

*A matéria do homem:
a expansão dos limites do “ser” na narrativa de
Absalão, Absalão! de William Faulkner*

**The matter of man: the expansion limits of the “being”
in the narrative *Absalom, Absalom!* By William Faulkner**

Fábio Antônio Dias Leal

Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: O romance *Absalão, Absalão!* de Willian Faulkner vale-se de recursos narrativos que aproximam a existência de seus personagens, em múltiplos planos narrativos, à materialidade dos textos orais e escritos de que compõem-se as suas memórias. Este trabalho propõe-se a tarefa de refletir sobre o texto como marca humana e extensão do “ser”, com base na narrativa de Faulkner. Para tanto, mencionaremos a questão da autoria e associaremos a ideia do *autor morto* à escrita tumular, recorrente na obra, para exemplificar a tentativa do homem de sobreviver ao tempo, e nos apoiaremos no pensamento de Henri Bergson que atribui importância ao corpo para a composição da memória em oposição à concepção do cérebro como depósito de memórias. Por fim, consideraremos o esquecimento como forma de escritura e, ainda nos valendo do pensamento de Bergson, que sugere uma matéria contínua, proporemos uma leitura que considera a continuidade universal e inscreve, inclusive, o leitor na narrativa ficcional.

Palavras-chave: William Faulkner; *Absalão, Absalão!*; Escrita do ser; Indivisibilidade da matéria.

Abstract: The novel *Absalom, Absalom!* by Willian Faulkner invokes narrative resources that approximate the existence of its characters in multiple narrative plans, to the materiality of oral and written texts of which its memories are made of. The proposal of this work is to reflect on the text as a human branding and an extension of “being”, based on Faulkner’s narrative. Therefore, we will mention the issue of authorship and associate the idea of the *dead author* to somber writing, recurrent in the work, to illustrate man’s attempt in surviving time. Moreover, we shall seek support in the thoughts of Henri Bergson who attributes importance of the body in composing memories as opposed to the conception of the brain as a deposit of memories. Finally, we consider oblivion as a way

of writing, and still using the thought of Bergson, which suggests an ongoing matter, we will propose a reading that considers universal continuity and registers even the reader in the fictional narrative.

Keywords: William Faulkner; *Absalom, Absalom!*; Writing of the “being”; Indivisibility of matter.

1. Para além do corpo e do tempo, a escrita do homem

Publicada em 1936, a obra *Absalão, Absalão!* de William Faulkner tem como pano de fundo a guerra civil dos Estados Unidos da América: os rumores da guerra iminente, as agruras das batalhas sangrentas e a vergonha que se abateu sobre os derrotados do sul nos anos que se seguiram ao fim do conflito. No entanto, a narrativa de Faulkner reveste-se da qualidade que só os grandes gênios da literatura podem engendrar: a perspectiva é peculiar –, a guerra não se vê pelos olhos dos personagens do escritor; mas, mais propriamente, tem-se a inversão da perspectiva que poderíamos julgar mais razoável, mais ordinária; nas páginas do livro o leitor não vê a guerra pelos olhos dos homens; temos a própria perspectiva da guerra, por cujos olhos vemos a complexa trama das vidas dos homens. *Absalão, Absalão!*, portanto, não é uma estória de guerra; consiste, por sua vez, em uma intensa e penosa narrativa da experiência humana, no que esta tem de mais delicado, por vezes no que tem de mais grotesco e repugnante.

A exemplo do que faz Gabriel García Márquez com sua *Crônica de uma morte anunciada*, que, antes de ser a fábula da trágica morte de Santiago Nazar, reafirma a inexorabilidade do destino, Faulkner, por meio de seu narrador, revela, logo no início da narrativa, todos os pontos de clímax da história da ascensão e da derrocada do Coronel Thomas Sutpen, o mistério de sua chegada ao pequeno povoado de Jefferson acompanhado de seu estranho destacamento de negros escravos; o desposamento de Ellen Coldfield; a edificação da Centena de Sutpen e o fim trágico de seus dois filhos: Judith viúva sem mesmo ter sido noiva do namorado, Charles Bon, assassinado na porta de casa pelo próprio irmão, Henry, pouco tempo depois da morte da mãe, Ellen Coldfield. Apenas nas cinco primeiras páginas do livro, a história é sintetizada duas vezes. Talvez seja melhor darmos vez à polifônica trama das vozes narrativas de Quentin Compson e Rosa Coldfield, nas quais reconhecemos os ecos de outros espectros do Sul dos Estados Unidos, que resumem de forma pungente a trajetória do Coronel Sutpen:

Parece que esse demônio – seu nome era Sutpen – (coronel Sutpen) – coronel Sutpen. Que veio do nada e sem aviso para esta terra com um bando de pretos estranhos e construiu uma fazenda – (abriu violentamente uma fazenda, diz a Srta. Rosa Coldfield) – violentamente. E casou-se com a irmã dela, Ellen, e gerou um filho e uma filha que – (Sem carinhos gerou, diz a Srta. Rosa Coldfield) – sem carinho. Que deveriam ter sido as jóias de seu orgulho e o abrigo e conforto de sua velhice, só que – (Só que eles o destruíram ou algo assim ou ele os destruiu ou algo assim. E morreram) e morreram. Sem pesar, diz a Srta. Rosa Coldfield – (Exceto o dela) Sim, exceto o dela. (E de Quentin Compson) Sim. E de Quentin Compson. (FAULKNER, 2014, p. 7)¹.

