

FORMAS EM DISJUNÇÃO (EM “AQUELE SOL NOTURNO”, DE WILLIAM FAULKNER)

FORMS IN DISJUNCTION (IN “THAT EVENING SUN” BY WILLIAM FAULKNER)

Eduardo Forgiarini¹

RESUMO: Este trabalho, de cunho especulativo, busca uma aproximação entre dois teóricos da literatura, um brasileiro e outra estadunidense, Luís Bueno e Caroline Levine, no fito de tentar entender como as formas sociais (teoria de Levine) podem ser disjuntivas (teoria de Bueno). Para tanto, utiliza-se como campo de análise o conto “Aquele sol noturno” (*That evening sun*), do escritor norte-americano William Faulkner, por se acreditar que a disjunção se encontra não apenas no seu enredo, mas também nas suas estruturas.

Palavras-chave: formas; disjunção; William Faulkner.

ABSTRACT: This speculative work aims to bring together two theorists of literature, one of them Brazilian and an American one, namely Luís Bueno and Caroline Levine, to understand how social forms (Levine's theory) can be disjunctive (Bueno's theory). For such purpose, William Faulkner's short story “That evening sun” is going to be used as a field of analysis, because it is believed that disjunction is not only found in its plot, but also in its narrative structures.

Keywords: forms; disjunction; William Faulkner.

1. INTRODUÇÃO

Que William Faulkner é um dos maiores escritores da literatura norte-americana, não se pode negar. O próprio Harold Bloom o coloca em seu *Cânone Americano* (2017) e assume que Faulkner tem uma “originalidade demônica” e que “Tudo nele é idiossincrático” (BLOOM, 2017, p. 467). Além disso, Faulkner é reconhecido por grandes obras como *Absalão, Absalão, Enquanto agonizo, Luz em agosto*, e talvez o seu livro mais conhecido: *O som e a fúria*. Para além disso, ele retrata,

¹ Mestrando, UFPR.

na sua ficção, um Sul estadunidense (o *Deep South*) que é essencialmente disjuntivo. Isso, aliás, é o que leva à escolha do conto “Aquele sol noturno” como objeto de aplicação das proposições que serão feitas neste trabalho — que, deixe-se claro, tem um caráter muito mais especulativo do que conclusivo. Falemos, pois, delas.

Primeiro, parte-se do conceito estabelecido por Luís Bueno (2019) no seu artigo “*Literatura brasileira e disjunção: cegueira social em ‘Evolução’*”. Ao propor uma nova leitura da historiografia literária nacional, que vai na contramão de pensadores românticos ou “formativos” sobre a ideia de que tanto nossa sociedade quanto nossa literatura não estariam ainda plenamente formadas, sua tese defende justamente que nossa literatura e sociedade não apenas estariam formadas há um tempo, mas também que tal formação seria, por natureza, disjuntiva. Contudo, para a utilização desse instrumental teórico, faz-se aqui um movimento de deslocamento de sua proposta inicial — de análise do contexto histórico-literário brasileiro, no artigo de Bueno — para o entendimento da obra de Faulkner, escrita nos Estados Unidos, dentro de outro contexto, portanto.

Caroline Levine (2015) entra neste texto para complementar o entendimento ofertado por Bueno (2019) sobre disjunção. Defendendo que as formas literárias são formas sociais e vice-versa, e que, portanto, não se separam, ela fornece uma metodologia de análise para entender melhor quais formas atuam em “Aquele sol noturno”, e quais são seus ritmos, suas hierarquias, na construção do todo da narrativa, no todo da sociedade. Deixe-se claro, porém, que Levine (2015) ainda falará de *affordances*, corpo social, *networks*, entre outros conceitos, em seu trabalho, que a economia deste texto não daria conta de descrever e aplicar em poucas páginas. Por esse motivo, escolheu-se aqui falar de: formas, porque, como afirma a autora, elas estão em toda parte; hierarquias dessas formas, porque podem ser facilmente mapeadas; e dos ritmos da sociedade, porque são, assim como as formas, os ritmos literários.

Desse modo, numa análise do conto de Faulkner, unem-se as duas abordagens, a de Bueno (2019) e a de Levine (2015), para tentar-se pensar os alcances sociais da literatura, ou seja, de que maneira as formas sociais se imbricam, se desdobram, se sobrepõem ou se refletem. Isso porque os dois críticos, embora não pareçam se conhecer, travam um diálogo interessante, que se complementa no trato histórico-sociológico da literatura. E a escolha do conto em questão se justifica na forte presença de uma força disjuntiva não apenas em seu conteúdo temático, mas também em suas estruturas.

