



FÁBIO ROBERTO MARIANO

**FAULKNER NA FRANÇA:
UMA ANÁLISE DOS PREFÁCIOS ÀS TRADUÇÕES DOS LIVROS DE
WILLIAM FAULKNER PUBLICADOS NA FRANÇA NOS ANOS 30.**

CAMPINAS
2015



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

FÁBIO ROBERTO MARIANO

**FAULKNER NA FRANÇA:
UMA ANÁLISE DOS PREFÁCIOS ESCRITOS ÀS TRADUÇÕES DOS LIVROS
DE WILLIAM FAULKNER PUBLICADAS NA FRANÇA NOS ANOS 30.**

Dissertação apresentada para o Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária, na área de História e Historiografia Literária.

Orientador: Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson

**CAMPINAS
2015**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crislene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

M337f Mariano, Fábio Roberto, 1989-
Faulkner na França : uma análise dos prefácios escritos às traduções dos livros de William Faulkner publicadas na França nos anos 30 / Fábio Roberto Mariano. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Eric Mitchell Sabinson.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Faulkner, William, 1897-1962 - Traduções para o francês - História e crítica. 2. Ficção americana - Séc. XX. 3. Anos 1930. 4. Prefácios - História e crítica. 5. Modernismo (Literatura). 6. França - Séc. XX. I. Sabinson, Eric Mitchell, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Faulkner in France : an analysis of the prefaces to William Faulkner's translated books published in France during the 1930's

Palavras-chave em inglês:

Faulkner, William, 1897-1962 - Translations into French - History and criticism

American fiction - 20th century

Nineteen thirties

Prefaces - History and criticism

Modernism (Literature)

France - 20th century

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eric Mitchell Sabinson [Orientador]

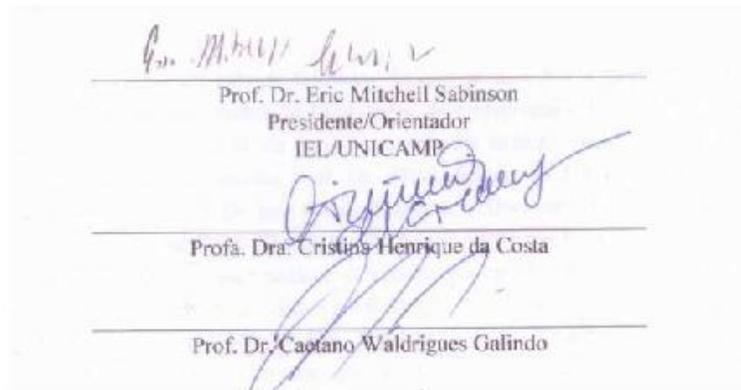
Cristina Henrique da Costa

Caetano Waldrigues Galindo

Data de defesa: 24-02-2015

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:



IEL/UNICAMP
2015

RESUMO:

O objetivo deste trabalho é compreender a recepção de Faulkner na França a partir de uma contextualização da literatura francesa nos anos 1930 e da leitura detalhada dos referidos prefácios. O que está em primeiro plano não é uma leitura crítica do autor, e sim uma organização de leituras críticas anteriores. Ao fim do texto, é esboçada uma proposição acerca do apelo específico que Faulkner teve na França.

Dos seis livros de Faulkner publicados durante os anos 30, cinco trazem prefácios. Esses textos são de autoria de figuras de grande influência no ambiente literário francês: os tradutores Maurice-Edgar Coindreau e René-Noël Rimbault, o crítico e escritor Valéry Larbaud e o escritor, político e jornalista André Malraux. A partir das leituras propostas nesses prefácios, é possível tentar estabelecer uma relação entre o ambiente cultural da França e a obra de William Faulkner.

Para estabelecer tal relação, este trabalho se divide em três partes, cada qual correspondendo a um de seus capítulos. Em primeiro lugar, faz-se uma análise do ambiente histórico e literário da França. Em segundo, uma leitura atenta dos prefácios é feita, levando-se em consideração também quem são seus autores. Por fim, o terceiro capítulo é um movimento de interpretação dos prefácios à luz da análise feita no primeiro capítulo.

Palavras-chave: William Faulkner; Romance Americano; Modernismo Americano; Década de 1930; Literatura Americana na França.

ABSTRACT:

The present dissertation aims at an understanding of the reader response to Faulkner in France. It is based both on a study of the mentioned prefaces and on an attempt to describe the literary and critical standards of the time. The main point here is not exactly a critical reading of the author's work in itself, but an effort of organizing earlier readings. This study is closed by a hypothesis about Faulkner's specific appeal to French readers.

Five out of the six of Faulkner's books published during that time are prefaced, all of them by Frenchmen: translators Maurice-Edgar Coindreau and René-Noël Raimbault, literary critic and writer Valery Larbaud and politician, journalist and novelist André Malraux. A detailed analysis of these prefaces may be an effective strategy to establish a connection between Faulkner's work and the French cultural environment in which he is read.

In order to effectively make such a connection, this dissertation has been divided in three parts, each of which corresponds to one of its chapters. In the first one, the literary and historical context of France is analyzed. In the second, a close reading of each of the prefaces is made, taking into account not only their words and references, but also their authors. In the third and last chapter, the prefaces are interpreted according to what had been exposed in the first chapter.

Keywords: William Faulkner; American Novel; American Modernism; The Thirties; American Literature in France.

SUMÁRIO:

| | |
|---|-----|
| Introdução | 01 |
| Capítulo 1 | 03 |
| 1.1: Os prefaciadores e sua relação com a língua inglesa..... | 03 |
| 1.2: O romance francês e a experimentação formal..... | 05 |
| 1.3: Assuntos, temas e situações..... | 15 |
| 1.4: A realidade histórica..... | 23 |
| 1.5: As condições da recepção..... | 29 |
| Capítulo 2 | 31 |
| 2.1: O prefácio de Andre Malraux a <i>Santuário (Sanctuaire - 1933)</i> | 30 |
| 2.2: O prefácio de Valery Larbaud a <i>Enquanto Agonizo (Tandis que j'agonise - 1934)</i> | 37 |
| 2.3: O primeiro prefácio de Maurice-Edgar Coindreau: <i>Luz em Agosto (Lumière d'août - 1935)</i> | 51 |
| 2.4: O segundo prefácio de Maurice-Edgar Coindreau: <i>O Som e a Fúria (Le Bruit et la Fureur - 1937)</i> | 68 |
| 2.5: O prefácio de René-Noël Raimbault: <i>Treze Contos (Treize Histoires - 1939)</i> .. | 85 |
| Capítulo 3 | 97 |
| 3.1: Posições..... | 96 |
| 3.2: Moral e política..... | 108 |
| 3.3: Técnica e experimentação formal..... | 112 |
| 3.4: Tempo e Linguagem | 115 |

| | |
|--|------------|
| 3.5: Um Faulkner Francês..... | 118 |
| Conclusão..... | 121 |
| Referências Bibliográficas..... | 125 |

Para Saran e Cohen,
Por atravessarem comigo ou por mim,
irmãos, as distâncias desta dissertação.

AGRADECIMENTOS:

Há pessoas sem as quais esta dissertação não poderia ter sido escrita, outras sem as quais ela sequer teria nascido. Agradeço, primeiramente, ao professor Eric, por sua orientação e por todas as valiosas lições.

Muito obrigado à professora Eunice Ribeiro Henriques, pela dedicação e pelos preciosos conselhos no exame de qualificação. À professora Cristina Henrique da Costa, presente no exame de qualificação e na defesa da dissertação, meus agradecimentos mais sinceros. Ao professor Caetano Waldrigues Galindo, pela atenção que dedicou ao meu texto e pela discussão que me proporcionou durante a defesa, muitíssimo obrigado.

Sou muito grato ao Gustavo, por todo o trabalho que teve na França para que eu pudesse ter acesso aos artigos da *Nouvelle Revue Française* dos anos 30. Ao Igor Porto, meu muito obrigado por me acompanhar a Oxford, MS, à Faulkner & Yoknapatawpha Conference, e por dividir comigo a experiência de desbravar os Estados Unidos.

To Claude Pruitt and Jennie Jo Joiner, who encouraged me with their attention and their immense kindness. Thank you very much.

Ao Guilherme, por todas as leituras e releituras, por ser meu interlocutor acadêmico e por todos as tardes em que dividiu comigo as aflições da composição desse texto. Ao Gabriel, pela fé inabalável.

Aos meus pais, por conhecerem e compreenderem; por apoiarem e persistirem.

"One bright spot in June, however, was a visit from the French academic, Maurice Coindreau, who had translated As I Lay Dying quite successfully. Now he was finishing work on The Sound and the Fury, and he came to spend a week with the author, asking specific questions. The importance of these translations may not have been obvious to Faulkner, but he was pleased. It would have been impossible for him to know at the time that these translations would form the basis for his huge presence in France and, later, South America."

_Jay Parini, One Matchless Time: A Life of William Faulkner

Introdução

Durante a década de 1930, William Faulkner foi traduzido para o francês juntamente a outros escritores dos Estados Unidos.¹ Desde então, sua fama se tornou perene na França; duas matérias relativamente recentes do jornal inglês *The Guardian* mostram o sucesso de Faulkner tanto entre o público quanto entre escritores franceses.² O país também se tornou desde então uma referência nos estudos sobre o autor. Até 1952, 14 livros de Faulkner estavam publicados em francês, e mais de 80 publicações sobre o escritor existiam.³ A revista francesa *Europe* dedicará, na década de 90, um número inteiro a William Faulkner (1992), e outro à literatura do sul dos Estados Unidos cujo título é *Depois de Faulkner (Après Faulkner)* (1997). *The Ink of Melancholy*, publicado pelo crítico francês André Bleikasten em 1990, é ainda considerado incontornável para estudiosos do autor, contendo referências a outros estudos franceses.⁴ Com picos de interesse, Faulkner é presença permanente do cenário cultural francês. É durante os anos 30 que se iniciará sua fama.

Buscou-se neste trabalho compreender as razões de uma possível ligação entre Faulkner e a literatura francesa, para a qual se julgou encontrar evidências suficientes. Para que isso fosse possível, primeiro foi realizada uma seleção de um *corpus* crítico a ser analisado. A opção feita foi pelos prefácios às obras de Faulkner publicadas durante

¹ Além dele, John dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck e Erskine Caldwell também chegariam à França. Claude-Edmonde. **L'Âge du Roman Américain**. Paris: Éditions du Seuil, 1948; e LYNES, JR. Carlos. **The "Nouvelle Revue Française" and American Literature, 1909-1940**. *The French Review*, Vol. 19, No. 3 (Jan, 1946), pp. 159-167.