*A matéria do
homem*

275

Ainda a exemplo do que se observa na obra de García Márquez, a antecipação do clímax da história em nada comprometerá a fruição da leitura, senão, de acordo com a admirável *arquitetura* textual de Faulkner, intensificará o envolvimento do leitor que perceberá *Absalão, Absalão!* como uma história de muitas histórias; estabelece-se um gradiente de movimento na narrativa de modo que o leitor desejará prosseguir, enredar-se na trama meândrica de Faulkner, descobrir, para além dos eventos grandiosos, as sutilezas humanas que os justificam: *Absalão, Absalão!* é, sim, um livro de sutilezas; sutilezas que se insinuam por sob os eventos brutais; um livro, como já dito, feito do tecido dos sentimentos e das relações humanas.

Um motivo insistente reclamará a atenção dos leitores de Faulkner: o autor recorrerá na metáfora do tecido para representar a matéria de seus personagens. Do livro, ninguém sairá impune: o autor inscreverá sua simbologia em um âmbito que por vezes se estende em planos narrativos mais profundos; por vezes se projeta em sentido contrário, rompendo os limites do texto material: projeta-se para fora das páginas, inscreve o leitor em sua urdidura.

1 As demais citações referem-se a *Absalão, Absalão!*, publicado pela editora Cosac Naify, em 2014, ao qual agora nos referimos somente pelos números das páginas.

2. O verbo, marca humana: o texto como proposta de extensão do “ser”

“‘Sim’, disse Judith. ‘Ou a destrua. Como quiser. Leia se quiser ou não leia se não quiser. Porque a gente deixa uma impressão tão pequena, entende? A gente nasce e experimenta algo e não sabe por quê, mas continua experimentando, e a gente nasce ao mesmo tempo que uma porção de outras pessoas, tudo misturado com elas, como que tentando, precisando, mexer os braços e as pernas presos a cordões, só que os mesmos cordões estão amarrados a todos os outros braços e pernas, e os outros todos estão tentando e não sabem por que também, só que os cordões estão todos embaralhando uns com os outros, como se cinco ou seis pessoas estivessem tentando fazer um tapete num mesmo tear, só que cada um quer tecer seu próprio padrão no tapete [...]’ (p. 116).

Na citação que abre este tópico, Judith faz uma comovente confissão sobre a condição humana à sua avó, após a morte de Charles Bon, enquanto lhe entrega, sem ler, a tão esperada carta do noivo. Em seu desabafo, Judith compara a vida dos homens e suas relações à urdidura de um imenso tapete, sobre cujo projeto insistimos em tentar impor, sem sucesso, nossas veleidades. Sobre a matéria de um texto, Michel Schneider se perguntará no prefácio de sua obra, *Ladrões de palavras*, sugerindo uma aproximação entre o texto, o autor e o outro:

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu (1990, p. 15).

Parece-nos necessário, no entanto, retroceder um pouco para considerarmos, antes de adentrarmos a questão do texto como uma extensão do “ser”, a importância que o livro de Faulkner atribui à narrativa para a composição da *matéria humana*. No início da entrevista que concede a Quentin Compson, Rosa Coldfield faz a estranha afirmação de

que poderia recompor narrativas que nunca teria propriamente ouvido: “Nossa tia e papai estavam conversando e eu entrei e minha tia disse ‘Vá lá fora brincar’ porém mesmo que eu não tivesse conseguido ouvir através da porta, poderia ter repetido a conversa para eles [...]” (p. 21).

Diante da fatalidade dos destinos que se apresentam, os personagens passam a considerar as veredas do *provável*; inscrevem em suas vidas as possibilidades frustradas, reivindicam o que *poderia ter sido*. Assalta-nos a perplexidade de nos identificarmos com eles: a felicidade *abortada* se revela como uma segunda realidade, como *uma realidade melhor*. Apresenta-se a narrativa literária como um descanso, um sono do qual não queremos acordar:

[...] mas a verdadeira sabedoria, aquela que compreende que existe um *poderia-ter-sido* que é mais verdadeiro que a verdade, do qual o sonhador, desperto, não diz ‘Estava eu apenas sonhando?’ mas antes inculpa o próprio paraíso com a pergunta: ‘Por que eu me despertei, se despertado jamais dormirei de novo?’ (p. 131. Grifos nossos).

Ainda sobre as considerações do que apenas *poderia-ter-sido*, Rosa Coldfield também destaca a ficção como o *recurso possível*, a *tábua de salvação* para o homem que submerge na aridez sufocante da vida real, à qual ela se refere como *insuportável*:

[...] sim, eu estava correndo desde aquele primeiro ano (aquele ano antes da guerra) durante o qual Ellen tinha me falado de um enxoval (e ele era o meu enxoval), de toda a panóplia sonhadora da entrega que era a minha entrega, eu que tinha tão pouco a entregar que o que tinha era tudo o que possuía, *pois existe aquele devia-ter-sido que é a única rocha a que nos agarramos acima do sorvedouro da realidade insuportável* [...]. (p. 138. Grifos nossos).