2. DISJUNÇÃO

O conceito de “disjunção” surge neste trabalho a partir dos esforços de Luís Bueno, em sua disciplina “Crítica e Historiografia Literária: Disjunção em Machado de Assis”, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, em 2021 (ano mais do que atípico e disjuntivo). Para ele, a história literária brasileira estaria pautada justamente nesse conceito; seria, portanto, disjuntiva, e a “disjunção” uma chave de leitura da literatura brasileira. Para entendê-lo melhor, faremos um movimento parecido com o que é feito no começo do artigo em que Bueno (2019) defende a sua tese: olharemos para fora da literatura, mas para dentro da sociedade.



FIGURA 1 — PARAISÓPOLIS (TUCA VIEIRA, 2004).

Uma das imagens que melhor ilustra a disjunção na sociedade brasileira é a divisão Paraisópolis x Morumbi. Tuca Vieira, fotógrafo, registrou uma cena ímpar para se entender o Brasil; cena esta que já ganhou exposição em museu. De um lado, uma das periferias de São Paulo, com condições de habitação bem aquém do que se considera ideal, repleta da desigualdade social e econômica que o pobre já conhece de cor no nosso país. Do outro, um edifício luxuoso, com quadras esportivas e piscinas privativas nas sacadas, com todo o conforto a que o rico pode ter acesso. O que separa as duas realidades? Um muro.

E ainda que a periferia como distância do centro não seja por si só algo disjuntivo, o ponto a ser destacado é o modo dissonante de ocupação do espaço periférico. A construção de um condomínio luxuoso dentro de tal espaço é que acaba gerando certo afastamento e suscitando a questão.

Esse afastamento, que ocorre entre classes dentro de um mesmo país, não se resume apenas a questões econômicas. Há que se pensar que a nossa sociedade se constitui de várias oposições marcadamente estabelecidas: homens x mulheres, ricos x

pobres, negros x brancos e daí por diante. Na literatura, como na sociedade, isso não seria diferente.

A nossa historiografia e crítica literária se fundam numa ideia de que seria a literatura um espaço para se forjar uma unidade nacional brasileira (BUENO, 2019, p. 15). Para Bueno, chega a ser utopia o pensamento de que ainda não estávamos formados enquanto nação — tipo de pensamento característico dos românticos no Brasil, e até mesmo dos que Bueno chama de “formativos”, quais sejam Antonio Candido, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, dentre outros. Nesse rumo,

O ambiente nacional disruptivo é visto como matéria-prima a ser moldada para a criação de uma nação e de uma literatura pelos românticos; e como realidade a ser superada para que o país possa se formar, ou seja, atingir o momento em que essa disruptividade cesse e uma sociedade justa e democrática se crie, para os ‘formativos’. (BUENO, 2019, p. 15)

A tese de Luís Bueno é a de que a nossa sociedade já está plenamente formada há muito tempo, bem como o está a nossa literatura,

Só que não se trata de uma sociedade orgânica como a melhor parcela da intelectualidade brasileira deseja, mas sim de uma sociedade *disjuntiva*. A *disjunção* é, nessa perspectiva, elemento característico da literatura e da vida nacionais — sem prejuízo de o ser também de outras sociedades modernas atravessadas pela desigualdade. (BUENO, 2019, p. 16, itálicos do autor).

Outrossim, podemos entender que “disjunção” seria esse movimento de afastamento, de algo que se pretendia unido, junto, e que, por quaisquer motivos, se separa, se “disjunta”. E na literatura isso se vê não somente no conteúdo temático de certas obras, mas também nas suas estruturas, como é o caso do conto analisado por Bueno (2019), “Evolução”, de Machado de Assis, em que o elemento disjuntivo se encontra não necessariamente numa oposição entre classes, mas na construção e limitação da visão de um narrador, e a sua falsa autoridade sobre si mesmo e sobre a matéria narrada, sobre uma falsa *Evolução*.

Em outra empreitada parecida (*Depois do fim: ainda história de literatura nacional?*, de 2012), Luís Bueno começa seu artigo observando que a escrita da história da literatura nacional, que vive um momento de crise, segundo alguns críticos, teria chegado ao fim. Isso será verdade, como mostra, se se restringir a determinado modelo tradicional, coisa a que se contrapõe ao apresentar uma proposta alternativa em seu texto. Ao discutir personagens da ficção, Bueno esboça esse impulso juntivo por trás da historiografia literária, quando mostra a sua fratura e, portanto, certo impulso disjuntivo:

Ainda assim, essa existência é mesmo fraturada, o que inviabiliza a constituição de uma personagem como aquela descrita por Franchetti. No entanto, como toda narrativa necessita de uma personagem, se essa não dá mais, qual poderia ser, hoje, a personagem central da história literária brasileira? (BUENO, 2012, p. 208).