² <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/mar/19/william-faulkner-france-telerama> e <http://www.theguardian.com/books/2009/mar/17/marcel-proust-telerama-poll>, respectivamente. Acessos em 22/01/2015.

³ As publicações sobre Faulkner na França entre 1931 e 1952 são analisadas e listadas por Stanley D. Woodworth em **William Faulkner en France**, de 1959.

⁴ BLEIKASTEN, André. **The Ink of Melancholy**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

a década de 30. Uma análise dos artigos de revista implicaria um tipo de contextualização muito grande, situando cada uma das revistas e dos autores em sua posição dentro do universo cultural francês, bem como um julgamento acerca da importância relativa de cada uma das revistas para o momento. Sendo tal trabalho extenso demais para uma dissertação de mestrado, a opção feita levou em consideração a disponibilidade dos prefácios a todos os leitores, de modo que o trabalho de contextualização pudesse ser mais focado, objetivo e sucinto, e se concentrasse mais em torno das questões da literatura francesa que da crítica do país.

A estrutura da dissertação se divide em três capítulos. No primeiro, faz-se uma exposição selecionada da literatura francesa da época e de seu contexto histórico. Em seguida, são analisados os prefácios em *close reading*. Por fim, a leitura dos prefácios é relacionada ao contexto literário-social delineado no primeiro capítulo. Na conclusão, busca-se fazer um balanço da relação estabelecida. A presente dissertação não tem por objetivo fazer uma análise original da obra de Faulkner em si, a exemplo do trabalho de André Bleikasten, que articula uma série de conceitos filosóficos franceses para ler quatro dos romances de Faulkner. Procurei com este trabalho somente tornar mais claro e delineado um momento na história literária.

Faço ainda uma última nota de ordem prática: salvo quando indicado, as traduções de trechos em inglês, francês ou espanhol são minhas.

Capítulo 1

1.1 Os prefaciadores e sua relação com a literatura de língua inglesa

Fiz a opção, nesta dissertação, de estudar não os textos de Faulkner diretamente, mas sim os cinco prefácios aos livros de Faulkner publicados na França nos anos 30. O objetivo é, com isso, tentar compreender que tipo de mediação existe entre o leitor francês e Faulkner. Essa escolha implica compreender que Faulkner seja debatido em ambiente francês. Se por um lado há essa série de barreiras e especificidades que não conseguem se transportar para o leitor francês, a valorização do autor na forma de um debate crítico sobre sua obra sugere que aspectos importantes para a cultura literária francesa naquele momento possam ser encontrados. Analisar esses prefácios é uma forma de compreender quais os argumentos levantados, os pontos destacados e as técnicas que se tornam atrativas ao público francês.

Os cinco prefácios que são analisados são escritos por quatro pessoas diferentes. O primeiro romance de Faulkner publicado na França, *Santuário* (1933), é prefaciado por André Malraux. *Enquanto Agonizo* (1934) tem seu prefácio assinado por Valery Larbaud. Tanto *Luz em Agosto* (1935) quanto *O Som e a Fúria* (1938) são prefaciados por Maurice-Edgar Coindreau. Entre os dois últimos livros, a publicação de *Sartoris* acontece na França, sem que haja um prefácio para o romance. Por fim, *Treze Contos* (1939) é prefaciado por René-Noël Rimbault.

A escrita do prefácio não é a primeira mediação entre o leitor e a obra. A tradução deve ser considerada antes de mais nada. No caso específico de Faulkner, há de se considerar que, dos quatro prefaciadores, dois são também tradutores das obras.

Maurice-Edgar Coindreau traduziu *Enquanto Agonizo*, *Luz em Agosto* e *O Som e a Fúria*, além de três dos contos de *Treze Histórias*. Os outros dez contos desse mesmo volume foram traduzidos por René-Noël Rimbault em colaboração com Charles P. Vorce. Rimbault também é o responsável pela tradução de *Sartoris* e de *Santuário*, ambos em parceria com Henri Delgove.

Do ponto de vista do contato com a língua original há diferenças. Dois dos tradutores de Faulkner são também prefaciadores: Coindreau e Rimbault. Podem, assim, ser contados como especialistas *em Faulkner e na língua inglesa*. Valery Larbaud, embora não tenha traduzido Faulkner, é também versado na língua inglesa, tendo supervisionado a tradução de *Ulisses*, de James Joyce, e vertido Samuel Butler para o francês. Nesse sentido, é um leitor de Faulkner no original inglês. A exceção é André Malraux, cuja carreira se compõe principalmente de romances e de seu trabalho jornalístico. Malraux prefacia um romance que lê em tradução, e há de se pensar, nesse caso, que sua visão já conta com uma primeira mediação da tradução feita por Rimbault e Delgove.

Um estudo específico das traduções feitas por Rimbault e Coindreau desviaria o propósito desta dissertação. Recorro, pois, ao comentário de Stanley D. Woodworth de que "a crítica francesa, tendo diante de si um texto francês, pode fazer um julgamento da 'tradução' no sentido do 'texto traduzido', porém (...) não saberia tirar conclusões sobre o valor dessa tradução no sentido de um 'ato de tradução.'" ⁵ Woodworth, que analisa a presença da obra de Faulkner na França entre os anos de 1931 e 1952, vai às especificidades e dificuldades encontradas pelos tradutores em breves catorze páginas, mas, em sua conclusão final, considera Coindreau "um tradutor-intérprete muito fiel e

⁵ WOODWORTH, Stanley D. **William Faulkner en France**. Paris: Lettres Modernes, 1959. p. 18.

consciencioso." ⁶ Sobre Raimbault, diz que "o texto faulkneriano de M. Raimbault não é muito inferior àquele de Coindreau." ⁷ Apoio, pois, na análise de Woodworth a conclusão de que a qualidade das versões de Faulkner para o francês seja reconhecida e estabelecida. Coindreau e Raimbault têm papel de mediadores, estabelecem um texto coerente e de qualidade, e embora atuem como mediadores da leitura de Faulkner, apresentam a André Malraux e aos outros leitores franceses um texto sem falhas grotescas, bem amarrado e que funciona na língua francesa.

1.2 O romance francês e a experimentação formal

Os anos 30 representam uma virada nas letras francesas. De acordo com Michel Winock, "a nova situação do mundo e da sociedade francesa levou muitos escritores a se tornarem menos psicológicos e mais sociológicos, menos exóticos e mais políticos." ⁸ Não se pode ignorar, no entanto, que desde as últimas décadas do século XIX a vanguarda poética já começava a adentrar o romance: com *Às Avessas*, Huysmans trazia os princípios do simbolismo para a forma romanesca, enquanto Édouard Dujardin iniciava, com *A Canção dos Loureiros*, a utilização do monólogo interior nessa mesma forma. As renovações da poesia, fazendo frente à consolidação do romance realista e

⁶ *ibidem*, p. 34 O comentário de Woodworth parece contraditório com seu propósito. O autor dedica-se a estudar as traduções apenas para chegar à conclusão de que está satisfeito com o nível delas. Em parte, poder-se-ia considerar tal postura uma evasão de uma discussão profunda que envolvesse melhor a teoria da tradução e as justificativas de certas posturas. Esta dissertação, ao se apoiar na conclusão de Woodworth, também deixa de lado a discussão sobre as traduções de Faulkner. Tal discussão poderia gerar um trabalho a parte, de imensa riqueza, mas, colocada aqui, ou desviaria os propósitos de minha investigação, ou excederia os limites de um trabalho de mestrado. Sendo assim, optei por deixar a discussão da tradução de lado.

⁷ *ibidem*, p. 35

⁸ WINOCK, Michel. **O século dos intelectuais.** *idem*.

naturalista, questionará o romance e suas possibilidades. A experimentação estética se tornará, nas primeiras décadas do século XX, um parâmetro para a prosa.⁹

Durante a década de 30, são incorporadas ao debate estético algumas das técnicas romanescas desenvolvidas desde um pouco antes da primeira guerra mundial. Poder-se-ia traçar um panorama da renovação do romance com início na publicação, em 1913, de *A la recherche du temps perdu* de Proust. Seguindo para a década de 20, há pelos menos outros três autores cujas técnicas merecem destaque especial no contexto francês. André Gide, em *Os Moedeiros Falsos*, trabalha com a multiplicidade dos pontos de vista. Dois surrealistas se destacam: Louis Aragon e André Breton. Aragon, com *Le paysan de Paris* (1926), utilizará as descrições como fim em si, modo de expor os elementos da cidade que revelam o *merveilleux quotidien*; o enredo e a personagem deixam de ser elementos estruturadores do romance. Com *Nadja* (1927), Breton incorpora a fotografia ao texto visando à destruição das descrições, enquanto calca sua narrativa nos acasos e acontecimentos fortuitos. Por fim, no início dos anos 30, Céline renova a utilização da língua francesa a partir da conjunção de um francês formal e alto com fórmulas populares e palavras de baixo calão, criando um narrador ao mesmo tempo culto e violentamente crítico. Cada uma dessas técnicas se apresenta como uma inovação em relação à narrativa linear, e o fato de serem conhecidas e discutidas nos anos 30 como técnicas atuais e válidas apresenta, ao leitor de romances na França, uma série de alternativas à estrutura padrão do gênero.

Proust é o primeiro dessa pequena lista. O primeiro princípio no qual seu grande ciclo de romances se apoia é a existência de um narrador de primeira pessoa que não possui uma identidade coerente. O leitor só conhece o nome do narrador, Marcel, no quinto volume da série, e no entanto é através da visão desse anônimo, a partir de suas

⁹ WALKER, David H. **Formal experiment and innovation.** in: UNWIN, Timothy (ed.). **The Cambridge companion to the French novel: from 1800 to the present.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 127

limitações e de suas impressões, que cada personagem e situação será vista.¹⁰ Ao invés de situar o leitor, as primeiras páginas do romance fazem antes com que uma série de imagens desfile diante dele, sem situá-lo no tempo ou no espaço. A essa primeira etapa, Edmund Wilson chamará de *overture*.¹¹ Uma das principais diferenças da técnica proustiana já é percebida nesse primeiro momento: sua narrativa não se constitui a partir da linearidade de uma série de eventos, mas sim da sobreposição de imagens que, sem se fixar, são colocadas para o leitor, para que sejam retomadas adiante.