A narrativa de *Absalão, Absalão!* está marcada por um intenso movimento; movimento esse que se inscreve em âmbitos diferentes, segundo diferentes planos de sentido que se atravessam e se complementam: de forma mais restrita, debatem-se os personagens na tentativa de dar sentido à trama das próprias vidas; em um âmbito mais externo, o leitor empreende uma vertiginosa jornada de *ir e vir* ao longo do texto

que se desvela em progressões lentas; em um plano que chamaremos intermediário, Quentin Compson, o Sr. Compson (pai de Quentin), Rosa Coldfield, e Shreve parecem, por vezes, representar a sombra do leitor projetada no texto: deslocam-se em um intervalo de 50 anos em um intenso movimento de *ir e vir*, na tentativa de compreender a tragédia que se abateu sobre a família do Coronel Sutpen, avaliam os juízos do destino, compadecem-se dos antepassados mais desgraçados, proferem juízos sobre seus algozes, colocam-se na posição de Deus. Em sua tentativa de recompor o passado, Quentin Compson reúne fragmentos de homens e mulheres; os fragmentos que reúne resumem-se a textos: por vezes os textos das narrativas de quem viveu a história, por outras, o texto material como testemunho concreto, palpável da existência dos espectros do passado. Por um capricho do destino, chega-lhe às mãos a carta que Charles Bon escrevera a Judith; o narrador de Faulkner tem o cuidado de referir-se à carta como aos restos do próprio corpo do homem:

O Sr. Compson se mexeu. Soerguendo-se, Quentin pegou a carta das mãos dele e, embaixo do globo pálido e emporcalhado pelos insetos, abriu-a cuidadosamente, *como se a folha, o quadrado ressecado, não fosse o papel, mas a cinza intacta de sua antiga forma e substância.* (p. 117. Grifos nossos).

Para o narrador, a carta representa um “rabisco”, uma “marca imortal na face impassível do esquecimento à qual estamos todos condenados” (p. 117); sua leitura parece elidir o tempo; de suas linhas emerge a figura diáfana de Charles Bon:

Quentin escutando sem ter que ouvir enquanto lia as letras desbotadas e cheias de arabescos não como se fossem algo gravado em papel por mão que pertencera a uma pessoa real, mas como uma sombra projetada que surgira no papel no instante em que ele o olhou e que poderia apagar-se, desaparecer, a qualquer momento diante de seus olhos: a língua morta falando depois dos quatro anos e, agora, depois de quase outros cinquenta, gentil, sardônica, excêntrica e irremediavelmente pessimista, sem data nem saudação nem assinatura [...]. (p. 118).

Parece-nos clara a sugestão de que o trabalho de conjurar o passado é um papel que cabe ao leitor. Se Faulkner sugere uma aproximação entre a matéria do texto e a matéria do “ser”, também nos parece razoável a ideia de que a natureza da obra escrita pode ser aproximada da natureza de um cadáver; cartas, diários ou livros representam um corpo morto que será avivado pela leitura; e é do leitor o sopro de vida que anima a matéria do texto. Rosa Coldfield refere-se à rememoração como ao processo de exumar um corpo:

Temos algumas velhas histórias passadas de boca em boca; exumamos de velhas malas e caixas e gavetas cartas sem saudação inicial nem assinatura, nas quais homens e mulheres que um dia viveram e agora são meras iniciais ou apelidos nascidos de uma afeição já incompreensível que para nós soa como sânscrito ou chocktaw; vemos vagamente as pessoas, as pessoas em cujo sangue vivo e em cuja semente nós mesmos jazemos dormentes, esperando, adquirindo agora proporções heróicas nessa atenuação do passar do tempo, realizando seus atos de simples paixão e simples violência, indiferentes ao tempo e inexplicáveis – sim, Judith, Bom, Henry, Sutpen: todos eles estão lá, mas algo está faltando; são como uma fórmula química exumada junto com as cartas daquele baú esquecido, com cuidado, o papel velho e desbotado e caindo em pedaços, a escrita apagada, quase indecifrável, porém significativa, familiar em forma e sentido, o nome e a presença de forças voláteis e conscientes; você os junta nas proporções recomendadas, mas nada acontece; você relê, entediado e atento, cismando, se assegurando de que não esqueceu nada, não fez nenhum cálculo errado; você os junta de novo e de novo nada acontece: apenas as palavras, os símbolos, as formas mesmas, distantes, inescrutáveis e serenas, conta aquele túrgido fundo de um sangrento e horrível revés humano. (p. 92-93).

*A matéria do
homem*

279

Rosa refere-se ao esforço para recompor, não o passado, mas os espectros dos entes queridos, dos antepassados que nele se moveram. Fala das tentativas de encontrar uma lógica, uma fórmula para coser as partes, um meio de preencher as lacunas. Nas palavras de Judith, de posse da carta de Charles Bon, podemos perceber a mesma angústia, seguida da mesma perplexidade impotente: “[...] você continua tentando, ou tendo

que tentar, e então, de repente, acaba, e tudo o que lhe resta é um bloco de pedra com alguns rabiscos, contanto que haja alguém para se lembrar de mandar rabiscar e erguer o mármore [...]” (p. 116). Os mortos, inconformados com a sina que pelo destino lhes coube, reclamam um final melhor, a reescrita de suas histórias; suas vozes sufocadas dependem do esforço de rememoração dos vivos; estamos nos furtivos planos da memória.

3. Duas memórias: as histórias dos homens, lembradas e inscritas em seus próprios corpos

Na narrativa de William Faulkner, os limites que separam corpos, cartas, relatos e lembrança se confundem; documentos materiais e relatos orais evocam a presença de seus autores. O narrador recorre no uso da palavra “exumar”: um esforço de leitura poderá suscitar a presença de corpos que dormem no passado, um esforço de rememoração poderá conjurar vozes há muito silenciadas.