Considerando, então, o caráter a-histórico (ainda a ser apontado) de uma forma, e portanto transponível pelo tempo e espaço, a teoria de Levine entra em jogo: que formas são essas, e que precedentes elas dão para que se desvele a disjunção na literatura e na sociedade? Há que se considerar, afinal, que não é somente a sociedade brasileira que está entranhada pela disjunção apontada por Bueno. E aqui ressalta-se o início desse descolamento que será feito da proposta original de Bueno, mais específica, restrita à nossa literatura, para o entendimento da produção faulkneriana — estadunidense, portanto.

3. FORMAS

Quando olhamos para o mundo, o que é que vemos? Que é que nos distingue de cada um de nós? Nossos contornos? Nossas consciências? E que é que separa uma pedra do chão? Um peixe da água? Um romance de um conto? Pode parecer simples, mas a resposta beira a complexidade. Podemos afirmar assertivamente que as formas dentro de uma obra de ficção não têm nada que ver com as formas de aqui fora? Que

um homem que é ficcionalizado num romance em nada tem que ver com um homem do nosso mundo empírico? Que formas são essas? Que limites são esses?

Caroline Levine (2015) entende “forma” de diversas maneiras; para ela, trata-se de um conceito múltiplo. Começemos por entendê-lo como “todos os contornos e configurações, todos os princípios ordenadores, todos os padrões de repetição e diferença” (LEVINE, 2015, p. 02, tradução minha) que possam existir dentro e fora da obra literária. Assim, a sua definição caminha de mãos dadas com o senso comum sobre o assunto.

Nesse diapasão, quando tratamos de um gênero literário, estamos lidando com um tipo de forma. Por exemplo, o gênero romance permite uma obra de grande extensão (embora possa também ser pequeno e mesmo assim pertencer ao gênero), a criação e desenvolvimento de certos personagens, ambientes, descrições, enredos e subtramas, digressões, fluxos de consciência, monólogos interiores e assim sucessivamente. São todos elementos que dão forma ao gênero. A questão que impera, então, é a seguinte: as formas contêm apenas a narrativa ensimesmada? Isto é, as formas dentro de uma narrativa, ou as formas de uma narrativa, têm vez somente ali, na economia narrativa, à parte da sociedade?

Para Levine,

Uma crítica contemporânea, informada por várias décadas de abordagens históricas, quereria, no lugar [dessa concepção], considerar as condições políticas e sociais que envolvem a produção daquela obra, e ela trabalharia para conectar as formas do romance ao mundo social. Ela buscaria mostrar como técnicas literárias reforçam ou enfraquecem instituições e relações políticas específicas, como o poder imperial, o capitalismo global, ou o racismo. (LEVINE, 2015, p. 01, tradução minha).²

² “A contemporary critic, informed by several decades of historical approaches, would want instead to take stock of the social and political conditions that surrounded the work’s production, and she would work to connect the novel’s forms to its social world. She would seek to show how literary techniques reinforced or undermined specific institutions and political relationships, such as imperial power, global capital, or racism.” (LEVINE, 2015, p. 01)

Para tanto, e embora não com este propósito, Caroline Levine pensa num método de análise literária que em muito dialoga e nos ajuda a enxergar a ideia de disjunção. Olhemos, pois, para as formas sociais, os ritmos da sociedade, as suas hierarquias, para então chegarmos à sua completude.

Em todo o planeta temos fábricas funcionando a todo vapor. Na sua maioria, o funcionamento se dá por turnos. Geralmente dois, um diurno e outro noturno (o que, é claro, pode variar). Nesse funcionamento, vemos um ritmo de trabalho. E não apenas em turnos, mas há também ritmos de produção: uns automatizados, outros mecanizados. Tudo isso se configura como ritmo. Entretanto, não precisamos fixar nosso olhar apenas na produção de fábricas para entendermos os ritmos da nossa sociedade. Ele está presente em várias instâncias. Quando tomamos café da manhã logo cedo, fazemos uma refeição no meio do dia e outra no final, temos um ritmo. Quando vestimos as roupas de baixo e depois as de cima e, por fim, os sapatos, temos um ritmo. Como Levine (2015) aponta, formas rítmicas geralmente parecem naturais, derivadas de tempos vividos pela humanidade. São, portanto, naturalizadas na nossa sociedade.