A relação dos eventos com o tempo, a partir dessa técnica, é radicalmente alterada. Em primeiro lugar, as imagens reverberam e ecoam, ao invés de ser cronologicamente dispostas. Quando Proust apresenta algo, uma personagem, uma imagem ou uma situação, é a partir das associações que sua narrativa desperta. Como na técnica cinematográfica da montagem, tão explorada pelos surrealistas, há uma justaposição de locais e sensações distantes no tempo e no espaço que, se é impossível na realidade empírica, pode perfeitamente acontecer no sonho.¹² A cronologia, dessa maneira, cede espaço à associação entre diferentes imagens, evocadas por sua semelhança e pela impressão que causam no narrador.

A retomada das imagens em Proust é um outro dispositivo que marca sua técnica. Expostas uma primeira vez, elas serão retrabalhadas incessantemente, em momentos diferentes ao longo de toda a série de livros que constitui a *Busca*. O sentido pleno de cada uma delas apenas será acessível ao fim do romance. Essa retomada incessante de temas pode ser compreendida a partir de um ponto de vista musical: ao

¹⁰ “O caráter impessoal desse “eu” o torna quase anônimo, ou, em todo caso, indeterminado, e isso em oposição aos outros personagens do romance dos quais longas e precisas descrições serão feitas.” GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Entre sonho e vigília: quem sou eu? (Posfácio)**. In: PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. (Tradução Mário Quintana). 3ª Ed. São Paulo: Globo, 2006. p.2.

¹¹ WILSON, Edmund. **Axel's Castle**. In: **Literary Essays and Reviews of the 1920's & 30's**. New York: The Library of America, 2007. p. 734.

¹² “Esse desdobramento de uma imagem é um dispositivo proustiano típico. Difere das comparações divagantes de Gogol por sua lógica e por sua poesia. As comparações de Gogol são sempre grotescas, paródias de Homero, e suas metáforas são pesadelos, enquanto que as de Proust são sonhos”. NABOKOV, Vladimir. **Lectures on Literature**. New York: Harcourt Brace & Company, 1982. p. 214. .

invés de episódios, o que o leitor encontra são temas. O trabalho narrativo não consiste em ordená-los e atribuir-lhes uma relação de causalidade, mas antes em sobrepô-los e retrabalhá-los, de modo que a cada retomada o sentido inicial de uma imagem apresentada seja confirmado, aprofundado ou refutado. Personagens, situações, locais, sentimentos, obras de arte: tudo, em Proust, ganha novos matizes quando é reencontrado pelo narrador, visto novamente.

Um narrador sobre o qual o leitor não se pode apoiar, a ausência de uma sequência cronológica e o retorno e reverberação das imagens constituem, assim, grandes inovações técnicas de Proust. *Em busca do tempo perdido*, publicado entre os anos de 1913 e 1927, será uma influência decisiva nas letras francesas, e constituirá uma das grandes referências do romance de vanguarda. Nos anos 30, Proust já é uma referência técnica incontornável, em especial entre os entusiastas da vanguarda.

André Gide publica *Les faux-monnayeurs* em 1925. O narrador da obra estabelece um diálogo constante com o leitor, revelando-se; exemplo é o fim do capítulo V da primeira parte: "Como fará calor em Paris! É tempo de reencontrar Bernard. Eis que na cama de Olivier ele desperta." ¹³ Acompanhando uma personagem em cada capítulo, o narrador o faz de maneira que o leitor perceba também a sua presença; e mais que focalizar, se imiscui nos pensamentos dos personagens a partir do discurso indireto livre. Além disso, há os trechos do diário de Édouard, ou seja, impressões narradas em primeira pessoa. A novidade formal de Gide constitui no fato de os pontos de vista serem combinados ao constante conflito de impressões: nenhuma das visões é colocada como certa ou absoluta justamente porque há contradições entre elas. Assim, as motivações dos atos dos personagens se tornam turvas, bem como a possibilidade de compreensão direta de uma ação ou fato a partir do conhecimento de sua história. O

¹³ GIDE, André. **Les faux-monnayeurs**. Paris: Éditions Gallimard, 1925. p. 60. .

próprio assunto do romance é o engano, e a maneira como ele pode se prestar à realidade: assim como o dinheiro falso funciona e permite àquele que o possui agir no mundo do comércio, também as impressões que temos, sejam elas verdadeiras ou falsas, acabam por tornar-se base de ações diante das pessoas e do mundo. Ao desvincular o ato da narração de um único ponto de vista com conhecimento absoluto daquilo que é narrado, Gide (seguindo a trilha de Dostoiévski) abre caminho para uma complexidade psicológica que relativiza tanto a capacidade do romancista de fazer um julgamento moral quanto a do leitor de conhecer completamente as personagens que tem diante de si.

Experimentadores por excelência, os surrealistas são no geral avessos ao romance, e a incursão de Louis Aragon no gênero, em 1926, com *Le Paysan de Paris* não poderia ter outro resultado que uma série de alterações drásticas nos pressupostos romanescos. Aberto com uma espécie de ensaio contra a intelectualidade e a racionalidade cartesiana, o romance convida seu leitor a um tipo de contemplação que não é o da ciência. A busca de uma verdade artificial, prática e utilitária é substituída pelo vivo e palpável, por aquilo que surge quando, abandonando seus padrões comuns, o homem se deixa viver. O conceito de erro é subvertido: "Não quero mais me abster dos erros de meus dedos, dos erros de meus olhos. Sei agora que eles não são armadilhas grosseiras, mas sim curiosos caminhos em direção a um objetivo que nada, além deles, pode me revelar. A cada erro dos sentidos correspondem estranhas flores da razão."¹⁴ Guiar-se pelos pressupostos da razão seria, assim, fechar os olhos para um lado do mundo, justamente aquele que o surrealismo privilegia. O romance naturalista, racional ou mesmo portador de uma mensagem moral, calcado numa lógica exata e definida, não

¹⁴ ARAGON, Louis. **O Camponês de Paris**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. p. 42.

poderia fazer parte de uma proposta estética que nasce a partir da descoberta do inconsciente e que festeja a aleatoriedade.

Aragon destitui seu romance de personagens sólidas, sobre as quais se pode questionar ou perguntar algo, transformando-o muito mais numa série de impressões contínuas da cidade de Paris – sua verdadeira protagonista. A descrição é o procedimento formal utilizado como caminho para isso, mas uma descrição que não serve a uma ação, e sim a uma espécie de pintura convulsiva da paisagem. O olhar se torna um processo mental, mas não do tipo que envolva os caminhos já trilhados da razão. Em lugar de levar o leitor a acompanhar uma intriga ou um grupo de personagens, fazendo juízos sobre ele, a proposta é conduzir seu pensamento através das imagens.¹⁵ Observando aquilo que não é perceptivelmente integrado a um enredo, o "camponês" encontrará o trivial e, dentro dele, o mágico. Não mais através de uma linha de acontecimentos, senão por um processo mental distinto do comum é que o romance transforma aquilo que tenta agarrar com suas palavras. "Os homens vivem com os olhos fechados em meio aos precipícios mágicos. Eles manejam inocentemente símbolos negros, seus lábios ignorantes repetem sem saber encantamentos terríveis, fórmulas semelhantes a revólveres."¹⁶ A proposta de Aragon é diante do próprio ato narrativo, ressignificado como observação não automática de impressões que revelam, no banal, o que há de mais intenso e revelador: a vida.

Nadja, de 1927, é a tentativa de André Breton de resolver a controvérsia entre a estética do surrealismo e o gênero romance. A frase *Quem sou eu?* abre o livro, sendo uma espécie de convite para que o leitor conheça não uma obra, mas uma pessoa: o autor. Breton segue, no que poderia ser considerado um pequeno preâmbulo, em uma

¹⁵ "Qual a via de acesso, qual é o método para alcançar esse desconhecido escondido e transparente? As respostas podem variar: escritura automática, drogas, sonhos, paixão, embriaguez. Mas há um caminho unânime: o da imagem." GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Uma Topografia Espiritual**: Posfácio. In: ARAGON, Louis. *op. cit.* p. 254

¹⁶ *ibidem*, p. 201. GAGNEBIN, no Posfácio, cita esse mesmo trecho (p. 253).

breve reflexão sobre o modo como as obras dos autores lhe desinteressam, e como o que lhe interessa é a vida, da qual o romance seria, até então, desprovido. Seus autores são, de acordo com Breton, "os empíricos do romance, que pretendem pôr em cena personagens distintos deles mesmos e os exibem fisicamente, moralmente, à sua maneira, por necessidade de alguma causa que se prefere ignorar."¹⁷ A viabilidade do romance para o surrealismo estaria na exposição da vida em oposição à criação fictícia.

A aleatoriedade é um dos parâmetros de *Nadja*, e sua exposição se dá justamente no preâmbulo. Depois de suas reflexões preliminares, Breton começa a narrativa questionando a ideia de uma escolha possível entre tantas outras: "Vou tomar como ponto de partida o Hotel des Grands Hommes (...) (Acaso poderia ser de outra forma, já que eu queria escrever *Nadja*?)." ¹⁸ O hotel não é, absolutamente, o local das próximas ações, e nem mesmo essas constituem uma sequência organizável. Uma série de pequenos momentos instantâneos é intercalada a fotografias. Assim, o que vai se constituindo é uma espécie de observação aleatória da vida, um documento literário-fotográfico que permite ao leitor adentrar os dias de Breton em Paris. O tempo e a duração são abolidos, e o que vale são as impressões, conectadas unicamente pelo fato de terem sido vividas pela mesma pessoa. Sua ordem cronológica não importa. Michel Beaujour aponta que "Breton desliga a suspeita de romanesco agrupando elementos anedóticos em unidades maiores, no interior das quais a acumulação e um fenômeno análogo ao da memória retiniana criam a impressão de coerência no descontínuo."¹⁹ A lógica do sonho interpretado se sobrepõe à da causalidade e convida o leitor a aceitar o pressuposto de que as peças desconexas, por dizerem respeito a uma mesma pessoa,

¹⁷ BRETON, André. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 26

¹⁸ *ibidem*, p. 29.

