta-se ainda com o homem que há dentro de si e que se deixa tocar por essa paixão que nunca experimentou e que sabe não ser merecedor de viver. O resultado dessa luta interior é o assumir consciente do vazio da sua vida e continuar a viver de acordo com o que é socialmente esperado dele. A ordem social exige-lhe esse preço.

Quando volta para a casa onde os amantes vivem momentos trágicos, acompanha--o Miss Martha, que personifica a falta de compaixão total por nem por um momento vacilar na sua determinação de ver os amantes fora de sua casa. Quando o marido lhe pergunta “Can’t you understand this woman is dying?” (WP: 203), a sua resposta traduz a frieza e hipocrisia de toda a sociedade, que marginaliza de imediato qualquer elemento que passe os limites e as regras impostos: “Let her die. Let them both die. But not in this house. Not in this town. Get them out of here and let them cut on one another and die as much as they please.” (WP: 203). Ironicamente, depois de ter proferido palavras frias e insensíveis, oferece-se a Harry para ir aquecer café. Esse gesto, contudo, não possui o mínimo de calor humano, e o facto de ela voltar com o café frio reafirma mais uma vez a falta de *caritas* que existe no mundo. A frase que ela profere “Here comes your joy-ride” (WP: 205), quando a ambulância e a polícia chegam, está de tal forma imbuída de desprezo e sadismo que nos leva a pensar que essa sociedade se encaminha para uma destruição moral, uma vez que se esqueceu dos sentimentos mais nobres que unem os homens e que dão significado à efémera existência do ser humano na terra. Essas personagens vivem isoladas no meio da multidão e desesperadamente tentam encontrar meios de combater o silêncio que as rodeia. A sobrevivência do sistema impõe-lhes um

comportamento que é predeterminado pela própria estrutura global, pelo qual se regem em todas as situações. Todavia a estabilidade resultante desse conformismo é entediante e o homem anseia pelo caos⁹, o único meio de o desejo pela reposição da ordem se tornar um imperativo e de essa ordem assumir algum significado.

⁹ Esta ideia está claramente expressa nas palavras de Harriett Hawkins: "Ever since the Fall, in art if not in life, the image of eternal stability seems boring. We want chaos to ensue. Conversely, the unrelieved portrayal (or experience) of chaos creates the desire for order to assert itself". Hawkins, *Strange Attractors*, p. 43.

2.

A prisão

“In jail a man has no personality. He is a minor disposal problem and a few entries on reports. Nobody cares who loves or hates him, what he looks like, what he did with his life. Nobody reacts to him unless he gives trouble. Nobody abuses him. All that is asked of him is that he go quietly to the right cell and remain quiet when he gets there. There is nothing to fight against, nothing to be mad at (...) A good jail is one of the quietest places in the world... Life in jail is suspension”

Raymond Chandler¹⁰

“Once upon a time there...” - esta frase que nos recorda de imediato o começo de muitas lendas e contos tradicionais é recuperada e actualizada pelo início da segunda história, “Old Man”. Porém, ao contrário dessas narrativas, nesta o tempo e o espaço são claramente definidos: “Once (it was in Mississippi, in May, in the flood year 1927)” (WP: 19), enquanto as personagens reassumem a forma antiga de denominação anónima e tipificada. Aqui aparecem referidas apenas como sendo “two convicts”, o que cria a

¹⁰ Raymond Chandler, *The Long Goodbye*. 1953.

expectativa de nessas personagens se encontrar, à semelhança da tradição das lendas, características comuns a todos os elementos do grupo a que pertencem e de quem se tornam representantes. Para além disso, essas primeiras linhas recuperam o tema do enclausuramento agora perspectivado por personagens que estão de facto presas fisicamente, a mando de instituições criadas pela sociedade para manutenção da ordem do sistema social, podendo-se especular, desde logo, sobre as diferenças e as semelhanças que poderão ser estabelecidas entre esses prisioneiros e as outras personagens do romance que, aparentemente livres, vivem enclausuradas e exiladas, como é o caso do médico e da sua mulher na narrativa “Wild Palms”.

A primeira grande ironia que nos ajuda a dar resposta a essa especulação é o facto de esses prisioneiros cumprirem penas numa prisão onde são obrigados a trabalhar ao ar livre, uma vez que a prisão de Parchman é uma plantação de algodão. O próprio nome da prisão é significativo porque indica desde logo que ali habitam homens secos, sem vida interior (o adjectivo “parch” significa, de acordo com o dicionário Collins, “be deprived of water; dried up”). Essa característica é também por si só irónica quando se atenta no contexto geográfico em que se insere, o Sul, e se pensa no que as plantações de algodão simbolizam em termos históricos: a escravatura. Essa referência torna-se mais explícita quando nos é dito que os prisioneiros gostavam de ouvir “stories of men, even though they were Negroes, being forced like themselves to do work for which they received no other pay than coarse food and a place in a mud-floored tent to sleep on” (WP: 23). Essa identificação não traduz, todavia, o real, uma vez que o tipo de vida que os prisioneiros têm na prisão é superior em qualidade à dos negros: “the convicts who read about the flood sleep in warm bunkhouses and enjoy good food, free movies, and

baseball games.”¹¹ Estas circunstâncias estão vedadas aos negros, que, apesar de agora serem livres, continuam a ser explorados como mão-de-obra barata.

A prisão, tal como a casa do médico, está fechada ao exterior, e aos prisioneiros falta-lhes, como a essa personagem e a Harry Wilbourne, a percepção da realidade circundante. Essa inocência está representada por uma evidência: apesar de a prisão estar ladeada por um rio e de os prisioneiros durante anos trabalharem (e muitos crescerem) ao seu lado (cf WP: 22), nunca eles o viram, nem têm um conhecimento mínimo do seu aspecto.¹² Outro pormenor que associa os forçados ao médico provinciano é a comparação que se estabelece entre os prisioneiros e uma caixa de fósforos (cf WP: 46) ou uma lata de sardinhas (cf WP: 48), que nos recorda o modo como aquela personagem e a sua mulher viviam enlatados e presos numa rotina doentia e fria numa cidade preconceituosa, cuja sociedade impunha limites e máscaras rígidas aos seus elementos. Quando o próprio rio obriga os forçados a abandonar temporariamente o conforto da prisão, pois a fúria das águas rebentou com um dique, provocando uma cheia, o comportamento desses homens não se vai alterar, uma vez que o código a que obedecem na prisão lhes retirou a vontade própria e a curiosidade pelo mundo exterior. Algemados uns aos outros e em silêncio, os prisioneiros deixam-se levar a meio da noite para o centro do caos provocado pela natureza, e é no meio e em contraste com essa revolta dos elementos que as atitudes desses homens se mostram mais anti-naturais e a sua alienação se torna mais clara.

Apesar de a maioria (“who like the taller convict had probably never seen before more water than a horse pond” (WP: 22)) de repente se ver rodeada por águas revoltas e

¹¹ McHane, *William Faulkner's The Wild Palms*, p. 42.

¹² Mais uma vez parece-nos importante referir as implicações do nome da prisão: remete para homens secos, como já vimos, e a ironia funciona novamente ao se referir toda a água que os rodeia.

ameaçadoras, não há qualquer reacção ou movimento quando um dos prisioneiros grita em pânico “They’re going to drown us! Unlock the chain!” (WP: 48) e se tenta libertar dos grilhões que os unem como se fossem um rebanho. A reacção dos companheiros e dos guardas é a indiferença total: “But for all the answer he got the men within radius of his voice might have been dead.” (WP: 48). Essa apatia parece advir de uma certeza instintiva acerca da inutilidade de os desacorrentarem, já que eles nunca serão livres. Por outro lado, a morte que os ameaça não parece merecer mais atenção do que a vida de solidão que têm levado.

Esse comportamento apático em relação ao desenrolar dos acontecimentos e à sua própria sorte é ainda reflexo da pouca consideração que tanto os guardas como o resto da sociedade nutrem por eles, postura que se assemelha à atitude da mulher do médico em relação a Harry e Charlotte. Esse desprezo está expresso nas formas verbais, nas comparações e nas expressões utilizadas pelo narrador para se referir aos forçados. Em primeiro lugar, há uma ênfase no acorrentar e desacorrentar dos homens, que se conclui ser inútil, uma vez que a aventura do prisioneiro alto vem provar que esses grilhões são desnecessários: os prisioneiros não sabem mais o que é a liberdade, não podem aproveitar a hipótese de voltar para o mundo exterior e abandonar a rotina segura da prisão. Aliás, a realidade que eles observam quando o camião que os transporta chega à plataforma da estação de caminho de ferro não se distingue do quotidiano habitual: “a chain of Negroes under the eye of an unshaven white man in muddy corduroy and hip boots carried piece by piece into the compress, at the door of which another guardsman stood with his rifle” (WP: 49). O mundo cá fora é igual ao da prisão, ou ainda pior. Em segundo lugar, os prisioneiros são reduzidos a animais e tratados como tal. Atente-se na repetição da forma verbal “herded” que é empregue em

relação aos prisioneiros e que os torna semelhantes a rebanhos. O seu comportamento é por diversas vezes comparado explicitamente ao de animais: “the convicts sat in a line along the fence of the platform like buzzards on a fence” (WP: 50); “ they just stopped talking and with their jumper collars turned up and shackled in braces like dogs at a field trial they stood, immobile, patient, almost ruminant, their backs turned to the rain as sheep and cattle do. “ (WP: 50). Quando começa a chover, ninguém - nem eles próprios - pensa em abrigá-los no armazém próximo, uma vez que valem menos do que a mobília que aí se empilha. Quando chegam ao topo do dique, depois de terem sido metidos num comboio e em seguida numa lancha, são comparados às mulas e às vacas que aí se encontram, mas com uma diferença: esses animais não estão acorrentados, nem sequer presos (cf WP: 53). As pessoas que se refugiaram no dique olham para os seus uniformes prisionais em silêncio: “men, women, and children, Negro and white - crouched or stood among shapeless bales of clothing, their heads turning, their eyeballs glinting in the firelight as they looked quietly at the striped garments and the chains” (WP: 53). As roupas que vestem são em si mesmas uma prisão que, por um lado, os identifica como foras-da-lei, e que, por outro, lhes retira completamente a individualidade e a humanidade. Mas os que os observam não diferem muito deles próprios e dos animais com quem são repetidamente associados, uma vez que, mais à frente, os forçados passam por mais um aglomerado de mulas que os olham da mesma forma que aquelas pessoas: “they passed another huddle of mules, the eyeballs rolling too, the long morose faces turning into and out of the firelight” (WP: 54). Essas analogias diluem as diferenças entre os forçados e os refugiados, entre o mundo da prisão e o mundo exterior, como se a cheia, para além de destruir as marcas deixadas e impostas pelo homem na natureza, viesse também denunciar a pequenez do homem perante forças tão poderosas. A

insignificância do homem está resumida nas palavras do prisioneiro alto que, quando olha para o dique que se encontra mais à frente, pensa: “ a thin line a mile away as fragile in appearance as a single hair, which after a moment he recognized. *It’s another levee* he thought quietly. *That’s what we look like from there. That’s what I am standing on looks like from there.*” (WP: 54). Através dessas palavras lembra-se à humanidade que perante o universo criador e natural o homem não passa de mais uma componente que fornece energia a esse sistema complexo que é a natureza.

A prisão é, assim, uma micro-sociedade levada a extremos, que tenta a todo o custo anular o homem natural através de regras severas cujo resultado é o comportamento alienado e estereotipado dos seus membros. Daí o anonimato a que estão votadas essas personagens, o que, por um lado, sugere a alienação de toda a humanidade, de pessoas que não vêem para além das máscaras que usam, e, por outro, a insignificância do indivíduo quando quebra a ordem global do sistema.

Os dois prisioneiros sobre quem recai a atenção são exemplo da visão de injustiça que se vai registando ao longo da obra. O forçado alto foi preso porque acreditou nas histórias de ficção que lia e tentou pô-las em prática, assaltando um comboio. A sua ingenuidade é tal que a raiva que sente relativamente à sua situação se dirige aos escritores dos livros e nunca à instituição que o encarcerou. Não há clemência para um adolescente que pretendia apenas uma coisa: ser “the best at his chosen gambit in the living and fluid world of his time” (WP:20). Nos tempos modernos não há lugar para a imortalização de gestos individuais, tudo é efêmero e facilmente esquecido (mais uma vez nos lembramos do que foi dito na introdução relativamente à rapidez com que gestos individuais são reduzidos ao anedótico). O prisioneiro gordo também não questiona as instituições e auto-recrimina-se pela pena de 199 anos que tem de cumprir, uma vez que

foi por cobardia que preferiu ser julgado por um crime que não cometeu a ter de enfrentar uma mulher: “He could be tried in Federal Court under the Mann Act and for the automobile, that is, by electing to pass through the anteroom where the woman raged he could take his chances on the lesser crimes in Federal Court, or by accepting a sentence for manslaughter in the State Court he would be permitted to quit the room by a back entrance, without having to pass the woman” (WP: 21/2). A justiça é, de facto, cega e o julgamento do prisioneiro é uma pantomima que nos lembra a situação desesperante em que se encontrava Joseph K, personagem do romance *O Processo* de Franz Kafka, que é perseguido sem saber porquê pelo mundo burocrático e negro das teias da lei: é semelhante a situação por que passa o forçado gordo. O narrador faz uso da ironia para retratar as atitudes dos magistrados, “blind apostles not of mere justice but of all human decency” (WP:21), que condenam o forçado por um delito num contexto em que “Possibly only the Federal and State’s Attorney knew what the crime actually was” (WP: 21).

As instituições em que a sociedade se baseia para sobreviver são ecos do vazio em que vivem os homens: a família é um conceito que deixa de ter lugar devido à esterilidade das relações humanas; a justiça não passa de uma pantomima para reafirmar o poder vingativo, punidor do sistema que reforça as suas regras desse modo para evitar a todo o custo o caos; a igreja não passa de um lugar onde a hipocrisia reina e em que não existe um “deus”, pois, como se lê na obra, “It took us a long time, but man is resourceful and limitless in inventing too, and so we have got rid of love at last just as we have got rid of Christ.” (WP: 98) As relações humanas perderam a honestidade e mesmo os papéis sexuais tradicionais estão invertidos: as mulheres assumem características de virilidade na força e dureza com que subjugam os homens, e os homens são fracos, sem

vontade própria, anulando-se perante elas. O prisioneiro gordo, como não se consegue adaptar à vida de trabalho ao ar livre, assume o papel feminino na prisão - “in a long apron like a woman, he cooked and swept and dusted in the deputy warden’s barracks”(WP: 22) -, o que aponta também para essa inversão, que é mais uma característica do mundo moderno e que preocupou os escritores norte-americanos¹³.

São esses dois homens que são encarregados pelos guardas de irem procurar um homem e uma mulher que têm de ser socorridos da cheia. Devido à fúria das águas o barco em que seguem vira e o forçado alto é dado como morto enquanto o outro é recolhido por outro barco (onde segue o homem que eles pretendiam salvar). A reação das autoridades à suposta morte do prisioneiro, para além de hipócrita, é ridícula, pois querem, à semelhança do que faziam na guerra, enviar à família a notificação da sua morte como se ele fosse um herói: “Drowned while trying to save lives in the great flood of nineteen-seven, and send it down for the Governor to sign it. It will be something nice for his folks to have, to hang on the wall when neighbours come in or something.” (WP:59) O prisioneiro, para além de perder a identidade, perdeu também o direito a um serviço fúnebre, e essa ridicularização parece esconder uma crítica aos governos e ao exército que, com a mesma indiferença e pragmatismo, comunicavam as mortes dos soldados durante a guerra¹⁴. Um guarda sugere ao forçado que foi salvo que o outro

¹³ É, por exemplo, o que acontece com o tema da androgenia, analisado pela crítica mais recente em torno da obra de Ernest Hemingway. A este propósito, ver, entre outras, as seguintes obras: Kenneth Lynn, *Hemingway* (New York: Simon and Schuster, 1987); Mark Spilka, *Hemingway's Quarrel with Androgyny* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989); Nancy R. Comley and Robert Scholes, *Hemingway's Genders: Rereading the Hemingway Text* (New Haven: Yale University Press, 1994).

¹⁴ Essa crítica não é de todo desfasada, uma vez que a geração de escritores de que William Faulkner faz parte surge no pós- Primeira Guerra mundial, e os seus primeiros escritos têm como preocupação a realidade da guerra e as suas consequências a nível civilizacional. Considerar, no caso de Faulkner, *Soldier's Pay* (1926).

está, agora com a morte, livre; a esse comentário o prisioneiro responde de forma sintomática: “Free. He can have it.” (WP: 59) A morte não parece significar uma libertação ou, à luz do Cristianismo, um novo começo com a ascensão da alma. Sugere-se assim algo que irá ter voz na atitude final de Harry Wilbourne e que no terceiro capítulo deste trabalho analisaremos.

3.

A cidade

“Life everywhere is the same, you know. Manners of living it may be different... but man’s old compulsions, duty and inclination: the axis and the circumference of his squirrel cage, they do not change. Details don’t matter, details only entertain us”

William Faulkner, *Mosquitoes*¹⁵

A história de Harry Wilbourne e Charlotte Rittenmeyer começa a ser construída a partir do segundo capítulo dedicado à narrativa “Wild Palms”. No primeiro capítulo, como já vimos, temos o olhar de uma personagem convencional, um médico, que nos apresenta os verdadeiros protagonistas da narrativa a partir de uma perspectiva limitada por um puritanismo hostil e obstinado, que faz com que essa personagem e a mulher revelem nos seus gestos um medo em relação ao Amor e à própria vida. Essa visão restrita do mundo vai tornar mais significativa a história dos dois amantes, que tentam a todo o custo destruir as raízes que têm na sociedade e iniciar uma viagem contra as

¹⁵ William Faulkner, *Mosquitoes* (New York: Liveright, 1955).

convenções, as regras, as instituições, a moral, contra, em última instância, o convencionalismo de uma vida social de respeitabilidade que predetermina os papéis a que têm de obedecer e que o casal de meia-idade representa. Porém, antes de tentarem romper com o sistema e antes de provocarem o caos¹⁶, Harry e Charlotte eram dois cidadãos comuns, iguais a todos os outros que habitavam Nova Orleães. O começo da sua aventura situa-se, assim, numa grande cidade do Sul e, como veremos, continuará em Chicago, uma das maiores cidades do país. Interessa-nos analisar até que ponto as palavras de Faulkner, que escolhemos para epígrafe deste capítulo, se podem aplicar a este romance. Resta-nos verificar em que ponto é que os espaços das grandes cidades divergem e se assemelham entre si, e em que ponto se aproximam ou se afastam da pequena cidade costeira, junto ao Mississippi, que já caracterizámos no primeiro capítulo, como lugar em que termina a aventura dos amantes.

O facto de Harry ser interno num hospital de Nova Orleães recorda de imediato a figura do médico provinciano do primeiro capítulo, e essa aproximação torna-se mais óbvia quando é referido que também Harry seguiu a carreira médica devido ao pai, que lhe deixou em testamento 200 dólares para que ingressasse no respectivo curso universitário. Desde então a sua vida tornou-se um cativeiro, uma vez que essa soma de dinheiro pouco representava na altura em que ele foi para a faculdade.

O dinheiro e a falta dele tornam-se uma obsessão para a personagem, que chega ao dia do seu vigésimo sétimo aniversário e se consciencializa que perdeu os melhores anos da sua juventude por causa da sua pobreza, que o tornou preso a uma carreira, privando-o de determinados prazeres próprios da juventude: diversão, festas, iniciação

¹⁶ No sentido atribuído pela teoria do caos que elimina o pessimismo e terror que se costumava associar a esse conceito e lhe atribui uma dimensão completamente diferente. pois essa teoria considera que o caos coexiste com a ordem, e é da interacção entre esses dois conceitos que o sistema vive.

no amor. Essa privação aponta para uma característica deste século, o pragmatismo do indivíduo que abdica de tudo para atingir determinado fim¹⁷. A vida que leva no hospital e que sempre o caracterizou é designada ironicamente de “monastic life” (WP:26), reportando-nos de imediato ao ambiente masculino da prisão da história “Old Man”. O prisioneiro alto e o médico de meia-idade assemelham-se a Harry na vida insípida, vazia e de limitados horizontes que levam. Outro pormenor que os aproxima é a inocência, o desconhecimento, a ingenuidade em relação ao mundo¹⁸, que Harry revela ao considerar-se “a middle-aged eunuch” (WP:27) - que olha para a vida com passividade e sem vontade própria, “as if his life were to lie passively on his back as though he floated effortless and without volition upon an unreturning stream.” (WP:27). Na manhã desse seu aniversário Harry parece estar perto de dar o passo que o aproximaria de vez do médico de meia-idade que se sente não merecedor do amor e se limita a existir, uma vez que é com passividade que pensa: “I have repudiated money and hence love. Not abjured it, repudiated. I do not need it; by next year or two years or five years I will know to be true what I now believe to be true: I will not even need to want it.” (WP: 27). Nesta perspectiva, só o dinheiro proporciona prazer na sociedade americana; não havendo dinheiro não há amor. Harry está disposto a apagar da sua vida a hipótese de viver, de descobrir novas experiências, e opta por se esconder por detrás do uniforme branco da

¹⁷ Richard Godden afirma acerca de Harry: “Certainly, by following his father’s will to the letter, Harry has almost ceased to be (...) With money built into every tissue, it is small wonder that he grows up able to taste only cash not food”. Para o crítico a personagem representa um novo tipo de escravidão: “To borrow a notion from the historians of slavery, Harry is the next best thing to socially dead”. *Fictions of Labor: William Faulkner and the South’s Long Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 186-7.

¹⁸ Cleanth Brooks elabora, de forma concisa, o retrato de Harry de forma a salientar essas características da sua personalidade: “Faulkner begins his novel by insisting on Wilbourne’s lack of experience and his general naiveté. Faulkner makes it clear that Harry at twenty-seven has never slept with a woman; he is quiet, methodical, unadventurous in any sense, and performs without rebelliousness or even any inward repining his work as a medical student” Cleanth Brooks. *William Faulkner. Toward Yoknapatawpha and Beyond* (New Haven and London: Yale University Press, 1979), p. 209.

classe médica, que representa a máscara ideal para a vida monótona e socialmente aceitável que pretende adoptar para sempre. Harry nem por um momento coloca a hipótese de se revoltar e tentar mudar o curso da sua vida; é um homem conformado. De acordo com Hyatt Waggoner, essa é a melhor estratégia para o homem moderno se adaptar à realidade dura e ameaçadora do momento: “The effort is essentially to reduce one’s hopes and expectations, that one may not be disappointed”.¹⁹ Ao reduzir o seu campo de interesse e de acção, Harry pensa alcançar um estado abúlico que o protegerá da memória do passado virgem e lhe permitirá prever com segurança o seu futuro.

Harry, contudo, está errado, e nem imagina que esse dia vai representar um ponto de viragem radical na sua vida ao conhecer Charlotte Rittenmeyer. O que a teoria do caos nos diz, e nos ajuda na compreensão dessa mudança na vida de Harry, é que é impossível prever o comportamento dos sistemas complexos, uma vez que basta um pequeno evento para alterar completamente a sua estrutura global. Referimo-nos ao já explanado “efeito borboleta”. Ora o homem é um sistema complexo inserido num outro, a sociedade, e está sujeito de igual modo a essas leis do caos determinista. Harriett Hawkins recorre às palavras de uma personagem do romance *Jurassic Park*, do escritor Michael Crichton²⁰, para explicar essa ideia da não-linearidade dos sistemas e que nos parecem relevantes para a interpretação dessa alteração significativa da vida de Harry: “Life is actually a series of encounters in which one event may change those that follow it, in a wholly unpredictable, even devastating way”. O acontecimento que vai abalar as previsões de Harry é o ocasional conhecimento de Charlotte Rittenmeyer numa festa a que vai inesperadamente em consequência de uma série de acasos que se iniciam com um

¹⁹ Waggoner, *William Faulkner: From Jefferson to the World*, p. 142.

²⁰ Hawkins, *Strange Attractors*, p. 37.

equivoco: um colega de dormitório encontra em cima da cama um telegrama para Harry, que abre pensando ser para si, ficando então a saber que nesse dia Harry faz anos. Como consequência convida-o para ir a uma festa. Essa série de acontecimentos ocasionais, essa sucessão de acasos, são interpretadas pela teoria do caos como acasos necessários. Como afirma Hubert Reeves, “as teorias do caos determinista reconciliam duas noções à primeira vista incompatíveis: o acaso e a necessidade (...) estes dois elementos se associam e fertilizam mutuamente para gerar a criatividade da natureza”²¹. Sem esses acasos, ou flutuações, o sistema não evoluiria. A imprevisibilidade do comportamento dos sistemas não-lineares e a sua evolução dependem e são consequências desses eventos ocasionais cuja função Prigogine e Stengers descrevem da seguinte forma: “o acaso arranca o vivente à ordem inanimada da natureza”²², é o acaso que dá vida ao universo e, acrescentamos, à literatura: “in literature as in life, momentous, tragic and unforeseeable results often come from very small causes”²³.