Além disso, há as hierarquias sociais. Conforme a autora,

hierarquias arranjam corpos, coisas e ideias de acordo com níveis de poder ou importância. Hierarquias ranqueiam — organizam experiências em arranjos assimétricos, discriminatórios e, muitas vezes, injustos. (LEVINE, 2015, p. 82, tradução minha).³

E isso não é difícil de se mapear. Basta pensarmos nas configurações dentro de uma empresa: haverá sempre um nível hierárquico, do maior para o menor, do chefe ao empregado. E aqui há formas colidindo também, mostradas através de suas hierarquias: as formas socialmente opostas "homem x mulher" ganham fôlego quando

³ “[...] hierarchies arrange bodies, things, and ideas according to levels of power or importance. Hierarchies rank - organize experience into asymmetrical, discriminatory, often deeply unjust arrangements.” (LEVINE, 2015, p. 82)

homens são postos hierarquicamente acima de mulheres (com as mesmas capacidades e nível de instrução) apenas por seu gênero. Explico melhor: a hierarquia básica desse cenário seria a de que a pessoa mais capacitada, ou de maior importância, estivesse hierarquicamente acima dos demais; no entanto, quando alguém é posto hierarquicamente acima dos outros apenas pelo gênero a que pertence, as formas colidem, porque os arranjos sociais colidem, diante desse conflito de interesses. O ritmo (pessoa de maior importância estará acima) se altera, porque se altera o critério por trás dessa hierarquia. Em outras palavras, o ritmo “a pessoa melhor capacitada estará acima” é alterado por “a pessoa que pertence a tal gênero (e, portanto, tem tal forma na sociedade) estará acima”.

Todas essas formas, atuando em ritmos e hierarquias próprias ou compartilhadas, constituem o todo da nossa sociedade, o todo da narrativa. E é nesse sentido que “[...] hierarquias importam para o ato da leitura, [pois está] a forma vertical das hierarquias moldando nossas práticas diárias interpretativas.” (LEVINE, 2015, p. 87) Ou seja, as hierarquias da nossa sociedade estão diretamente relacionadas com as hierarquias literárias. Um personagem como Bentinho, que é o dono de sua narrativa, está hierarquicamente acima de Capitu, por ter a oportunidade de poder contar os fatos ao leitor, partindo-se da premissa de que o leitor tende, num primeiro momento, a acreditar no narrador de uma história. Isso não só revela as formas sociais “homem x mulher”, como as formas estruturais do romance machadiano: Bentinho está acima, nessa hierarquia vertical, por ter a voz e a confiança do leitor, coisa que não é reservada a Capitu, que nos chega através dos olhos dele e, portanto, não tem voz própria, contornos próprios, o que reforça a forma social que representa: uma mulher.

E é nesse rumo que chegamos a outras definições de “forma” estabelecidas por Levine, uma vez que

Formas podem significar ideias imateriais, como em Platão, ou contornos materiais, como em Aristóteles. Podem indicar essência, mas também contenções superficiais, como as convenções — *meras formas*. [...] Formas podem ser transmitidas como históricas, emergindo de circunstâncias culturais e políticas particulares, ou podem ser entendidas como a-históricas, transcendendo as superficialidades da história. (LEVINE, 2015, p. 02, tradução minha).⁴

Formas, portanto, não são apenas contornos materiais; convenções sociais também são formas, hierarquias são formas, ritmos são formas; disjunção também é forma. Mas isso ainda não ilustra claramente essa possível ligação entre Levine e Bueno. Para tanto, utilizaremos um objeto cuja disjunção se estabelece desde suas estruturas até seu conteúdo temático; um objeto repleto de formas em disjunção: “Aquele sol noturno”, conto de William Faulkner.

4. “AQUELE SOL NOTURNO”

Ainda que não se trate do Brasil, assim como ele, o *Deep South* dos Estados Unidos é prova cabal da disjunção em uma sociedade. Não apenas por seu histórico separatista em relação aos estados do norte, mas por ser disjuntivo dentro de si mesmo.

Há ondas fortes de racismo que têm sido vistas e discutidas com certa recorrência atualmente. O movimento *Black Lives Matter* é exemplo disso, tendo como estopim (pois já existia antes) a morte de George Floyd, jovem negro que foi estrangulado por Derek Chauvin, um policial branco que não atendeu aos pedidos de Floyd para que parasse de aplicar força sobre ele, levando à morte brutal desse jovem negro.