No entanto, falamos da permanência dos mortos nas histórias que, como autores (ou co-autores?) de si, escrevem para o gozo de sua experiência e para a sobrevivência de suas memórias. Além disso, podemos considerar o texto vivo, inacabado, que os sujeitos *carregam*, em constante escritura, no tempo de suas vidas. Além da inscrição dos personagens em seus textos, *corporais* ou verbais, a narrativa de Faulkner chega a sugerir a possibilidade de sua leitura nos corpos de cada um deles. Mais do que isso, chega mesmo a sugerir que as amarguras de Judith pudessem ser lidas por sua irmã, não nela mesma, mas nas mãos duras de seu marido, o coronel Thomas Sutpen:

Não, sem razões, sem piedade, eu que nem sequer me mexi, que fiquei sob a mão dura e indiferente daquele ogro da minha infância e o ouvi falar com Judith agora, ouvi os passos de Judith, via a mão de Judith, não Judith – *aquela palma na qual li, como numa crônica impressa, a orfandade, a privação, o luto de amor; os quatro anos duros e estéreis de se acabar no tear, de machado e enxada e todas as outras ferramentas designadas para uso dos homens [...]*. (p. 151. Grifos nossos).

As sugestões do narrador de Faulkner nos parecem estar em profunda concordância com o pensamento de Henri Bergson, para quem a memória humana não é apenas uma, mas divide-se em duas memórias

independentes, uma que *rememora* e outra que, por meio da aprendizagem, *deposita-se* no corpo (2010). Faulkner reivindica a importância desta memória inscrita no corpo em oposição à concepção do cérebro como um *reservatório de memórias* ou como centro suficiente do intelecto humano, chegando mesmo a mencionar um curioso aspecto sensorial dos músculos:

Houve uma vez – já reparou como a glicínia, recebendo o pleno impacto do sol nesta parede aqui, destila e penetra nesta sala como que (desimpedida pela luz) por um progresso secreto e cheio de atrito feito de partícula em partícula de pó da miríade de componentes da escuridão? *Esta é a substância da lembrança – tato, visão, olfato: os músculos com os quais vemos e ouvimos e sentimos – não a mente, não o pensamento: não existe a memória: o cérebro recorda exatamente o que os músculos buscam: nada mais, nada menos: e a soma resultante é geralmente incorreta e falsa, merecendo apenas ser chamada de sonho.* (p. 132. Grifos nossos).

*A matéria do
homem*

281

Em seu relato, Rosa Coldfield acrescenta a concretude da luz, o cheiro da glicínia - na solidez microscópica de suas partículas mínimas -, adiciona toda a experiência sensorial à matéria da memória. Não queremos imputar incoerência ou contradição à voz do autor que nos chega *refratada* pela fala de seu personagem, Rosa Coldfield: a sugestão de que “não há memória”, compreendemos, em verdade, como uma afirmação de que não há uma única memória, *neurocentrada*, armazenada no cérebro.

Em seu *Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, Bergson destaca a importância do artista como *pintor da alma*; admite também um estreitamento possível das fronteiras entre o texto material, as lembranças e as memórias aprendidas pelo corpo; especialmente quando estabelecido por um autor hábil, sensível aos diferentes *níveis do espírito*, os quais representa de maneira coerente no texto literário:

Sabemos, por exemplo, quando lemos um romance de análise psicológica, que certas associações de ideias que nos são descritas são verdadeiras, que elas puderam ser vividas; outras nos chocam ou não nos dão a impressão do real, porque percebemos nelas o efeito de uma aproximação mecânica entre diferentes níveis do espírito, como se o autor não tivesse sabido ater-se ao plano que escolhera da vida mental. A memória, portanto, tem

seus graus sucessivos e distintos de tensão ou de vitalidade, difíceis de definir, certamente, mas que o pintor da alma não pode misturar ente si impunemente. (2010, p. 199).

Fábio Antônio
Dias Leal

282

Creemos ter defendido de forma convincente a importância da memória para a composição da narrativa de *Absalão, Absalão!*, cremos mesmo que, dada a sua quase obviedade, tal constatação não nos tenha imposto uma tarefa dificultosa. Um ponto, no entanto, parece haver nos escapado e sentimos que é tempo de corrigi-lo. Temos até agora negligenciado um elemento de importância capital para nosso ensaio que, indubitavelmente, recorre no texto de Faulkner: a narrativa menciona as diversas formas de perpetuação do *texto humano*, em relatos, cartas, lápides e lembranças. Em muitos relatos, há menções à falta de uma *assinatura*, em outros a assinatura está ilegível, ainda em outros, a subscrição se mostra ambígua, duvidosa. É tempo de falarmos das questões de autoria.

4. Iguais em miséria: autores e textos que se confundem

[...] a língua morta falando depois dos quatro anos e, agora, depois de quase outros cinquenta, gentil, sardônica, excêntrica e irremediavelmente pessimista, sem data nem saudação nem assinatura [...]. (p. 118).

A citação que abre o tópico, já anteriormente apresentada, menciona a perplexidade de Quentin Compson diante da carta de Charles Bon, na qual, para nosso pasmo, não há uma assinatura. Curiosamente, também não há saudação. O texto, pelo menos em seu plano narrativo *mais superficial*, não sugere qualquer questionamento sobre autenticidade da carta: de alguma maneira, nela estão as palavras do noivo de Judith, nela *está* Charles Bon. Parece-nos um lapso imperdoável não observar como o narrador de Faulkner recorre no tema:

Temos algumas velhas histórias passadas de boca em boca; exumamos de velhas malas e caixas e gavetas *cartas sem saudação inicial nem assinatura*, nas quais homens e mulheres que um dia viveram e agora são meras iniciais ou apelidos nascidos de uma afeição já incompreensível que para nós soa como sânscrito ou chocktaw [...]. (p. 92. Grifos nossos).