A festa a que Harry vai com o colega, Flint, representa a primeira entrada de Harry no ambiente mundano, boémio e decadente de artistas. A festa é na casa de um medíocre pintor-pianista que cultiva uma imagem despreocupada, displicente e sofisticada, que consiste em se deixar estar em roupão e de boina basca a tocar piano toda a noite, ignorando os convidados que o rodeiam. O que nesse ambiente²⁴ marca mais Harry, que atónito observa aquele mundo diferente, são os cheiros exóticos, a sala sem móveis, exceptuando o piano, e, sobretudo, os quadros que revestiam as paredes. O que

²¹ Reeves, *Malicorne*, p. 115.

²² Prigogine e Stengers, *A Nova Aliança*, p. 266.

²³ Hawkins, *Strange Attractors*, p. xi.

²⁴ Faulkner conhecia bem os recantos boémios de New Orleans onde passou um período da sua vida: “He did have a bohemian phase, but in the Southern capital of New Orleans, and never attended the expatriate feasts of Paris”. Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel* (Harmondsworth: Penguin, 1994), p. 112.

o transtorna mais nas pinturas não é o seu significado, que Harry nem tenta alcançar, mas sim o tipo de vida do seu criador, que ele associa de imediato a uma situação financeira estável²⁵: “at a condition which could supply a man with the obvious leisure and means to spend his days painting such as this and his evenings playing the piano and feeding liquor to people whom he ignored” (WP: 30).

Harry isola-se do resto das pessoas contemplando admirado os quadros, pois não pertence àquele mundo de disfarce e futilidade, apesar de também ele se encontrar mascarado com um *smoking* que não lhe pertence e que é ineficaz quanto a esconder a sua desintegração em relação ao que o rodeia. Quando Charlotte o interpela, desmascara-o ao perguntar-lhe: “What’s your name, and what have you got all this on for, just to come slumming? So we can all know you are slumming?” (WP:30) Thomas McHaney interpreta este equívoco de Charlotte como a razão pela qual eles se conhecem, uma vez que ela se dirige a Harry pensando que ele seria de uma classe superior.²⁶ Trata-se de mais um acaso necessário ao desenrolar da narrativa.

A imagem que Charlotte deixa transparecer é de futilidade. O seu discurso está impregnado de gíria artística sofisticada e sem sentido, comum àquele aglomerado de gente boémia, que Harry desconhece e a que não sabe reagir. Os olhos amarelos de Charlotte, que o observam de um modo masculino e forte, desarmam Harry de tal modo que se sente afogar neles sem oferecer resistência. Serão esses traços de Charlotte que arrastarão Harry para o quebrar da sua inocência e lhe legarão o sofrimento que lhe faltava para abandonar o estado abúlico que começava a aceitar. O tom amarelo dos olhos de Charlotte é por si só indício dos traços da sua personalidade, uma vez que a cor

²⁵ Aliás, ao longo da sua relação com Charlotte, Harry associa tudo à falta de dinheiro, que será um tema recorrente e significativo na obra.

²⁶ Cf McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, p. 48.

amarela assume na cultura universal uma simbologia que nos parece fundamental explorar, devido às ligações que se podem estabelecer com a narrativa.

De acordo com o *Dictionary of Symbols*, o amarelo é a cor mais intensa, violenta e quente de todas, e por isso tem sido objecto de diferentes apropriações. Uma das mais importantes é o poder subversivo dessa cor “being hard to put out and always overflowing the limits within which one tries to confine it”²⁷ que se pode associar à fuga que o casal iniciará em relação à sociedade e a tudo que ela representa. Eles tentarão ultrapassar os limites impostos pela sociedade e pela natureza e serão um elemento perturbador da ordem imposta. Por outro lado, o amarelo é uma cor masculina, é a cor da vida e da luz, o que reporta de imediato para a inversão de papéis que se torna clara desde o início entre Charlotte e Harry, que reconhece Charlotte como sendo um homem melhor que ele (“But she’s a better man than I am” WP: 96). Os gestos de Charlotte e a própria caligrafia são adjectivados como algo masculino (“leaving a note for him in a big sprawling untrained hand such as you associate at first glance with a man” WP: 60)), e ela de facto assume um papel tradicionalmente associado ao homem: o corromper da pureza e a iniciação sexual do virgem, que é aqui representado por Harry e não por Charlotte. Na tradição oriental, o possuidor de olhos amarelos tem o poder de ver no escuro, e, no romance, Charlotte irá funcionar como um archote que conduz Harry por um caminho desconhecido. Todavia, Charlotte não poderá assumir esse papel masculino até ao fim, pois a sua intensa feminilidade e fecundidade terão como consequência uma gravidez indesejada que a conduzirá à morte²⁸. Esses dois aspectos são igualmente

²⁷ Chevalier and Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, pp. 1137-9.

²⁸ A androgénia é um tema recorrente ao longo da obra em estudo, na qual as personagens são, na sua maioria, descritas em termos de ambivalência sexual. Para Diane Roberts essa incerteza sexual quando perspectivada a partir da personagem feminina Charlotte, adquire um outro significado: “When women transgress by taking on masculine power, their bodies are no longer sacrosanct vessels of purity or creation but instruments with which to punish them”. Para argumentar esta afirmação, Roberts analisa

sugeridos pelo amarelo que representa a fertilidade e substitui em algumas culturas o preto ao anunciar a morte, pois a pele adquire essa cor ao aproximar-se do fim. Para além de todos esses significados, o amarelo está ainda associado ao adultério e à decepção, o que nos leva de volta à cena em que os protagonistas travam conhecimento e se apaixonam à primeira vista, seguindo a tradição romântica de *Romeu e Julieta*, e em que Charlotte apresenta o marido, Rat, a Harry.

Rat, alcuha universitária que continua a acompanhar a personagem pela vida fora, representa o oposto de Harry, e essa oposição traduz-se em termos físicos e sociais. Os fatos escuros impecáveis que Rittenmeyer veste, o penteado que nunca se desalinha, o ar formal e diplomata que não se altera, o convencionalismo das suas conversas, a própria casa - onde vive com Charlotte e com as duas filhas e que se localiza “in an irreproachable neighbourhood near Audubon Park” (WP: 32) - e a empregada doméstica negra que os serve²⁹ são traços que o definem como um burguês bem sucedido, que leva uma vida que se pauta pela respeitabilidade e pelo conformismo. Rat é, assim, tudo o que Harry nunca será e representa um universo que está vedado a pessoas como Wilbourne. Essa impenetrabilidade está representada, para Thomas McHaney³⁰, pela porta branca do apartamento dos Rittenmeyer que, na única vez que Harry os visita, se fecha entre ele e Charlotte (“Then the door closed between them. It was painted white”, WP: 33), afastando-o de vez desse mundo tradicional e de sucesso em que tudo obedece a um

brevemente o contraste existente entre Charlotte e a mulher anónima da narrativa “Old Man”, chegando à conclusão de que “Charlotte is condemned to die for refusing the destiny ordained for her as a woman”. Harry, de acordo com esta análise, surge como “the penetrated partner. the passive. the powerless”, ele é a “mulher” que se entrega à virilidade do “homem”, Charlotte. Contudo, Roberts considera que num patriarcado este tipo de situação é intolerável e que Harry “has, intentionally or no, inscribed on (in) her body the symbolic order” *Faulkner and Southern Womanhood* (Athens and London: The University of Georgia Press, 1994). pp. 207-212.

²⁹ Esse pormenor aponta para a escravidão, sem grilhões, já sugerida na narrativa “Old Man”, e que representa um resquício da tradição sulista.

³⁰ Cf McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, p. 53.

padrão social pré-determinado e em que o dinheiro representa tudo. Esse materialismo está bem visível em Charlotte, que igualmente se rege por esses valores burgueses, quando diz a Harry que a relação deles é imaterializável, não por pensar nas filhas, como Harry supunha, mas simplesmente porque Harry não tem dinheiro: “ I was thinking about money (...) And you have nothing” (WP: 37). Conclui-se que Charlotte não possui características maternas, uma vez que o adultério não é impedimento para negligenciar as filhas. Pode-se dizer que ela há muito venera o dinheiro como único princípio pelo qual se deve reger, nada mais importando.

O marido de Charlotte, ao contrário do que se esperaria de um homem que é traído pela mulher, não assume o papel de oponente no romance e chega mesmo a funcionar como adjuvante, na medida em que conduz a mulher até à estação de caminho de ferro³¹ onde o amante a espera para abandonarem a cidade, chegando a dar a Charlotte um cheque para esta utilizar quando quiser regressar a casa. Essas reacções explicam-se na medida em que Rittenmeyer coloca em primeiro lugar a máscara do burguês que prefere continuar ligado a uma mulher que o abandonou a ter de quebrar o véu da respeitabilidade burguesa ao divorciar-se. Charlotte coloca também de lado a questão do divórcio, alegando precisamente a religião católica de Rat, que o impede de se separar legalmente dela, mas não impede a separação física e real e o adultério. Essa parece ser a hipocrisia dos crentes modernos. Para além disso, Charlotte reconhece a inutilidade de tentar por meios jurídicos quebrar os laços com o marido, uma vez que instituições como os tribunais estão nas mãos de burgueses como Rat, que também

³¹ Nessa cena sugere-se que Charlotte está a ser conduzida pelo marido para o altar, o que inverte, mais uma vez, um ritual cristão e o converte em ritual de uma sociedade já sem princípios morais: “They were both there, the husband and the wife. he in the conservative, spuriously unassertive dark suit, the face of a college senior revealing nothing, lending an air of inpeccable and formal rightness to the paradoxal act of handing the wife to the lover almost identical with the conventional mumbujumbo of father and bride at a wedding in church “ (WP : 41)

zeland pelo cumprimento desse código: “On what grounds? He would fight it. And it would have to be here - a Catholic judge”. (WP: 36).

É precisamente essa vida artificial de convenções e socialmente correcta, que Charlotte pretende abandonar. Quando ela conta a Harry que é casada, alega uma razão pouco ortodoxa para o seu casamento: “I liked my eldest brother the best but you can’t sleep with your brother and he and Rat roomed together in school so I married Rat and now I’ve got two girls” (WP: 31). Com essas palavras Charlotte resume o casamento e, para além de lançar a dúvida sobre uma potencial relação incestuosa com o irmão (que é um dos temas recorrentes em Faulkner, dramaticamente explorado em *The Sound and the Fury*), coloca em causa os sentimentos (inexistentes) que unem o casal, como é explicitado na cena em que Harry os visita. Do mesmo modo que não há lume na lareira da casa, que tradicionalmente simboliza a união familiar, também não há chama na relação com Rat. Essa falta de amor e de paixão impelem Charlotte para a aventura que se propõe viver de acordo com os romances de cordel que lia (“I don’t think I can change me because the second time I ever saw you I learned what I had read in books but never had actually believed: that love and suffering are the same thing”, WP: 37). É esse mundo de fantasia, em que o prisioneiro da outra narrativa igualmente acredita, que a leva a querer aceitar o preço que lhe vai ser exigido por ultrapassar as convenções que a sociedade lhe impôs logo à nascença e que nos recorda a personagem feminina do romance de Hawthorne, *The Scarlet Letter*. Harry tem consciência de que o acto praticado é um pecado, não contra Deus, que, como já vimos, o homem irradiou das suas crenças, mas sim contra a sociedade, que o homem a muito custo conseguiu construir como reflexo da própria imagem. Essa consciência está presente nos pensamentos de Harry, quando abandona Nova Orleães com Charlotte, e que sugerem



que para eles não há hipótese de redenção: “*You are born, submerged in anonymous lockstep with the teeming anonymous myriads of your time and generation; you get out of step once, and you are trampled to death*” (WP: 41).

O comportamento dos amantes é desviante em relação à norma social, pois eles desafiam as instituições que a sociedade considera sagradas - o casamento, a família, a igreja -, ultrapassando o limite para além do qual parece só estar a morte. Mas a paixão do casal só faz sentido enquanto se pautar por essa rebeldia e enquanto houver obstáculos que a impeçam e a tornem significativa, poderosa e adversa. Contudo, ao longo da sua aventura, que os levará a percorrer grande parte da América, os amantes constataam que nada nem ninguém se opõe à sua relação, nem o próprio marido traído. Esta ausência de oposição faz nascer um sentimento de frustração nas personagens, que não conseguem atingir o ideal de amor romântico defendido por Charlotte. Melvin Backman escreve: “in *The Wild Palms* love offends against society”.³², ao contrário do que acontece nas grandes histórias de amor, como *Tristão e Isolda*, *Romeu e Julieta*, em que é a sociedade que se opõe ao amor. Para Edmond Volpe, “The only external force that poses a real threat to their love is poverty”³³.

Na modernidade, as grandes cidades caracterizam-se pelo anonimato das massas e pela indiferença e descaracterização dos seus habitantes, gerando-se assim um ambiente de permissividade que faz com que relações ilícitas como a de Harry e Charlotte se diluam na rotina da cidade e se encaixem no padrão da respeitabilidade que querem rejeitar: “The routine even of sinning, and absolution even for adultery”(WP: 91). Por fim, são eles próprios o motor dessa frustração que se começara a delinear no primeiro

³² Melvin Backman, *Faulkner: The Major Years* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1966), p. 133.

³³ Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner*, p. 220.

encontro em que tentaram consumir a relação a nível sexual num hotel barato e de segunda classe em Nova Orleães. Charlotte assume nessa cena o papel trágico da amante que não vê existir qualquer possibilidade para a relação em que está envolvida, impregnando o seu discurso de um tom melodramático, nomeadamente quando diz a Harry: “Not like this, Harry. Not back alleys.”(WP: 36). Porém, o que fica patente é que o contacto sexual entre eles não se concretiza, não pelo espaço em si, mas, como já referimos, pela falta de dinheiro: “Listen. Tell me again you haven’t got any money. Say it. So I can have something my ears can listen to as making sense if I can’t understand it. Some reason why I - that I can accept as the strong reason we can’t beat even if I can’t believe or understand that it could be just that, just money, not anything but just money.” (WP: 37) Então mais uma vez o acaso acontece. Quando Harry se afasta do hotel e de Charlotte, encontra uma carteira com bastante dinheiro num balde de lixo. Continua a pé o seu caminho para o hospital, decidido a devolver a carteira ao dono, movido pela ansiedade: “hide behind my white jacket again, draw the old routine up over my head and face like niggers do the quilt when they go to bed.”(WP:39). A personagem está empenhada em voltar ao mundo seguro do hospital, em que não há mulheres como Charlotte a perturbar a rotina letárgica de trabalho, atitude essa que está de igual modo desenvolvida na história “Old Man” a partir do prisioneiro alto, cujo único intuito é regressar à prisão e aos seus hábitos. Harry conformara-se sem questionar o desenrolar dos acontecimentos, mas a roda da fortuna tinha já girado³⁴. Quando Charlotte lhe

³⁴ Mais uma vez recorro às palavras de Harriett Hawkins que se aplicam a essa sucessão de eventos que estão fora do controlo das personagens e que mudam o seu destino de modo incisivo: “as chaos theory demonstrates, and as has long been obvious in ordinary life (...) very small, morally neutral, individual effects - a chance encounter, an undelivered letter (...) or an inadvertent dropping of a handkerchief, or someone else’s otherwise insignificant incapacity to tolerate alcohol (...) - can exponentially compound with other effects and give rise to disproportionate impacts”. Harriett Hawkins, *Strange Attractors*, p. 16.

telefona para se despedir definitivamente, Harry profere as palavras mágicas: “ I’ve got twelve hundred and seventy-eight dollars, Charlotte.” (WP: 40). Agora tudo é possível; decidem ir para Chicago, e mal o comboio se põe em andamento Charlotte manda Harry arranjar um camarote. A relação deles é agora viável, o acto sexual pode ser consumado e o corte com a vida passada concretizado.

Quando chegam a Chicago, os amantes facilmente se deixam contaminar pela rotina citadina. O primeiro passo é dado por Charlotte, que se apressa, logo na segunda manhã, a arrendar um estúdio para habitarem. Harry é apanhado de surpresa pela iniciativa de Charlotte, que já tem tudo planeado. Após o arrendamento da casa, ela sublinha a necessidade de ambos trabalharem para sobreviverem, dando voz ao que se vai delineando desde o início: “You live *in* sin; you can’t live on it.” (WP: 61) Os pensamentos de Harry nesse momento apontam de imediato para as contradições de uma relação como a deles que, devido às pressões da vida inevitável em sociedade, os obriga a voltar aos padrões de comportamento que pretendiam rejeitar. O mais interessante é que Harry responsabiliza Charlotte por essa contradição e alarga as iniciativas da companheira às mulheres em geral: “*It’s not the romance of illicit love which draws them, not the passionate idea of two damned and doomed isolated forever against the world and God and the irrevocable which draws men; it’s because they have an irresistible desire to (...) take the illicit love and make it respectable*” (WP: 60) Essas considerações de Harry não nos parecem, contudo, dignas de crédito, uma vez que surgem da boca de um homem cujo conhecimento do sexo feminino se resume até aí a generalizações estereotipadas que não se apoiam na experiência. Essas generalizações não se aplicam a Charlotte, e essa evidência está bem patente no tipo de apartamento que ela escolhe. Quando Harry o vê, surpreende-se, uma vez que não vai ao encontro das

suas ideias em relação às mulheres: “It’s only incidental that there is a place to sleep and cook food. She chose a place not to hold us but to hold love”. (WP: 62) O que Harry não parece compreender nessa altura, mas que descobrirá mais tarde, é que é ele que não se consegue desligar do poder do conformismo com que sempre vivera e com que sempre encarou todas as coisas. Como veremos, ele é que vive obcecado pela ideia de se tornar um bom marido e de levar uma vida respeitável.

O tempo flui e Charlotte e Harry vão mergulhando no ambiente forte e asfixiante da cidade: Harry tenta arranjar um emprego que faça jus à sua formação e depara-se com uma realidade cruel e típica da cidade: a impossibilidade de arranjar um lugar na sua área de especialidade, uma vez que não completou os dois anos como interno no hospital; “*I have been confounded by numbers*” (WP.62) é a conclusão a que chega após ter ido a várias entrevistas em que as pessoas se limitaram a olhar para o seu currículo incompleto, reforçando-se, assim, mais uma vez, a ideia de que no mundo moderno não se olha para além das etiquetas que se possuem. O único emprego que arranja é num hospital de caridade - e já vimos no primeiro capítulo o paradoxo dessa palavra, não há caridade mas recebe-se dinheiro para a demonstrar - numa área degradada da cidade, onde ele se limita a fazer testes de rotina à sífilis, doença sexual que surge aqui como reflexo da relação destes amantes, que também se começa a desenhar como doentia. Rapidamente começam a assemelhar-se a tantos outros casais que sacrificam a vida em comum por uma rotina laboral desfasada do parceiro (“She earned that hundred dollars, working at night now, after he was in bed and sometimes asleep”. (WP: 65)). Por fim, Charlotte consegue recriar o ambiente boémio da festa em que se conheceram em Nova Orleães, sendo ela agora a protagonista, ocupando o lugar do pianista medíocre: “and she worked usually with an audience now, for now their apartment had become a sort of

evening club”. (WP: 65) Essa alteração deveu-se ao encontro casual com um jornalista, McCord, antigo amigo de um irmão de Charlotte, que passara a visitá-los todas as noites com um grupo de amigos. Wilbourne sente que perdeu a privacidade com Charlotte, não sabendo “just whom he would find when he reached home, except that it would not be Charlotte alone”. (WP: 65) O sonho transforma-se no pesadelo que Charlotte queria evitar a todo o custo.

A arte de Charlotte passa a dominar a rotina do casal e, apesar de um dia ela dizer “And now I’m not an artist any more and I’m tired and I’m hungry”(WP: 66), cedo retoma, e com mais força ainda, o lugar na mesa de trabalho. A arte de Charlotte parece ser de pura índole comercial, e a inspiração artística, se é que a possui, é algo que ela pode estimular e anular quando lhe apetece. Thomas McHaney³⁵ salienta esse facto como mais uma condenação da parte do autor em relação aos pseudo-artistas que invadiam as cidades americanas e que traduziam o espírito decadente de uma época cuja geração mais nova não possuía objectivos de vida, o que nos lembra as personagens do romance *The Sun Also Rises* do autor contemporâneo de Faulkner, Ernest Hemingway. Charlotte deixa-se embrenhar na criação de figuras grotescas que vai espalhando pela casa. O conceito de tempo altera-se-lhe, passando a ser uma mera linha contínua interrompida por dois actos, “only by eating and sleeping” (WP: 67). Deixa de haver lugar para o amor, e mesmo para o sexo, acentuando-se a falta de diálogo que se sente existir entre os dois (em quase todas as cenas é Charlotte que monologa e decide qual o próximo passo a dar, enquanto Harry se limita a aceitar tudo passivamente, respondendo sempre com frases curtas, afogando-se e apagando-se cada vez mais no olhar amarelo de Charlotte). Essa obsessão pelo trabalho é explicada pelas próprias palavras de William

³⁵ Cf McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, p. 75.

Faulkner como algo intrinsecamente humano e como mais um factor de infelicidade da nossa era: “ You can’t eat eight hours a day nor drink eight hours a day nor make love for eight hours - all you can do for eight hours is work. Which is the reason why man makes himself and everybody else so miserable and unhappy”³⁶. O trabalho surge como a escravidão do homem civilizado, representa os grilhões modernos que todos têm de carregar. Parece estar patente um saudosismo em relação a um tipo de sociedade em que as pessoas tinham tempo para diversificar as suas acções.

Para Harry, contudo, o tempo não é ocupado pelo trabalho que entretanto perdera e que não tivera coragem de confessar a Charlotte. Os dias para a personagem resumem-se a um disfarce, sair de casa à mesma hora como se fosse para o hospital e regressar às horas a que deveria voltar do emprego. O resto do dia é passado num banco de um jardim: “ So each day he would leave the apartment at the usual hour and sit on his bench in the park until time to go home”. (WP: 69) O tempo que passa sentado no banco é ocupado por um ritual: contar o dinheiro que lhes resta. Harry associa o dia em que essa quantia desaparecer com o fim da relação com Charlotte, que, como já vimos, só se tornou possível devido a esse suporte material. Ao mesmo tempo que calcula os dias que lhe resta com Charlotte, pega no cheque de trezentos dólares que Rittenmeyer dera a Charlotte e deleita-se com o acto de imaginar o que faria com esse montante. Esse acto é descrito como “ a form of masturbation (thinking, *because I am still, and probably will always be in the puberty of money*)” (WP: 69). Harry está igualmente na puberdade em relação ao amor e a sua cobardia em não contar a Charlotte que foi despedido é coberta com uma falsa convicção de “ God won’t let her starve” (WP: 68), deixando a mentira arrastar-se durante semanas.

³⁶ Vickery e Hoffman (eds.), *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, p.77.

A deambulação nocturna das personagens pela cidade revela a visão do autor que caracteriza a área urbana como sendo um espaço estéril e de morte. As luzes artificiais transformam os rostos em cadáveres e os automóveis em carros funerários: “the neon flashed and glared, alternately corpse - and hell - glowing the faces in the street and their own” (WP: 70); “The neon flashed and glared, the traffic lights blinked from green to red and back to green again above the squawking cabs and hearse-like limousines” (WP: 71). Ali não há lugar para a vida. Assim, Charlotte e Harry aceitam a sugestão de McCord de irem passar uns meses para uma cabana de férias nos bosques de Wisconsin.

Após um interlúdio de uns meses na cabana junto ao lago nos bosques, os amantes regressam à cidade de Chicago. Durante esses meses algo mudou em Harry³⁷, que parece ter passado o período de iniciação e se prepara para se emancipar em relação à ingenuidade anterior. Esse corte com o passado ingénuo está patente no olhar com que observa a rotina infernal e gélida das pessoas, e a sua, na cidade. É com sarcasmo, estranho a essa personagem até aí, que ele faz um relato dos “viajantes” que retornam a Chicago no inverno, e dos seus habitantes, que, com a aproximação do Natal, se preparam para usufruir o máximo dessa festividade em termos económicos. A cidade está mascarada e enfeitada para receber os mais abastados, que se decidem a regressar às luxuosas habitações que possuem na cidade. O Natal não tem significado para essas pessoas, cujo materialismo as torna incapazes de apreciarem essa quadra festiva e de a viverem de acordo com o que simboliza. Por detrás dos enfeites natalícios, a cidade continua a ser o mesmo lugar moribundo, que transforma as pessoas em meros autómatos, que vivem uma existência insensata dominada pelo trabalho. Essa insipidez e vazio colectivo está bem patente na cena em que Harry se encontra num bar com

³⁷ Essa mudança será explorada mais em pormenor no capítulo III deste trabalho..

McCord e em que se enfatiza a indiferença das pessoas em relação ao Natal, seres que continuam com os mesmos hábitos, com os mesmos empregos e que controlam as suas vidas e emoções: “There was Christmas in the bar too, holly sprigs and mistletoe among the gleaming pyramids of glasses, mirror-repeated, the mirror aping the antic jackets of the barmen, the steaming seasonal bowls of hot rum and whisky for the patrons to look at and recommend to one another while holding in their hands the same iced cocktails and highballs they had been drinking all summer (...) and they would wait for the hour when the stores would empty, the glass doors flashing outward to erupt into the tender icy glare of neon the holly-pinned fur-framed faces, the wind-carved canyons merry and crisp with the bright voices speaking the good wishes and goodwill into intransigent vapour, the employees’ chute too discharging presently the regimented black satin, the feet swollen with the long standing, the faces aching with the sustained long rigid grimacing.” (WP: 89/90).