⁴ “Form can mean immaterial idea, as in Plato, or material shape, as in Aristotle. It can indicate essence, but it can also mean superficial trappings, such as conventions - mere forms. Form can be generalizing and abstract, or highly particular (as in the form of this thing is what makes it what it is, and if it were reorganized it would not be the same thing). Form can be cast historical, emerging out of particular cultural and political circumstances, or it can be understood as ahistorical, transcending the specificities of history.” (LEVINE, 2015, p. 02)

Evidentemente, os conflitos entre as formas sociais “brancos x negros” não vêm de 2020, ano em que Floyd foi assassinado, para cá. Um sul estadunidense extremamente racista existiu e deu margem para movimentos como a Ku Klux Klan, conhecida historicamente pelos seus ideais da superioridade branca em relação às pessoas negras, torturando-as e matando-as à revelia.

Há que se pensar também que a pobreza de diversidade agrícola no Sul entra nessa equação. Grosso modo, o *Deep South* tinha grandes produções de algodão em meados do século XIX, sendo essa sua grande fonte agroeconômica. As pessoas negras, sabe-se, eram escravizadas para trabalharem em tais plantações. Nada muito diferente do que ocorria com a produção de cana-de-açúcar, aqui no Brasil. Mas, diferentemente daqui, no final de 1860, o primeiro estado sulista declara a secessão dos estados nortistas, seguido dos outros estados, em 1861, o que leva à chamada Guerra de Secessão. Conflitando, estados do norte defendem o fim do trabalho escravo no país, enquanto os estados do sul defendem a sua permanência, com unhas e dentes. Em 1862, é abolida a escravidão no país por ordem do então presidente, Abraham Lincoln, com a guerra ainda acontecendo. Mas é somente em 1865, a partir da ratificação da 13ª Emenda Constitucional, que se proíbe oficial e totalmente o trabalho escravo em solo norte-americano.

No começo do século XX, temos, então, um cenário nada bonito pintado nesse sul estadunidense, uma vez que a grande mão de obra sulista deixa de trabalhar sob a escravatura. Evidentemente, muitos negros permanecem nas fazendas, nos grandes casarões brancos característicos do Sul, por vários motivos. E é nesse quadro que William Faulkner constrói o seu universo ficcional: um Sul decadente, repleto das feridas abertas num passado não tão distante.

“Aquele sol noturno” (tradução de *That evening sun*) retrata a história de Nancy, a protagonista do conto, uma mulher negra, que lava roupas para os brancos em troca de alguns tostões (quando a pagam), e a sua relação com a família Compson (que aparecerá novamente como protagonista de *O som e a fúria*). A título de resumo, ainda

que não se saiba o que foi escrito antes (se o conto ou o romance), aqui temos um microcosmo faulkneriano recorrente. Personagens importantes aparecem nesse conto: Jason (patriarca da família) e sua esposa, doravante debilitada, Caroline; Candace (Caddy); Jason (filho); Quentin, que além de narrador deste conto, é também narrador do segundo capítulo de *O som e a fúria*, e de todo o romance *Absalão, Absalão*; e, por fim, Dilsey, a empregada negra da família, que ganha destaque no quarto e último capítulo de *O som e a fúria*, por mais que não o narre. Somando-se ao núcleo familiar Compson, Nancy e Dilsey, temos um homem negro chamado Jesus: uma presença extremamente forte no conto todo, ainda que pouco se mostre de fato, reservando-se suas aparições a uma ou duas cenas.

E já aqui nos deparamos com algumas formas importantes a serem analisadas. A forma social da aristocracia decadente (da qual fazem parte os Compson) *versus* a forma social do empregado negro, ainda desvalorizado, ainda malvisto, ainda em busca da sua liberdade. Um afastamento, portanto, claro de formas sociais: uma acima hierarquicamente, outra abaixo.

Logo no início, há uma cena em que Nancy ganha protagonismo:

“Quando vai me pagar, seu branco? Quando vai me pagar, seu branco? Já faz três vezes que não me paga um centavo -” O Sr. Stovall derrubou-a, mas ela continuou dizendo “Quando vai me pagar, seu branco? Já tem três vezes desde ” até que o Senhor Stovall chutou-lhe a boca com o salto e o xerife reteve o Senhor Stovall, e Nancy caída na rua, rindo. Ela virou a cabeça e cuspiu um pouco de sangue e alguns dentes e disse, “Já tem três vezes que não me paga um centavo.” (CAVENDISH, 2011, p. 484).