[...] a língua morta falando depois dos quatro anos e, agora, depois de quase outros cinquenta, gentil, sardônica, excêntrica e irremediavelmente pessimista, *sem data nem saudação nem assinatura* [...]. (p. 118. Grifos nossos).

[...] algo não para ser falado e ouvido, mas para ser lido, entalhado na pedra delicada que suporta uma efígie esquecida e *sem nome*. (p. 151. Grifos nossos).

Roland Barthes sugere, em *A Morte do autor* (2003), o enfraquecimento do “império do autor”, sugere também uma tendência, observada em alguns autores, de abandoná-lo. Parece-nos uma ideia um tanto pueril questionar a inscrição de Faulkner nesta tendência, visto que estamos a examinar o questionamento da autoria em um âmbito muito mais profundo, que, para *dentro* do texto, apresenta a perplexidade dos personagens diante da fugacidade das marcas identitárias, para fora do texto, inscreve o leitor na história e contesta os limites existentes entre a ficção e a realidade empírica, uma vez que o texto apresenta o problema da ambiguidade, sobre o qual trataremos no último tópico deste ensaio.

Barthes também se refere ao texto como a um tecido composto das experiências humanas; considera mesmo que “[...] a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e este livro não é ele próprio senão um *tecido de signos*, imitação perdida, infinitamente recuada”. (2003, p. 52. Grifos nossos).

Se Barthes propõe a morte do autor, interessa-nos saber em que medida é o texto o seu cadáver: e a escritura prescinde da morte -, queremos evocar a lembrança do deus Hermes/Tot, mensageiro da mansão dos mortos, para quem os sacrifícios de sangue não têm validade, porquanto o único holocausto válido é o sacrifício verbal. O narrador de Faulkner, por sua vez, destaca a perenidade da escrita material, que sobrevive ao esquecimento em contraste com a fugacidade da fala que se desvanece:

Essa foi a minha corte. Aquela rápida troca de olhares numa horta, aquela mão sobre minha cabeça no quarto da filha dele; um ucasse, um decreto, uma jactância serena e floreada como uma sentença (sim, e pronunciada com a mesma atitude), algo não para ser falado e ouvido, mas para ser lido, entalhado na pedra delicada que suporta uma efígie esquecida e sem nome. (p. 151).

O texto de *Absalão, Absalão!* evoca a imagem da *escrita na pedra* que remete às, também recorrentes no texto, imagens das inscrições tumulares, nas quais podemos pensar os esforços humanos para vencer a morte e o esquecimento.

5. A escrita na pedra como meio de sobreviver ao tempo – a escrita tumular

Um leitor que desconheça a tradição literária judaica, poderá chegar ao final do livro de Faulkner frustrado por não encontrar qualquer referência direta ao nome próprio, Absalão, que dá nome à obra. Não sentirá o mesmo um leitor que conheça pelo menos as histórias dos grandes reis de Israel. Atormentado por sua formação moralista e religiosa, tomado pelo desespero diante da responsabilidade que se atribui de permitir ou não o desposamento de sua irmã Judith por Charles Bon (que se descobre como filho de Sutpen e, portanto, também seu irmão e irmão de Judith) Henry faz uma afirmação insólita: “Mas reis já fizeram isso!” (p. 312). Henry recorrerá nesta afirmação, desejoso de encontrar uma justificativa que sirva à sua formação moral para dar sua irmã em casamento a seu amigo – e também irmão! – Charles Bon. Sabemos que a obra *Absalão, Absalão!* faz referência a Absalão, filho de Davi, que mata seu irmão Amnom por ter tomado sua, também irmã, Tamar em uma relação incestuosa (II SAMUEL, 13, 1). A obra de Faulkner, portanto, aproxima-se do texto bíblico pelo nome, pelas referências ao incesto, à horda paterna (FREUD, 2013), ao fratricídio. O nome do livro, portanto, projeta em Thomas Sutpen o lamento do rei Davi pela sorte de seu filho, Absalão, que o traiu, mas a quem sempre amou.

A referência à tragédia no seio familiar de Davi não é a única referência que podemos estabelecer entre o texto de Faulkner e as narrativas bíblicas. Falávamos da escrita na pedra, da tentativa de conferir perenidade à voz humana; lembramo-nos da tragédia de Jó, que clama: “Quem me dera agora, que as minhas palavras se escrevessem! Quem me dera, que se gravassem num livro! E que, com pena de ferro, e com chumbo, para sempre fossem esculpidas na rocha!” (Jó, 19, 23-24). Jó manifesta o desejo de que seu lamento permaneça, *gravado na pedra*, que adquira o peso material do chumbo, o mais bruto estado da matéria para os alquimistas, menciona a dureza do ferro que contrasta com a fragilidade de seu corpo doente. Jó evoca a imagem do livro como símbolo da sobrevivência das memórias dos homens; mais uma vez a narrativa representa a *tábua de salvação*.

Judith menciona em seu lamento a fugacidade da vida que aproxima do papel, em cuja fragilidade reconhece a natureza humana; fala contra a inércia da pedra tumular, mas reconhece sua perenidade:

E, por isso, se você talvez puder abordar alguém, quanto mais estranho melhor, e dar-lhe alguma coisa – um pedaço de papel – alguma coisa, qualquer coisa, ela nem mesmo precisa significar algo por si só, e eles nem mesmo precisam lê-la ou guardá-la, nem mesmo se dar ao trabalho de jogá-la fora ou destruí-la, pelo menos seria alguma coisa só por ter acontecido, por ser lembrado, mesmo que apenas por ter passado de uma mão para outra, uma mente para outra, e seria ao menos um rabisco, algo, algo que poderia deixar uma marca em algo que um dia *foi* pela razão de que pode morrer algum dia, enquanto o bloco de pedra não pode ser um *é* porque ele nunca se tornará um *foi*, pois não pode jamais morrer o perecer... [...]. (p. 116. Os grifos são do autor).