Harry e Charlotte não são imunes a esse ambiente artificial dominado pelo trabalho e pela consequente regimentalização das pessoas. Charlotte encontrou uma ocupação temporária num grande centro comercial da cidade, que vive o reboiço do Natal, e no qual ela, depois de os outros empregados saírem, se ocupa do enfeite das montras. Ela trabalha quando a loja está vazia e o ambiente que a rodeia é premonitório em relação ao tipo de vida desencontrada que leva e ao desfecho do seu romance, com a sua morte num hospital: “would now take on a sort of bizarre and infernal life (...) filled now with a grim tense fury like an empty midnight clinic in which a handful of pygmylike surgeons and nurses battle in low-toned decorum for some obscure and anonymous life, into which Charlotte would vanish” (WP:87). O desfazimento, já anteriormente apontado, entre as rotinas das personagens acentua-se agora, uma vez que Harry

consegue encontrar uma ocupação que lhes traz algum dinheiro, mas que os obriga a trabalhar de acordo com horários díspares - “ Thus he was awake mostly while she slept, and vice versa” (WP: 88). A personagem dedica-se a uma actividade curiosa: escreve histórias de amores adolescentes para uma revista, o que reflecte de forma irónica a sua própria experiência. Thomas McHaney considera que essa “arte” de Harry serve de contraponto à de Charlotte, “both commercial and perverse”³⁸. Harry embrenha-se nessa actividade económica que passa a realizar de forma mecânica e ininterrupta, chegando a um ponto em que dispensa mesmo o almoço para não quebrar esse acto de escrita sem sentido: “the anesthesia of his monotonous inventing” (WP:88).

Em vez de uma vida de romance dedicada exclusivamente ao amor, os protagonistas encontraram uma vida infernal de tédio dedicada ao trabalho, em que o simples acto de beber se torna aborrecido uma vez que, como Harry explica a McCord, “ I can afford abstemiousness now, sobriety (...) I can pay shot for shot and no holds barred with any and all for the privilege of refusing”. (WP:89). Até mesmo Charlotte, a mãe insensível que não hesitou em deixar as filhas para trás, se preocupa em comprar presentes para lhes enviar, presentes “reasonably costly but unremarkable” (WP:90) cuja função não é oferecer algo que lhes dê prazer mas algo que possa ser contabilizado: “Presents don’t mean anything to them until they get big enough to calculate what it probably cost”(WP:91). O dinheiro e a necessidade de o obter dominam de facto as suas vidas e a relativa abundância que alcançaram torna-se o factor, para Harry, que distingue a vida que levam agora da experiência anterior. Segundo Cleanth Brooks, as personagens estão a ser corrompidas pelo mundo, e especificamente pela cidade, ao

³⁸ McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, p. 96.

serem reduzidas ao estatuto burguês de marido e mulher.³⁹ Desta vez já não habitam num estúdio, mas num apartamento situado numa zona residencial burguesa e respeitável junto a um parque onde crianças brincam, facto que lembra de imediato o apartamento de Rittenmeyer: “Then at eleven and midnight and, as Christmas approached, even later they would go home, to the apartment which had no work-bench and no sky-light now but which was new and neat in a new neat district near a park” (WP. 87). Para Harry, o objectivo desse apartamento parece já não ser o de albergar o amor, como o estúdio anterior, onde a incerteza do dia a seguir os obrigava a fazer juntos determinadas coisas simples, como preparar e tomar o pequeno almoço. Agora estão perto de se transformarem no casal convencional e sem ligação íntima como o do primeiro capítulo, uma vez que já reuniram os ingredientes necessários: dinheiro e vidas separadas.

Harry culpabiliza a cidade pela vida desinteressante e monótona que levam, comparando-a a uma masmorra que enclausura os seus habitantes e os despe de vida: “The city and winter together, a combination too strong for us yet, for a time yet - the winter that herds people inside walls wherever they are, but winter and city together, a dungeon” (WP:91). Harry, porém, mais uma vez falha em relação à verdade, pois é incapaz de ver que são eles próprios o motor da frustração crescente que sentem. Como Faulkner afirmou no romance *Mosquitoes*, e que citámos no início do capítulo, o homem não consegue desligar-se das regras pelas quais sempre se regulou. É essa impossibilidade que transforma o mundo numa prisão, e que torna a fuga dos amantes ineficaz. A ameaça da estabilidade leva-os a quebrar mais uma vez os laços com a cidade e com as amizades que fizeram, e a fugir para o lugar mais inóspito possível, algures no Utah, acreditando que estavam a fugir de todas as formas de vida que aprisionam as

³⁹ Brooks, *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*, p. 217.

peessoas e as transformam em indivíduos sem rosto. Contudo, vão encontrar no Utah o mesmo mundo corrupto de Chicago e acabarão por sofrer as consequências de uma fuga que não se chegou verdadeiramente a iniciar.

II

O CONFRONTO ENTRE SISTEMAS: A NATUREZA E O HOMEM EM “OLD MAN”

“Nature was, then, a gigantic engine, a vast cyclopean power, huge, terrible, a leviathan with a heart of steel, knowing no compunction, no forgiveness, no tolerance; crushing out the human atom standing in its way, with nirvanic calm”

Frank Norris¹

Frank Norris, escritor naturalista norte-americano, nesta curta citação retirada do romance *The Octopus* (1901), descreve a natureza de forma violenta e expressiva. Recorrendo a uma linguagem metafórica, estabelece uma comparação entre o modo como funciona o mundo natural e a actividade de uma máquina criada pelo homem. Tal como uma máquina industrial, a natureza é insensível e indiferente, não tem compaixão, não conhece o perdão, é intolerante e elimina do seu caminho tudo o que ponha em risco o objectivo que pretende atingir. Perante esse universo de forças naturais indomáveis, o homem ocupa o lugar dum mero átomo, é uma simples componente do sistema, aparentemente dispensável. De acordo com o que fica sugerido pelas palavras transcritas de Frank Norris, se a humanidade desaparecesse o mundo natural não deixaria de existir e a vida continuaria. O homem, contudo, parece não ter consciência desse poder da natureza de constantemente se reinventar, de redefinir novas regras para o próprio sistema e para a forma como as suas componentes interagem. Benoit Mandelbrot afirma algo em relação ao corpo humano que vai ao encontro do que pretendemos explicar:

¹ Frank Norris, *The Octopus: a Story of California* (New York: Bantan Books, 1963).

“ Not only can't you take a pound of flesh without spilling blood, you can't take a miligram”². O organismo humano, também ele um sistema complexo, sangra e sofre se lhe retiramos uma parte mínima dos elementos que o constituem, passando a um estado de desequilíbrio que é, na maioria das situações, facilmente resolvido: o organismo activa defesas que curam a ferida e repõem a ordem do sistema. Do mesmo modo, a natureza é constituída por mecanismos dinâmicos capazes de responder de modo eficaz ao hipotético desaparecimento de uma das suas componentes mais complexas - o ser humano. Esse desaparecimento não seria mais do que uma mera ferida que necessitaria de ser curada; ao responder a esse caos que se instalaria no seu seio, o sistema auto-reafirmar-se-ia em todo o seu dinamismo e inventividade.

Essa visão dramática do destino da humanidade tem sentido quando perspectivada pelos pressupostos da teoria do caos, que, como já vimos, explica de forma curiosa o modo de funcionamento dos sistemas complexos. A natureza, tal como o homem e a sociedade, rege-se pelas leis do caos determinista, o que significa que há algo de comum entre estes sistemas. Sempre que se gera ruído - ou, na designação de Prigogine, flutuações - o sistema reage de duas formas possíveis: ou o elimina, repondo a ordem, não sofrendo alterações significativas e reafirmando o seu dinamismo, ou, então, se esse ruído causador de caos atinge um nível macroscópico, passa a dominar o sistema, sofrendo uma reestruturação e assumindo uma nova dinâmica entre os seus elementos.

Essas semelhanças de actuação entre os sistemas social e natural também se vão delineando a partir da contraposição das duas narrativas que constituem o romance presentemente em estudo. Enquanto na primeira narrativa se caracteriza essencialmente a dinâmica do sistema social, na segunda história, “The Old Man”, definem-se os

² Citado por Hawkins, *Strange Attractors*, p. 12.

contornos do sistema natural ao acompanharmos a viagem do prisioneiro alto pelas águas revoltas do rio. O tipo de relação que se vai definindo entre os dois sistemas, a sociedade e a natureza, não é de modo algum harmonioso. À medida que a aventura do prisioneiro se desenvolve, assistimos à fúria dos elementos: a natureza “explode”, rompe com os limites físicos impostos pelo homem e submete à sua força titânica tudo o que encontra pela frente. O meio físico em que o prisioneiro tenta sobreviver assemelha-se à descrição aterradora da natureza que serve de epígrafe a este capítulo. A imagem do prisioneiro alto numa pequena canoa à deriva num mundo caótico, que perdeu todos os traços do domínio humano, representa, por um lado, a impotência do homem perante forças tão terríveis - sugerida por Frank Norris - e, por outro lado, sugere até que ponto a humanidade, para sobreviver, depende da “vontade” da natureza.

No romance em estudo, o homem nega constantemente o papel que desempenha na natureza e recorre a todas as estratégias para a dominar. Em consequência, o sistema natural insurge-se contra a humanidade, uma vez que é indiferente ao destino do indivíduo, mas não tolera aqueles que o rejeitam. A primeira indicação que temos no romance em relação a esse estado de revolta são as notícias que os condenados, todos os dias, lêem sobre a iminência da catástrofe que se aproxima. As chuvas e os ventos fortes ameaçam rebentar o dique, construído pelo homem numa tentativa de conter as águas em margens artificiais. O dique é uma construção artificial e, tal como o seu criador, efêmera. Daí que os prisioneiros não fiquem surpreendidos quando, a meio da noite, os guardas os acordam e lhes dizem: “The levee went out at Mound’s Landing an hour ago. Get up out of it!” (WP:24). Durante a viagem até ao local do desastre, o cenário que os prisioneiros observam é estranho, pouco familiar. As terras estão cobertas de água, o que fez desaparecer quase todos os traços da acção do

homem: os fossos que ladeavam a estrada, e de onde, curiosamente, tinha saído a terra para a construção do dique, tinham desaparecido: “there lay a flat still sheet of brown water which extended into the fields” (WP: 46); os únicos vestígios da civilização humana são os postes telefônicos e as sebes que emergem, como algo irreal, das águas “perfectly flat and motionless steel coloured” (WP:46). As águas que circundam a pequena estrada, onde segue o caminhão com os prisioneiros, estão demasiado imóveis, parecem não ter movimento: “It looked, not innocent, but bland. It looked almost demure. It looked as if you could walk on it” (WP:46). Contudo, esse aspecto calmo e silencioso da água não passa de uma máscara, que a própria natureza deliberadamente enverga - e que nos recorda o comportamento dos homens em sociedade - para ocultar todo o seu poder e fúria. Por baixo da superfície calma, e aparentemente inofensiva, está o movimento poderoso da água que, contrariando mais uma vez a realidade a que o homem está acostumado, corre em sentido contrário do habitual: “ (“It’s running backward”, one convict said quietly)” (WP:47). A análise atenta desses pormenores leva-nos a perspectivá-los como indícios crescentes de algo terrível que está iminente. O mundo assume contornos estranhos ao homem e parece pautar-se por “valores” diferentes que ameaçam a segurança e o conforto da humanidade. Imagens de desastre e de ruptura acompanham os prisioneiros e vão assumindo graus mais elevados de instabilidade. A natureza torna-se, de repente, imprevisível e incontrolável.

Depois de constatarem que a corrente do rio está invertida, passam por uma família negra que, desesperada, tenta salvar os seus pertences das águas, que cobrem já grande parte da casa (“The water was up to the window ledges”, WP: 47), ameaçando não só as vidas dos animais domésticos, mas também da própria família. Uma mulher, refugiada no telhado, começa a gritar em pânico para o caminhão: “The woman on the

house-top began to shriek at the passing truck” (WP:48). Contudo, os ocupantes do camião seguem indiferentes o seu caminho, não ousando sequer pensar nos gritos lancinantes da mulher, que se acabam por extinguir. Fica, porém, a dúvida relativamente ao destino daquela família, uma vez que o narrador deixa em aberto as razões por que os gritos se deixaram de ouvir: “... ceasing at last, whether because of distance or because she had stopped screaming those in the truck did not know” (WP: 48). O cenário trágico agrava-se quando, de repente, a estrada deixa de existir ficando submersa “as if it had existed so for years, had been built that way” (WP: 48) Tudo o que é familiar à percepção humana altera-se; a água subverte o código imposto à natureza pelo homem: agora o camião torna-se uma espécie de barco ao mover-se “on into the water” (WP:48). Tal como a água corre inversa à lógica da corrente, também os objectos, neste caso o camião, deixam de ter a utilidade prática e lógica para que foram concebidos, tornando real algo impensável até aí. Em seguida, passam por uma ponte, que emerge das águas de forma incompreensível “like something in a dream not quite a nightmare” (WP:49); ao chegarem a uma povoação, o camião, à semelhança de um barco, gera ondas que invadem os passeios, os relvados, “lapping against the stoops and porches of houses where people stood among piles of furniture” (WP: 49).

O grau de estranheza agrava-se ainda mais quando o cinzento da água e o do céu se fundem tornando-se indistintos, como se se estivesse a assistir a um retorno a um passado longínquo anterior ao homem em que, segundo o primeiro livro da Bíblia, *Genesis*, o céu e a terra se tocavam³. O céu e a água tornam-se unos, fazendo

³ “6. And God said, Let there be a firmament in the midst of the waters, and let it divide the waters from the waters.

7. And God made the firmament, and divided the waters which *were* under the firmament from the waters which *were* above the firmament: and it was so.

8. And God called the firmament heaven”. *Holy Bible*, p.5.

desaparecer o terceiro elemento, a terra, que surge metaforicamente como “the aqueous earth” (WP:51). O próprio tempo se altera quando começa a chover “a slow grey drizzle like November instead of May” (WP:50); o comboio, para onde são transferidos, assemelha-se ao camião ao ter de cortar as águas que escondem os trilhos do caminho de ferro (“the railroad in its turn ran beneath the surface of the water” WP: 51) e, à laia de desafio, como se de uma grande baleia agonizante se tratasse, lança um “long blast which wailed away unechoed across the waste” (WP: 52). O homem e a máquina iniciam uma luta irreversível contra a natureza: “again it blew four short harsh blasts filled with the wild triumph and defiance yet also with repudiation and even farewell, as if the articulated steel itself knew it did not dare stop and would not be able to return” (WP: 52). Porém, a natureza revela-se, mais uma vez, mais forte e incontrolável, visto que, num mundo de água, o homem e a máquina terrena são totalmente irrelevantes. Os prisioneiros ao passarem por uma casa a arder, que parece flutuar nas águas que alagaram completamente a plantação circundante, constataam que o fogo, em vez de se extinguir na água, se parece alimentar dela: “burning in the dusk above the watery desolation with a quality paradoxical, outrageous, and bizarre” (WP: 52).

É no meio desse cenário ameaçador e desconcertante que o prisioneiro alto se apercebe, pela primeira vez, da sua ignorância em relação ao mundo físico em que se insere. Quando chega ao cimo do dique, à sombra do qual trabalhou durante sete anos, apercebe-se de um som “so much beyond all his experience and his powers of assimilation”(WP:53). O som que ouve provém do rio Mississippi, a que chamam, localmente, “The Old Man”. O prisioneiro consciencializa-se de que sempre ouviu o seu murmúrio “deep, strong and powerful” (WP:54), mas que até aí tinha sido ignorante em relação à sua proximidade. No dia a seguir a ter tomado consciência auditiva da presença

do rio, tem a oportunidade de o ver: “he stood in quiet and amazed surmised and looked at the rigid steel-coloured surface not broken into waves but merely slightly undulant” (WP: 54). O velho rio guarda no leito uma longa história que se iniciou muito antes de os homens dele se “apropriarem” e de o tentarem controlar. Daí o fascínio e o poder que exerce nos homens ignorantes⁴, como o prisioneiro alto, cujo conhecimento do mundo se reduz às paredes edificadas por uma civilização, que tenta a todo o custo esquecer as suas raízes mais naturais e animais. É contra esta ignorância e prepotência que a natureza se revolta e aparentemente se anima na procura de uma vingança que executa escolhendo como “arma” um dos seus elementos menos conspurcado pelo homem: a água. O rio, tal como o resto da natureza, “was now doing what it liked to do” (WP:114).

Olga Vickery analisa este domínio da natureza sobre o homem como um acto de confronto deliberado, que se assemelha à atitude rebelde dos amantes em relação à sociedade⁵. Essa autora escreve: “Temporarily the flood asserts its power over man and society alike, blotting their achievements from the face of the earth and threatening their very existence”⁶. Essa revolta exige do homem uma redefinição do seu papel a nível cósmico. Tal como dissemos na introdução, a teoria do caos defende uma nova dimensão na relação do homem com o mundo em que vive, pois agora ele assume-se, não como um mero observador, mas como um participante activo do sistema, como uma das engrenagens da grande máquina cósmica. A humanidade não pode ignorar o lugar que ocupa em termos de evolução, pois é, de facto, a prova mais completa e complexa da criatividade da natureza. Daí que tenha de ocupar o seu lugar em consonância e

⁴ Backman a este propósito escreve: “Caught in the midst of such force, man was like an insect helpless and ignorant of the power that worked outside and within him”, *Faulkner: The Major Years*, p. 129.

⁵ “The flood destroys all familiar landmarks just as Harry’s and Charlotte’s passion sweeps away the customs and conventions of the established social order”. *The Novels of William Faulkner*, p. 157.

⁶ Vickery, *The Novels of William Faulkner*, p. 158.

harmonia com o mundo natural em que se insere, não podendo continuar a negar e a reprimir o que há de mais natural dentro de si. Olga Vickery afirma⁷ que o homem, no processo de civilização por que passa, tenta a todo o custo negar as suas raízes na natureza. Avidamente separa-se o mais possível do animal, atrofiando deliberadamente os seus instintos naturais e os seus sentidos, confiando exclusivamente na razão. Ao rejeitar o seu lugar no mundo natural, o homem entrega a liberdade e o destino à sociedade, que é agora ameaçada. O homem, perante uma natureza indomável, tem de assumir inevitavelmente um papel diferente, tem de lutar pela sua sobrevivência. Cabe à figura do prisioneiro alto estabelecer essa nova relação, confiando, não na razão, mas no que tem de mais natural e animal: os seus instintos. Só assim poderá responder eficazmente ao mundo caótico que o rodeia, para o qual é inesperadamente lançado quando a canoa em que segue se vira nas águas.

A história do prisioneiro é, assim, narrada em termos de uma luta entre as forças naturais e a capacidade humana de resistência física. A sua aventura aproxima-se em muitos aspectos da de Harry Wilbourne. Ambos são inocentes: Harry nunca tinha experimentado o amor e vê-se no meio de uma corrente de paixão avassaladora em que se sente afogar - Charlotte; o prisioneiro, que nunca tinha visto o rio para onde é lançado inesperadamente tem, então, de se socorrer de todas as forças para não se afogar literalmente. Os dois provêm de espaços fechados, limitadores da sua liberdade e essencialmente masculinos - o hospital e a prisão - onde desenvolveram uma atitude de conformismo perante a vida, mas onde se sentem seguros e satisfeitos: "prison life has done for the Tall convict what convention and circumstance have done for Harry

⁷ Cf Vickery, *The Novels of William Faulkner*, p. 159.

Wilbourne”.⁸ À medida que o prisioneiro se vai adaptando ao meio estranho em que se vê perdido - o rio - inicia uma descoberta relativamente aos limites da resistência humana e vai aprender muito sobre a natureza, que lhe surge sob a forma de um mundo às avessas. O prisioneiro, de acordo com a opinião de Hyatt Waggoner⁹, descobre algo que não sabia existir até ao momento em que tem de “penetrar” nas águas do rio: descobre que o universo em que vive, e do qual o rio é uma pequena parte, não foi criado para o bem-estar e conforto humanos, e que o Homem é simplesmente uma parte desse universo. Do mesmo modo, Harry passa por um longo período de descoberta em relação ao amor e ao preço que se tem de pagar quando se ousa desafiar convenções e normas morais e sociais. Mas algo essencial os distingue: enquanto o prisioneiro age por instinto e não reflecte sobre as situações em que se envolve, Harry está constantemente a analisar todos os momentos que passa com Charlotte e a antecipar o próximo passo a dar, vivendo em permanente desassossego. Essa é de facto a grande diferença entre as personagens, que deriva do facto de um, o prisioneiro, travar uma luta com forças externas, tendo, assim, todas as possibilidades de preservar a sua integridade moral e mental e de o outro, Harry, travar uma luta interior consigo próprio, que o conduz a alterações significativas a nível moral e mental devido à fraqueza que deixa transparecer em todos os seus actos¹⁰.

A partir do momento em que a embarcação se vira e o prisioneiro quase se afoga, este deixa de ter tempo para pensar sobre o que lhe está a acontecer ou para avaliar a sua

⁸ McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, p. 108.

⁹ Cf. Waggoner, *William Faulkner: From Jefferson to the World*, p. 138.

¹⁰ Joseph Moldenhauer vai ao encontro desta ideia ao referir que, quando pensamos nas personagens em causa em termos de vitória e derrota, teremos de considerar que Harry falhou enquanto o prisioneiro venceu: “Harry’s tragedy(...) is caused (...) by his own inner weakness. His struggle throughout the story is internal (...) the convict succeeds because his struggle is almost purely external”. Hoffman and Vickery (eds), *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, p. 321.

situação em termos futuros; só lhe resta tempo para agir: “he did not have time to think about turning it loose. Things had moved too fast for him” (WP: 103). A desorientação do prisioneiro é extrema. A cena em que desesperadamente se agarra à canoa para se salvar é expressivamente comparada a uma cena de teatro: “like a tableau snatched offstage intact with violent and incredible speed” (WP:103). Essa comparação traduz a sensação de irrealidade que é provocada pela sucessão de eventos que, repetidamente, ameaça a integridade física do prisioneiro. O próprio rio insiste em não lhe permitir um momento de sossego. Arrasta-o para um paúl onde, como o narrador afirma, “today no current had run probably since the old subterranean outrage which had created the country” (WP: 103). A personagem tenta ganhar alguma confiança que o ajude a travar a velocidade vertiginosa com que tudo se desenrola. Pensa, então, que as copas das árvores, que emergem das águas e que ele vê passar a um ritmo imparável, estão “fixed and secure in something” (WP:103); recorda-se da terra firme, sobre a qual gerações de homens trabalharam e a qual cimentaram com o próprio suor, e que se encontra algures “beneath him, beyond the reach of his feet” (WP:103). Esse relativo conforto que lhe advém da imagem de homens a exercer controlo sobre a natureza, desvanece-se imediatamente quando a popa da canoa lhe bate no nariz, provocando-lhe uma hemorragia. Assola-o, então, um sentimento de raiva em relação às próprias águas, que se parecem divertir com os seus próprios sentimentos de alienação e desorientação.

Já dentro da canoa, o prisioneiro rapidamente perde a noção de espaço e tempo. Engana-se relativamente à velocidade a que viaja, à distância que percorre (“he believed he had come much faster (and so farther) than he had”, WP: 104) e à direcção que toma (“he thought he must already be miles away from where his companion had quitted him, though actually he had merely described a big circle”, WP: 105). Os poucos

conhecimentos mundanos que possui de nada lhe servem ali, onde tudo está invertido. Segundo Milton Reigelman, a única forma que o prisioneiro encontra para reagir a essa inversão é agarrar-se à única coisa que lhe oferece familiaridade e alguma ligação com a segurança desejada da prisão: a canoa.¹¹ Daí que nunca se separe dela, mesmo quando, num momento posterior da narrativa, é acolhido por um barco a vapor, que recolhe as vítimas da cheia ao longo das águas. Ele só entra no barco mediante a condição de levar consigo a canoa: “I ain’t coming without the boat” (WP: 167). Como o prisioneiro é incapaz de compreender a violação da estabilidade da terra pelo homem e, conseqüentemente, a fúria das águas como um castigo, sente-se ofendido moralmente e considera-se um mero joguete da natureza: “he was being toyed with by a current of water going nowhere” (WP: 106). A natureza aos seus olhos tem vontade própria, é caprichosa e não é de fiar. O prisioneiro designa o rio de “innocent-appearing medium”, que num momento o tenta esmagar com a sua força e, logo a seguir, mostra uma faceta inofensiva que não oferece a mínima resistência. Para ele, o mundo e o tempo estão enfeitiçados. A única possibilidade que encontra para sair dali e voltar à segurança da prisão é esperar que esse estado hipnótico passe e que o rio o cuspa: “when it was done with him it would spew him back into the comparatively safe world he had been snatched violently out of” (WP: 106). O controlo que o prisioneiro tem sobre o que lhe está a acontecer é tão reduzido que, de acordo com Edmond Volpe¹², a única decisão que ele pode tomar é continuar a lutar contra as forças poderosas que o rodeiam. De facto, o

¹¹ Cf Milton Reigelman, “A Figure in the Carpet: Faulkner’s *The Wild Palms*” (American Studies, vol.IV, Warszawa: Warsaw University Press, 1987), p. 149.