¹⁹ BEAUJOUR, Michel. **O que é Nadja**. in: BRETON, André. *op. cit.* p. 163 (Tradução de Paulo Werneck). Um pequeno excerto do texto de Beaujour, do qual é originária a citação feita, está incluso no *Panorama crítico* disponível na referida edição de *Nadja* da Cosac Naify. A fonte primária, indicada no texto, é o ensaio **Qu'est-ce que Nadja?**, in **André Breton et le mouvement surréaliste**, La Nouvelle Revue Française, 172, abr. 1967, pp. 780-99.

escondam em si um sentido profundo. Nessas primeiras páginas, o que ocorre é uma espécie de "deseducação" romanesca, para que a narrativa que se segue seja interpretada de acordo com as premissas dadas.

Segue-se ao preâmbulo a narrativa dos encontros de Breton com Nadja, uma mulher que conhece por acaso nas ruas de Paris. Nesse momento, retornam os parâmetros de cronologia, da personagem, da organização. A percepção do leitor desses parâmetros é que deveria ter sido alterada. Em primeiro lugar, não há análise psicológica, e as próprias ações de Nadja, seus comentários, parecem aleatórios. A cidade de Paris, descoberta pelo casal em suas andanças, é ressignificada à medida que Breton, entre narrar os eventos e refletir sobre seu envolvimento com sua musa, se torna uma personagem ainda maior que ambos. Não é por acaso que Walter Benjamin será admirador do romance, vendo nele um marco revolucionário; "o casal Breton e Nadja conseguiu converter, se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em viagens de trem (os trens começam a envelhecer), nas tardes desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas molhadas de chuva de uma nova residência. Os dois fazem explodir as poderosas forças 'atmosféricas' ocultas nessas coisas."²⁰ Os momentos vividos pelas duas personagens são envoltos em significado não porque façam parte de um enredo; têm potência naquilo que revelam. Afinal, essa é a busca do olho surrealista: o poder significativo do acidental, do incoerente, daquilo que não se combinaria e que, no entanto, em um dado momento se encontra combinado. Na narração, é possível falar em inovação técnica no esforço de transformação do olhar do leitor: a estrutura narrativa de *Nadja*, prescindindo

²⁰ BENJAMIN, Walter. **O surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia.** in: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

da análise psicológica e do enredo, e utilizando um preâmbulo que "inicia" o leitor na lógica da aleatoriedade, propõe uma relação diferenciada com o gênero romance.²¹

Louis-Ferdinand Céline, com seu *Voyage au bout de la nuit*, de 1932, entra para a história da literatura francesa pelo impacto que causa não sobre a estrutura narrativa ou a maneira de ler, e sim sobre a própria *linguagem literária* da França. O romance surge em meio a uma polêmica que agitou os meios literários da época (e da qual apenas Céline emerge como autor importante para além da história literária francesa): a ideia de uma literatura completamente enraizada no "povo". Sua motivação são as ideologias das massas, e em especial o comunismo. A Rússia estabelecerá como parâmetro estético a chamada "literatura proletária", cujas diretrizes ficam estabelecidas no congresso de escritores de Carcóvia, na União Soviética.²² Na França, opõem-se dois grupos, os *populistas* e a *literatura proletária*.²³ Os meandros de tal polêmica e suas peculiaridades ficam em segundo plano; mais que qualquer um dos autores nela envolvidos, é Céline quem conseguirá chamar a atenção para uma identificação imediata de sua linguagem literária com o proletariado. Seu estilo põe abaixo a formalidade e o pudor, oralizando o idioma e fazendo com que uma fala de cunho mais popular adentre o romance. Otto-Maria Carpeaux fala em uma "*linguagem grosseira, salpicada de palavrões [que] contribuiu muito para enriquecer, com expressões populares, o francês escrito, que perdeu com Céline as aparências de uma 'língua de*

²¹ A vanguarda surrealista não guarda grandes relações com a prosa de Faulkner. No entanto, seria impossível desconsiderá-la de qualquer estudo que envolvesse a França nos anos 30. Os dois romances aqui resenhados têm por objetivo, desse modo, demonstrar como a forma do romance era, quando Faulkner chega à França, plural e aberta, e como o experimentalismo do escritor americano encontrava em Paris outros parâmetros.

²² Trata-se da cidade localizada na Ucrânia, também chamada Kharkiv.

²³ BELLOSTA, Marie-Christine. **Céline ou l'art de la contradiction**: Lecture de Voyage au bout de la nuit. Paris: Presses Universitaires de France, 1990. pp 89-90. Toda a contextualização de Céline na chamada arte proletária deve ser creditada ao estudo de Bellosta.

salão".²⁴ O autor de *Voyage* destoa, assim, do estilo e da pompa que Proust, Gide e mesmo Breton preservam.

Essa reforma na linguagem vem acompanhada, também, de uma outra espécie de narrador. Ao incluir a crueldade e a baixeza na linguagem do romance francês, Céline abre caminho para uma voz permeada, antes de mais nada, de ódio e violência. Seu estilo é constituído a partir do desprezo – pela língua e pelo mundo. Se incorpora uma fala que poderia ser chamada de "proletária," não é com qualquer intenção de se associar a (ou simpatizar com) o proletariado e suas ideologias.²⁵ O narrador de *Voyage*, Ferdinand Bardamu, ataca absolutamente todas as obras da humanidade com as quais se depara dentro da configuração do mundo nas primeiras três décadas do século XX: o fordismo, o colonialismo, a guerra, a burocracia, a vida urbana, a vida rural; e acima de todas elas, é a própria humanidade quem ele ataca.²⁶

Retornando à ideia de Winock de escritores mais sociológicos e políticos durante a década de 30 na França, o que se encontra em Céline é o exemplo perfeito dessa guinada. Sua análise é minuciosa, e em todo momento o protagonista flutua por diferentes instâncias de um mundo todo conectado em uma espécie de engrenagem. O mundo visto e vivido pelo narrador-personagem de Céline, Bardamu, se torna coerente a partir do comportamento humano. A maldade é onipresente no romance, e não se manifesta pelas atitudes individuais, embora também ali ela penetre. Cada ato maligno é perpetrado por uma espécie de pacto que une as pessoas, ou antes, por uma espécie de

²⁴ CARPEAUX, Otto-Maria. **As tendências contemporâneas por Carpeaux.** (História da Literatura Ocidental; v. 10) São Paulo: TEXTO Editores Ltda, 2012. pp. 137-138.

²⁵ "O que impede *Voyage* de ser uma obra proletária de esquerda é evidentemente o fato de, enquanto romance filosófico, se opor a todo espírito progressista: Céline denuncia os males contemporâneos, mas imputando-os, como qualquer moralista tradicional, ao mal intrínseco à natureza humana." ("*Ce qui empêche Voyage d'être un oeuvre prolétarienne de gauche, c'est évidemment qu'en tant que roman philosophique, il s'oppose à tout espoir progressiste: Céline dénonce les maux contemporains, mais en les imputant, comme n'importe quel moraliste, au mal interne à la nature humaine.*") BELLOSTA, Marie-Christine. *op. cit.* p. 111. .

²⁶ "O narrador celineano funda todo o mal no inconsciente, mas sem deixar de tomá-lo por 'Mal'." ("*Le narrateur célinien fonde tout le mal dans l'inconscient, mais sans cesser de le tenir pour le 'Mal'.*") *ibidem*, p. 288.

cláusula primordial do contrato social. É no grupo, na política, nas pensões e nas empresas que a vileza e a crueldade se realizam; no cotidiano civil, de pobres e ricos. De toda a humanidade. E apenas poderia representá-la uma linguagem permeada dessa mesma vileza, dessa mesma crueldade, mas que também transite entre pobres e ricos, que absorva da fala popular o que ela tem de mais violento e o traga para o seio da "língua de salão" da literatura francesa. As violências dos pequenos e grandes poderes e a opressão que pode nascer de qualquer associação de seres humanos estão, na obra de Céline, narrados em tom cabível.

Boa parte dessas mudanças antecede os anos 30. São elas, no entanto, que influenciam o julgamento da década e que são consideradas ainda como grandes marcos em termos de forma literária. Na década de 30, após a grande guinada formal vista, ocorrerá também uma virada temática. Tratando-se de um autor como Faulkner, no entanto, seria impossível negar a importância que as técnicas e a forma narrativa assumem. Afinal, este é um dos aspectos mais acentuados da obra do escritor americano. Considerei pois em primeiro lugar a forma, essencial para estudar Faulkner em qualquer momento. Restringir-me a ela seria um erro considerando-se o momento histórico francês. Cabe considerar, agora, mudanças nos objetos escolhidos pelos autores franceses no período.

1.3 Assuntos, temas e situações

Novas temáticas passam a fazer parte da ficção tanto dos autores que emergem nessa última década, como Céline e Sartre, quanto daqueles que já tinham espaço no cenário literário da década de 20. No caso desses últimos, alguns alterarão

significativamente o rumo de sua produção literária: Roger Martin du Gard e Louis Aragon constituem dois exemplos. Outros, como Georges Bernanos e François Mauriac, manterão suas posições estéticas ao mesmo tempo em que se defendem da associação com uma ou outra ideologia sociopolítica. Por fim, alguns dos temas que ainda resistiam perdem relevância no debate cultural. As transformações abruptas e radicais da política dos anos 30 encontram analogia nas temáticas dos romances do período.

O clima político do entreguerras e a iminência cada vez mais palpável de um novo conflito na Europa faz com que a primeira guerra mundial seja alvo da reflexão literária. Em lugar de mergulhar nela e em suas mazelas, os escritores procurarão compreendê-la em contextos maiores, analisando-a não como o entorno fundamental dos enredos, e sim como parte de um processo. Céline vê a guerra para depois compará-la a uma outra série de experiências, todas elas facetas da violência e da opressão às quais o indivíduo está sujeito. Catástrofe entre uma série de catástrofes, a guerra é percebida em *Voyage au bout de la nuit* como consequência de uma humanidade vil e cruel. Em muito difere a percepção de Roger Martin du Gard, que com *L'été 1914* (publicado em 1936) altera o curso de seu ciclo romanesco *Les Thibault* para tratar definitivamente da primeira guerra mundial. Nos primeiros seis volumes da série, as controvérsias religiosas e a análise psicológica ocupavam o primeiro plano. Os *Thibault*, os irmãos Jacques e Antoine, diferiam em suas visões de mundo, em suas profissões, em sua relação com o pai e a família, no prestígio de que gozavam. Era nessa diferença e em sua análise que se concentrava Martin du Gard. Sensível à tensão crescente gerada pela polarização política e pela política externa que conduzia a Europa a mais uma guerra, du Gard colocou seus irmãos diante da política na primeira guerra mundial. O autor "concede progressivamente maior protagonismo ao marco moral das situações e ações de seus personagens – dentro do contexto histórico e social – em detrimento de

uma análise psicológica sempre mais de acordo com a dimensão individual." ²⁷ O trunfo de Du Gard é sua lucidez política, que lhe valerá o prêmio Nobel de literatura em 1937. Pacifista, o escritor conseguirá captar o clima da França nos anos que antecedem a primeira guerra mundial, percebendo as semelhanças entre aquele momento e a década de 1930. Não se tratava, assim, de analisar a crueldade do conflito ou as situações vividas dentro dele, mas de encarar o processo que o desencadeara. ²⁸ Para Céline, a guerra era manifestação da maldade natural do ser humano; Du Gard a via, antes de tudo, como uma articulação política nefasta que deixara uma lição: a de que ela deveria, a todo custo, ser evitada.