*A matéria do
homem*

285

Em um dos trechos mais comoventes da história, o homem que tenta, com tanto esforço, deslindar o passado o encontra; está imerso na trama que buscava recompor; a memória se presentifica. Para surpresa e emoção do leitor, Quentin Compson, acompanhado de seu pai, encontra os túmulos da desditosa família Sutpen. Temos, então, um modelo metafórico da arquitetura literária de Faulkner: o homem que decide empregar seus esforços para recompor as narrativas do passado está diante dos restos mortais, dos últimos *escritos*, de homens e mulheres que tentaram compreender as linhas de suas próprias histórias grafadas em narrativas, livros, cartas e corpos, enquanto o leitor, de fora (de cima?) tenta dar sentido ao imenso *tapete* de Rosa Coldfield; reconhece as amarras dos nós, anima o texto e projeta as linhas de Faulkner nas suas próprias:

Quentin olhou para as três lápides idênticas com suas inscrições idênticas e apagadas, um pouco inclinadas na macia decomposição argilosa de agulhas de cedro acumuladas, estas também decifráveis quando olhadas de perto, a primeira: *Charles Bon. Nascido em New Orleans, Louisiana. Morto na Centena de Sutpen, Mississippi, 3 de maio de 1865. Idade: 33 anos e 5 meses.* Ele podia sentir seu pai o observando. (p. 177. Os grifos são do autor).

As lápides representam a tentativa humana de sobreviver ao tempo; são a prova material da existência dos personagens cujas vozes Quentin quer ouvir; ainda assim, devem resistir à natureza que conspira por seu apagamento: Quentin precisa se abaixar, precisa remover as agulhas de cedro que atrapalham a leitura:

Ele teve que espanar as agulhas de cedro desta também, para ler, observando essas letras também se revelarem sob sua mão, perguntando-se em silêncio como as plantas poderiam ter se fixado ali, não terem virado cinzas no instante do contato com a cruel e implacável ameaça [...] *Refleti, Mortal: Lembrai a Vaidade e a Tolice e vos Precavei* [...].(p. 195. Os grifos são do autor).

O tempo trabalha continuamente, incansavelmente para apagar os textos que os homens escrevem quando de sua passagem pela Terra. Na voz do narrador de Faulkner, podemos reconhecer um protesto em favor dos homens, tão frágeis; reclama o narrador por não se incendiarem as plantas ao contato com os últimos registros dos personagens, protesta contra a matéria que se sobrepõe às imagens que não querem se render ao esquecimento. Podemos notar, portanto, um tom universalista na voz narrativa de Faulkner; e várias outras passagens também sugerem conformidade com um segundo pensamento de Henri Bergson (2010) que questiona a fragmentação proposta pela ciência para introduzir a ideia de uma matéria contínua.

6. A matéria indivisível – os homens ligados

Em sua obra de 1896, *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, Henri Bergson questiona a fragmentação sugerida pela tradição do pensamento cartesiano e reivindica para a ciência o papel de reunir as partes que, por tanto tempo, insistiu em separar. Para Bergson, a fragmentação seria mais propriamente um efeito da percepção humana do que uma propriedade universal (2010, p. 244-245).

Em suas lembranças do dia da morte de Charles Bon, Rosa Colfield considera que o eco ouvido na casa *podia* ter sido o da própria voz, o que sugere o enfraquecimento dos limites que separam as identidades nos indivíduos, do *eu* e do *outro*. A referência, curiosamente, é a um eco, o que por si questiona a percepção humana, à qual a experiência se apresenta, sempre, de forma indireta, sempre

refratária. Rosa Coldfield aproxima as paredes da casa e a própria casa da Centena de Sutpen das paredes e de todas as outras casas já habitadas por humanos:

[...] Mas eu, eu mesma, aquela existência profunda que vivemos, para a qual o movimento dos membros não passa de um acompanhamento canhestro como tantos instrumentos desnecessários tocados de maneira rude e amadora fora do compasso da própria melodia) naquele vestibulo miserável com sua escada nua (o tapete também já se fora) subindo até o escuro corredor do andar de cima onde falou um eco que não era meu, mas do que podia ter sido e está perdido e irrevogável que assombra todas as casas, todas as paredes internas erguidas por mãos humanas, não para fazer um abrigo, não para se aquecer, mas para esconder do olhar e do escrutínio curioso do mundo os caminhos sombrios que as ilusões jovens e antiqüíssimas do orgulho, da esperança e da ambição (sim, e do amor também) tomam. 'Judith', eu disse. 'Judith'. (p. 126).

*A matéria do
homem*

287

A referência ao comportamento dos cães na tarde chuvosa em que Quentin e seu pai visitam o pequeno cemitério da centena de Sutpen é digna de nota. Os animais se metem entre os donos e farejam as lápides com curiosidade humana; para se aquecerem, enrodilham-se de uma forma que, segundo o narrador, torna difícil a distinção de seus limites, não é possível determinar a fronteira entre o corpo de um cão e o do outro²:

[...] então os dois cães chegaram, flutuaram ali para dentro como fumaça, seu pelo grudado pela humidade, e se enrodilharam numa bola indistinguível e aparentemente inextricável para se aquecerem. (p. 175. Grifos nossos).