Mas a que custo é que Nancy começa a protagonizar? Rebaixada, com a boca sangrando, cuspiendo alguns dentes. Enquanto Quentin, o filho mais velho dos Compson, apenas observa, são e salvo, ao espetáculo todo. E isso nos dá provas do reforço que têm as formas sociais sobre as formas da narrativa. Em outras palavras, as formas sociais que ainda imperavam, de subjugamento do negro, ganham representação no conto de Faulkner, se reforçando, passando da representação e

imposição social à representação e imposição literária; ainda assim, não se alteram (mesmo que ganhem ora uma representação textual), e portanto, seguindo a teoria de Levine, são as mesmas.

Mais adiante, Quentin comenta que Nancy passou a noite na cadeia, pendurada nas grades da janela, fazendo barulhos e que “Ele [o carcereiro] disse que era cocaína e não uísque, porque nenhum negro tentaria cometer suicídio a menos que estivesse cheio de cocaína, porque um negro cheio de cocaína não era mais um negro.” (CAVENDISH, 2011, p. 484).

Não encontramos aqui, novamente, uma clara despersonalização da pessoa negra? Não chega a ser quase animalização a descrição feita por Quentin de Nancy? E não seria essa mais uma prova do reforço das formas sociais sobre as formas narrativas? Ou seja, uma obtendo influência direta sobre a outra?

Após um tempo, Jesus é introduzido na narrativa:

Quando Dilsey estivera doente em sua cabana e Nancy cozinhava para nós, podíamos ver seu avental inchando; isso foi antes de o pai dizer a Jesus para ficar longe da casa. Jesus estava na cozinha, sentado por trás do fogão, com sua cicatriz de navalha na face negra como um pedaço de barbante sujo. Ele disse que era um melão que Nancy tinha sob o vestido.

“Mas nunca que saiu da tua vinha”, Nancy disse.

“Saiu de que vinha?” Caddy disse.

“Posso cortar fora a vinha de onde saiu”, Jesus disse.

“O que faz tu querer falar assim na frente dessas criança? Nancy disse. “Por que tu num vai trabaiá? Tu já terminou de cumê. Tu qué que o sinhô Jason pegue tu vagabundando na cozinha dele, falando desse jeito na frente dessas criança?”

“Falando de que jeito?” Caddy disse. “Que vinha”?

“Eu num posso vagabundar na cozinha dos branco”, Jesus disse. “Mas os branco pode vagabundar na minha. Branco pode vir na minha casa, mas eu não posso impedir ele. Quando o branco qué vim na minha casa, eu num tenho nenhuma casa. Num posso impedir, mas ele pode me chutá pra fora. Ele num pode fazê isso.”

Dilsey ainda estava doente na sua cabana. O pai disse a Jesus para ficar longe da nossa casa. (CAVENDISH, 2011, p. 484-485).

E aqui as formas (enquanto convenções) sociais se alteram. Jesus não é um nome qualquer. A Bíblia do Rei Jaime é um dos textos que têm escopo direto sobre a obra de

Faulkner (BLOOM, 2017, p. 467). No entanto, “Jesus” aqui é um homem negro. Um homem que não é bem-visto, que não é bem quisto na casa dos Compson. Ora, sendo os Estados Unidos um país de herança puritana dos primeiros colonizadores, de maioria cristã, que crê num Jesus branco, de cabelos longos e lisos, e barba também longa, por que Faulkner escolheria tal nome para atribuir a um homem negro na sua obra? Sobretudo um homem que não seja adulado pela família Compson, uma das mais tradicionais da região?

Ao que tudo indica, Nancy pode muito bem estar grávida, o que é sugerido por “seu avental inchado”. E Jesus, sabendo disso, dispara: “Posso cortar fora a vinha de onde saiu”. Não parece um discurso típico de alguém a cujo nome faz referência. Podemos pensar, então, em Jesus como um personagem disjuntivo: o afastamento que Faulkner cria em tal personagem, em relação ao filho de Deus, parece escancarar essas fissuras na forma “Jesus”.

É bem verdade que até meados dos anos 1950, pessoas negras, ou “de cor”, como eram chamadas, tinham de utilizar banheiros separados, piscinas públicas separadas, locais de lazer e assentos separados nos ônibus. Nesse sentido, essas duas formas sociais não se encontravam apenas afastadas, mas hierarquicamente desniveladas. Ou seja, numa escala vertical de hierarquia das formas sociais, brancos estavam acima, e negros, abaixo. E por muito tempo essa foi a hierarquização predominante. A título de ilustração, no trecho acima, encontram-se, na fala de Jesus, as formas opostas “brancos x negros”. Quando Jesus questiona por que não poderia estar na cozinha de brancos, se brancos poderiam estar na sua, deixa claro esse abismo racial/social dentro e fora da narrativa.