Não é apenas a primeira guerra, dentre os assuntos diretamente políticos, que passa a ser figurada no romance francês da década de 30; a revolução comunista também encontrará terreno fértil na literatura francesa. Em 1928, André Malraux fez da luta comunista na Ásia assunto de seu romance *Les Conquérants*, e continuou a explorar o assunto em 1930, com *La voie royale*, e em 1933, com *La Condition Humaine*. Com esse último romance, ganhou o prêmio Goncourt. Seus personagens não apenas discutem a política da revolução, mas vivem-na, exercendo papéis que vão de mentor intelectual de uma célula revolucionária, passando por contrabandistas de armas, até terroristas. Não é tanto das mancomunicações ou de discussões teóricas que Malraux se ocupa em sua obra, mas sim da situação dos revolucionários diante da vida, do mundo e da ação política. O homem engajado é visto a partir de sua inserção na realidade, e

²⁷ PRADO, Javier del; ARAGON, Maria Aurora (Coaut. de). **Historia de la literatura francesa**. Madrid: Cátedra, 1994. pp. 1126-1127.

²⁸ Vale a ressalva de que, em termos estritamente literários, **Les Thibault** não constitui grande reviravolta. Otto-Maria Carpeaux o definirá como "*talvez (...) o único homem que continua fiel aos ideais do século XIX e vive consciente na realidade do século XX. (...) A técnica [de Les Thibault] só podia ser a do naturalismo, porque é naturalista o pensamento básico do romancista. (...) A sua psicologia novelística também é a tradicional; é behaviorista, fazendo seus estudos baseados no comportamento.*" In: CARPEAUX, Otto-Maria. **Fin du siècle por Carpeaux** (História da Literatura Ocidental; v. 8) São Paulo: TEXTO Editores Ltda, 2012. pp. 248-249.

embora sua dimensão revolucionária seja o foco da ação dos romances, ela não é a única dimensão explorada.

Na obra de Malraux, são sentidos claramente os ares do existencialismo, em especial com *La Condition Humaine*, que alça o autor à fama definitiva. Defrontados com problemas que extrapolam a esfera do político, os personagens tentam, de alguma forma, tatear a saída possível para as aporias em que se encontram. No entanto, não é através de mergulhos em sua mente ou em seu passado que esses personagens são vistos. Há, neles, profundidade psicológica, mas sua história, a formação de suas ideias ou as razões profundas que as motivam não são mais importantes que a sua *situação*, que a configuração das coisas no momento em que vivem.²⁹ Um dos personagens, Tchen, se defronta com a sensação e o fato de assassinar uma pessoa, que tem um profundo impacto sobre sua moral.³⁰ Tchen se torna obcecado por seu crime, mas num momento em que o crime cometido por ele é ao mesmo tempo fato moral, instrumento da revolução e experiência humana. O personagem não é julgado nem revisita seu passado: torna-se um assassino, e tenta compreender o que significa ser, dentro do plano articulado por seu grupo, o homem responsável por matar, aquele que tira a vida e que, por conta disso, pode perder a vida a qualquer momento. Com o foco recaindo sobre vários personagens em dilemas existenciais diferentes entre si, Malraux traz para o romance francês uma mudança que, além de temática, é de abordagem: o ser humano passa a ser visto diante do mundo em que vive como responsável por suas ações, e o trabalho do romance é compreender seu lugar e sua situação nesse mundo.

²⁹ Milan Kundera diferencia o enfoque psicológico do enfoque existencial do romance da seguinte maneira: "se K. [protagonista de *O Castelo*, de Franz Kafka] teve uma infância feliz ou triste, se foi o queridinho da mamãe ou educado num orfanato, se deixou para trás um grande amor ou não, isso não mudará nada nem no seu destino, nem no seu comportamento. KUNDERA, Milan. **A Cortina**: Ensaio em sete partes. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

³⁰ O impacto moral, nesse caso, não quer dizer um julgamento. Trata-se exatamente da libertação de uma dimensão puramente moral do fato para sua compreensão num outro sistema de valores.

Paul Nizan, em 1932, trará essa abordagem para o relato de viagem em *Aden Arabie*. Muito mais que aquilo que é visto pelo narrador, ou que suas comparações entre o local visitado, as esperanças de encontro e a realidade deixada para trás em casa e retomada no retorno, é a condição humana o tema central. Nizan inicia seu relato analisando sua própria motivação para empreender uma viagem a Aden, classificando-a como fuga, e se depara com um dos conceitos fundamentais do existencialismo: a liberdade. Vendo-se desprendido de amarras sociais, hábitos e ações mecânicas, percebe que isso não é o suficiente para que alguém seja de fato livre. O autor descobre outros automatismos do comportamento humano, que não aqueles presentes em Londres ou Paris, por parte dos administradores coloniais e que, no entanto, funcionam exatamente da mesma forma, criando amarras e impedindo que o homem exerça aquilo que lhe dá prazer. A busca do autor é pelo momento presente e pela possibilidade de enfrentar as condições presentes colocando-se diante delas. Em última instância, recorrendo a uma visão de mundo informada pelo marxismo, o que Nizan vê em Aden é a alienação como grande inimigo da liberdade, definida para ele com "um poder real e uma vontade real de querer ser dono de si próprio. Uma força para construir, para inventar, para agir, para satisfazer todos os recursos humanos cujo preço valha a pena." ³¹ Encerrando seu livro com uma declaração de ódio e inimizade à França, Nizan enfrenta a viagem como busca frustrada de liberdade, e localiza essa liberdade dentro do próprio homem e de seu ímpeto para a ação a partir da consciência da situação.

Jean-Paul Sartre, com suas duas obras publicadas já no fim da década de 30, *La nausée* (1938) e *Le Mur* (1939), será o representante definitivo do existencialismo enquanto estética e filosofia por sua dupla atividade como filósofo e ficcionista. Em ambos os livros, a política, ao contrário do que se dá na obra de Malraux, não está em

³¹ NIZAN, Paul. **Áden, Arábia**. Tradução de Bernardette Lyra. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 97.

primeiro plano, e nem a sociedade é desafiada em sua organização socioeconômica de maneira mais direta, como no relato de Nizan. Com Sartre, a situação do homem diante do mundo desafia mais abertamente os julgamentos morais e as análises psicológicas. Ao defrontar-se com o fato de estarem vivos e com as múltiplas possibilidades conferidas pela vida, as personagens de Sartre questionarão sua atividade e o valor de sua existência no mundo. Se Martin du Gard, por exemplo, inseria seus *Thibault* numa longa trajetória de vida que os levava à beira da primeira guerra, e se suas personalidades eram absolutamente determinantes nas posturas e nas decisões que tomavam, nos livros de Sartre a situação da vida presente se impõe com urgência, relegando a segundo plano todas as outras questões.

A presença do existencialismo não oblitera em absoluto o julgamento moral da literatura. A grande questão dos escritores católicos, por exemplo, continua a ser a questão do Mal. Para Sartre, Malraux e Nizan o que está em jogo são as escolhas e responsabilidades do indivíduo diante da sociedade e de sua responsabilidade. Georges Bernanos e François Mauriac se voltarão ao pecado como parâmetros das ações.³² São autores em cuja obra se faz sentir a influência da noção psicológica de Freud, e nos quais o mistério do inconsciente se une ao mistério da origem do mal para abrigar, num núcleo impenetrável, a ação pecadora. Em *Thérèse Desqueyroux*, escrito em 1927 por Mauriac, a protagonista é analisada a partir de seu passado. O livro se inicia com seu caminho para o julgamento, para depois empreender um retorno à história da tentativa de assassinato do marido. Indícios da motivação do crime estão presentes: o caso da protagonista e o modo como esse caso a afeta, a sufocante vida provinciana francesa, a estupidez do marido. E no entanto, nenhum desses motivos dá conta da complexidade de Thérèse, do modo como ela, sem se arrepender, é tomada por um sentimento

³² Consciente das diferenças estilísticas dos dois autores, faço a ressalva de que a temática que pretendo abordar, a do Mal, pode ser satisfatoriamente representada por um deles. Fiz, assim, a opção por resenhar apenas Mauriac.

ambíguo em relação a seu próprio crime. Pelo bem das aparências, a família do marido trabalha em direção à absolvição de Thérèse no processo jurídico; há um outro julgamento, no entanto, aquele que ocorre no interior da personagem, visivelmente inacessível ao seu marido, mas cuja natureza nem ela mesma consegue compreender.³³ A motivação das ações malignas permanece desse modo oculta e misteriosa.