No entanto, é o final do livro, durante o tenso diálogo que se estabelece entre Shreve e Quentin Compson, que nos concede as mais belas imagens sugestivas de uma matéria contínua. Segundo a ousada proposta de Faulkner, de propor uma arquitetura literária que se aplique à macro e à micro-

² A referência aos cães enrodilhados como uma “bola indistinguível e aparentemente inextricável” (p. 175) nos remete à imagem do Tao, o símbolo do Yin e Yang, assunto que reservamos para um futuro trabalho, sob pena de nos afastarmos de nosso tema central.

estrutura do texto, um modelo que estabeleça múltiplos planos narrativos e transponha os limites do texto, englobando, enredando, inclusive, o leitor em sua trama, os dois jovens constituem um modelo presente da polaridade estabelecida entre os dois irmãos e oponentes, Henri Sutpen e Charles Bon: assim como os dois personagens do passado, os jovens que tentam recompor a narrativa também estão fora de casa, dividem um quarto na faculdade onde se conheceram; Quentin representa a polaridade do Sul; Shreve, canadense, representa o Norte. É importante considerar que os dois irmãos do passado já consistiam na representação de uma polaridade anterior: a guerra do Sul contra o Norte. Porém, para o narrador, em um dado momento, os jovens não apenas se lembram dos personagens do passado, mas *estão* com eles:

Shreve estava de pé ao lado da mesa, de frente para Quentin de novo, embora sem se sentar. No sobretudo abotoado de maneira errada sobre o roupão, ele parecia imenso e disforme como um urso desganhado enquanto fitava Quentin (o **sulista**, cujo sangue esfriava rápido [...]), que estava encurvado na cadeira, com as mãos enfiadas nos bolsos como se estivesse tentando se abraçar para se aquecer, [...] enquanto a respiração dos dois virava um vapor fraco no quarto frio, onde *eles agora não eram dois, mas quatro, os dois que respiravam não sendo indivíduos agora, mas ambos algo mais e menos do que gêmeos* [...]. (p. 269-270. Grifos nossos).

Em um momento seguinte, os jovens cavalgam juntos com os seus *espectros* do passado: quatro homens, dois cavalos: podemos imaginar o peito de Quentin contra as costas de Henry que galopa na noite fria de natal com a alma alquebrada pelo rompimento com o pai. Quentin tem também o ouvido próximo à boca de Henry, pode ouvir o que ele grita para Bon, que cavalga a seu lado, e tem Shreve também agarrado às suas costas. As identidades dos homens começam a se confundir, os dois se *expandem*, tornam-se quatro, para voltarem a se *fundir* em dois:

De modo que agora não eram dois, mas quatro homens, cavalgando os dois cavalos pela escuridão e sobre os sulcos gelados de dezembro daquela véspera de natal: quatro e então apenas dois – Charles-Shreve e Quentin-Henry [...]. Então foram quatro homens que montaram os dois cavalos naquela noite e atravessaram o dia claro e gélido de Natal do norte do Mississippi [...]. (p. 305-306).

A fusão proposta pelo narrador de Faulkner, inclusive, elidiu o tempo; ocorre igualmente no presente e no passado, agora são Henry e Bon que se presentificam no quarto de Quentin e Shreve: “Quatro homens ali, naquele quarto em New Orleans em 1860, como em certo sentido havia quatro ali naquele quarto sepulcral em Massachusetts em 1910.” (p. 307). As falas dos personagens começam a se confundir e o narrador chega mesmo a questionar a relevância das marcas identitárias:

Eles se encararam – se fulminaram – (era Shreve quem estava falando, embora não fosse pela leve diferença que os graus de latitude entre um e outro tinham inculcado neles (diferenças não em tom ou altura da voz, mas em expressões e uso das palavras) *poderia ter sido qualquer um dos dois e, num certo sentido, eram ambos: ambos pensando como um só, com a voz que por acaso estava falando o pensamento somente se tornando audível, sendo vocalizada [...].* (p. 278. Grifos nossos).

*A matéria do
homem*

289

Ao final do livro, um novo elemento introduzido ampliará a ideia de uma matéria contínua: a ambiguidade. A narrativa introduz questionamentos que determinam uma revisão de toda a trama até então desenvolvida: Bon implora para que Henry o alveje e considera que a sua bala seria igual a de qualquer outro ianque (p. 314); Shreve sugere que, do contrário do que até então se afirmara, fora Henry o ferido de guerra; ele que fora carregado, baleado, nos ombros de Charles Bon (p. 314). A final do livro, um elemento de importância capital é questionado: a foto que fora encontrada no bolso de Charles Bon era a foto de Judith ou a foto da Negra Oitavona?³ Acreditamos que este elemento de ambiguidade seja constituinte fundamental da trama de Faulkner e atrevemo-nos a perguntar pelo

3 Encontramos nesta referência à ambiguidade da foto, ecos dos recursos utilizados por João Guimarães Rosa na construção de sua narrativa. Lembramos que a pedra (ROSA, 2001) que o jagunço Riobaldo trouxera de Montes Claros e que guarda para presentear a mulher amada é, num primeiro momento, um topázio. Sem se explicar, Riobaldo irá se referir, em outros momentos, a uma pedra de ametista e, ainda, a uma esmeralda, para retornar, no final, ao topázio. Também encontramos outros traços semelhantes na narrativa de Rosa, dentre os quais mencionamos a foice enfeitada com fitas – utilizada para matar Thomas Sutpen –, semelhante à foice adornada que os irmãos, interpelados por Zé Bebelo, haviam usado para matar o próprio pai. Embora a obra *Absalão, Absalão!* não constasse na relação dos livros de Rosa, publicada por Sperber (1976), suspeitamos de que Rosa tenha lido esta obra e sido influenciado por ela. Cabe destacar que no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutaméia: Terceiras estórias* (2009), Rosa menciona um estranho nome que diz referir-se a um escritor: *Klaufner* – nome no qual reconhecemos um perfeito anagrama de *Faulkner*.