A certa altura, Jesus parte; quando Nancy acorda, já se havia ido. Jason, o patriarca, inclusive deseja que permaneça por Memphis (lugar para onde Nancy acha que ele possa ter ido) (CAVENDISH, 2011, p. 486). Tal qual Cristo, Jesus parte, deixando apenas a sombra da sua presença, que nunca é confirmada no texto; é sempre uma presença:

“Você vai me deixar sozinha, para levar Nancy em casa? a mãe disse. “A segurança dela é mais preciosa para você que a minha?”

“Não vou demorar”, o pai disse.

“Você vai deixar essas crianças sem proteção, com aquele Negro por perto?”

[...]

“Ele num foi pra canto nenhum”, Nancy disse. “Eu posso sentir ele”. “Eu sinto ele agora, nessa estrada. Ele escutando nós falar, cada palavra, amoitado em algum lugar, esperando. Eu não vi ele, e eu num vou ver ele de novo senão uma vez, com aquela navalha na boca. Aquela navalha naquele cordão descendo nas suas costas, dentro da camisa. (CAVENDISH, 2011, p. 487).

E outro grande elemento da disjunção da forma de “Jesus” aparece através da descrição de sua mãe:

“Tia Rachel não pode dar um jeito nele?” o pai disse. Tia Rachel era velha. Morava num casebre depois do de Nancy, sozinha. Tinha cabelos brancos e fumava um cachimbo na porta, o dia inteiro; ela não trabalhava mais. Diziam que era a mãe de Jesus. Algumas vezes ela dizia que era e outras vezes dizia que não era parente de Jesus. (CAVENDISH, 2011, p. 488).

Ora, a alegoria bíblica aqui ganha mais uma variante: a mãe de Jesus é uma mulher negra. Embora já velha, e ainda que por vezes diga-se não ser mãe ou parente de Jesus, é considerada como tal. E então surge a pergunta: que sul estadunidense é este que Faulkner quer criar? Com um salvador negro, que vai contra toda a ideia cristã tida de como seria Jesus? E justamente um Jesus negro no *Deep South*, que não muitos anos antes lutava pela manutenção da escravatura? Explico melhor o meu pensamento sobre o que Faulkner está fazendo aqui: por fora, formas disjuntivas, de afastamento — duas imagens diferentes da forma “Jesus”; uma, o deus judaico-cristão; outra, um personagem negro, e possível criminoso (pois tentará enganar os policiais da cidade, segundo acha Nancy); por dentro, junção: o mesmo discurso de igualdade (todos são iguais e amados por Deus, segundo o messias; e por que brancos podem entrar na cozinha dos negros e não o contrário?, segundo o nosso personagem), a mesma presença-ausente pós-partida; e a mesma rejeição inicial pela tradição (no

caso do nosso personagem, expressa nas falas de Jason Compson). “Como sabe que ele está de volta?”, Dilsey disse. “Você não viu ele”. “Jesus é negro,” Jason disse. “Eu sinto ele”, Nancy disse. “Eu posso senti ele deitado acolá no fosso” (CAVENDISH, 2011, p. 491).

Gradualmente, Nancy vai entrando em pânico, por medo de que Jesus retorne e lhe faça qualquer mal. Isso porque, explica numa passagem rápida, o deixou com raiva. Nancy implora para que possa dormir na mansão dos Compson, onde se sente mais segura, mas sua súplica é negada. Por desespero, convence as crianças, Caddy, Jason e Quentin, a irem até sua cabana, para se divertirem. O que se interpreta é que ela tem a esperança de que, se Jesus estiver de volta, não lhe fará qualquer mal com as crianças estando ali. Seu plano se desfaz quando o patriarca chega à cabana. Por mais que Nancy lhe explique os sinais e o seu medo, tudo o que Jason Compson diz é:

“Bobagem”, o pai disse.

[...]

“Bobagem,” o pai disse.

[...]

“Bobagem,” o pai disse.

[...]

“Bobagem,” disse o pai. “Você será primeira coisa que eu verei na cozinha amanhã de manhã.” (CAVENDISH, 2011, p. 501-504).

diminuindo, assim, o seu sentimento de insegurança, a sua vulnerabilidade; revelando, uma vez mais, esse afastamento entre as formas “homem x mulher” e “brancos x negros”. Isso sem mencionar a autoridade que a forma social de Jason Compson assume em todo o microcosmo. Descendente de generais, que aos poucos foram perdendo suas terras, sua fortuna, restando-lhe alguns hectares que serão vendidos em *O som e a fúria* para custear os estudos de Quentin em Harvard, temos claramente a sua forma hierarquizada acima da de personagens como o de Jesus, Nancy, Dilsey etc. Pertence, pois, a uma família de heróis de guerra. É alguém, afinal. Seria essa autoridade que lhe permite diminuir o pânico de Nancy a uma mera “bobagem”?