Não faria sentido relacionar as temáticas históricas americanas de Faulkner, bastante específicas, àquelas que os franceses retomarão. Não há uma correspondência aparente dos processos históricos que valha tal relação. No entanto, é válido discutir algumas das mudanças relacionadas à estética de alguns autores, em especial no que diz respeito à sua relação com a política. Já foi abordada a mudança de rumos promovida por Roger Martin du Gard em sua série *Les Thibault*; no entanto, uma mudança ainda mais radical ocorrerá por parte de Louis Aragon. Do experimentalismo de *O Camponês de Paris*, o autor passará a uma série de romances nos quais seguirá os pressupostos do realismo socialista tal qual proposto pela União Soviética e pelo Partido Comunista. A lembrança de que o romance era a forma de arte depreciada pelo surrealismo levaria a discussão para uma das principais controvérsias dessa vanguarda: a incompatibilidade entre seu programa político (revolucionário, comunista e de alinhamento inicial com a URSS) e seu programa estético de destruição das formas racionais e regradadas da arte. Não caberia adentrar essa discussão ou aprofundá-la, uma vez que por si só ela evocaria um estudo mais aprofundado. A mudança ocorrida com a obra de Aragon é no entanto sintomática da já referida alteração nas diretrizes estéticas gerais francesas. As temáticas históricas dos Estados Unidos não dizem respeito à literatura francesa, uma vez que

³³ Embora Mauriac siga a história de Thérèse, ainda, por mais três romances (**Thérèse chez le docteur**, **Thérèse à l'hotel** e **La Fin de la nuit**, respectivamente de 1931, 1933 e 1935), é a personagem quem acompanha, e não o desenvolvimento da situação específica abordada no romance de 1927. **Thérèse Desqueyroux** continuará a ser, durante a década de 30, o livro que confere importância literária ao autor.

toma premência decisiva sobre a estética a política francesa; alguns autores fariam de sua escrita um posicionamento político diante da situação.

O posicionamento político dos escritores poderia ser algo ambíguo em alguns casos, mas outros insistiriam na necessidade de defini-lo. Aragon é um exemplo à esquerda: sacrifica suas convicções estéticas iniciais diante da urgência das convicções políticas. À direita, ou pelo menos em associação aos autores católicos, poder-se-ia citar o caso de Georges Bernanos. Trabalhando com temática similar à de François Mauriac, Bernanos é um autor que não apenas lidará com o diabo, a tentação e o pecado, mas o fará inclusive com personagens pertencentes ao clero. Em geral, intelectuais católicos na França pendiam para uma direita polarizada e que, saudosa da monarquia, cada vez mais se associava ao fascismo. Enquanto o debate em torno dessa realidade se desenvolvia na França, a Espanha o colocava em termos de uma guerra civil, que atraía os olhares e as letras de vários intelectuais no mundo. Bernanos irá à Espanha e escreverá *Les grandes cimetières sous la lune*, no qual denuncia os excessos do exército fascista de Franco.³⁴ O tom que adota já na introdução do livro é o de denúncia, e o autor não se colocará assim como um escritor (inclusive negando o rótulo), mas como alguém que deseja meramente se comunicar com o seu público. A visão que tem do seu trabalho é a de uma vocação, algo divino. Se Aragon abre mão de princípios estéticos em nome da política, poder-se-ia dizer que Bernanos abre mão de princípios políticos em nome de sua moral. Em seus romances, o autor buscava compreender o pecado e a tentação, o mal. Encarnado e manifestado na terra, o mal se traduz como violência e crueldade, o que Bernanos testemunhará na guerra de Franco. Escritor da direita, Georges Bernanos se afastará definitivamente do apoio ao fascismo, tornando ainda mais complexos os matizes da vida cultural e política francesa.

³⁴ André Malraux fez de sua experiência como combatente a base de seu livro **L'espoir**, de 1937. O romance, no entanto, não constituiu grande virada nem em seu posicionamento político nem em suas premissas estéticas.

A guinada temática para a política e a realidade ocorrida na França dos anos 30 não cria, de maneira alguma, uma oposição binária entre fascismo e comunismo, mas antes uma série de matizes que devem ser levados em consideração. Há uma direita não fascista viva, e um catolicismo que rejeita o fascismo; há uma esquerda revolucionária que se alinha aos pressupostos estéticos da União Soviética, e há uma esquerda que, ainda mais revolucionária, recusa-se a seguir qualquer regra para a arte. Há os autores que agradam tanto a esquerda quanto a direita, sem que se associem a qualquer uma das posições. O fato literário capital é a multiplicidade: através de uma breve retomada dos temas principais na literatura francesa dos anos 30, percebe-se que ela não necessariamente gerou um atrelamento entre posicionamento político e escolhas estéticas; plural, o ambiente literário francês reflete, em grande medida, o clima político do momento.

1.4 A realidade histórica

A radicalização da política nos anos 30 possui na França um matiz especial: a agonia da Terceira República. O destaque do sistema político francês na Europa é patente: estabelecido em 1871, ele se provava estável, pondo fim às sucessivas mudanças de sistema governamental ocorridas no país ao longo do século XIX.³⁵ A França saíra vitoriosa da primeira guerra mundial e era vista como a grande potência

³⁵ As mudanças dizem respeito tanto a sistemas políticos quanto a trocas de dinastias nas diferentes monarquias e impérios Franceses. Segue uma breve linha do tempo: 1804, Fim da Primeira República (Proclamada em 1792) e Proclamação do Primeiro Império Francês sob Napoleão Bonaparte; 1815, fim definitivo do Império e Restauração da monarquia sob a dinastia dos Bourbon; 1830, Monarquia de Julho sob o reinado de Luis Filipe de Orleans; 1848, proclamação da Segunda República Francesa; 1852, Proclamação do Segundo Império Francês sob Napoleão III; 1871, Proclamação da Terceira República Francesa.

continental.³⁶ Além disso, a atmosfera parisiense, a marcante presença de escritores e artistas estrangeiros e o prestígio que a cidade acumulara ao longo dos anos como centro cultural criaram a sensação de que tudo o que existia de mais moderno e interessante no mundo da arte e da cultura viria, naturalmente, da capital francesa.³⁷ Aos olhos dos outros países europeus – e em especial das repúblicas recém-nascidas da paz de 1918 – o sistema francês era o modelo a ser seguido, a forma mais bem estruturada de dar fim à monarquia e fundar uma nação. As tentativas de derrubá-lo para retornar à monarquia tinham falhado antes mesmo de chegar a acontecer, o papel da Igreja no Estado fora drasticamente reduzido e os eventuais monarcas que substituiriam a república se tornavam cada vez mais inviáveis como opção política por seus antigos apoiadores.³⁸ E no entanto, a Terceira República cairia com o início da segunda guerra mundial, expondo suas feridas não cicatrizadas. Não tendo sucumbido antes da guerra a um sistema totalitário, acumulava polêmicas desde 1871, o que fatalmente contribuiu para que a França apresentasse uma série de particularidades nesse momento histórico.

A principal delas é o fato de que o debate político francês dos anos 30 se deu no campo das ideias, e não no campo militar. Não houve, na França, Marcha sobre Paris, Putsch ou Guerra Civil, apenas pequenos ensaios disso. Houve, sim, a constituição de grupos no mesmo modelo dos camisas negras da Itália, e sua oposição por uma frente sindicalizada de esquerda. A eleição de duas coalizões de partidos de esquerda, o *Cartel des Gauches* e o *Front Populaire*, resultou em ferrenha oposição, boicote, e culminou numa instabilidade insuportável para os líderes da coalizão, que foram prontamente derrubados. E no entanto, todos esses fatos foram isentos de um confronto de fato militarizado, que chegasse a posicionar o exército de maneira decisiva contra a

³⁶ SHIRER, William. **The Collapse of the Third Republic: An Inquiry to the Fall of France in 1940.** New York: Pocket Books, 1971. 115-132.

³⁷ SPOTTS, Frederic. **The Shameful Peace: how French artists and intellectuals survived the Nazi occupation.** New Haven and London: Yale University Press, 2008. Pos 167 de 4592. Kindle Edition.

³⁸ SHIRER, William. op. cit, 72.

República. Na França, a guerra entre a esquerda e a direita nos anos 30 foi feita com intelectuais e livros, e não com fuzis e exércitos.

Decorre desse debate intelectual uma proliferação de revistas que defendem não apenas dois lados, mas visões alternativas da política à direita e à esquerda. A liberdade de imprensa fora garantida por lei no início da Terceira República, anos de 1880-1881, e apenas suprimida durante o período da primeira guerra mundial, sendo retomada em 1919.³⁹ Sem essa ferramenta de controle, as ideias circulavam livremente, e o diálogo entre as mais diversas posições políticas e suas bases eleitorais se estabelecia. Defesas e propostas comunistas impensáveis na Alemanha ou na Itália dividiam o espaço com planos de ação e formulações fascistas inadmissíveis na União Soviética. Também os escritores e artistas eram associados a posições, e muitas vezes transitavam de maneira contraditória entre elas. A elaboração e a disponibilidade de tais ideias permitiu que, na França, mais que em outros países, os autores fossem de certa maneira disputados entre a direita e a esquerda, e que o debate literário ocorresse paralelamente ao político sem que lhe fosse subordinado.⁴⁰ Com isso, pode-se dizer que não há um programa exclusivo ou uma diretriz única para a produção literária. E mais: todas as diretrizes adotadas por outros países terão seus ecos em Paris. A posição privilegiada de que a capital francesa desfruta no campo das artes se combinará às condições político-sociais que garantem a liberdade para uma produção literária diversificada: os romances do realismo socialista de Aragon; as reflexões católicas sobre o mal de Mauriac e Bernanos; a literatura engajada de Malraux; o ataque à moralidade feito por Gide; os experimentos surrealistas de Breton e (novamente) de Aragon.

³⁹ *ibidem*, p. 88 e, novamente, p. 19 (nota de rodapé). A liberdade de imprensa se estabeleceu na França em 1881; em 1884, a liberdade de organização sindical, e em 1907, a liberdade de associação.

⁴⁰ *ibidem*, p. 88. SHIRER lembra que os escritores franceses gozavam de uma reputação muito maior e mais importante que os próprios políticos, sendo os principais parâmetros da vida intelectual.

O primado do debate intelectual não impedia a existência de uma militância política nas ruas. Seria redundante dizer que, na França, manifestações contra o governo partiam dos mais diferentes espectros políticos, dada a tradição do país de barricadas e protestos populares. Mas se o confronto civil fez parte do entreguerras francês, isso se deve especialmente a uma tensão já acumulada, advinda do caso Dreyfus. Desde a fundação da Terceira República, grupos de oposição buscavam restaurar a monarquia. À oposição política entre sistemas de governo, associou-se aquela gerada pelo caso entre 1894 e 1906. Como resultado, o trinômio catolicismo, antissemitismo e antirrepublicanismo configurou uma posição política na França, tornando-se sinônimo de conservadorismo. Sua principal manifestação foi o surgimento da *Action Française*, fundada em 1898. Antissemita, nacionalista e monarquista, a ideologia do grupo liderado por Charles Maurras (de grande influência na política francesa) era basicamente composta de uma espécie de nostalgia do *Ancien Régime*.⁴¹ A *Action Française* possuía uma estrutura organizacional bastante sólida, contando com um jornal diário, uma liga para recolhimento de donativos e recrutamento de membros, um instituto de ciência política e um braço combativo civil: a *Fédération nationale des Camelots du roi* (fundada em 1908).⁴² O horizonte cada vez mais remoto de um retorno à monarquia priva o movimento de sua principal reivindicação, mas não de seu inimigo, a república. Quando o fascismo começar a ser elaborado, na década de 20, a *Action Française* verá nele o caminho da oposição ao sistema de governo francês.⁴³ As tensões levantadas pelo Caso Dreyfus ressurgem nas ruas, e novas organizações de direita à maneira dos *Camelots du roi* aparecem na França: a *Legion* e as *Jeunesses Patriotes* em 1924, *Le Faisceau* em 1925. Embora com discordâncias pontuais e sem encontrar um

⁴¹ *ibidem*, 74.