¹² Cf Volpe, *A Reader’s Guide to William Faulkner*, p. 224.

único objectivo da personagem é, até aí, regressar à prisão, uma vez que em liberdade, à deriva no rio, se sente mais enclausurado do que em Parchman.

Contudo, a situação do prisioneiro vai-se agravar ainda mais, ao ver-se obrigado a aceitar como companheira de viagem uma mulher que, por acaso, encontra refugiada numa árvore. A descrição física que nos é oferecida dessa personagem salienta, de imediato, os trajes masculinos que envergá: “in a calico wrapper and an army private’s tunic and a sunbonnet” (WP: 106), “her stockingless feet in a pair of man’s unlaced brogans” (WP:106). Essas características recordam-nos a figura feminina da outra história, em que, no primeiro capítulo do romance, ao ser descrita pelo agente imobiliário, se salienta o facto de Charlotte vestir calças de homem: ““She’s got on pants”, the agent said, “I mean, not these ladies’ slacks but pants, man’s pants”” (WP:7) Esses traços masculinos reportam-nos, ainda, para a análise que fizemos de Charlotte e de Harry em termos de inversão de papéis sexuais. Mas as comparações que se podem estabelecer entre as duas figuras femininas são, sobretudo, de contraste. A companheira do prisioneiro está grávida, e esse facto parece anunciar, desde logo, a gravidez de Charlotte, ao mesmo tempo que aponta para a diferença essencial entre as duas. Enquanto a mulher anónima da segunda história aceita a sua gravidez como algo natural e intrínseco à sua condição de mulher, Charlotte rejeita a sua própria natureza e vai fazer todos os possíveis por se livrar desse incómodo, ao recorrer a todos os argumentos para convencer o amante a fazer-lhe um aborto. Por isso, enquanto a personagem feminina de “Old Man” vai dar à luz uma nova vida e sobrevive, Charlotte vai ser fonte de morte e da própria destruição. Ou seja, as duas mulheres representam, nessa perspectiva, uma outra força poderosa da natureza, a fertilidade e a fecundidade que asseguram a continuidade da vida e do próprio sistema. Mais à frente analisaremos as implicações da rejeição de

Charlotte como mais uma negação da natureza, que não é, por esta última, perdoada ou tolerada.

O prisioneiro não está preparado para enfrentar a sua companheira. A sua primeira reacção, antes de se aperceber da gravidez da personagem, é de indiferença completa. Recorrendo a um conhecimento teórico sobre as mulheres¹³ julga-se capaz, mal vê a mulher sentada na árvore, de resumir toda a sua história: “a woman whom he did not even bother to examine since that first startled glance had been ample to reveal to him all the generations of her life and her background” (WP: 106). Daí que a sua preocupação imediata não seja com a mulher, que custosamente tenta descer da árvore, mas sim com a pagaia que desaparecera. Só depois de a recuperar, e quando olha passivamente para a mulher a descer da árvore para a canoa, é que se apercebe do “deformed swell of belly bulging the calico” (WP: 107). Sente, então, uma tremenda frustração, uma vez que tinha continuado a ler com avidez, na penitenciária, as histórias de cordel que o tinham levado à desgraça e que lhe incutiram sonhos impossíveis de salvar “donzelas” em perigo, mas não uma mulher como aquela, grávida. Essa frustração surge num comentário jocoso e irónico em que o prisioneiro revela uma certa misoginia: *“And this is what I get. This, out of all the female meat that walks, is what I have to be caught in a runaway boat with”* (WP: 107).

O prisioneiro sente-se ameaçado pela gravidez da mulher, um dos fenómenos naturais que não está preparado para enfrentar, visto que ele se rege apenas por um código masculino a que aprendeu a obedecer na penitenciária. Tal como um Hércules moderno, o prisioneiro, ao tentar escapar à morte e sobreviver, vai protagonizar actos de

¹³ Este desconhecimento do prisioneiro em relação às mulheres, recorda a inexperiência de Harry e os seus pensamentos em relação ao sexo feminino, que tenta aplicar a Charlotte, mas que se revelam ineficazes para prever e compreender as atitudes da mesma.

verdadeiro heroísmo que não se adequam com o medo que sente perante o bebé que a sua companheira está prestes a dar à luz. A sua aversão a essa nova vida é de tal ordem que lhe passam pela cabeça ideias tremendas, como a de atirar a mulher borda fora para ela morrer afogada. (Cf WP: 110) Contudo, o sentido de dever, devido à ordem recebida de salvar da cheia a mulher em causa, fã-lo pôr de lado esses instintos cruéis. Ele tem de obedecer ao código prisional, que consiste em regular o seu comportamento pelas directrizes impostas pelos guardas¹⁴, ainda que se encontre fora do espaço de Parchman. Dai que a sua única preocupação passe a ser “surrender his charge to and turn his back on her for ever, on all pregnant and female life for ever and return to that monastic existence of shotguns and shackles where he would be secure from” (WP: 110). A sua aventura inicia-se, desse modo, tal como a de Harry, por uma série de acontecimentos inesperados que os lançarão numa aventura na companhia de uma mulher desconhecida: “What an invitation to a party does for Harry, a floods does for the tall convict: each man finds himself dislodged from the simplified world into which he has retreated; and each finds himself entangled with a strange woman”¹⁵.

O prisioneiro, contudo, ao contrário de Harry, não cria nenhum laço de afectividade com a mulher que passará a ser sua companheira de viagem nas sete semanas seguintes. Praticamente não trocam entre si quaisquer palavras, limitando-se exclusivamente a unir as forças para chegarem a algum lado. O sentido de desorientação de ambos é enorme, e as águas do rio parecem empurrá-los deliberadamente na direcção

¹⁴ Esta análise do comportamento do prisioneiro é partilhada por Olga Vickery que escreve sobre a personagem: “He is unmistakably a product of Parchman prison and his behaviour is conditioned by its code. Most of his actions and decisions conform to the rules he has been taught to obey. The woman and her unborn child, for example, are essentially an obligation which he fulfils to the letter. He enters the world of the flood with the deputy’s order fixed firmly in his mind, and that order becomes the thread which finally draws him back to the dock at Vicksburg”, *The Novels of William Faulkner*, p. 162.

¹⁵ Minter, *William Faulkner: His Life and Work*, p. 171.

contrária às povoações ou à terra, onde pudessem desembarcar e regressar à civilização. Qualquer sensação de segurança que o prisioneiro sinta é de imediato anulada. É o que acontece quando, a certa altura, a corrente os conduz até um rio que o prisioneiro, apesar do conhecimento insuficiente que possui da região, reconhece como sendo o rio Yazoo. A própria possibilidade de conseguir atribuir um nome ao local em que se encontra traz-lhe um novo vigor¹⁶, pois pensa ser capaz de chegar a uma das cidades que sabe serem banhadas por esse rio: Yazoo City e Vicksburg. Contudo, rapidamente constata que essa segurança é, mais uma vez, falsa, pois não se apercebe de que o rio corre ao contrário, afastando-o cada vez mais da hipótese de chegar a porto seguro. Perdido no mundo das águas, o prisioneiro ver-se-á envolvido em situações ainda mais perigosas, que lhe parecem intermináveis e que o afastam cada vez mais dos seus propósitos.

As vidas do prisioneiro e da passageira que leva consigo estão constantemente em perigo, e ameaças são traduzidas pela intensidade da narrativa, que atinge o clímax quando, inadvertidamente, as personagens são apanhadas por uma onda gigante de destroços, provocada pelo rebentamento do dique. A cena em que os dois viajantes são elevados no ar, dentro da canoa, por essa onda, e quase são engolidos pelos inúmeros destroços, reflecte a magnitude da escrita de Faulkner e é, sem dúvida, um dos momentos mais ricos do romance a nível literário. O escritor, ao comparar a enorme onda a um cavalo a galope (“The crest of it swirled like the mane of a galloping horse”, WP: 112) consegue exprimir todo o poder, o dinamismo e a liberdade da natureza

¹⁶ O homem, como colonizador e invasor de terras, em primeiro lugar atribui nomes aos novos lugares, como forma de se apoderar dos mesmos, uma vez que a palavra se apropria do real, que vem sempre agregado ao signo que lhe foi atribuído. Daí o prisioneiro sentir um novo vigor pelo simples facto de poder nomear as terras que julga estarem à sua frente.

selvagem e indomável, que ameaçam não só a ordem humana, mas também a vida animal. O ritmo acelerado com que os eventos se sucedem está expresso na imagem viva do prisioneiro que, indefeso e impotente, continua a remar, mesmo depois de a canoa ser elevada no ar e de lhe ser impossível tentar controlar o rumo do seu próprio destino: “He continued to paddle though the skiff had ceased to move forward at all but seemed to be hanging in space” (WP: 112). Atterrado, confuso e surpreso, o prisioneiro quer gritar e libertar o seu pavor, mas esse momento não lhe é concedido, limitando-se, mecanicamente, a fazer os gestos do remar contínuo, mesmo depois de ter perdido o remo: “still waiting his chance to scream and still going through the motions of paddling though he no longer even had the paddle” (WP: 113). Rodeadas de telhados de casas, de árvores inteiras e de cadáveres de animais domésticos, as personagens são arrastadas por aquela onda de morte em direcção ao “wild bosom of the Father of Waters” (WP: 113), cuja corrente os faz passar por Vicksburg. Contudo, o prisioneiro nem se apercebe da cidade e das suas luzes, visto que se encontra agachado na embarcação, tentando não cair borda fora, pensando apenas em sobreviver àquele momento: “The skiff passed Vicksburg. The convict didn’t know it. He wasn’t high enough above the water; he still squatted, clutching the gunwales” (WP: 113). A água, na forma de uma onda enraivecida, parece estar a limpar o mundo de todos os vestígios humanos, provocando um retrocesso temporal a uma era em que o homem ainda não se tinha tornado uma ameaça para o sistema. Essa sucessão de imagens em que as águas arrastam os destroços e as personagens recordam-nos as palavras de Charlotte, que, quando se referiu ao mar, afirmou que o mesmo se livra de e cospe fora os elementos que lhe conspurcam e violam as águas: “It’s like the ocean: if you’re no good, if you begin to make a bad smell in it, it just spews you up somewhere to die” (WP: 61). Ao longo de toda a obra temos

inúmeras referências à violação da natureza pelo homem, que é “fruto dessa esplêndida imoralidade em que a natureza exerce o seu furor de criar (...) O planeta está “infestado” de pessoas que parecem apostadas em sabotar a admirável harmonia da natureza”¹⁷. Parece ter chegado a hora de a humanidade pagar o preço dessa violação.

Nessas cenas de luta entre a natureza e o homem, William Faulkner revela-se exímio em criar momentos de tensão. Todavia, corta todo esse clima, subitamente, através de uma breve prolepse, que inteira o leitor do desfecho da aventura do prisioneiro: “This is how he told about it seven weeks later, sitting in new bedticking garments, shaved and with his hair cut again, on his bunk in the barracks” (WP:114). Essa técnica narrativa provoca desconcerto no leitor que, arrancado deliberadamente à acção empolgante, tem de reavaliar o propósito do autor relativamente à mensagem que pretende veicular. “We know that he has tasted freedom and given it up, retreating from the knowledge like the doctor in the first chapter. It remains for us to learn why”¹⁸. Esse significado começa a desenhar-se quando se atenta nos sentimentos que invadem o prisioneiro ao longo da viagem pelo rio. O prisioneiro, apesar de estar na companhia da mulher, que ele deliberadamente ignora, sente-se sobretudo só perante a desolação selvagem, representada pela cheia: “driving on with nothing to see but trees and water and solitude” (WP: 122). Ele não está, porém, consciente desse sentimento, e só mais tarde, quando permanece uns dias numa comunidade Cajun, é que consciencializa o peso terrível da solidão humana: “without warning the high fierce drowsing of his solitude gathered itself and struck at him (...) it was his very solitude, his desolation which was now his alone and in full since he had elected to remain” (WP: 188).

¹⁷ Revees, *Malicorne*, pp. 151-2.

¹⁸ McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, p. 117.

Esse sentimento de solidão tem eco na narrativa “Wild Palms”. Do mesmo modo, Harry e Charlotte vão conhecer a essência da tragédia humana, a solidão desesperante à qual é impossível escapar, visto que acompanha o homem desde o seu nascimento. A humanidade pretende imbuir de significado a sua existência, para assim colorir a própria vida que não passa, nas palavras do prisioneiro, de uma longa espera pela morte: “just as life consisting of having to get up sooner or later and then having to lie down again sooner or later after a while” (WP: 106). Essa visão pessimista está implícita nas palavras de Harry, que diz pretender simplesmente sentir a sua própria existência: “to live for the short time you are loaned breath, to be alive and know it” (WP: 96). Do mesmo modo, Charlotte pensa pedir pouco ao afirmar “I like bitching and making things with my hands, I don’t think that’s too much to be permitted to like, to want to have and keep” (WP: 65). E o prisioneiro sente-se revoltado quando lhe é negada a única coisa que pede para si: “that was all I wanted - just to come to something, anything” (WP: 115).

Ao expressarem estes desejos, as personagens parecem dirigir-se a uma entidade criadora, da qual depende o curso das suas vidas. Contudo, a obra nega constantemente a existência de um deus onipotente e ubíquo e dá voz ao que Nietzsche proclamou no final do século passado: a morte de Deus. O filósofo escrevia na obra *Assim Falava Zaratustra*: “Noutros tempos, blasfemar contra Deus era a maior das blasfêmias, mas Deus morreu e com ele morreram esses blasfemadores. De ora em diante, o crime mais atroz é blasfemar da terra e ter em maior conta as entranhas do impenetrável do que o sentido da terra.”¹⁹ Em *The Wild Palms*, como já vimos, Faulkner deixa bem patente esse

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*, trad. Alfredo Margarido (Lisboa: Guimarães Editores, 1994), p.13.

crime contra a terra, contra a natureza, de cuja vontade depende a vida, assim como todos os outros fenómenos naturais como a cheia e a fertilidade feminina. As personagens fazem-se a si próprias, são elas que vão moldando o próprio barro a partir das decisões que tomam e dos valores que defendem. “The fact is that one of the functions of “Old Man” is to underscore sharply what is shown more subtly in “Wild Palms” - the life of man is one element in a continuing order of things, without cosmic jokers”²⁰. O nascimento do bebé em “Old Man” vem reafirmar o poder de renovação da natureza, que as próprias águas da cheia simbolizam. Até essa altura a água, como foi analisado, era essencialmente portadora de destruição e morte. “ Nevertheless, like all symbols, water can be regarded from two diametrically opposite points of view which are irreconcilable, and this ambivalence occurs at all levels - water is the source both of life and of death, is creator and destroyer”²¹. Essa ambivalência toma forma a partir do momento em que, no meio dos destroços, surge um veado, figura viva e irreal na paisagem desoladora, que conduz o prisioneiro até um cerro índio, onde a mulher dá à luz: “he saw the swimming deer. He did not know what it was nor that he had altered the skiff’s course to follow it, he just watched the swimming head before him (...) watching the deer begin to rise out of the water bodily until it was actually running along upon the surface, rising still, soaring clear of the water together” (WP: 126). A criança nasce, assim, num cenário estranho, num pouco de terra seca, cujos primeiros indícios de vida são as cobras que se refugiam das águas. O nascimento indica que a vida é algo inerente à morte e que a função biológica e reprodutora da humanidade é, de facto, o elo de ligação com o universo. A teoria do caos defende que os homens, dentro do sistema

²⁰ McHane, *William Faulkner's The Wild Palms*, p. 16.

²¹ Chevalier and Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, p. 1082.

natural, têm um único objectivo, uma única missão na vida: viverem tempo suficiente para deixarem uma cópia de si próprios e serem capazes de manter o fluxo de energia e matéria dentro de si ao serem capazes de procurar alimento. “Those that are not capable of finding food and reproduce (i.e. those that are unfit) will be weeded away”²². Foi a partir da capacidade humana de se adaptar ao meio, que emergiram propriedades potenciadoras da evolução da espécie.

Essa adaptação do homem ao meio e a relação harmoniosa com a natureza desenham-se nas cenas em que o prisioneiro e a mulher se refugiam no cerro. Ambos demonstram ser hábeis e desembaraçados ao adaptarem-se às condições mais agrestes: a mulher dá à luz o filho sem qualquer ajuda; corta o cordão umbilical com uma lata; devido à necessidade urgente, consegue arranjar fósforos para acender uma fogueira e um pouco de tecido para lavar o bebé; por seu lado, o prisioneiro, a pedido da mulher, corta um dos cordões das botas para atar o cordão umbilical da criança; consegue descobrir lenha seca e atear uma fogueira; sem ter uma arma para arranjar alimento, recorre a um método mais primitivo e rouba um coelho a um falcão, afastando a ave de rapina da presa por meio dum pontapé; com o coelho fazem uma sopa e um assado, que lhes mata a fome de quatro dias. No dia seguinte, o prisioneiro quer continuar viagem para pôr termo à missão de colocar a salvo a mulher e regressar a Parchman. Quando já estão na canoa (que se afasta do cerro) o prisioneiro apercebe-se de que não tem o remo. Mesmo sem saber nadar, atira-se à água e, assemelhando-se ao veado (“moving through the water then upon it as the deer had done yesterday”, WP: 164), consegue chegar de novo à terra e puxar a embarcação. O homem e o animal estão ao mesmo nível perante a

²² Ann, *Back To Basis*, p.10.

potência das águas. O seu instinto de sobrevivência e capacidade de resistência são, mais uma vez, postos à prova, pois tem de fabricar um remo sem ter as ferramentas necessárias. Da forma mais primitiva possível, fabrica um novo remo: ateia o fogo a uma árvore, e durante os seis dias seguintes procura comida “ while the tree burned through and fell and burned through again at the proper length and he, nursing little cunning flames along the flanks of the log to make it paddle-shaped” (WP: 165). Durante esses dias o prisioneiro e a mulher cooperam de uma forma pragmática para sobreviver.

Thomas McHaney e Olga Vickery são unânimes em analisar estas acções das personagens como símbolos do desenvolvimento da humanidade desde os primórdios da sua existência. O primeiro autor considera que o título “Old Man” pode ser lido, nessa perspectiva, como uma referência ao homem primitivo, que é representado pelo prisioneiro²³, que aprende a usar as mãos de forma hábil, assemelhando-se aos outros animais na luta pela sobrevivência. Olga Vickery, por seu lado, designa de “Odisseia do Tempo” a aventura do prisioneiro e considera que o prisioneiro, a mulher e o bebé representam neste momento, não uma família, mas uma unidade biológica; para a autora, os adultos demonstram ser criaturas intuitivas e instintivas, sugerindo um estado de consciência pré-consciente²⁴. Edmonde Volpe vai ao encontro desses autores ao considerar que o condenado é o homem primitivo despojado da civilização, servindo, assim, o propósito de estabelecer a relação fundamental entre o homem e o mundo natural²⁵. O facto de o cerro ser comparado à Arca de Noé (“that earthen Ark out of Genesis”, WP: 163) vem, por outro lado, reafirmar a ideia de que a natureza se comporta de forma vingativa, como se estivesse a castigar a humanidade pelos crimes cometidos.

²³ Cf McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, p.142.

²⁴ Cf Vickery, *The Novels of William Faulkner*, p. 159.

²⁵ Cf Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner*, p. 225

A cheia assemelha-se ao grande dilúvio bíblico, que tinha como objectivo limpar o mundo de toda a corrupção e violência humanas²⁶. As personagens seriam, assim, à semelhança de Noé, e sua família, os únicos sobreviventes - os eleitos de Deus - capazes de redefinir o papel do Homem no mundo e de começar uma nova era. De acordo com o *Dictionary of Symbols*, a cheia pode assumir um simbolismo semelhante ao do baptismo, em que o indivíduo é imerso nas águas ressurgindo como um outro: "This rejection of the old person, or rather death in a moment of time, may be compared with a FLOOD, for the latter symbolizes disappearance, washing away, the annihilation of one age and the appearance of a new one"²⁷.

Contudo, essa simbologia é fortemente contrariada, e até invertida, no romance em estudo, uma vez que a narrativa "Old Man" surge associada à outra, "Wild Palms", que recorda constantemente que um outro mundo governa, um mundo social cujas teias são tão fortes que condicionam os comportamentos dos indivíduos, independentemente do local e da situação em que se encontram. Como já foi dito, o prisioneiro é o primeiro a desejar a vida em sociedade e as leis rigorosas da prisão. Apesar de agir intuitivamente e de se mostrar apto a viver em harmonia com o meio circundante, não muda em relação aos objectivos que pretende atingir. A água, em relação ao prisioneiro, perde o seu poder de regeneração. Ao contrário do que se esperaria, nem nesse momento único do

²⁶ Parece-nos fundamental transcrever os versículos bíblicos em que essa ideia está expressa:

"5. And God saw that the wickedness of man *was* great in the earth, and *that* every imagination of the thoughts of his heart *was* only evil continually.

6. And it repented the LORD that he had made man on the earth, and it grieved him at his heart.

7. And the LORD said, I will destroy man whom I have created from the face of the earth: both man and beasts, and the creeping thing, and the fowls of the air: for it repenteth me that I have made them. (...)

17. And behold, I, even I, do bring a flood of waters upon the earth, to destroy all flesh, wherein *is* the breath of life, from under heaven; *and* every thing that *is* in the earth shall die". in *Holy*

Bible, p. 8.

²⁷ Chevalier and Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, p. 1084.

nascimento, e depois de tantos obstáculos ultrapassados em conjunto, se desenvolve qualquer sentimento entre o prisioneiro e a mulher. O prisioneiro não se deixa tocar pelo “milagre” da renovação da vida, apesar de ter sido obrigado a participar no próprio processo²⁸, e continua a sentir-se uma vítima quer da mulher, quer da criança, culpabilizando essa última pela situação actual: “And this is all. This is what severed me violently from all I ever knew and did not wish to leave and cast me upon a medium I was born to fear, to fetch up at last in a place I never saw before and where I do not even know where I am” (WP: 162). O prisioneiro não ultrapassa o medo em relação ao sexo oposto e à criança, que surge como símbolo da fecundidade feminina. Joseph Moldenhauer considera que esse medo é derivado do facto de a criança reunir em si a própria natureza e o acto sexual, ou seja, a antítese do que a personagem encontra em Parchman²⁹. Ele tem para com a criança a mesma atitude que tinha em relação à gravidez da companheira. Antes fazia um esforço para não olhar para a barriga deformada da mulher: “he now had to make no effort not to see the swell of his passenger’s belly” (WP: 111); “He just wanted to get rid of the woman, the belly” (WP: 115). Agora evita, a todo o custo, assistir a algo tão natural como o acto de amamentar a criança: “(it was eating, nursing now, he turning his back or even returning into the woods each time she prepared to open the faded tunic)” (WP: 165).

Ao longo da viagem sem rumo pelo rio, as personagens têm encontros ocasionais com a civilização, que servem o propósito de recordar - da mesma forma que o alternar das narrativas - que a sociedade, as suas instituições e valores continuam vivas. Ainda

²⁸ Moldenhauer exprime essa mesma ideia quando escreve: “Implacable nature, no longer satisfied that he simply endure, now forces him to participate in its progress. On a half-flooded and snake-infested Indian mound the woman bears her child with the assistance of the convict”. Vickery e Hoffman (eds.). *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, p. 316.

²⁹ Cf Hoffman e Vickery (eds.), *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, p. 316.

antes de terem encontrado o cerro índio, as personagens quase chocaram com um barco onde seguiam dois homens e uma mulher. O prisioneiro tentou que o ajudassem, indicando-lhe o caminho para Vicksburg. Porém, os outros não compreenderam as suas intenções, uma vez que ao reconhecerem as suas roupas listradas, deduziram que ele pretendia fugir. O prisioneiro tentou explicar que “the last thing I want to do is run away” (WP: 119) e resumiu a missão que lhe fora atribuída, dando voz a um código de valores que os outros não compreenderam, visto que deixou de ter significado na sociedade actual. Ele diz ter de manter “his good name, his responsibility not only towards those who were responsible towards him, but to himself, his own honour in the doing of what was asked of him, his pride in being able to do it” (WP: 119). Esses referentes não fazem sentido quando proferidos por um homem cujo comportamento está completamente condicionado pelo código da prisão. Parchman é, de facto, o único lugar em que esse código é compreendido. Daí que as três personagens recusassem levá-lo de volta à segurança e ao conforto da prisão, pois não aceitam um homem ansioso por negar a liberdade alcançada. Quando, mais tarde, o prisioneiro narra esta cena aos seus companheiros, não sente necessidade de justificar a sua atitude, uma vez que também eles já estão esquecidos do que é viver em liberdade. O prisioneiro carrega em si o ícone da prisão: a farda de condenado, que é o primeiro passo para afastar as pessoas e que o impede de concretizar o seu desejo de regressar a casa.