Não obstante, os ritmos da narrativa são construídos num crescendo de tensão que tem seu ápice quando Nancy nos esclarece:

“Bobagem”, o pai disse. Ele olhou para Nancy. “Você sabe se ele está lá?”

“Eu recebi o sinal,” Nancy disse.

“Que sinal?”

“Eu recebi. Tava na mesa quando entrei. Era um osso de porco, com carne sangrenta ainda presa nele, ao lado da lâmpada. Ele tá lá fora. Quando ocês todos sair por essa porta, tou perdida.” (CAVENDISH, 2011, p. 501-502).

Até esse momento, tudo fica no campo da paranoia; então, Nancy dá a chave para que a tensão prossiga, agora um pouco mais concreta. A narrativa não perde fôlego. Jason e os filhos deixam a cabana; e o conto termina em aberto, revelando essa suspensão da tensão, mas não a sua queda ou diminuição:

Subimos para fora do fosso. Ainda podíamos ver a casa de Nancy e a porta aberta, mas não podíamos ver Nancy agora, sentada diante do fogo com a porta aberta, porque ela estava cansada. “Fiquei cansada”, só isso, ela disse. “Sou só uma negra. Não é minha culpa.”

Mas podíamos ouvi-la, porque ela começou, logo após sairmos do fosso, o som que nem era cantar e nem não cantar. (CAVENDISH, 2011, p. 504).

Falemos agora sobre Quentin. Por que será que Faulkner o escolhe para narrar sua história? Por que é o filho mais velho e, portanto, estaria hierarquicamente acima dos demais em questão de idade? Será por que Caddy e Jason são bastante passionais em suas falas, e, assim, não transmitiriam uma narrativa “neutra” da história? Ao que tudo indica, Quentin, ao se omitir, se acusa, e se disjunta, uma vez que não nos permite acesso aos seus pensamentos sobre a matéria narrada. Tudo o que faz é descrever e contar, em vez de também atribuir juízo, sentimentos ou intenções próprias. Quentin se ausenta da história, ainda que esteja presente nela toda. Quentin não é melhor do que qualquer outro no conto, o que fica claro n’*O som e a fúria*, quando, em seu solilóquio, reproduz as falas do pai insistentemente (lá, o pai é essa figura presente-ausente), e sugere seu amor incestuoso por Caddy, antes de cometer suicídio. Mas isso

ainda não aparece aqui. Será por quê? Por que Faulkner ainda não havia formado Quentin por completo? Ou por que o havia formado disjuntivo, afastado, repartido? A resposta, como toda boa obra, fica ao leitor e à sua interpretação.

5. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Diante de tudo o que se expôs até aqui, podemos pensar em algumas hipóteses sobre os alcances das duas teorias apresentadas, a de Bueno e de Levine:

- 1) Formas sociais são de fato formas literárias, e formas literárias são de fato formas sociais; e
- 2) A disjunção de uma sociedade pode ser mapeada nas suas narrativas através das formas, justamente por serem elas sociais e literárias, e portanto uma via de mão dupla para uma análise da narrativa.

Ao fim e ao cabo, o que se buscava com este trabalho era uma contribuição à discussão teórica proposta por Bueno, através da teoria de Levine, e uma aplicação prática disso numa obra literária que fosse ela perceptivelmente disjuntiva, ou que contivesse essas formas em disjunção. Uma contribuição muito mais especulativa do que conclusiva.

6. REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *O cânone americano: o espírito criativo e a grande literatura*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2017.

BUENO, LUÍS. Literatura brasileira e disjunção: cegueira social em "Evolução", de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, v. 12, nº 28, p. 13-24, 2019.

_____. Depois do fim: ainda história de literatura nacional? *Matraga — Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S.l.], v. 19, n. 31, dez. 2012.

CAVENDISH, Sueli. Aquele sol noturno (tradução do conto de William Faulkner). *Eutomia*, v. 1, nº 08, p. 482-504, 2011.

LEVINE, Caroline. *Forms: whole, rhythm, hierarchy, network*. Princeton University Press, 2015.

VIEIRA, Tuca. Paraisópolis, 2004. Disponível em: <<https://www.tucavieira.com.br/paraisopolis>>. Acesso em 12/05/2021.

Recebido em: 12/05/2021

Aceito em: 12/08/2021