⁴² *ibidem*, pos. 19202, nota xl - 40. Sobre a origem dos Camelots du Roi e sobre o fascismo francês, vide SOUCY, Robert. **Le Fascisme Français: 1924-1933**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

⁴³ SOUCY, Robert. *op. cit.* p. 21. Soucy assinala que o fascismo foi elaborado na França antes que se tornasse voga na Itália ou na Alemanha e de maneira mais profunda.

líder definitivo, essas organizações tinham alvos claros: a república, os judeus, o socialismo e o comunismo. Se a Terceira República tinha nascido de um impulso conservador, fruto da incapacidade de conciliação entre dois monarcas e em oposição à Comuna de Paris, a batalha que configurava o seio de seu nascimento ainda não estava resolvida.⁴⁴ As forças da direita radical se elevavam, no entreguerras, para exorcizar seus fantasmas.

A renovação das forças de direita nas ruas levou naturalmente ao enfrentamento. A violência passa, com os constantes confrontos nas ruas, a fazer parte da vida política francesa. O surgimento do fascismo no horizonte político conseguiu, de alguma maneira, unificar tanto o bloco da direita como o da esquerda, ainda que essa união prefigurasse uma instabilidade posterior. De um lado, diferentes forças se conglomeravam em torno da derrubada da república e da instauração de um regime fascista, sem conseguir no entanto encontrar o grande líder necessário para isso. Do outro, setores mais radicais da esquerda abriam mão de seu projeto de tomada de poder (ao menos temporariamente) para constituir uma frente de oposição ao fascismo, e impedir o que seria uma grande vitória da direita mais conservadora possível e um retrocesso do sistema político. Essa união teria como fruto político a eleição, em 1936, do *Front Populaire*. O líder da coalizão, León Blum, era tudo aquilo que os conservadores execravam: judeu, eleito democraticamente, membro do partido socialista e vindo de uma coalizão que continha os comunistas. Quanto mais próxima se tornava a eleição, mais os ânimos se acirravam. Blum é linchado em atividades de campanha dias antes do pleito, não sendo assassinado graças a uma intervenção providencial de operários de construção que reformavam os muros do Ministério da

⁴⁴ SHIRER, William. *op. cit.* p. 17.

guerra na hora do ataque.⁴⁵ O que diferenciava a França era o fato de o Estado não chegar, de fato, a apoiar nenhuma das partes; o *modus operandi* da política, que privilegiava a convivência das diferentes opiniões, também parecia reger as ruas.

Essa dinâmica, no entanto, levava a dois grandes ônus da Terceira República: sua instabilidade e a decorrente ineficiência do governo.⁴⁶ O grande privilégio do sistema republicano era a possibilidade de debater os assuntos a partir de uma série de visões diferentes, mas isso aumentava consideravelmente o tempo de tomada das decisões.⁴⁷ Para contribuir com o desprestígio do modelo republicano, escândalos crônicos de corrupção minavam gabinetes, fazendo com que tudo se tornasse ainda mais instável e ineficiente, numa espécie de círculo vicioso. As alternativas ao modelo sociopolítico da Terceira República só ganhariam força com a chegada da crise de 29. Itália, Alemanha e União Soviética rapidamente se tornaram contrapontos. A habilidade desses países em se organizar e passar pela crise se contrapôs à incapacidade dos franceses de dar estabilidade à sua economia. A necessidade da ação e o aumento das proporções do debate político típicos da crise do liberalismo dos anos 1930 afetou a França de maneira diferente, porque ela foi o país que conseguiu manter uma República liberal até o início da segunda guerra. De todos os lados, no entanto, demandava-se ação. Os outros países da Europa tinham seus líderes, suas metas e caminhavam a passos largos para cumpri-las; na França, debates e debates eram incapazes de solucionar os problemas.

Essa demanda política da ação é, enfim, o traço marcante do contexto francês. A violência das manifestações civis continua porque nenhum dos lados chega a uma

⁴⁵ *ibidem*. p. 269. Blum é retirado do carro onde faz cortejo pelos *Camelots du Roi*, e em virtude do sangramento causado pelo ataque, passa as próximas semanas se recuperando num hospital.

⁴⁶ *ibidem*. pp. 75-84. Shirer analisa tal instabilidade com profundidade no sexto capítulo de sua obra.

⁴⁷ Os gabinetes tinham curta duração, e eram trocadas a cada, no máximo, um ano. "Como era possível para um governo lidar com os problemas cada vez mais complexos do século XX se ele não conseguia durar o suficiente para conseguir planejar de maneira séria uma estratégia de ação?" *ibidem*, p. 76.

vitória definitiva. O governo é criticado por sua incapacidade de ser estável e assertivo. Os jovens vão às ruas, entram em confronto e militam, mas, ao contrário do que acontecia nos países vizinhos, isso nem se transforma num sistema político novo, nem numa guerra civil. O paradoxo do entreguerras francês é a estranha mistura de pluralidade e ausência de resolução. Todas as possibilidades existem na França, no campo político, no literário, no religioso. As posições não são simplesmente dois lados opostos e unificados, mas uma série de matizes; quando decidem se unificar, não conseguem permanecer juntas e nem derrotar definitivamente seus inimigos. Os franceses aprenderiam, a duras penas, a distância entre ação e pensamento; não à toa, depois da guerra, voltar-se-iam para Jean-Paul Sartre, que tenta encontrar meios de suprimir essa distância. Antes da guerra, todas as possibilidades pareciam estar à disposição dos franceses, sem que eles conseguissem realizar qualquer uma delas.

1.5 As condições da recepção

Colocadas à disposição do leitor, as tendências discutidas até esse momento têm como objetivo fornecer um referencial para que os prefácios possam ser assimilados. A própria obra de Faulkner encontra ecos múltiplos dentro da literatura francesa. Se por um lado se pode relacionar a técnica de *Nadja* à seção de Benjy de *O Som e a Fúria*, não faria sentido algum associar Faulkner e Breton em termos do cenário ou da posição política dos romances. A questão, no entanto, não é o quanto esse contexto se relaciona com cada aspecto de livros específicos, mas o fato de que, conhecendo-se a situação na qual Faulkner foi publicado na França, torna-se mais claro para o leitor quais eram as conexões disponíveis.

Esta dissertação se propõe a interpretar os prefácios aos livros de Faulkner publicados na França. Parte dessa tarefa consiste em conhecer o tipo de alteração que os prefaciadores visavam fazer no cânone. Sua escrita não é simplesmente elogiosa ou analítica, mas fruto de posições estéticas. Faulkner é um entre alguns autores americanos, mas também se torna um entre os autores franceses, sendo de certa maneira incorporado ao ambiente das letras francesas. Espera-se que, com as tendências levantadas nesse capítulo, as análises realizadas no próximo se tornem mais claras, os referenciais, palpáveis, e que a proximidade entre Faulkner e os autores franceses esteja mais aparente.

Capítulo 2

2.1 O prefácio de André Malraux a *Santuário* (*Sanctuaire* - 1933)

André Malraux acabou, por um golpe de sorte, sendo o responsável por escrever o primeiro prefácio a um livro de Faulkner publicado em francês.⁴⁸ Trata-se não de um crítico, mas de alguém que se dedica principalmente à ficção, tendo a crítica como uma atividade secundária.⁴⁹ A escolha de um escritor para produzir o prefácio tem motivações enraizadas na importância de André Malraux para o cenário cultural francês; o escritor é um dos grandes nomes da literatura do período.⁵⁰ Embora nunca tenha sido filiado ao Partido Comunista, Malraux tem uma biografia associada à esquerda. Durante a década de 20, na Ásia, atuou como jornalista e teve postura combativa diante do colonialismo, ocupando-se, também na sua produção literária, de questões como a revolução e a desigualdade.⁵¹ De volta à Europa, foi um dos grandes nomes da frente antifascista na França e ele serviu o exército republicano na Guerra civil Espanhola. Durante tais anos, utilizou as experiências políticas como base de seus romances.

Malraux era, portanto, uma figura que representava muito bem as tendências que norteariam a literatura francesa nos anos 30, uma espécie de pioneiro da geração. Um ensaio de Emmanuel Berl, de 1929, *A morte do pensamento burguês*, dá a dimensão da

⁴⁸ O papel caberia, inicialmente, a Valery Larbaud. Uma explicação mais detalhada do fato será encontrada a seguir, no comentário do prefácio de Larbaud a **Tandis que j'agonise**.

⁴⁹ Os outros prefaciadores de Faulkner nos anos 30 são, em termos da natureza de sua principal atividade cultural, diferentes de Malraux, como expus no capítulo 1 em detalhes. Valery Larbaud é essencialmente um crítico, embora também produza ficção; René-Noël Rimbault e Maurice-Edgar Coindreau são, antes de tudo, tradutores.

⁵⁰ Como atestado no capítulo 1, seção 1.2.