A segunda vez em que tem a oportunidade de chegar a algum lado é quando se aproxima da cidade de Baton Rouge. A mulher já entrou em trabalho de parto e o desespero de ambos é flagrante. De acordo com Milton Reigelman, sendo essa a primeira cidade a que o prisioneiro chega, ela surge-lhe “not as a city but an idyllic town which

momentarily but falsely promises an end to his troubles”³⁰ O prisioneiro decide render-se aos guardas que se encontram na margem e, assim, entregar a mulher. Contudo, mal os guardas reparam nas suas roupas, atiram sobre ele: “watching not in terror but in amazed and absolutely outrage as a squatting clump of khaki figures parted and he saw the machine gun, the blunt thick muzzle slant and drop and probe towards him” (WP: 124). Essa recepção de metralhadora e a recusa anterior dos passageiros do barco conduzem o prisioneiro a um sentimento de impotência e, ao mesmo tempo, de raiva, pois sente-se incapaz de fazer compreender aos outros a simplicidade dos seus propósitos: “suffocating with the intolerable fact not that he had been refused but that he had been refused so little, had wanted so little” (WP: 121), “the outraged screaming bubbling from his mouth and about his face since he merely wanted to surrender” (WP:124). A civilização por que tanto anseia revela-se, assim, o maior obstáculo que o prisioneiro tem de enfrentar. A solidão do homem moderno, e o emparedamento a que está sujeito, conduziram-no a um estado em que deixa de tentar compreender o que se passa à sua volta e todos aqueles que com ele tentam comunicar. O prisioneiro é uma vítima e um produto desse estado, que o confinou a uma célula tão limitada, na qual ninguém pode penetrar a não ser que a ela se destine. Nessa medida, a luta do prisioneiro com o rio assume uma significação diferente: é o debater-se desigual entre a formiga, o prisioneiro, e o rio, que representa, assim, igualmente, a sociedade humana. Num mundo em que não há solidariedade e “entusiasmo” e que ambas as histórias retratam, ninguém é capaz de compreender os propósitos e a razão da sua existência. A sociedade humana, tal como a natureza enraivecida, deixou há muito para trás a harmonia e resume-se ao princípio da

³⁰ Reigelman, “A Figure in the Carpet: Faulkner’s *The Wild Palms*”, p.147.

caça: há uma potencial presa e um potencial predador. Tudo o resto revela ser uma ilusão.

De regresso ao mundo caótico das águas furibundas e ameaçadoras - e após o pequeno interlúdio no cerro índio, em que é dada uma oportunidade ao prisioneiro para descansar e à vida de se afirmar através do nascimento da criança -, o condenado vê surgir do meio do nevoeiro, como uma aparição, à semelhança do veado no meio dos destroços, um barco a vapor. O prisioneiro não sente, porém, entusiasmo, uma vez que as experiências anteriores o tornaram ainda mais desconfiado em relação aos seus semelhantes. Mais uma vez encontra incompreensão e agressividade como resposta à sua pergunta: “Which is the way to Vicksburg?” (WP: 167). O piloto do barco, tal como todos os outros, ignora simplesmente o seu pedido, apressando-se a exigir, com agressividade e intolerância, que o prisioneiro e a sua passageira subam a bordo e que abandonem a canoa. O prisioneiro não está disposto a acatar essa exigência, e o impasse que se gera é surpreendentemente resolvido quando entra em cena uma figura masculina, um médico da cruz vermelha, que corta com a sua voz “calm and mild and sensible” (WP:167) o cenário de violência e agressividade. Como algo deslocado e descontextualizado, o médico permite aos viajantes que subam a bordo, com a canoa, assegurando ao prisioneiro que o vai ajudar a regressar a casa: “We’ll put you off where you can get home” (WP: 167).

Essa personagem é a primeira que, aparentemente, revela algum interesse pelo destino e bem estar do prisioneiro e vai assumir um papel importante na sucessão de cenas a bordo do barco. À semelhança do médico de meia-idade do primeiro capítulo de “Wild Palms”, essa personagem revela ser mais médico do que homem, no modo como observa o prisioneiro: “*Only it ain’t my eyes or my mouth either he’s watching, he*

thought. *It's like he is watching my hair grows on my head*' (WP: 174). Possuidor do olhar mais frio que alguma vez o prisioneiro vira, o médico analisa a situação do forçado de um ponto de vista puramente profissional. Não revela qualquer tipo de simpatia quando o prisioneiro lhe revela pormenorizadamente as circunstâncias que o conduziram à prisão, depois de o médico lhe dizer que se apercebera da sua condição e o interrogar em relação ao seu crime. Para Thomas McHaney³¹, o médico assume, nesse momento, o papel de um juiz que, depois de ouvir a sua história, o absolve e o deixa prosseguir viagem. O médico de meia-idade da outra narrativa funciona da mesma forma como um juiz, mas, ao contrário deste, que faz justiça em relação ao prisioneiro, o outro condena Harry Wilbourne pelo crime que cometera, o qual, aos seus olhos, não tem perdão. Esse poder de decisão é justificado pelo médico da segunda história, como algo inerente à sua profissão, poder conferido "if not by Jehovah perhaps, certainly by the American Medical Association" (WP: 175). Já não é Deus que confere "algum" poder ao Homem, mas são as instituições, constituídas à imagem humana, que se consideram todas-poderosas, que através de certificados e de ícones atribuem poder aos seus semelhantes, à revelia de Deus. Já não é Cristo que julga e cura, mas um médico. O escritor reforça, assim, a ideia de que o poder das instituições está presente em todo o lado, castigando, ou, simplesmente, julgando todos os nossos actos. Apesar dessa atitude ilibatória do médico, que deixa o condenado prosseguir viagem, este não vê ainda concluída a sua aventura: "there was reserved still another unbelievable recapitulation" (WP: 175); tem de passar por mais uma prova antes de encontrar o caminho de regresso a casa.

As personagens são largadas pelo barco a vapor num dique vazio. Pela segunda vez, encontram-se em terra seca, e a penitência que o prisioneiro tem de cumprir, e que

³¹ Cf McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, pp. 147-8.

lhe parece ter sido atribuída pelo médico-juiz, é descer o dique, arrastando, a reboque, a canoa com a criança e a mulher, no meio de uma nuvem de mosquitos que o picam “like hot cinders” (WP: 176). Quando chegam ao fundo do dique, espera-os um pântano estranho, amarelado, que esconde a água por debaixo de um capim “which grew taller than his head and which whipped back at his arms and face like limber knives” (WP: 176). No meio desse cenário estranho, encontram uma cabana excêntrica, que não se assemelha a nada que eles alguma vez tivessem visto: “the house, the cabin a little larger than a horse-box, of cypress boards and an iron roof, rising on ten-foot stills, slender as spider’s legs, like a shabby and death-stricken (and probably poisonous) wading creature which had got that far into flat waste and died” (WP: 176). À porta da cabana estranha está um velho com uma lanterna, que lhes fala numa língua incompreensível (“gobbling down at them”, WP: 176), recordando os “bla bla bla” dos refugiados que enchiam o convés do barco a vapor, que os ia recolhendo e salvando da cheia. Perante a estranheza dessa linguagem, que o prisioneiro definira do mesmo modo de “gobbling” (WP: 168), a personagem sentira uma sensação de alienação crescente, visto que se apercebera de que eles “were not white people (...) Not Americans” (WP: 168). Refugiara-se, então, num mutismo e numa imobilidade deliberados, que considerou ser as atitudes mais adequadas para se defender desses estranhos. O prisioneiro teve em relação a essas pessoas pensamentos discriminatórios pela simples razão de ser incapaz de perceber o seu código linguístico e pela sua cor de pele escura. Os seus receios e preconceitos em relação ao que é diferente vão ser destruídos ou, pelo menos, contrariados, a partir da experiência gratificante que vai viver na companhia do velho estranho, cujo código linguístico lhe é também desconhecido. O velho acolhe-os na estranha casa, dá-lhes de comer, cura as feridas do prisioneiro provocadas pelos insectos, empresta-lhe roupa, numa atitude de

confiança e de ajuda que o prisioneiro não encontrou, e não encontrará, em mais lado nenhum.

O velho faz parte de uma comunidade Cajun. Essas comunidades ainda hoje são conhecidas pelo modo diferente de vida que praticam e pela hospitalidade com que recebem os estranhos. Contudo, tem-se acentuado, ao longo dos anos, um separatismo em relação aos Cajun, que se deve sobretudo aos preconceitos e ao racismo dos elementos não-Cajun em relação a essas comunidades³². Esse pormenor parece-nos curioso, uma vez que os elementos votados à discriminação e à desconfiança vão ser as únicas personagens, no romance, a demonstrar solidariedade e espírito verdadeiro de comunidade, defendendo e demonstrando possuírem valores que não se encontram no resto da sociedade dita predominante: “Individual integrity and mutual trust are the basis of human association in the Cajun settlement”³³. Olga Vickery considera que a comunidade Cajun representa uma forma primitiva de sociedade que oferece um equilíbrio temporário entre o indivíduo, a comunidade e a natureza³⁴. Acrescentaríamos que esse equilíbrio é único no romance. O prisioneiro, pela primeira e única vez, vai-se sentir tentado pela liberdade que os Cajuns lhe oferecem, pois vai recuperar algo que na prisão não encontra: o gosto de trabalhar por dinheiro e não por obrigação. Esse prazer é expresso da seguinte forma pelo prisioneiro: “Yes. I reckon I had done forgot how good making money was. Being let to make it.” (WP: 183). A personagem descobre que, afinal, os sete anos passados na prisão de Parchman foram anos desperdiçados, uma vez que, ao mandarem-no para a prisão, lhe cortaram a hipótese de fazer algo tão natural

³² Esse racismo do resto da população norte-americana em relação às comunidades Cajun está expresso na própria enciclopédia Britânica, onde se pode ler o seguinte: “Their separateness, though often their own preference, is also the result of the prejudice of the non-Cajuns against them”, *The New Britannica Encyclopedia*, 1988, p. 728.

³³ Vickery, *The Novels of William Faulkner*, p. 159.

³⁴ Cf Vickery, *The Novels of William Faulkner*, p. 159.

como o de ser recompensado monetariamente pelo seu trabalho. O labutar diário nos campos de algodão não foram mais do que uma mera servidão, e o prisioneiro descobre agora o gosto de trabalhar: “I had forgot how good it is to work” (WP:185). Na prisão, “he had been permitted to toil but not to work” (WP: 184). Finalmente, o prisioneiro parece descobrir o verdadeiro peso de uma vida na prisão e, em certos momentos, parece desejar não regressar mais a Parchman, pois não quer perder aquela sensação de gastar as energias em algo que se converterá em dinheiro.

O velho Cajun dedica-se a uma actividade invulgar: caça crocodilos nos pântanos para depois vender as peles. Porém, o prisioneiro, como não compreende a linguagem dos Cajun, não sabe qual é essa ocupação, e a sua preocupação imediata prende-se, precisamente, com o modo de vida do velho, com o seu sustento, visto que quer participar do mesmo, para retribuir a hospitalidade. Por isso, é com extrema apreensão - o narrador compara essa apreensão a “an egg filled with nitroglycerin in his mouth and scarcely breathing” (WP: 180) - que, no dia a seguir à sua chegada, o forçado acompanha o velho na piroga, por entre a vegetação estranha do pântano, à caça de algo que ele desconhece. A sua preocupação é intensa devido ao facto de ele não ter sido capaz de reconhecer, momentos antes, o animal cuja pele secava na piroga do velho Cajun. Ele sente-se como um cego que não sabe onde está, nem o que procura. Quando vê o crocodilo pela primeira vez, não sabe como reagir, pois não lhe consegue atribuir um nome, nem possui “memory of any picture out of his dead youth” (WP: 179). A única forma que encontra para enfrentar a situação é comparar o crocodilo a uma mula, lançar-se a ele com o punhal do Cajun e matá-lo, após uma luta terrífica, em que animal e homem se tornam um só, misturando-se os sangues. Uma vez mais, vence o mais forte, o homem.

O prisioneiro cedo se torna o centro das atenções de toda a comunidade, cujos elementos se juntavam à sua volta, no pântano, para assistir às suas lutas hercúleas com os crocodilos. O prisioneiro começa a gostar da vida no meio dos Cajuns, tendo sempre a certeza de que o velho lhe daria a sua parte do dinheiro da venda das peles quando chegasse a altura. Apesar de o forçado nunca se ter dado tão bem como ali, ele não esquece a vida da prisão e tem consciência de que aqueles dias, passados na companhia dos Cajuns, estão a chegar ao fim, uma vez que “Yet it was not his life” (WP: 186). Daí que todas as noites se dedique ao fabrico de mais um remo, e olhe para o uniforme prisional, agora lavado pela mulher e embrulhado cuidadosamente num jornal, como se de um ritual de lembrança se tratasse. Ele sabe que mais tarde ou mais cedo vai ter de renunciar àquela liberdade.

Contudo, desta vez, não é a natureza que o obriga a abandonar a comunidade Cajun, mas os próprios homens, que provocam a revolta das águas através da dinamite. A sociedade ganha a batalha contra a natureza enfurecida e reassegura o seu controlo ao rebentar com o dique. Esse acto acarreta, porém, a destruição do pântano, e toda a comunidade é obrigada a abandonar as suas casas. O prisioneiro, todavia, recusa-se a sair daquele lugar, e, apesar de o velho o advertir, através de gestos, para o perigo que se aproxima, o forçado recusa-se determinantemente a partir. Decide meter-se na canoa e enfiar-se pelos canais, como forma de reiterar esse desejo de ficar.

Milton Reigelman afirma que o prisioneiro recusa abandonar a comunidade porque não quer perder a rotina e a estabilidade recuperadas³⁵. Quando, nos canais, a canoa se vira, devido às águas se terem tornado revoltas, o prisioneiro tenta regressar à

³⁵ Cf Reigelman, “A Figure in the Carpet: Faulkner’s *The Wild Palms*”, p. 149.

cabana do velho e aí refugiar-se de uma situação que se assemelhava demasiado ao início da sua aventura, quando foi obrigado a abandonar a segurança e conforto da prisão. Chegado à cabana, encontra aí uns homens que ajudavam já a mulher a descer para um barco, para serem evacuados. A raiva que assola o prisioneiro, que se sente, mais uma vez, apanhado numa armadilha e vítima de um destino que se repete, é de tal modo forte, que luta descontroladamente com os homens que o tentam acalmar e meter no barco. A luta só termina, curiosamente, quando os homens lhe colocam umas algemas nos pulsos: “at last the thin dry vicious snapping of handcuffs” (WP: 190). Perante esse objecto e signo forte e familiar, o forçado recupera a calma e o estado anterior em que a única preocupação passa a ser Parchman, o regresso a casa.

Passados uns dias reencontram o rio, *The Old Man*, que recuperou o aspecto calmo e tranquilo, anterior à cheia. O rio está de novo confinado às margens, correndo calmamente, na direcção correcta, rumo a Nova Orleães, entre os diques construídos pelos homens: “he (the old man) had recovered from his debauch, back in banks again, the Old Man, rippling placidly towards the sea, brown and rich as chocolate between levees” (WP: 194). A terra está de novo à vista e está a ser cultivada, depois de ter sido fertilizada pelas águas. Está-se no mês de Junho e quase já não se notam as marcas da cheia. O cenário que rodeia o rio é familiar ao prisioneiro, agora que recuperou os traços habituais. O condenado, ao sentir que se está a aproximar do seu destino, veste de novo as roupas da penitenciária, preparando-se para, desta vez, desembarcar no local certo. De imediato encontra um ajudante do xerife, numa loja perto do dique onde atracaram, a quem se entrega, encerrando, assim, a sua aventura e proferindo, ironicamente, palavras de missão cumprida: “Yonder’s your boat, and here’s the woman. But I never did find that bastard on the cottonhouse”.(WP: 195).

Tudo retoma os seus lugares devidos: o prisioneiro regressa a Parchman, com satisfação, aparentemente esquecendo as amarguras por que passou e as lições que deveria ter aprendido durante a sua aventura; a natureza retoma a calma habitual sob o jugo do homem, que demonstrou ser capaz de dominar o sistema e de conduzir o mesmo a mudanças estruturais, desde que sirvam os seus propósitos. Hubert Reeves ao explicitar os pressupostos da teoria do caos, afirma algo, em relação ao lugar do homem no sistema complexo cósmico, que resume a visão pouco optimista que o autor deixa transparecer nesta narrativa:

“Impulsionada pela sua política de inventividade e pela sua obsessão de criar sempre maior complexidade e mais eficácia, a natureza aparenta ter-se envolvido numa situação que poderá muito bem voltar-se contra ela. Lançou no mundo uma espécie nefasta, capaz de neutralizar os instintos reguladores que asseguram a perenidade da vida terrestre. Uma espécie já com o poder de exterminar a vida na terra”.³⁶

³⁶ Reeves, *Malicorne*, p. 153.

III

**A PUNIÇÃO PELOS SISTEMAS:
CONSEQUÊNCIA DA NATUREZA E DA SOCIEDADE
EM *THE WILD PALMS***

“The Laws of Nature are just, but terrible. There is no weak mercy in them. Cause and consequence are inseparable and inevitable. The elements have no forbearance. The fire burns, the water drowns, the air consumes, the earth buries. And perhaps it would be well for our race if the punishment of crimes against the Laws of Man were as inevitable as the punishment of crimes against the Laws of Nature - were Man as unerring in his judgments as Nature.”

Henry Wadsworth Longfellow¹

As relações que se estabelecem entre os diversos sistemas complexos presentes no romance em estudo - o homem, a natureza e a sociedade - estão irremediavelmente destinadas ao fracasso, uma vez que se tem vindo a desenhar uma certeza a partir da análise dessas interações: a humanidade possui uma opinião extremamente errada sobre o lugar que ocupa no universo. O homem, como espécie, convencido da sua superioridade em termos de evolução natural, julga-se no direito de reclamar para si poderes absolutos sobre a morte, a vida e a natureza. Consequentemente, vai povoando o mundo com arrogância, corrupção, hipocrisia e ambição desmesurada.

As relações que se desenham entre o sistema social e o sistema natural definem-se como caóticas, no sentido em que os homens, perspectivados como componentes da natureza, tentam aí prevalecer, procuram controlar e alterar as regras por que o sistema se rege. Nesta luta constante entre a estrutura global e as flutuações, causadas pelos homens, acontece o que Prigogine e Stengers explicam nos seguintes termos:

¹ Henry Wadsworth Longfellow, *Drift-Wood*, 1857.

“...se pelo contrário, a flutuação é capaz de se impor, se a cinética que produz a multiplicação dos «inovadores» é rápida bastante para que estes, longe de serem destruídos, invadam o conjunto do sistema, atingindo uma concentração macroscópica, todo o sistema adoptará um novo modo de funcionamento e a sua actividade será descrita por novas equações cinéticas”².

A humanidade, vista como uma flutuação, que atinge esse nível macroscópico, está a mudar gradualmente a estrutura global do sistema e apresenta todas as condições para continuar a ganhar essas lutas internas. No capítulo anterior vimos como se desenrola essa luta entre “gigantes” e analisámos o modo como a natureza tenta reagir a esse caos produzido pela espécie humana. Através da construção e reconstrução de diques o homem tem sido capaz de alterar, para proveito próprio, as características físicas originais do rio Mississippi: “Levees are still in extensive use, notably on the Mississippi, where the river has been confined to a narrow channel to provide the depth necessary for navigation”³. Apesar das grandes cheias - que considerámos formas de reacção do sistema natural -, que arrasam com essas fronteiras artificiais e destroem toda a acção humana, os homens voltam a construir diques ainda mais resistentes, desafiando constantemente a natureza, que é forçada a vergar-se perante a vontade humana.

Contudo, nesta obra em particular, constata-se que o homem como indivíduo é impotente em relação quer ao sistema natural quer em relação ao sistema social. O prisioneiro e a sua companheira de viagem são insignificantes perante a força da natureza. Essas personagens aprendem que a única forma de sobrevivência perante uma natureza revolta e selvagem consiste em deixarem-se ir na corrente, participando do

² Prigogine e Stengers, *A Nova Aliança*, p.252.

³ “Flood Control”, Microsoft ® Encarta ® 97 Encyclopedia.

processo natural de vida e de morte. Por outro lado, como já referimos no capítulo um deste trabalho, na narrativa “Wild Palms” os amantes ameaçam a estabilidade social através dos seus comportamentos radicais e subversivos opostos à norma moral e social vigente. Todavia, Harry e Charlotte são incapazes de se tornarem um verdadeiro perigo para a ordem do sistema, visto que este reage a esse ruído, ou flutuação, de modo a assegurar a sobrevivência da estrutura global sistémica: a sociedade anula e rejeita com a indiferença, ou a intolerância, qualquer tipo de mudança que os amantes pretendam tornar significativa. Como também já foi referido, essas mudanças professadas pelas personagens só fazem sentido enquanto forem vistas como actos de rebeldia em relação ao código social, uma vez que dependem da oposição do sistema para sobreviverem. Tal como a vitalidade de um sistema vive da permanente instabilidade gerada pelas interacções das componentes⁴, a relação amorosa das personagens só adquire significado se estiver inserida num meio hostil. Será a instabilidade em seu redor que fomentará a reafirmação de determinados ideais românticos e conduzirá à continuação dessa relação. A sociedade, ao responder com indiferença e, em alguns casos, com permissividade, oferecendo-lhes todas as condições para viverem em harmonia, faz nascer um sentimento de frustração nos amantes que tentam, numa fuga constante, encontrar o lugar em que a sua relação obtenha sentido.

Nessa busca incessante de lugar e na reafirmação obstinada de um tipo de amor que Charlotte recolheu dos romances de cordel, as personagens vão cometer actos, não contra a sociedade, mas contra o sistema natural. Será a natureza, no final, a determinar o preço que os amantes se dispuseram a pagar pelas suas opções; esse será um preço, tal

⁴ Nesse sentido os comportamentos desviantes de Harry e Charlotte alimentam o sistema social que, a partir do momento em que reage aos mesmos, se torna mais forte e dinâmico.

como a epígrafe a este capítulo sugere, justo mas terrível, em consonância com uma natureza que não tem compaixão, que é completamente indiferente ao destino do indivíduo, mas, como já observámos no capítulo anterior, intolerante em relação a quem ousa desafiá-la.

Esse crime dos amantes contra a natureza começa a desenhar-se quando as personagens se refugiam, por sugestão de McCord, numa cabana junto a um lago nos bosques de Wisconsin. Esse lugar reúne as condições ideais para os amantes darem largas à sua paixão e viverem em sintonia um com o outro longe da rotina opressiva e asfixiante da grande cidade, Chicago. Mal chegam a esse lugar paradisíaco, Charlotte fica deslumbrada com a paisagem e, sobretudo, com um veado que se encontra na margem do lago. A personagem excita-se com essa visão do animal, julgando ter descoberto a verdadeira essência da natureza. Contudo, o interesse de Charlotte revela-se puramente astístico: “That’s what I was trying to make!” she cried. “Not the animals, the dogs and deer and horses: the motion, the speed” (WP: 73). Durante os dias em que permanecem naquele lugar, Charlotte é incapaz de captar um único traço dessa natureza viva. Todos os dias regressa dos seus passeios com as folhas do bloco em branco: “The top sheet of the pad was still blank, though the paints had been used” (WP: 75). Essa incapacidade de reter a essência do mundo natural que a rodeia resulta do facto de, por um lado, Charlotte não estabelecer verdadeiramente uma relação com a natureza e, por outro, de a sua arte, sendo simplesmente comercial e impura⁵, não ser suficiente para retratar a beleza extraordinária de um simples veado.

⁵ É interessante notar que o próprio amigo do casal, McCord, considera que a arte de Charlotte serve apenas para fazer dinheiro, não lhe atribuindo qualquer valor: “when things begin to open up in town maybe I can sell some of that junk she made, get orders” (WP: 75).

A escolha deste animal pelo escritor é intencional, uma vez que assume uma simbologia que ultrapassa a mera representação da natureza. Diversas culturas atribuem ao veado uma simbologia que se revela importante para a análise da cena em questão. O *Dictionary of Symbols* diz-nos que este animal simboliza a Árvore da Vida, a fecundidade e os ritmos naturais de crescimento e renascimento.⁶ O facto de Charlotte se mostrar incapaz de captar a essência do animal revela muito sobre o seu carácter e aponta em direcção a algo fundamental na personagem, que impede que se estabeleça esse contacto com a natureza: o tipo de amor que defende e obsessivamente pretende alcançar baseia-se não na comunhão espiritual, como ela pretende, mas na união sexual⁷. Ora, o amor traduzido em termos sexuais pode ser considerado uma força da natureza, que tem como objectivo a preservação da Árvore da Vida, a reafirmação da vontade da natureza em se perpetuar. Edmond Volpe vai ao encontro desta análise ao afirmar que o amor das personagens se exprime através do sexo, mas isola-se do objectivo natural do mesmo. O autor conclui que um amor assim concebido está condenado porque viola a vida, a natureza⁸. Charlotte nega esse propósito ao pretender que a relação com Harry se traduza num amor estéril, rejeitando a própria fecundidade⁹.