narrador: *de que importa?* Os personagens, para dentro e para fora do texto, continuam-se uns aos outros; uma bala disparada contra Henry Sutpen poderia, de alguma maneira, haver atingido Charles Bon, e vice-versa; o leitor, também, de algum modo, torna-se alvo dos projéteis da guerra, padece as amarguras da família Sutpen, reúne-se a Quentin e Shreve na tentativa de dar sentido a essa narrativa que não é, senão, a nossa. Os dois jovens, do presente ou do passado, projetam suas sombras – são quatro? Não há limites para a projeção – são dois, são quatro, são mil, são todos: “[...] o coração e o sangue da juventude [...], forte o bastante e ansioso o bastante para dois, para dois mil, para todos.” (p. 270). No abandono da infância revelada de Charles Bon, Shreve irmana todos os homens:

[...] mas todos tinham rostos de mãe que sempre geravam se precipitando sobre aqueles momentos quase calculáveis saídos de algum ultraje obscuro e ancestral que a carne viva articulada real nem mesmo tinha sofrido, mas apenas herdado; *toda a carne de menino que andava e respirava resultava daquela única paternidade ambígua, fugidia e obscura e assim era irmanada, perene e ubíqua por toda parte dessa terra...* (p. 274. Grifos nossos).

Em seu, já citado, *Ladrões de palavras*, Michel Schneider parece suspeitar da *matéria contínua*, da universalidade que nos propomos defender, especialmente quando sugere a perplexidade do escritor que já não sabe se a palavra lhe chega é de ontem ou de hoje, se dele ou do *outro* (p. 12); ou quando menciona a assinatura que “inverossímil brinca de esconder com o meu leito [...]” (p. 13). Queremos pensar no abandono das lápides do cemitério da Centena de Sutpen, quando Schneider fala dos nomes, “de nomes citados, calados, glorificados, inventados, riscados, perdidos, *amados até a obsessão ou o esquecimento, que é a mesma coisa.*” (p. 14. Grifos nossos). Para o autor, amar é uma forma de esquecer-se; a narrativa nos aproxima do *outro*; na *fenda* da inconsistência do narrado, o sentimento se instala: “essa vida separada da minha, que se condensa em um nome e pouco tem a ver com a pessoa real que carrega.” (p. 14). Para os personagens de Faulkner, que parecem buscar algo que dê sentido (ou um final melhor) às suas histórias, o apagamento, o esquecimento, ainda que apenas de algumas *linhas*, consiste em uma forma de redenção, um uma manifestação do amor de que fala Schneider. Recompomos uma história para lembrá-la, mas, sobretudo, para esquecer:

Escreve-se para lembrar, e particularmente, de si mesmo? Para fazer reviver seus memoráveis, se se crê um destino, ou, mais simplesmente, para se contar uma vez mais? *Penso antes que se escreve para esquecer*, esquecer aquele que se foi; para pôr fora de si essa memória demente, obscena e insoniosa, para repousar-se enfim na leitura que os outros farão de seu passado, e para encontrar, nos dorminhocos, que são os leitores mais vigilantes, o sono prometido ao término da escritura. (p. 18. Grifos nossos).

Flagelados por suas mágoas, por seus remorsos, os personagens de *Absalão, Absalão!* precisam *esquecer*; apagar essas memórias que se confundem com a matéria de que são feitos, submeterem-se a uma apagamento que, não raro, confunde-se com o apagamento do “ser”:

[...]o vestia e o lavava, atirava-o em tinas de água quente demais ou fria demais, mas contra o que ele não ousava fazer nenhum protesto, e o esfregava com panos e sabões ásperos, às vezes o esfregando com uma fúria reprimida, *como se estivesse tentando lavar a leve coloração morena de sua pele, como quem vê uma criança esfregando uma parede muito depois do epíteto, do insulto a giz, ter sido apagado [...]*. (p. 184. Grifos nossos).

O homem escreve, porque escrever é *necessário*; porque escrever o aproxima do *movimento* que resume sua existência. O homem vive para morrer; escreve para morrer; escreve para *descansar*; para deixar seus nós no imenso tapete idealizado por Rosa Coldfield. Hoje eu escrevo; amanhã, cumprida a minha *tarefa existencial*, serei lido, na imensa trama que amarra todos os homens com seus cordões, “a todos os outros braços e pernas, e os outros todos estão tentando e não sabem por que também, só que os cordões estão todos embaralhando uns com os outros” (p. 116); os homens, no tempo e no espaço, ligados, *todos*, “como se cinco ou seis pessoas estivessem tentando fazer um tapete num mesmo tear” (p. 116), na urdidura desse texto que o homem centra em si, mas que se estende, no tempo e no espaço, à matéria de todos os outros homens.

A matéria do
homem

291

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 2003.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. – 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.

FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. 36ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia* terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas cidades, 1976.

Recebido em 04 de junho de 2016

Aceito em 17 de outubro de 2016

Fábio Antônio
Dias Leal

292