O veado, de acordo com o mesmo dicionário, “is also the symbol of sexual ardour and is depicted in the backgrounds to Aphrodite and Adonis”¹⁰. Esta segunda acepção simbólica apesar de, numa primeira leitura, parecer relacionar-se com o tipo de amor

⁶ Cf Chevalier and Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, p. 920.

⁷ Backman reitera esta afirmação ao considerar que o ideal de amor de Charlotte é a exaltação do aspecto físico da relação amorosa. Cf Faulkner: *The Major Years*, p. 133.

⁸ Cf Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner*, p. 222.

⁹ Millgate escreve sobre a esterilidade deste romance da seguinte forma: “The inversion of roles, highly significant for an understanding of Faulkner's characterisation of Harry and Charlotte, is itself one aspect of the novel's overall insistence on the essential sterility of Charlotte's ideal.” *The Achievement of William Faulkner*, p. 171.

¹⁰ Chevalier and Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, p. 923.

existente entre as personagens, levanta uma outra questão: até que ponto é que se pode considerar Harry e Charlotte como amantes ardentes? Cleanth Brooks afirma que ao longo da obra não se registam indícios que nos levem a concluir que existe atracção física ou comunhão de mentes entre as personagens¹¹. De facto, apesar de Harry afirmar que a simples presença de Charlotte o excita - “*She don’t need to touch me*, he thought. *Nor the sound of her voice even nor the smell, a slipper will do it, one of those fragile instigations to venery discarded on the floor*” (WP: 79) - em diversas cenas o autor sublinha a indiferença de Harry em relação ao corpo da amante, mesmo quando está nua: “She went on, the screen door slapped behind her. Wilbourne did not look after her. He lay smoking too, his hands beneath his head” (WP: 74); “There are bathing suits in the lockers”, he said. She didn’t answer, the screen door slapped. Then he could not see her anymore, or he would have had to raise his head” (WP: 80).

Charlotte, por seu lado, não parece sentir-se atraída sexualmente pelo amante. Apesar de na maioria das situações ser ela a dar o primeiro passo, a exigir bruscamente uma reacção sexual de Harry, essas iniciativas não são originadas pela pessoa em si - Harry - mas pelo papel de heroína/ amante que se dispôs desempenhar. O próprio Harry afirma que Charlotte não está apaixonada por ele, mas sim pelo conceito de amor: “*She chose a place not to hold us but to hold love; she did not just run from one man to another; she did not merely mean to swap one piece of clay she made a bust with for another*” (WP: 62). Nesta perspectiva, pode-se afirmar que qualquer outro homem serviria para pôr em prática o plano romântico de Charlotte, desde que estivesse disposto, como Harry, a aceitar as regras por ela definidas.

¹¹ Cf Brooks, *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*, p. 209.

Durante as semanas que passam junto ao lago “The lovers prove they are not special”¹². Depressa retomam uma rotina cansativa, desfasada um do outro, passando o dia separados e dormindo em camas diferentes: “But the days themselves were unchanged - the same stationary recapitulation of golden interval between dawn and sunset, the long quiet identical days, the immaculate monotonous hierarchy of noons (...) Each day she departed directly after her swim and sunbath, with the pad and colour box, leaving him to move about the house empty” (WP: 80). Enquanto Charlotte passa o dia fora a nadar e a tentar pintar, Harry nem sai da cabana, não se deixando envolver pelo ambiente proporcionado pelos bosques e pelo lago. Em vez de passear, nadar ou pescar na companhia de Charlotte, passa o dia em casa a dormir e a desenvolver paranóias resultantes da terrível solidão que o circunda. Tal como em Chicago contava obcecadamente o dinheiro que lhes restava, ali preenche as horas em que está acordado a contar as latas de comida que ainda têm, sem nunca abrir o armário em que se encontram. A comida enlatada representa o dinheiro convertido em alimento e é a única forma de Harry contabilizar os dias que ainda possuem naquele lugar.¹³ A sua dependência dessa operação é tal, que chega mesmo a pensar que está a ficar louco: “it became an obsession with him; he realized quite camly that he had become secretly quietly and decently a little mad” (WP: 81).

Harry não suporta viver naquele lugar atemporal, naquele éden privado em que Charlotte lhe atribuiu o papel de Adão: “she raised up, one elbow in his stomach and the blanket slipping away from her shoulders, while the sound of the car died away. “Well,

¹² Cf McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, p. 89.

¹³ Rhodes e Godden afirmam que Harry é vítima de um dos maiores males do mundo moderno: o materialismo, que o desumanizou e tornou dependente. Por essa razão, Harry não se consegue libertar do artificialismo que o constitui e é incapaz de ter actos espontâneos. Daí a sua incapacidade de integração no mundo da natureza. Cf “*The Wild Palms: Degraded Culture. Devalued Texts*”, pp. 96-7.

Adam”, she said” (WP: 79). Harry, contudo, é já um Adão caído num mundo decadente e pecador, incapaz de restabelecer o equilíbrio entre o homem e a natureza. É um Adão que um dia conclui não conseguir suportar tanta felicidade edénica e estar a morrer de tédio: “*I am bored. I am bored to extinction. There is nothing here that I am needed for. Not even by her*” (WP: 82). Todas estas atitudes e pensamentos da personagem contrariam a longa conversa que teve com McCord junto ao lago no dia em que este os conduziu até aquele lugar. Num longo discurso, pouco habitual numa personagem que até aí se limitava a proferir frases curtas ou monossilábicas, Harry confessa estar convertido à religião de Charlotte, ao ideal romântico que ela coloca acima de tudo e de todos¹⁴. Harry afirma ao amigo: “ I know exactly where I am going” (WP: 73); descreve-lhe um quadro romântico em que ele e Charlotte estão sós naquele espaço, de mãos dadas com a natureza, saboreando a solidão proporcionada pelo lugar, felizes por estarem longe do resto do mundo. McCord desvaloriza e repudia essas palavras: “What the bloody hell kind of ninth-rate Teasdale is this?”. Ao estabelecer uma comparação entre Harry e a poeta norte-americana Sara Teasdale, McCord adverte Harry para a irreabilidade e ilusão dos seus desejos e para o perigo que podem representar quando levados a sério, uma vez que a poeta, insatisfeita com a própria vida e com as constantes desilusões que sofrera, se suicidara em 1933. McCord vê lucidamente as contradições deste romance entre os amigos e não acredita nas justificações de Harry. McCord acusa-o de cobardia quando Harry lhe confia que ainda traz consigo o cheque de

¹⁴ É interessante notar que Harry, enquanto conversa com McCord, mantém uma das mãos na água. O próprio autor dá ênfase a esse pormenor como se fosse a água, num tipo de catarse, que desse a Harry a capacidade de se exprimir: “ he put his other hand into the water” (WP: 73); “ the ripples fanning slowly from his wrist” (WP: 73); “ Wilbourne didn’t move, his hand still in the water” (WP: 74); “The bottle in one hand and the other wrist-deep in the water” (WP: 74). Um dos significados simbólicos que tradicionalmente é atribuído à água é precisamente o ser um meio de purificação da alma, de depuração espiritual. Harry, sob o poder de regeneração da água, consegue exprimir uma conversão ao conceito de amor professado por Charlotte.

Rittenmeyer: “ You haven’t even got the courage of your fornications have you?” (WP: 74)¹⁵. McCord não acredita na satisfação de Harry, que afirma não se preocupar com os dias seguintes, com o inverno que se aproxima, com a comida que não dura eternamente: “ I’m not worrying. I told you I am happy. Nothing can take what I have already had away from me” (WP: 75). O jornalista sabe o que Harry irá descobrir: que todos são criaturas sociais dependentes da civilização, para onde regressarão mal os mantimentos acabem e o frio se aproxime¹⁶.

Quando os amantes julgam estar sozinhos são inesperadamente visitados por Bradley, um dos proprietários de uma das cabanas que rodeiam o lago. Thomas McHaney apresenta uma interpretação, com a qual concordamos, para essa visita, e que reitera a mensagem que McCord tentou transmitir a Harry. Para o crítico, essa visita tem o objectivo de recordar aos amantes a sociedade que querem deixar para trás: “ Lest they forget what they are fleeing, the stranger Bradley from across the lake brings them a box of food”¹⁷. Bradley é descrito como sendo um predador: “ The assured predatory eyes” (WP: 78); “ The predatory eyes which did not smile when the mouth did” (WP: 78). Ele

¹⁵ O facto de os amantes não terem destruído o cheque revela que está sempre imanente a possibilidade de a fuga terminar e de ambos voltarem a ocupar os lugares na sociedade. O cheque simboliza um elo com o passado familiar e social a que nunca conseguem renunciar.

¹⁶ Warwick Wadlington analisa as diversas tentativas de fuga dos amantes como uma prova da inseparabilidade da vida pública da privada: “In their attempts at inexhaustible life they try to divide private from public desires and so unintentionally demonstrate their inseparability”. Para este crítico, “private desire is imprinted by the public means of producing, distributing, and exchanging desired goods and services that we call an economic system”. “Conclusion: The Stakes of Reading Faulkner - Discerning Reading”, Philip Weinstein (ed), *The Cambridge Companion to William Faulkner* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), pp. 210-3. Os amantes desejam viver a sua paixão em privado, mas não querem perder as comodidades oferecidas pelo compromisso público com a sociedade e, em consequência, acabam sempre por regressar à civilização. A vida privada e a vida pública são indistintas e interdependentes. O médico de meia-idade, que arrenda aos amantes a casa de praia, é um outro exemplo do que se acaba de afirmar. No seu caso específico, a esfera do público regula completamente a esfera do privado, não havendo lugar para a expressão do que realmente sente e pensa. A inseparabilidade das duas esferas transformaram-no num homem cuja personalidade qualificámos, no primeiro capítulo, de desintegrada.

¹⁷ McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, p.90.

representa o mundo burguês a que os amantes fogem, e a comida que lhes leva recordá-lhes que o fim significa o retorno à sociedade, que espera por eles, como presas indefesas.

É com essa realidade que Harry se vai confrontar. Entediado, decide desenhar um calendário para se distrair utilizando papel e tintas de Charlotte. Ao fim de 27 anos, Harry descobre, curiosa e inacreditavelmente, que é daltónico. Este traço de personalidade recorda o prisioneiro que também ao fim de mais de vinte anos se inteira da sua doença, a hemofilia, quando o médico do barco a vapor o examina. Ambas as situações são sintomáticas em relação ao auto-desconhecimento das personagens. Se eles não se conhecem a si próprios como poderão ambicionar conhecer os outros ou o mundo? Harry depressa se apercebe de que perdeu completamente a contagem do tempo, e dedica-se pacientemente à tarefa de “reconstructing from memory the drowsing demarcations between one dawn and the next, unravelling one by one out of the wine-sharp and honey-still warp of tideless solitude the lost Tuesdays and Fridays and Sundays” (WP: 82). Para se certificar da correcção dos seus cálculos, Harry recorre aos ciclos menstruais de Charlotte, sentindo-se “delighted that he is making Nature serve him”¹⁸. O resultado final enfurece-o: “he discovered that he had given six weeks to the month of October and that the day in which he now stood was November twelfth” (WP: 83). Harry acusa, então, a natureza de ser uma prostituta que o traiu e iludiu, fazendo-o crer que o inverno ainda estava longe. Ela seduziu-o para uma letargia que quase os destrói: “I have been seduced to an imbecile’s paradise by an old whore; I have been throttled and sapped of strength and volition by the old weary Lilith of the year” (WP: 83).

¹⁸ McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*. p.92

Estas palavras de Harry, dirigidas à natureza, aplicam-se a Charlotte através da referência a Lilith. Lilith, na tradição cabalística, foi a primeira mulher de Adão, criada antes de Eva, não de uma costela deste, mas, tal como ele, directamente da terra. Por este motivo, Lilith reclamou igualdade em relação a Adão e negou ser submissa. Em consequência da luta que se gerou, Lilith decidiu começar uma missão de adoração do demónio, “Lilith was to become the foe of Eve, promoting adultery and extramarital relationships”¹⁹. As analogias que se podem estabelecer entre Lilith e Charlotte não surgem por acaso e tornam intencional o facto de Harry ser designado de Adão por Charlotte. Tal como Lilith, Charlotte promoveu o adultério e vai-se tornar uma assassina de crianças quando opta pelo aborto depois de ter engravidado, no Utah: “Lilith refused to return to Adam and vowed that she should harm male infants up to the eighth day after birth and female infants up to the 20th day”²⁰, “Eaten up by jealousy, she devours the new born”²¹. Ambas as figuras são assim perspectivadas como agentes do mal, que arrastam consigo aqueles que a elas se associam.

Faulkner, ao estabelecer subtilmente esta comparação, lança ao leitor pistas de leitura em relação ao desenrolar da narrativa, ao mesmo tempo que levanta algumas dúvidas em relação à conversão de Harry aos ideais de Charlotte. Ao acusar a natureza de ser uma prostituta que o traiu, Harry está a responsabilizar Charlotte pela situação em que se encontra. Harry sente-se “embattled and doomed and lost, before the entire female principle” (WP: 43), sente-se um mero instrumento que Charlotte escolheu para satisfazer as suas necessidades. O cerco fecha-se em seu redor e parece ser tarde demais para recuar. Harry consciencializa-se de que, ao embarcar naquela aventura, se deparou

¹⁹ Chevalier and Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, p. 608.

²⁰ “Lilith”, Microsoft ® Encarta ® 97 Encyclopedia.

²¹ Chevalier and Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, p. 608

com dois adversários impossíveis de vencer: a sociedade e a natureza, da qual Charlotte faz parte. De facto, uma mudança opera-se em Harry, a qual o próprio autor anuncia por duas vezes: “then one day something happened to him” (WP: 80), “That was when the thing happened to him” (WP: 83). É agora a sua vez de agir, de impor a sua vontade, de se afastar do estado abúlico que o caracterizava e que o levou a deixar-se arrastar pela vontade de Charlotte. Nesse momento de revelação só lhe restam duas hipóteses: assumir conscientemente a relação com Charlotte e todos os riscos que esta envolve ou tentar fugir das teias que o amarram.

Charlotte, contudo, revela que, para além de “ser melhor homem do que ele”, é também mais ardilosa e inteligente. Quando regressa do passeio habitual, apercebe-se de imediato de algo estranho em Harry, que pela primeira vez toma a iniciativa de a abraçar e de lhe exigir carinhos. Charlotte fica surpresa com as atitudes do amante ao mesmo tempo que, desconfiada, mantém uma atitude de reserva. Harry está determinado em ir a pé até à vila mais próxima verificar se McCord lhes enviou uma carta, alegando a urgência de tal acto dizendo à companheira que o inverno se aproxima e que só lhes resta comida para seis dias. Charlotte consegue persuadi-lo a adiar a caminhada para a manhã seguinte e à noite, em vez de, como habitualmente, se deitar noutra cama “came straight and got into the cot with him” (WP: 84). Recorre, então, aos argumentos habituais para recordar a Harry a razão pela qual estão ali e para afastar qualquer dúvida que o amante sentisse: “My God, I never in my life saw anybody try as hard to be a husband as you do. Listen to me, you lug. If it was just a successful husband and food and a bed I wanted, why the hell do you think I am here instead of back there where I had them ? “ (WP: 84). Quando Harry regressa ao fim da tarde, Charlotte está preparada para reagir ao que Harry tem em mente. Ela sabe como agir em todas as

situações. Ao aperceber-se que o amante tem algo para lhe dizer que não é do seu agrado, comporta-se de forma inédita por forma a jogar com a fragilidade psicológica de Harry: “They ate and this time she got quietly into the narrow cot with him and this time she even crept close to him who had never before knowing her to do such at any time, to anything” (WP: 85). Quando Harry começa a preparar o discurso em que a informa que pretende permanecer ali sozinho enquanto ela vai com McCord para Chicago até lhe arranjam um emprego, Charlotte “whose habit it was to assault him with that cold and disregardful savageness (...) this time she lay perfectly still, not even breathing” (WP: 86). Harry finalmente conta-lhe o seu plano e Charlotte explode de emoção recorrendo a argumentos apaixonados para o demover. Contudo, o que ela alega é constantemente contrariado pelas acções de ambos; ela afirma terem prescindido das vidas anteriores para estarem juntos, mas não é isso que tem acontecido. Ela implora-lhe “Hold me! Hold me hard! (WP: 86), e Harry vacila na sua determinação rendendo-se definitivamente à amante: “his lips lifted away from his rigid teeth” (WP: 86). Porém, ele tem a certeza de que o caminho por que viajam os conduzirá à queda: “*God*, he thought. *God help her. God help her*” (WP: 86), não havendo para nenhum possibilidade de retorno. Harry, ao invocar Deus, revela a sua inconsistência a nível psicológico, uma vez que reclama a sua ajuda de forma pecaminosa para que ajude a sua “Lilith” quando ambos já há muito passaram a barreira do que a religião e até mesmo os padrões morais da sociedade poderiam perdoar e aceitar. Estão ambos nas trevas e sem redenção possível.

Os amantes regressam a Chicago onde, como foi analisado no capítulo um, se deixam envolver pelo ritmo alucinante da cidade, onde as contradições da sua relação se tornam ainda mais evidentes. A mudança de atitude de Harry que se iniciou no lago revela-se agora a diversos níveis. Por um lado, assume a sua masculinidade, tornando-se

o centro das decisões do casal e, por outro, o novo vigor que se sente na personagem transmite-lhe a capacidade de expressão do seu pensamento. Quando Harry se apercebe de que a relação com Charlotte se tornou num grande vazio, decide ser melhor abandonarem a cidade culpabilizando-a pela rotina e pelo afastamento entre eles. Não consulta a amante acerca desta decisão, limitando-se a transmiti-la quando Charlotte o informa que lhe ofereceram um emprego permanente: “No”, he said. “Because we are going to leave Chicago” (WP: 91). Ele justifica esta decisão através de palavras que se assemelham aos discursos anteriores de Charlotte, evocando, mais uma vez, que o quotidiano se está a revelar uma desilusão em relação ao sonho que os levou a cortar os laços com tudo e com todos. Nesse momento não se ouve, estranhamente, a voz de Charlotte tal como anteriormente não se ouvia a de Harry, quando ela decidia qual o próximo passo a dar.

Volvidas três semanas, Harry vai a um escritório das “Callagham Mines”, onde arranja trabalho como médico numa mina no Utah. Canfield, o homem que o entrevista, não lhe exige um diploma nem que dê provas da sua competência médica. Diz-lhe somente: “Take care of the mine. Of the people who own it” (WP: 92). Apesar do salário parco, Harry aceita o lugar exigindo somente: “I will have to have transportation for my wife” (WP: 93). O facto de se referir a Charlotte como sendo sua mulher contraria as palavras que dirige a McCord no dia em que este os acompanha até à estação de caminho de ferro, em que afirma estar cansado de fazer de marido.

Nessa conversa, Harry tenta explicar ao amigo a decisão de abandonarem a estabilidade alcançada e partir à aventura “in February to live in a mine shaft in Utah, without a railroad or a telephone or even a decent can” (WP: 95). As razões que alega resumem o que se tornou evidente desde o início. Afirma estar a fugir de uma vida

respeitável, em que assumiu o papel de marido e de homem doméstico perfeito, preocupando-se com o bem-estar da mulher, tentando ganhar o máximo de dinheiro para garantir a segurança dos dias vindouros: “ I had become completely thall and slave to respectability as any” (WP: 96). Mas o que mais o preocupa é ter consciência de gostar desse estilo de vida: “ And mind, I liked it. I never denied that. I liked it. I liked the money I made, I even liked the way I made it“(WP: 98). Contudo, esse tipo de vida não se adequa aos propósitos que os conduziram até ali e, por isso, decide fugir do dinheiro, do qual é dependente, e, sobretudo, da respeitabilidade, a qual receia acima de tudo: “I was afraid (...) I will still be afraid as long as she lives or I live” (WP: 98). A respeitabilidade é o inimigo principal do amor, para o qual Harry afirma não haver lugar no mundo “not even in Utah” (WP: 98). É com essa certeza que parte, sabendo que não há esperança para ambos, que estão condenados (“We are doomed of course”, WP: 101), uma vez que a sociedade lhes coloca apenas duas hipóteses: “To conform or die” (WP: 101). Ao rejeitarem a primeira, resta-lhes a segunda - a morte social e física. A única coisa que lhes sobeja é, portanto, a solidão, que é um fardo pesado de carregar, mas é o único meio através do qual o homem, de acordo com Harry, aprende o verdadeiro significado da vida. Harry afirma-se determinado a aproveitar o dia-a-dia: “eating and evacuating and fornication and sitting in the sun - than which there is nothing better, nothing to match” (WP: 96). McCord, ao ouvir estas justificações, mais uma vez as desdramatiza ao dizer que não estão a conversar, mas a pregar moral um ao outro “like two circuit-riding parsons travelling the same country lane” (WP: 91). Na despedida McCord rejeita todo o discurso de Harry com a simples frase: “Take my curse” (WP: 102).

Harry foge para Utah, mas, como Edmond Volpe afirma, fugir da respeitabilidade e do dinheiro não é suficiente, uma vez que os deuses do conformismo têm armas bem poderosas, sendo a mais forte o próprio Harry que se revela prisioneiro dos valores que diz negar²². Utah revela-se uma outra versão de Chicago: “the only other non-urban area to which they retreat, the Utah mine, is for them a mechanical, nightmarish city rather than a Western alternative”.²³ Nesse local inóspito longe de toda a civilização os amantes vão reencontrar a corrupção e a selvajaria imoral da cidade. McCord advertira Harry para o facto de o dono da mina que o contratou ser sobejamente conhecido pelos actos ilegais que praticava: “Because that guy is poison. I know about him. He’s wildcat. If the truth was written about him on a tombstone it wouldn’t be an epitaph, it would be a police record” (WP: 95). Durante a estadia em Utah, Harry vai descobrir que tudo ali corre mal não só em relação aos trabalhadores, que são explorados sem escrúpulos, mas em relação a si próprio e Charlotte, que de novo vêem o afastamento e o isolamento tomar conta das suas vidas, desta vez em consequência indirecta do convívio com o gerente da mina e mulher e devido às condições naturais do local.

No dia em que chegam às montanhas, após uma viagem desconfortável num comboio de transporte de minérios - único elo de ligação entre a mina e o resto do mundo - ninguém da gerência da mina os foi esperar. Somente um trabalhador se encontra ali por acaso. A descrição que dele é feita aponta de imediato para as péssimas condições de vida e de trabalho oferecidas pelo dono da mina. O facto de Harry e Charlotte o identificarem como polaco e de não falar inglês sugere que, como era

²² Cf Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner*, p. 225.

²³ Reigelman, “A Figure in the Carpet: Faulkner’s *The Wild Palms*”, p. 148. Afinal no Oeste americano também já não há possibilidade de se concretizar a harmonia e descobrir novas fronteiras. O Oeste já está corrompido e gasto pela maldade humana.

costume na época e continua a ser no presente, esse homem é um dos muitos milhares que imigra para os EUA em busca do Sonho Americano e da Terra das Oportunidades. Porém, o seu aspecto cansado e exausto, as roupas sujas de óleo, a falta de higiene pessoal revelam desde logo que esse sonho se transformou num pesadelo difícil de suportar, mas que representa uma realidade com a qual esses imigrantes iludidos pelo Sonho Americano se confrontam diariamente. A figura deste homem provoca desconfiança nos recém-chegados, que o vêem como um gigante “fierce proud and wild and a little hysterical” (WP: 128). Essa reacção das personagens recorda-nos a sensação de alienação do prisioneiro da outra narrativa perante os refugiados - que se presume serem também imigrantes - que seguiam no barco a vapor que o recolhe da cheia. Tal como o prisioneiro, através do contacto com o velho Cajun, desmistifica esse receio em relação ao que é diferente, essa impressão dos amantes também se desvanece quando o polaco tem uma atitude extremamente amável e simpática para com Charlotte: “he pointed at her thin slippers in the trodden ankle-deep snow then took both lapels of her coat in his grimmed hands and drew them about her throat and face with almost a woman’s gentleness” (WP: 128). Em resposta à pergunta de Harry em relação ao paradeiro do gerente da mina, o trabalhador aponta-lhes um caminho que atravessa o vale em direcção às únicas casas que se avistam no meio da paisagem agreste.

O deserto de gelo e frio e o imponente *Canyon* branco de neve que os rodeia reduzem à insignificância - à semelhança da cheia na narrativa “Old Man” - todos os vestígios da acção humana que, mesmo naquele lugar remoto, abusivamente conspurcam e violam a natureza. Essa violação é sugerida pela comparação que é estabelecida entre a entrada da mina e o monte de resíduos, que se destacam na encosta da montanha, com uma cicatriz que para sempre desfigura a beleza natural da paisagem: “its tiny lifeless

scar of mine entrance and refuse dump” (WP: 131); “Buckner looked up at the mine, the gaping orifice, the refuse dump scarring the pristine snow” (WP: 138). É nesse espaço que pela segunda vez os amantes se vão revelar incapazes de estabelecer um contacto com o mundo natural, à semelhança do que acontecera no lago. Edmond Volpe considera que “The second foray into the world of nature ruins them”²⁴. Essa destruição das personagens, o início do final trágico da sua relação, é anunciado de forma indirecta pelo escritor quando se refere ao frio tremendo que se fazia sentir naquele lugar: “a cold which left an ineffaceable and unforgettable mark somewhere on the spirit and memory like first sex experience or the experience of taking human life” (WP: 129). Do mesmo modo que o frio, quase humanamente intolerável, deixa marcas inesquecíveis em quem se atreve a penetrá-lo, as experiências por que as personagens vão passar naquele lugar irão marcá-las de forma igualmente inesquecível. Será nesse inferno gélido que Charlotte engravidará contra sua vontade e em que Harry, pela primeira vez, cometerá um acto contra uma vida humana, ao aceitar provocar um aborto na mulher do gerente da mina.

Buck e Bill, o gerente e a sua mulher, serão as únicas pessoas com quem Harry e Charlotte conviverão durante as semanas que permanecem nas montanhas. Estes ficam surpreendidos com a sua chegada, uma vez que não contavam que Callagham enviasse alguém para aquele desterro: “You mean *he* sent you here? Callagham himself?” (WP: 129). Só mais tarde Harry entenderá esta surpresa quando visita a mina na companhia de Buck e descobre a exploração a que todos os que trabalham para aquele homem estão sujeitos.

Depois de Harry acompanhar Buck até ao escritório para providenciar roupas apropriadas para o frio, para Charlotte e ele próprio, o gerente convida-o a ir com ele até

²⁴ Cf Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner*, p. 226.

à mina: “You wanted to know what’s wrong here. We’ll leave these things at the cabin and go over to the shaft” (WP: 131). Quando entra na mina, Harry tem a sensação de estar num mundo estranho de ecos e de gritos incompreensíveis. A iluminação artificial das galerias impregna o lugar com um ar moribundo que o escritor compara a uma cena de cinema de reconstituição do inferno de Dante: “The last glare of the snow faded and now they entered a scene like something out of an Einsenstein Dante” (WP: 132)²⁵. É nesse inferno dantesco e einsensteineano que dezenas de polacos trabalham sem cessar, acreditando que quanto mais trabalharem mais depressa arranjarão o dinheiro necessário para abandonar as montanhas e cumprir finalmente o sonho que os levou a abandonar a terra mãe. Contudo, a situação em que vivem é simplesmente exasperante, visto que já não recebem os ordenados há seis meses: “There hasn’t been a pay-roll in here since September” (WP: 133). De todos os trabalhadores que aí labutavam, provenientes de diversos países, só os polacos permaneceram devido à própria ingenuidade: “none of them were the giants they seemed, that the illusion of size was an aura, an emanation of that wild childlike innocence and credulity which they possessed in common” (WP: 132). Os polacos, de acordo com Buck, não sabem o que é a desonestidade e não acreditam na possibilidade de um homem os deixar trabalhar quando não tem intenções de lhes pagar. Todavia, o gerente está convencido de que quando os polacos, a quem ele designa de

²⁵Esta alusão ao realizador russo Sergey Einsenstein (1898 - 1948) recorda-nos que este romance foi escrito após a experiência por que Faulkner passou em Hollywood como argumentista. A sequência de imagens em que Faulkner explora o tema da corrupção e escravização dos trabalhadores imigrantes pode ter tido como influência alguns dos filmes deste realizador que certamente visionou enquanto esteve ligado ao mundo cinematográfico. Por exemplo, um dos filmes mais famosos do russo é *Strike* (1924), que marcou para sempre a história do cinema quer através da técnica inovadora utilizada na exploração da imagem, que consistia no uso de imagens contrastantes de modo a provocar reacções emocionais na audiência, quer no tema abordado, a greve de trabalhadores. A sequência mais conhecida deste filme consiste no intercalar de imagens de animais a serem abatidos com imagens dos trabalhadores a serem alvejados pelos soldados governamentais. Os filmes de Eisenstein vivem muito da exploração simbólica provocada pelas sequências de imagens, característica que deve ter agradado e influenciado o escritor.

“hunkies”²⁶, souberem que estão a ser enganados, que o matarão com a mesma frontalidade e determinação com que cumprem as horas extraordinárias para receberem mais dinheiro. É por essa razão que Buck diz provocar-lhes a ilusão de tudo estar a funcionar normalmente e continuar a participar de toda essa exploração e corrupção: “Besides, he’s got to keep his mine looking like it’s running and that’s what I am supposed to do. So he can keep on selling the stock” (WP: 134). Ele afirma que o papel de Harry tem exactamente o mesmo objectivo, uma vez que os inspectores das minas exigem a presença de um médico no local.

Harry, contudo, não acredita que Buck optou por ficar e sujeitar-se às más condições climáticas e laborais devido às razões que enunciou e questiona-o sobre a verdadeira razão de tal opção. A resposta de Buck é um eco da realidade com que Harry e Charlotte se deparam diariamente: “I waited here because it’s winter and I might as well be here as anywhere else, long as there is enough grub in the commissary and I can keep warm” (WP: 135). Também os amantes não possuem um porto seguro onde possam viver em paz um com o outro e, ao mesmo tempo, de acordo com os ideais que perseguem. Harry também não acredita nas justificações do gerente em relação à sua

²⁶ Buck refere-se de uma maneira agressiva aos trabalhadores provenientes da Europa de Leste designando-os de “hunkies”, aos de raça negra utilizando a designação de “smokes”, aos trabalhadores imigrantes de origem italiana chamando-lhes “wops” e aos imigrantes vindos da China etiquetando-os de “chinks”. Estas designações veiculam uma opinião generalizada na sociedade americana em relação aos milhares de imigrantes que todos os anos chegam à “Terra das Oportunidades”. Trata-se, sem dúvida, de um olhar carregado de preconceitos que os considera inferiores como pessoas, mas não como trabalhadores: desde que cumpram a sua missão, ainda que, neste caso, não haja intenção de lhes recompensar o esforço. É uma vez mais uma negação do princípio essencial que deu origem ao “melting pot” americano, o construir de uma nação tendo como base a liberdade, a igualdade e a fraternidade. Sendo esta uma nação de imigrantes de várias gerações, os que já estão instalados tratam de escorraçar os que acabaram de chegar e que ainda não vislumbraram que a lei capitalista impera e que só os mais fortes e cheios de artimanhas conseguirão vencer nesta sociedade. William Faulkner, ao criticar desta forma severa a sociedade capitalista e materialista, aproxima-se dos romances naturalistas que tanto marcaram a literatura norte-americana de princípio de século. Recorde-se o romance *The Jungle* (1906) de Upton Sinclair, em que a exploração desumana dos imigrantes da Europa de Leste nas grandes cidades é descrita e analisada num tom semelhante ao utilizado por Faulkner nessa descrição da situação laboral dos trabalhadores imigrantes.

própria contratação e interroga-o: “What is it you want a doctor?” (WP:135). Buck confessa-lhe, então, que necessitava de um médico, não para enganar as autoridades, como afirmara, mas para fazer um aborto na mulher, que está grávida de uma criança que não desejam. Harry nega de imediato fazer tal operação e Buck, aparentemente resignado, sugere o retorno à cabana.

Durante o tempo em que os homens estão na mina, as duas mulheres conversam. Nessa conversa Bill confessa a Charlotte que o mais importante para uma mulher é conquistar um homem, pouco importando o meio que se utiliza para atingir tal objectivo, mesmo que tal implique uma gravidez. O conceito de amor desta personagem parece afastar-se do de Charlotte, mas a convivência diária entre os casais vai revelar semelhanças que à partida não pareciam existir: “The Buckners - Buck and Bill - are another perversion of the relationship between the sexes.”²⁷ Entre estes não existe qualquer tipo de afeição ou respeito mútuo e a relação deles limita-se ao acto sexual, que todas as noites praticam apesar de dormirem no mesmo quarto com Charlotte e Harry. Cedo se conclui que os prazeres físicos que Harry elegera como os mais importantes - “eating and evacuating and fornication and sitting in the sun”(WP: 96) - são algo impossível de alcançar nesse lugar: “Clearly there is no sunbathing at the Utah mine. The food supply from the commissary is not a gourmet’s choice, and though no reference to evacuating is made, undoubtedly even that is a hardship in a place where people sleep in woolen underwear and still are cold”²⁸. Os Buckner são uma projecção dos aspectos menos positivos da relação de Harry e Charlotte, e a gravidez indesejada de Bill pressagia a de Charlotte.

²⁷ McHaneý, *William Faulkner's The Wild Palms*, p.126.

²⁸ McHaneý, *William Faulkner's The Wild Palms*, p.126

A aproximação entre os dois casais funciona igualmente ao nível individual. A mulher do gerente espelha características de Charlotte. É designada por um nome masculino, Bill, que nos recorda a caracterização de Charlotte em termos de inversão de papéis sexuais. Quando Charlotte declara “It’s a perfect whore’s name” (WP: 127) ecoa as diversas referências que são feitas em relação a si própria como sendo uma prostituta²⁹. Bill é ardilosa em relação a Buck e ao modo como conseguiu casar com ele. Do mesmo modo, já vimos como Charlotte consegue manipular Harry desde o início e como no lago, quando pressentiu que o amante se preparava para a abandonar, recorreu a comportamentos e argumentos que o demoveram. Ambas as mulheres engravidam e abortam filhos que não desejam. Por seu lado, os dois homens estão envolvidos num negócio desonesto e ambos fazem menos do que poderiam pelos mineiros polacos. Tanto Buck como Harry estão à mercê de mulheres que os manipulam sem que eles se apercebam.

Buck e Bill têm ainda uma outra função importante no romance, uma vez que propõem aos amantes a possibilidade de um aborto. Apesar de Harry negar por diversas vezes fazer o aborto a Bill, é vítima de pressões contínuas e será Charlotte que o convencerá em nome do amor a cometer tal acto: “This is for love too. Not ours maybe. But love” (WP: 137). Harry tenta resistir pensando que o que lhe pedem é algo que vai completamente contra os seus princípios, mas, subitamente, apercebe-se de que ao iniciar aquela aventura negara tudo, até mesmo a ética profissional e moral. Em nome de um amor carnal e estéril tudo vale, até mesmo a morte. Só nesse momento é que se

²⁹ Recorde-se a comparação que é estabelecida entre Charlotte e uma prostituta quando Harry acusa a natureza de o ter traído. Quando Charlotte quer que o amante lhe faça um aborto, ele tenta livrar-se dessa responsabilidade lembrando-se dos comprimidos que as prostitutas utilizam para esse efeito e vai a um bordel tentar arranjá-los (cf WP: 146 e 149- 51). Nas cenas finais, quando Charlotte já está a morrer, Harry assiste à sua agonia e, a certa altura, recorda-se de um livro de Owen Wister em que há uma cena de uma prostituta a abortar (cf WP: 201).

começam a compreender as verdadeiras implicações da sua afirmação a McCord quando estavam no lago: “Nothing can take what I have already had away from me” (WP: 75). Harry descobre assim que tudo lhe foi retirado e que nada é certo na nova vida que leva. É assim que com a aproximação da Primavera, época de renascimento e de renovação da vida, Harry cede às pressões da amante e opera Bill com sucesso. Os Buckner decidem partir e Harry obriga Buck a prometer que leva Bill a um médico para depois o notificar numa tentativa de apaziguar a sua consciência ainda mais atormentada.

Harry e Charlotte ficam de novo completamente sós, quando finalmente revelam a verdade aos trabalhadores que, desiludidos, se vêm obrigados a partir. Harry não se apercebe do comportamento estranho da companheira que o interroga frequentemente sobre possíveis notícias dos Buckner em relação ao estado de saúde de Bill. Os olhos de Charlotte, contudo, traduzem que algo está diferente dentro de si. Em vez do amarelo habitual, os olhos de Charlotte estão verdes: “the broad blunt face rosy in the reflected pink the eyes now green” (WP: 139), “the sober intent gaze with that greenish cast which the snow gave her eyes” (WP: 145). Essa mudança de cor sugere o novo estado de Charlotte, que gera uma criança dentro de si, símbolo de uma nova vida, da esperança de renovação da natureza. Quando um dia chega a tão esperada carta de Buck sobre o bom estado de saúde de Bill, Charlotte conta finalmente a Harry que está grávida e insinua desde logo que quer abortar, alegando que os planos deles não incluem uma terceira pessoa: “I can starve and you can starve but not it. So we must, Harry” (WP: 145). Harry sente-se enlouquecer e acusa Charlotte de o ter enganado quando o convencera a fazer o aborto em Bill, parecendo reconhecer a manipulação de Charlotte: “So you tried it on her first (...) That’s why you were so bent on selling me the idea when I had already said no” (WP: 145). Harry nega determinantemente à amante cometer tal

acto e nos dias que se seguem trava uma luta terrível com a sua consciência. Harry sente-se num beco sem saída e tenta desesperadamente encontrar uma solução, que lhe evite fazer o aborto. A única que lhe parece viável e que está de acordo com os princípios éticos da sua profissão e com a sua própria moral é terem a criança e mudarem-se para um local mais quente onde ele pudesse encontrar um emprego³⁰. Ironicamente, o único emprego em que pensa que lhe traria a estabilidade económica necessária seria “set up as a professional abortionist” (WP: 147).

Quando o comboio regressa, Harry e Charlotte regressam ao mundo das cidades de luzes artificiais, deixando para trás a neve e a solidão das montanhas. Chegam a Santo António, no Texas, onde alugam um quarto paupérrimo. O nome desta cidade é simbólico, uma vez que o santo que lhe dá o nome representa o asceticismo. Os amantes incarnam o oposto dessa ideologia de vida. Ao contrário do que o asceticismo defende, Charlotte e Harry não abdicaram dos prazeres da carne e negaram, em consequência, a elevação espiritual e intelectual e o meio pelo qual atingiriam o auto-conhecimento. Aliás, a própria cidade é uma negação desses princípios e será nela que Harry aprenderá tudo o que “he should have known before he was nineteen years” (WP: 151). A sequência de cenas em que Harry tenta desesperadamente adiar o aborto - percorrendo a cidade em busca de um bordel onde pede ajuda e, depois de esta lhe ser negada, indo a uma farmácia onde lhe vendem umas supostas pílulas abortivas - assemelha-se a um pesadelo em que Harry se move como um sonâmbulo. Esse estado atinge um expoente máximo quando, depois de Charlotte ingerir as pílulas, que ao fim de uns dias se revelam

³⁰ Joseph Moldenhauer analisa esta posição de Harry em termos morais ao estabelecer uma comparação com *The Scarlet Letter*: “But in the light of Wilbourne’s obsession, the prospect of a child is a blessing. Like Hester’s Pearl in *The Scarlet Letter* the baby will be a visible sign, for all society to see, of his guilt and sin with Charlotte”. Vickery e Hoffman (eds.), *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, p. 312.

ineficazes, Harry a leva a uma discoteca acreditando que o movimento e o álcool ajudariam a aumentar os efeitos abortivos das pílulas. O local a que vão é um prenúncio da morte que se aproxima. As luzes desfiguram as pessoas dando-lhes um aspecto moribundo: “the lights were turned off save for a spotlight which played on a revolving globe of coloured glass, so that the dancers moved with the faces of corpses in a wheeling of coloured mote-beams resembling a marine nightmare” (WP: 152). Eles próprios são descritos como estando sob esse estado de sonambulismo, movendo-se sem razão, bebendo sem cessar: “They moved about the floor, bumped and shoved and bumping and shoving, somnambulistic and sometimes in step, during each short phase of hysterical music” (WP: 152). É nesse espaço decadente e alucinatório que Charlotte readquire o amarelo do seu olhar e a agressividade anterior: “he waited until she emerged from the washroom, her face the colour of putty, the eyes indomitable and yellow” (WP: 152).

Harry, apesar de as pílulas não terem surtido efeito, não quer ceder às pressões de Charlotte. A resposta desta traz-lhe, porém, uma outra verdade que ele não estava preparado para encarar. A razão pela qual Charlotte não quer ter a criança é o facto de que ela nasceria de um amor perverso e condenado, num mundo degradado, para ser uma vítima, tal como eles, dessa sociedade hipócrita e artificial³¹: “Damn pain too. I take easy and breed hard but damn that I’m used to that, I don’t mind that. I said they hurt too much. Too damned much” (WP: 153) Perante tal realidade, Harry cede interiormente

³¹ Rhodes e Godden no artigo intitulado “**The Wild Palms**: Degraded Culture, Devalued Texts”. encontram semelhanças entre este romance e outro de Horace McCoy, *They Shoot Horses, Don’t They?* (1935), que consideram ter influenciado Faulkner na escrita de **The Wild Palms**. Uma das semelhanças que apontam, e que nos interessa para a análise desta cena, é a aproximação entre Charlotte e uma das figuras femininas desse romance que do mesmo modo nega a reprodução, evocando um argumento semelhante: “You know what it’ll grow up to be, don’t you? Just like us. I don’t want that”. Cf Gresset and Polk (eds), *Intertextuality in Faulkner*, p. 91.

quando reencontra os bancos de jardins da cidade onde se refugia, mas é incapaz de o dizer a Charlotte. Quando se aproxima o quarto mês de gravidez Charlotte consegue arrancar uma promessa a Harry: “Then if you haven’t found a job by that time, you will do it, take it away from me” (WP: 154).

Harry vê-se, assim, obrigado a fazer o aborto e o resultado da operação é uma infecção terrível que conduzirá Charlotte à morte. As mãos de Harry tornaram-se inábeis e contrastam profundamente com as do prisioneiro da narrativa “Old Man”, que usa as suas com mestria quando ajuda a criança a nascer e quando necessita de moldar um remo com o fogo sem possuir outras ferramentas mais adequadas. Olga Vickery afirma: “it is the love for the sake of which they risked life itself that makes Harry a bungler”³². O aborto representa uma técnica moderna aperfeiçoada pela sociedade para contrariar a natureza. Contudo, é um acto que essa mesma sociedade hipocritamente condena quando se torna um acto público, recorrendo a leis para punir os que o realizam. Harry será, assim, condenado à prisão por essas leis, enquanto Charlotte sofrerá um castigo bem mais duro determinado pela natureza, a morte. As personagens serão aniquiladas pelos dois sistemas complexos em que se inserem e em que, como indivíduos, não demonstram qualquer hipótese de sobrevivência quando ousam desafiar as regras do

³² A mesma autora analisa o aborto como um acto que surge como consequência de um desejo obsessivo dos amantes em serem livres da natureza. O aborto será, assim, o último desafio à natureza e às leis sociais. Vickery, *The Novels of William Faulkner*, p.164

sistema³³. Deste modo, a morte de Charlotte e a prisão de Harry ilustram vitórias do sistema natural e do sistema social em relação às aspirações do indivíduo³⁴.

As personagens iniciam, assim, a última caminhada e regressam a Nova Orleães, onde Charlotte se despede para sempre de Rat e das próprias filhas. O ciclo espacial fecha-se, assim, à semelhança da narrativa “Old Man”. Tal como o prisioneiro entrega a mulher e o barco às autoridades, Harry traz Charlotte de novo a casa devolvendo o cheque a Rittenmeyer. A personagem, porém, não assiste à despedida, permanecendo sentado num outro banco de jardim, tentando imaginar a conversa entre Charlotte e o marido. A sua perspectiva revela-se, todavia, incorrecta em relação ao que verdadeiramente se passa, uma vez que ele é incapaz de se libertar da ideia estereotipada que possui de Rittenmeyer. Para ele, Rat continua a ser uma máscara impertubável de rectidão: “This face impeccable and invincible upon which all existing light in the room will have seemed to gather as though in benediction, affirmation not of righteousness but rightness, having been consistently and incontrovertible right” (WP: 159). Apesar de Harry se ter apercebido do sofrimento de Rat quando este levou Charlotte até à estação no dia em que partiram um ano antes - “*Why, he’s suffering, he’s actually suffering*” (WP: 42) - parece não ter aprendido nada com essa revelação, sendo incapaz de ver o que ambos têm em comum: ambos amam Charlotte e sofrem por ela. Ele não concebe

³³McHaney apresenta uma analogia interessante quando se refere a essa atitude dos amantes. “And when they make a child, she does not want to keep it and Harry finally concurs. Why should the God in whom he pretends to trust be any more careful of His creations than they are of theirs? They are a mirror of nature themselves, the over-fecund, the continuing, the “female principle” and its necessary consort. When they try to hold time, stop process, deny nature, they bring what is also natural, death”. *William Faulkner’s The Wild Palms*, p. 79.

³⁴Na perspectiva de Roberts, Charlotte representa um perigo para a sociedade patriarcal que ousa provocar através da simples apropriação do próprio corpo. Daí que a sua destruição seja vista como algo de necessário e imprescindível: “Charlotte acts on her desire, she is a dangerous body the social order needs to contain while the nameless woman who has surrendered to the (literally) fluid forces of life, the flood and the waters of her womb, flourishes”. (ver também nota 28 do primeiro capítulo). *Faulkner and Southern Womanhood*, p.211.

que Charlotte seja capaz de arrancar ao marido uma promessa tal como lhe fizera a ele (*"I don't ask a promise. Maybe what I am trying to express is just a wish (...) I didn't ask a promise (...) That would have been too much to ask"* (WP: 158)). Só mais tarde, quando aguarda o julgamento na prisão, descobre que Rat amava Charlotte ao ponto de lhe prometer ajudar Harry de todas as formas possíveis. Só nessa altura de privação total, embrenhado numa solidão angustiante, é que descobre que para Charlotte não há limites³⁵: "I'm not doing it for you," Rittenmeyer said. "Get that out of your damned head" (WP: 226), "*Of course, Wilbourne thought. That last day in New Orleans. He promised her. She said, Not that bungling bastard Wilbourne, and he promised her*" (WP: 227). Tal como Thomas McHaney afirma, "Nothing is too much for Charlotte to ask. She has already asked for the world"³⁶.

Enquanto espera por Charlotte no banco de jardim, Harry segura na mão as notas e moedas que lhes restam. O dinheiro, porém, já não é a solução para os seus problemas, uma vez que o preço que estão a pagar não tem nada a ver com as possibilidades que ele lhes oferece. Todavia, Harry não se consegue desprender dessa obsessão pelo dinheiro e não aprende que ao longo da sua viagem o dinheiro foi um factor de prolongamento da tortura e nunca uma resposta para os problemas. Mais tarde, quando está na cela a observar o movimento no rio e descobre que um casal habita um velho barco abandonado e inavegável, exprime essa dependência numa altura em que perdeu tudo e em que Charlotte já só habita a sua memória: "*If we had known it we could probably have lived there for the four days and saved ten dollars*" (WP: 220).

³⁵ Godden escreve sobre Charlotte: "As with her art, so with her life; people and things exist only insofar as they come to her hand, since for Charlotte, «The world is me»". *Fictions of Labor*, p.188.

³⁶ McHaney, *William Faulkner's The Wild Palms*, p. 135.

Quando Charlotte regressa da casa do marido, quer que Harry lhe prometa fugir quando ela morrer. Contudo, ele só lhe responde: “I’m going to hold you (...) That’s what I’ll promise” (WP: 160). Enquanto o táxi se afasta, levando-os para longe, as palmeiras bravas acompanham-nos como se retivessem a memória dos acontecimentos vividos: “the scaling palm trunks began to flee past (...) the scaling palm trunks fled constantly past” (WP: 160).

Quando já estão na pequena cidade junto ao Mississippi e Charlotte se debate com o peso frio da morte, o barulho das palmeiras e do vento negro serão uma constante, como se estivessem a representar o papel de coro numa peça de teatro trágica. O vento negro persegue Harry anunciando a proximidade da morte e transporta uma agonia infinita que Harry sente penetrar no seu coração como se fosse areia: “there would indeed be no breath left anywhere forever, blinking steadily and painfully at the sudden granulation of his lids as though the black sand damned forever of any moisture at which his strong heart scooped and surged were about to burst out of him through all his ducts and pores as they say the sweat of agony does” (WP: 199). A morte torna-se palpável no quarto em que Charlotte, envergando pela primeira e única vez uma camisa de noite, se tenta agarrar às recordações de forma a adiar o momento em que se entrega ao esquecimento. Repetidamente diz lembrar-se do frio e da neve dos bons tempos passados em Utah para apaziguar o fogo que sente dentro de si e que a está a consumir. Contudo, mesmo nesse momento, Charlotte parece esquecer-se de que foi devido ao frio em Utah que engravidou e que os dois não se realizaram nesse deserto de gelo. O desejo de Charlotte de morrer pela água, a forma mais eficaz de esquecer a vida e de ser

purificada³⁷, é desse modo contrariado, e ela pede a Harry que a livre do seu útero de forma a que o ar frio a penetre: “then take the knife and cut it out of me. All of it. Deep. So there won’t be anything left but just a shell to hold the cold air, the cold” (WP: 200). O fio de sangue que lhe escorre pelos lábios recorda-nos a cena em que a companheira do prisioneiro, prestes a dar à luz, morde o lábio para tentar controlar a dor. Porém, Charlotte não está a dar à luz uma vida, mas a morte.

A ambulância que leva Charlotte para o hospital vem acompanhada por um carro da polícia para levar Harry que pergunta ao guarda: “why don’t you put the handcuffs on me?” (WP: 207). A resposta do guarda - “Do you want them?” (WP: 207) - só terá resposta quando Harry na cela da prisão decide “*between grief and nothing I will take grief*” (WP: 228). Wilbourne começa a assumir o anonimato do prisioneiro quando o ajudante do xerife lhe troca constantemente o nome, retirando qualquer interesse genuíno e compaixão à frase que mecanicamente repete, “Take it easy”.

A prisão para onde o levam assemelha-se ao hospital. O vento emudecera, mas uma palmeira continua junto à janela e Harry ouve o seu estralejar, tentando dar sentido à própria existência. A morte de Charlotte surge como algo tão natural como a cheia da narrativa “Old Man”. Harry começa a consciencializar-se de que a vida se resume à vida e à morte, sendo o destino do homem suportar essa solidão terrível no meio da multidão de pessoas que, como ele, vivem prisioneiras da sociedade e das convenções. Harry é visitado três vezes por Rittenmeyer, que lhe oferece a fuga e a morte como soluções para acabar com o vazio interior que nada nem ninguém é capaz de preencher. Harry parece

³⁷ Recordem-se as palavras de Charlotte quando se refere à morte pela água: “I love water”, she said. “That’s where to die. Not in the hot air, above the hot ground, to wait hours for your blood to get cold enough to let you sleep and even weeks for your hair to stop growing. The water, the cool, to cool you quick so you can sleep, to wash out your brain and out of your eyes and out of your blood all you ever saw and thought and felt and wanted and denied” (WP: 44)

estar à procura da verdade que dê significado à sua relação com Charlotte e o estimule a fazer algo. O murmurar da palmeira traz-lhe recordações de Charlotte e a calma que se segue à tempestade causada por um furacão, que ele observa da janela, recorda-lhe a quietude e o esquecimento que se segue à morte. Harry recorda o corpo de Charlotte sem vida e imagina o peso da terra que agora o cobre, questionando-se sobre a relação entre o corpo e a alma e sobre a possibilidade de a memória sobreviver à matéria: “*But memory. Surely memory exists independent of the flesh. But this was wrong too. Because it wouldn't know it was memory (...) So there's got to be the old meat, the old frail eradicable meat for memory to titillate*” (WP: 221/2). Nesta sua reflexão Harry quase atinge a verdade que o deixará ver com clareza o caminho a percorrer, mas só depois de Rittenmeyer lhe trazer um comprimido de cianeto instigando-o ao suicídio³⁸. Depois de ter sido julgado e condenado à prisão, é que compreende o alcance das suas reflexões.

Harry decide viver e suportar com estoicismo a pena de cinquenta anos de prisão, uma vez que conclui que só ele pode imortalizar Charlotte e o romance entre eles, salvando-o do esquecimento a que a natureza e a sociedade os condenou de imediato. Para Harry, o modo como Rittenmeyer recordaria a sua mulher não passaria de uma breve inscrição numa lápide, sendo necessário prolongar através de si próprio a memória viva de Charlotte. Harry, ao afirmar que “*So it is the old meat after all, no matter how old*” (WP: 227), afasta-se definitivamente da ideologia católica e aproxima-se da visão que Nietzsche nos deixou da dicotomia corpo/ alma na sua obra *Assim Falava*

³⁸ Rittenmeyer, ao sugerir o suicídio a Harry, condena-o, em termos religiosos, a ser uma alma para sempre perdida e vai contra os princípios católicos que Charlotte afirmou o marido seguir (cf p.49 deste trabalho). Aliás, Rat parece não acreditar em nada, nem na vida como sofrimento ou só como memória. Ele é um elo puramente mecânico da sociedade, limitando-se a agir de acordo com o que é esperado dele.

Zaratustra: “o homem desperto para a consciência e para o conhecimento diz: «Todo eu sou corpo e nada mais; a alma é uma palavra que designa uma parte do corpo.»”³⁹ Para o filósofo a vida eterna postulada pelo catolicismo não existe: “Por toda a parte ressoa a voz dos que pregam a morte; e a terra está cheia de seres a quem é mister pregar a morte. Ou a «vida eterna» - que para mim é o mesmo - contanto que se vão depressa”⁴⁰. Ao negar a sobrevivência da alma ao corpo, Nietzsche defendia a fé na vida e via o espírito como um mero instrumento do corpo que não lhe sobrevive. Ecoando uma filosofia semelhante, Harry não deseja a morte, uma vez que não crê na imortalidade, na eternidade. Crê, por fim, na materialidade, no corpo, na memória humana, nos pensamentos que povoam a sua mente, e prefere o sofrimento ao nada. As últimas palavras de Harry sobre o sofrimento recordam-nos o discurso de McCaslin no romance *Go Down Moses*, que de forma semelhante, reconhecendo o sofrimento como algo intrínseco à natureza humana diz ao sobrinho: “Think of all that has happened here, on this earth. All the blood hot and strong for living, pleasuring, that has soaked back into it. For grieving and suffering too, of course, but still getting something out of it for all that, getting a lot out of it, because after all you don’t have to continue to bear what you believe is suffering; you can always choose to stop that, put an end to that. And even suffering and grieving is better than nothing”⁴¹.

Ao reconhecer estas verdades, Harry sente-se pronto para enfrentar os dias solitários em Parchman e é agora capaz de compreender o significado do estrear e do murmúrio da palmeira como recordações dos tempos passados com Charlotte: “But after all memory could still live in the old wheezing entrails: and now it did stand to his hand,

³⁹ Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*, p. 38.

⁴⁰ Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*, p. 52.

⁴¹ William Faulkner, *Go Down Moses* (London: Vintage, 1996), p.133.

incontrovertible and plain, serene, the palm clashing and murmuring, dry and wild and faint in the night, but he could face it” (WP: 227). Com a revelação da verdade sobre a existência humana, Harry sente-se pela primeira vez livre e seguro do caminho a percorrer⁴² e o mundo que o rodeia reflecte a paz e a serenidade do seu coração.

⁴² O modo como Harry atinge a paz interior ao reconhecer a verdade recorda-nos um dos versículos bíblicos do livro de São João : “ 32. And ye shall know the truth, and the truth shall make you free.” *The Holy Bible*, p.668. As diversas referências intertextuais que se podem estabelecer entre o romance em estudo e a Bíblia têm de ser entendidas não como uma evidência da conversão do autor ao cristianismo, mas como ele próprio explica “ No one is without Christianity (...) It is every individual code of behaviour by means of which he makes himself a better human being than his nature wants to be (...) It shows him how to discover himself, evolve for himself a moral code and standard within his capacities and aspirations, by giving him a matchless example of suffering and sacrifice and the promise of hope”. Hoffman e Vickery, *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, p. 75.

CONCLUSÃO

William Faulkner encerra o romance *The Wild Palms* com uma exclamação - “Women - !” (WP: 239) - que é proferida pelo prisioneiro com desprezo após ter sido notificado do acréscimo de dez anos à sua pena. A personagem sente-se novamente em segurança, longe do mundo exterior aos confinamentos da prisão, e está satisfeito por adiar o retorno para uma vida em sociedade em que as relações humanas entre o homem e a mulher são complexas e ameaçadoras. O prisioneiro parece culpabilizar o sexo feminino, a atracção sexual, por todas as calamidades e enganos no mundo e até pela sua própria situação actual. O leitor é informado neste último capítulo de que foi por amor a uma rapariga que o prisioneiro tentou realizar algo que o engrandecesse aos seus olhos, foi em consequência desse gesto que foi encarcerado e que posteriormente perdeu a namorada para um dos guardas prisionais. A única vez que passa para além dos muros da prisão envolve-se numa aventura alucinante na companhia duma mulher desconhecida que passa a ser uma preocupação, uma vez que ele se sente responsável pelo seu bem estar e do da criança que ela dá à luz. Durante as semanas em que essas duas vidas dependem em muito de si, o prisioneiro tem de tomar decisões e tem de ser inventivo para ultrapassar os perigos constantes e para arranjar alimento. Contudo, ele não entende e não sabe lidar com as mulheres e prefere viver num mundo de homens, de regras rígidas, onde não lhe são atribuídas responsabilidades, a ter de enfrentar e compreender o relacionamento social com as mulheres e a ter de agir e tomar decisões.

Ao inserirmos a frase por ele proferida no contexto global da obra, e após a análise da história complexa de Charlotte e Harry, chega-se a uma conclusão

inevitável: a humanidade distanciou-se tanto das suas raízes naturais que deixou de saber conciliar os seus instintos mais básicos com as exigências complexas a nível moral e psicológico duma vida em sociedade. O romance entre Charlotte e Harry falha em muito devido à incapacidade de ambos se libertarem dos padrões sociais que sempre regularam as suas vidas e que os impossibilitou de se relacionarem um com o outro com honestidade. O materialismo da sociedade moderna tornou-os de tal forma dependentes e egoístas que, no momento em que se encontram num ambiente em que estão a sós com a natureza, apressam-se a regressar ao mundo caótico das cidades, onde se podem perder com facilidade e evitar enfrentar as fragilidades da própria relação. A natureza tornou-se algo incompreensível e os homens esqueceram o próprio lugar que nela ocupam. A distância que tentam impôr entre si próprios e o mundo natural, quer através do controlo da terra e da água, quer através da manipulação do próprio corpo, é inevitavelmente anulada na altura da morte, quando concluem que, afinal, a sua existência obedece aos mesmos ritmos do resto do universo e que o tempo que medeia entre o nascimento e a morte é apenas uma longa e inexorável espera.

É esta dualidade entre o ser natural e o ser social que torna as vidas das personagens uma tragédia constante e que, ao mesmo tempo, as enriquece. A ordem exigida pelo sistema social pressupõe a anulação dos instintos naturais dos homens e a obediência às mesmas regras. Contudo, essa ordem não faria sentido sem a existência de comportamentos desviantes e rebeldes que evidenciassem a necessidade desses padrões e colorissem a existência humana, tal como um mundo perfeitamente ordenado e que obedecesse aos mesmos padrões seria monótono se não existisse o caos assim também uma obra literária sem personagens que quebrassem as regras perderia o interesse. Neste sentido, o caos é visto como algo criativo e libertador, e a obra em

estudo reflecte precisamente essa relação rica e conflituosa entre o caos e a ordem, entre a natureza e a sociedade, entre o indivíduo e o mundo social e natural.

A teoria do caos ajudou-nos a dar sentido a esta complexidade de relações que se estabelecem no romance entre as personagens e trouxe uma nova luz ao modo como estas interagem com a natureza. O caos surge-nos como parte inerente e indispensável à evolução humana e natural. A cheia que arrasta o prisioneiro numa longa viagem e que destrói a acção humana contraria o poder que o homem tenta deter sobre o universo e coloca limites ao domínio intelectual da humanidade sobre o destino do cosmos quando a imprevisibilidade é reconhecida como parte essencial do funcionamento dos sistemas universais. O trabalho criativo da natureza está representado pelas consequências da cheia, que depois de destruir confere uma nova vida à terra ao fertilizá-la. Esse trabalho assemelha-se ao do artista que trabalha de forma lúdica num espaço de liberdade propício à eclosão do imprevisível. A necessidade dos escritores modernistas, e de William Faulkner, de experimentarem novas formas deu origem a uma nova interpretação do mundo. As obras resultantes dessas experiências são avaliadas pela sua vitalidade através do acto de leitura e dos diferentes significados que cada leitor lhe atribui. A dinâmica do romance em estudo resulta da associação de duas narrativas diferentes e das diferentes relações que se podem ler entre ambas.

O castigo que recai sobre Charlotte e Harry representa o modo como os sistemas natural e social se conjugam para repôr a ordem no caos. O preço de uma sociedade excessivamente reguladora está presente nas vidas de personagens como Rittenmeyer, marido de Charlotte. Faulkner sugere-nos que este homem nunca será capaz de se conciliar consigo próprio e de exprimir sentimentos reais mesmo quando se

encontra em situações-limites Rat age sempre de acordo com o que é esperado e a sua existência não passa de um frio e profundo vazio.

Apesar de muitas das atitudes de Harry e Charlotte serem condenáveis, são precisamente esses comportamentos disruptivos que os tornam personagens atraentes e interessantes. Tal como Harriett Hawkins refere, “characters opposed to a deterministic order are generally attractive to audiences whatever vices may be associated with them, in so far as they are associated with freedom, with the right to challenge, to defy, to disobey orders”¹. A história destas duas personagens contém as duas faces de uma mesma realidade. Por um lado, reflecte a degradação da vida em sociedade e dos valores que dão sentido à relação entre os homens e, por outro lado, recorda que a vitória desta sociedade corrompida e degradada é temporária, uma vez que a revolta e a mudança são tão naturais como a vida e a morte, como o caos e a ordem. A vida em sociedade só é possível à custa da liberdade individual e a única esperança de o indivíduo não perder a sua singularidade é através do desafio desses padrões decadentes. A vida do prisioneiro na prisão e a de Harry, antes de conhecer Charlotte, representam o conformismo e ilustram o poder dessa regimentalização socialmente imposta. O prisioneiro partilha desse desejo de ordem e pactua com as exigências dessa, mesmo quando a ordem se transforma em coacção e a vida numa eterna prisão. Afirmo Vickery: “Under such conditions the revolt of a Charlotte and Harry is both inevitable and essential. For their repudiation of society and their obsessive concern with the individual however romantic does constitute a necessary and valuable effort to restore the balance between man and society”².

¹ Hawkins, *Strange Attractors*, p. 51.

² Vickery, *The Novels of William Faulkner*, p. 158.

Esse esforço, contudo, é visto pelo escritor como inútil, não só pelo desfecho pouco optimista das duas narrativas, mas também pelo facto de o único espaço na obra em que os homens vivem em harmonia e em que se relacionam com confiança e honestidade ser destruído: a comunidade Cajun. A comunidade é forçada a dispersar-se quando representantes de um outro tipo de ordem social provocam a inundação do território dos Cajun ao rebentarem com um dique. Faulkner parece, assim, negar a possibilidade do retorno a uma vida comunitária harmoniosa e à valorização de determinados valores essenciais a um entendimento fraternal entre os seus membros, uma vez que o que resta é um tipo de sociedade mais sofisticada que aniquila o indivíduo e cujos padrões não incluem o amor. Ao homem moderno, como está patente na história de Harry e Charlotte, somente é oferecida a conformidade ou a morte. O médico de meia idade e a sua mulher cinzenta e vazia, que assistem ao desfecho do romance dos amantes, ilustram a esterilidade de uma vida domesticada e sem amor. Eles assemelham-se a meros autómatos que desempenham os papéis que lhes foram atribuídos.

Esta visão pessimista e sem esperança de William Faulkner recorda-nos as palavras de T.S.Eliot, que no poema “Ash-Wednesday” (1930) exprime uma atitude semelhante em relação à existência moderna:

“Because these wings are no longer wings to fly
 But merely vans to beat the air
 The air which is now thoroughly small and dry
 Smaller and dryer than the will”³

³ T.S.Eliot, *Collected Poems. 1909- 1962*, (London and Boston: Faber and Faber. 1963), p. 96.

Numa época de descrença, de desencontro e de descaracterização, a humanidade tornou-se uma vítima da sua própria criação, a sociedade, e perdeu a fé em si própria. A vontade, como os versos de Eliot sugerem, não é suficiente para mudar o mundo claustrofóbico que o homem construiu. Por outro lado, àqueles que tentam romper com esse espaço falta-lhes a crença nos ideais que dizem perseguir. Charlotte e Harry falharam por basearem a sua fuga não no coração, mas em conceitos de amor pervertidos de um mundo de faz-de-conta que encontramos nos romances ou no cinema.

Perante tal mundo de trevas e de desespero será que o escritor perdeu a fé na humanidade e na sua capacidade de resistência? Representará este romance o extremo da visão mais pessimista do escritor? Supomos que as respostas a estas questões poderão ser encontradas quando se recupera o título original do romance, “If I forget thee, Jerusalem”. Como deixámos em aberto na introdução, a elaboração deste romance poderia ser vista como a conclusão da oração condicional deixada em aberto pelo título. As consequências do esquecimento pela humanidade dos valores simbolizados por Jerusalém - Amor, fraternidade, segurança, liberdade - estão encerradas nas duas narrativas e parecem constituir um aviso do escritor aos seus semelhantes. William Faulkner tem uma noção dolorosamente clara do caminho que a humanidade está a seguir e diz-nos que os homens inverteram o sentido do versículo bíblico ao elegerem como Jerusalém a segurança e a rotina oferecidas pela sociedade. Essa inversão está patente nas personagens principais masculinas: para o prisioneiro o único lugar em que reencontra a segurança e calma desejadas é a prisão e para Harry a

vida monástica e monótona do hospital é a sua Jerusalém, à qual é arrancada pelo olhar intenso de Charlotte.⁴

A atitude do escritor em relação às personagens da primeira narrativa, “Wild palms”, elucida-nos um pouco mais sobre a sua mensagem final. Apesar de Faulkner condenar muitas das opções dos amantes - e isso está patente no destino que lhes atribui - sente-se, ao mesmo tempo, uma certa admiração e empatia pelas mesmas, uma vez que o autor parece admirar a coragem de ambos em se oporem ao sistema, do qual são claramente vítimas. Faulkner questiona ao longo desta narrativa o valor da vida para Charlotte e Harry se estes não tivessem a coragem de arriscar o abismo.

A decisão final de Harry de viver para poder prolongar as memórias de Charlotte remata a mensagem do escritor e renova a sua crença no poder de resistência da humanidade. No discurso de aceitação do prémio nobel da literatura, Faulkner dá voz à filosofia em que se baseia este romance: “We are nearing an end to our times but not the end of man (...) when the last ding dong rings his voice will continue to be heard even in the ruins and ashes”⁵. Para o escritor o homem é capaz de ultrapassar não só as dificuldades físicas, tal como a história do prisioneiro indica, mas também os próprios erros de forma a dar sentido à sua existência:

“Since people exist only in life, they must devote their time simply to being alive. Life is motion, and motion is concerned with what makes man move (...) his moral conscience is the curse he had to accept from the gods in order to gain from them the right to dream”⁶.

⁴ François Pitavy analisa sob esta perspectiva a aventura em que Harry se envolveu e escreve: “He drowns in the furious waters of love and sex - truly the «rivers of Babylon» of the psalm, where (...) no security and stability, no fixed point to anchor one's hopes can be found”. “Forgetting Jerusalem: Na Ironical Chart for *The Wild Palms*”. Gresset and polk (eds), *Intertextuality in Faulkner*, p. 120.

⁵ Blotner, *Faulkner: A Biography*, p.1352.

⁶ Hoffman and Vickery, *William Faulkner: Three Decades os Criticism*, p. 80.

BIBLIOGRAFIA

Edição utilizada da obra em estudo:

- . FAULKNER, William. *The Wild Palms*. London: Picador, 1987.

Bibliografia consultada:

- . ANN, Onar. *Back to Basis. Introduction to Systems theory and Complexity*. Internet: [http://www.stud-his.no/~onar/esslBack to basis.html](http://www.stud-his.no/~onar/esslBack%20to%20basis.html).
- . AZEVEDO, Carlos. *Entre o Real e a Abstracção: A Ficção Narrativa de Ernest Hemingway*. Porto: edição do autor, 1988.
- . BACKMAN, Melvin. *Faulkner: The Major Years*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1966.
- . *Bible, The Holy*. London and New York: Collins' Clear-Type Press, 1938.
- . BLOTNER, Joseph. *Faulkner: A Biography*. New York: Random House, 1974.
- . _____ (ed.). *Selected Letters of William Faulkner*. New York: Random House, 1977.
- . BRADBURY, Malcolm. *The Modern American Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1994.

- . BROOKS, Cleanth. *On the Prejudices, Predilections and Firm Beliefs of William Faulkner*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987.
- _____ *William Faulkner. Toward Yoknapatawpha and Beyond*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- . BUNSELMAYER, J. E.. "Faulkner's Narrative Styles". *American Literature* 53.3 (November 1981): 424-442.
- . CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *The Dictionary of Symbols* (trad. John Buchanan-Brown). London: Penguin, 1996.
- . ELIOT, T. S.. *Collected Poems. 1909 - 1962*. London and Boston: Faber and Faber, 1974.
- . FAULKNER, William. *Go Down Moses*. London: Vintage, 1996.
- _____ *Palmeiras Bravas - Rio Velho* (trad. Jorge de Sena). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- _____ *Mosquitoes*. New York: Liveright, 1955.
- . GODDEN, Richard. *Fictions of Labor: William Faulkner and the South's Long Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . GRAY, Richard. *The Literature of Memory. Modern Writers of the South*. London: Edward Arnold, 1978.

- . GRESSET, Michael e Noel Polk(eds.). *Intertextuality in Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 1985.
- . GUIMARÃES, Fernando. *Os Problemas da Modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- . HAWKINS, Harriett. *Strange Attractors. Literature, culture and chaos theory*. London: Prentice Hall, 1995.
- . HLAVSA, Virginia V.. “ The Mirror, the Lamp and the Bed: Faulkner and the Modernists”. *American Literature* 57.1 (March 1985): 23-43.
- . HOFFMAN, J. Frederick e Olga W. Vickery (eds.). *William Faulkner. Three Decades of Criticism*. Michigan State University Press, 1960.
- . HOWE, Irving. *William Faulkner. A Critical Study*. New York: Random House, 1952.
- . JACKSON, Tony E.. “The Consequences of Chaos: *Cleopatra’s Sister* and Postmodern Historiography”. *Modern Fiction Studies* 42.2 (Summer 1996): 397-417.
- . KIRK, Robert W.. *Faulkner’s People*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963.
- . McHANEY, Thomas. *William Faulkner’s **The Wild Palms**. A Study*. Jackson: University Press of Mississippi, 1975.
- . Microsoft ® Encarta ® Encyclopedia, 1997.
- . MILLGATE, Michael. *The Achievement of William Faulkner*. New York: Random House, 1966.

- .MINTER, David. *William Faulkner. His Life and Work*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- _____ *A Cultural History of the American Novel*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- .MOLDENHAUER, Joseph J.. "Unity of Theme and Structure in *The Wild Palms*", Frederick Hoffman e Olga W. Vickery (eds.), *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. Detroit: Michigan state University Press, 1960, pp.305-22.
- . *The New Britannica Encyclopedia*, 1988.
- .NICHOLLS, Peter. *Modernisms*. London: Macmillan, 1995.
- .NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra* (trad. Alfredo Margarido). Lisboa: Guimarães Editores, 1994.
- .O'CONNOR, William Van. *The Tangled Fire of William Faulkner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1954.
- .PITAVY, François. "Forgetting Jerusalem: An Ironic Chart for *The Wild Palms*", Michel Grosset and Noel Polk (eds.). *Intertextuality in Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 1985, pp.114-27.
- .PRIGOGINE, Ilya e Isabelle Stengers. *A Nova Aliança* (trad.Miguel Trincheira). Lisboa: Gradiva, 1986.
- .REEVES, Hubert. *Malicorne. Reflexões de um observador da natureza* (trad. Jorge Branco). Lisboa: Gradiva, 1990.
- .REIGELMAN, Milton. "A Figure in the Carpet: Faulkner's **The Wild Palms**". *American Studies*, Vol. IV, 1987, 143-50.

- . RHODES, Pamela e Richard Godden. “*The Wild Palms: Degraded Culture, Devalued Texts*”, Michel Grosset and Noel Polk (eds.). *Intertextuality in Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 1985, pp. 87-107.
- . RICE, Thomas Jackson. *Ulysses, Chaos and Complexity*. Internet: <http://astro.temple.edu/~callahan/hjs/rice.html>.
- . ROBERTS, Diane. *Faulkner and Southern Womanhood*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1994.
- . RULAND, Richard e Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- . SELTZER, Alvin J.. *Chaos in the Novel, Novel in the Chaos*. New York: Jahocken Books, 1974.
- . THOM, René. *Parábolas e Catástrofes* (trad. Mário Brito). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- . VICKERY, Olga W.. *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation*. Baton Rouge: Louisiana State Press, 1973.
- . VOLPE, Edmond. *A Reader's Guide to William Faulkner*. New York: Farrar, Straus and Girous, 1964.
- . WADLINGTON, Warwick. “Conclusion: The Stakes of Reading Faulkner - Discerning Reading”, Philip M. Weinstein (ed). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp.197-220.

- . WAGGONER, Hyatt H. *William Faulkner. From Jefferson to the World*. Lexington: University of Kentucky Press, 1959.
- . WARREN, Robert Penn (ed.). *Faulkner. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966.
- . WEINSTEIN, Philip M. (ed.). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ÍNDICE

	página
Introdução	1
Capítulo I	
Os sistemas complexos em <i>The Wild Palms</i>	
1. A sociedade e a ocultação do real.....	22
2. A prisão	32
3. A cidade	41
Capítulo II	
O confronto entre sistemas:	
a natureza e o homem em “Old Man”.....	62
Capítulo III	
A punição pelos sistemas:	
consequência da natureza e da sociedade	96
Conclusão.....	130
Bibliografia.....	138



ERRATA:

Na página 5, linha 2, onde se lê “ a estruturou”, leia-se “o estruturou”;

Na página 6, linha 11, onde se lê “ lúxuria”, leia-se “luxúria”;

Na página 39, nota 13, onde se lê “androgenia”, leia-se “androgenia”.

Na página 47, nota 28, onde se lê “androgenia”, leia-se “androgenia”.