⁵¹ Seus livros **La Tentation de l'Occident** (**A Tentação do Ocidente** - 1926), **Les Conquerants** (**Os Conquistadores** - 1928) e **La Voie royale** (**O Caminho dos reis** - 1930) são o resultado literário do período.

mudança de paradigma ocorrida na França na década que terminaria com o início da segunda guerra mundial. Segundo Berl, “Quase nenhum romance dá vida aos homens de agora, em condições de agora.”⁵² A exceção apontada é um romance publicado em 1928 por Malraux, *Os Conquistadores (Les Conquerants)*, segundo ele, “um acontecimento da mais alta importância.”⁵³ Em 1933, o romancista se tornará figura central da literatura na França com *A Condição Humana (La Condition Humaine)*.⁵⁴

Baseado numa tentativa falha de insurreição comunista ocorrida no ano de 1927 em Xangai, na China, o romance acompanha as vidas de quatro personagens ao longo do desenrolar dos eventos. Kyo Gisors, cujo pai é um professor universitário e intelectual marxista, é o líder da insurreição, um idealista que luta por justiça social enquanto tenta compreender e solucionar seus problemas conjugais. Ao fim, Kyo é capturado e se suicida com uma cápsula de cianureto. Tchen, um discípulo do professor Gisors, é o revolucionário responsável pelo assassinato uma autoridade do governo. Após cumprir sua tarefa, no entanto, ele se torna obcecado com o assassinato em si, não como fato específico mas em suas implicações na vida humana.⁵⁵ Enviado para matar o líder chinês do Kuomintang, Tchang Kai-chek, Tchen propõe o método do bombardeio suicida como mais efetivo; no entanto, seu ataque falha, e o terrorista morre em vão. Katow, um veterano russo do exército vermelho, já escapara à morte uma outra vez. Ao longo do livro, o personagem demonstra um senso profundo de altruísmo, solidariedade e coragem, em especial no momento em que sua morte finalmente acontece. Capturado e submetido a uma terrível execução por queimadura, ele abre mão de suas duas

⁵² BERL, Emmanuel, *apud* WINOCK, Michel. *In: O Século dos Intelectuais*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2000. p 400.

⁵³ *idem*

⁵⁴ Uma vez que, no contexto dessa tese, interessa a importância que Malraux adquirira durante a década de trinta e, essencialmente, no momento em que escreve o prefácio estudado, optei por incorporar à tese um breve resumo de **A Condição Humana**, para que o leitor que não conheça a obra possa se situar na estética e na temática pelas quais Malraux se tornara conhecido.

⁵⁵ Para uma análise um pouco mais detalhada do modo como Tchen considera o assassinato, vide cap. 1, seção 1.3.

cápsulas de cianureto, entregando-as a outros dois camaradas para que eles tivessem um fim mais digno e menos doloroso. Finalmente, há o Baron Clappique, um mercador francês que fornece armas aos revolucionários através do contrabando. Clappique consegue, ao fim, escapar de Xangai antes de ser capturado.

O romance não se concentra apenas nos eventos dos quais essas personagens participam. Há uma grande ênfase nos dilemas morais e existenciais que coexistem com as ocupações políticas à medida que o enredo se desenvolve. Foi justamente a análise da vida particular diante de condições políticas o que fez com que *A Condição Humana* se tornasse um livro aclamado e único, definindo a importância e o peso que tem o nome de Malraux.

Não é apenas a força da figura de André Malraux que informa o modo como os leitores franceses verão *Santuário* e Faulkner, mas também sua escolha de análise. O prefácio de Malraux se inicia com uma tentativa de definir o romance policial em termos artísticos, utilizando *Santuário* como parâmetro.⁵⁶ O romance de Faulkner seria uma espécie de romance policial incomum, uma vez que distorce certos paradigmas do gênero.⁵⁷ No lugar do mistério e do quebra-cabeças, comuns às intrigas policiais, o que subsistiria em *Santuário* seria a exploração da violência e da absurda crueldade humana analisadas em relação com seu contexto. Segundo Malraux, é a capacidade de amplificar fatos éticos ou poéticos e representá-los em um nível de intensidade total o que confere ao gênero policial um valor artístico.⁵⁸ No caso específico de *Santuário*, o

⁵⁶ Em parte, a comparação age no sentido de suavizar o impacto que a violência e a crueldade do romance poderiam causar; tratando-se de um romance policial, o que se espera é uma história de violência e criminalidade. Além disso, a popularidade do romance policial na França age em favor de **Santuário**, aproximando-o de um público ávido por novos autores e novas histórias.

⁵⁷ MALRAUX, André. **Préface a Sanctuaire**. In: FAULKNER, William. **Sanctuaire**. Traduit par René-Noël Raimbault et Henri Delgove. Paris : Editions Gallimard, 1933. p. 7.

⁵⁸ *ibidem*, p. 8.

fato que é multiplicado é “um mundo desigual, poderoso e pessoal ao ponto da selvageria.”⁵⁹

O autor francês identifica esse mesmo mundo como material já explorado por um outro gênero, o conto. Citando Hoffmann e Poe, Malraux ressalta as similaridades entre o conto e o romance policial no que diz respeito aos temas e ao material psicanalítico que oferecem.⁶⁰ No entanto, marca uma diferença fundamental entre Faulkner e Poe, atribuindo ao último uma concepção de arte pautada no controle total sobre a obra, de maneira que a vontade de expressão do escritor fica em segundo plano. Faulkner, por dedução, estaria do lado oposto, e em suas obras é justamente a vontade de expressão que é ressaltada. Malraux atribui em parte à natureza do gênero romance a rejeição da ideia de controle total da obra a segundo plano: "de todas as artes (...), o romance é a menos governável, aquela em que o domínio da vontade se encontra mais limitado."⁶¹ Apenas em parte, uma vez que cita, novamente como oposição a Faulkner, Flaubert. Desenhando uma espécie de constelação comparativa, Malraux coloca, de um lado, autores que veem na produção de um objeto de arte perfeito o fim do ofício literário (Flaubert e Poe); do outro lado estariam autores que, dominados pela necessidade de escrever seus romances, colocam toda sua técnica à disposição de uma certa obsessão (Dostoiévski, Balzac, D. H. Lawrence e Faulkner).⁶² Em jogo, está também aquilo que os autores que se deixam dominar escolhem como obsessão. No caso de Faulkner (ainda de acordo com Malraux) uma força "por vezes épica" faz com

⁵⁹ *idem*. O advérbio “de modo selvagem” não faria tanto sentido em português quanto a formulação que propus, mas cabe registrar o original: *sauvagement personnel*. A fórmula parece estranha a princípio, um advérbio construído a partir do adjetivo “selvagem” associado ao adjetivo “pessoal.” A selvageria, a ausência de controles e de regras, cairia muito bem tanto ao ambiente criminal do romance policial quanto à atmosfera da obra de Faulkner como um todo.

⁶⁰ *idem*

⁶¹ *ibidem*, p. 9

⁶² *idem*

que o autor americano se sinta impelido a confrontar seus personagens com o irremediável.⁶³

Fazendo uma breve explicação, Malraux retoma alguns exemplos (de *Santuário* e de *Enquanto Agonizo*). Numa tentativa de imaginar o processo criativo de Faulkner, o escritor francês propõe a ideia de que o americano criaria suas "situações trágicas" antes mesmo de criar seus personagens, alocando estes àquelas.⁶⁴ Isso explicaria, diz Malraux, a intensidade de suas personagens secundárias, comparáveis às do escritor russo Shchedrin.⁶⁵ A comparação, ainda de acordo com Malraux, não se estenderia a Dickens, uma vez que as personagens secundárias de Faulkner, ao contrário daquelas do autor britânico, são, assim como as primárias e todo o resto nos romances do americano, envolvidas pelo "sentimento que faz o valor da obra de Faulkner: o ódio."⁶⁶ As comparações retomam a constelação que se desenhava em torno de Faulkner, e fica explicitado o ódio como a força que impele a escrita faulkneriana para o irremediável.

Os escritores de prosa citados até o momento são dotados de um olhar social agudo, atentos à sua época, e decididos a confrontá-la de alguma maneira. O grupo que Malraux reúne em torno de Faulkner, no entanto, ainda terá mais dois nomes que não são de romancistas, Baudelaire e Nietzsche, ambos "*poetas trágicos*" ligados a Faulkner por Malraux através de seu fascínio.⁶⁷ É dada por Malraux, ainda, uma definição desse poeta: como o viciado em ópio, que só encontra sua paz no uso repetido da droga e se vê sempre impelido a ela, escritores como Baudelaire, Nietzsche e Faulkner se veem impelidos à expressão repetida, mas de formas diferentes, daquilo que os domina. A tentativa seria sempre a de alterar a natureza da obsessão, de modo a inscrevê-la no

⁶³ *idem*

⁶⁴ *idem*

⁶⁵ *ibidem*, p. 10. Famoso satirista e escritor de contos, Shchedrin é um autor da segunda metade do século XIX, cujo olhar se volta, essencialmente, à realidade social russa, o que o faz, naquele país, um ídolo da vanguarda modernista e dos comunistas.

⁶⁶ *idem*

⁶⁷ *idem*

universo das coisas acessíveis.⁶⁸ Malraux propõe que cada obra teria uma função que se relaciona à obsessão de seu autor (no caso de Faulkner, o ódio) e seria uma tentativa de torná-la mais compreensível; a escrita, no entanto, seria incapaz de por fim à relação entre autor e obsessão.

Há também nessa nova comparação uma conexão entre o romance e o trágico. Reunidos ao longo do prefácio estão elementos como o governo implacável do destino sobre as vidas das personagens e o atrelamento das mesmas a uma situação irremediável. Tais elementos se fazem presentes na tragédia grega e são também atribuídos por Malraux aos romances de Faulkner, o que confere sentido à frase final do prefácio (*Santuário é a intrusão da tragédia grega no romance policial.*)⁶⁹ Em termos de estilo a comparação feita por Malraux se fecha: ao prescindir de elementos dispensáveis ao valor artístico do romance policial, Faulkner combina o gênero com expedientes da tragédia grega. Seu objetivo é tornar compreensível sua visão do mundo a partir do ódio, que exerce sobre sua escrita um domínio absoluto. Há uma gradação na comparação com escritores: em primeiro lugar, o material psicanalítico, partilhado com os contistas Poe e Hoffmann. Depois, é feita a comparação com Dostoiévski, Balzac e Lawrence na medida em que estes também são tomados por suas obsessões, deixando-se governar por sua necessidade de expressão daquilo que os envolve. Segue a comparação com Dickens e Shchedrin, cujas obras têm parte significativa de seu valor associada às descrições do entorno social que fazem. Por fim há a comparação com Nietzsche e Baudelaire, que têm uma visão da missão do artista como uma espécie de sacrifício, para o qual a entrega total é imprescindível. O Faulkner apresentado por Malraux é um escritor obcecado e que se entrega à sua obsessão, e ao mesmo tempo um profundo observador social.

⁶⁸ *idem*

⁶⁹ *ibidem*, p. 11

O escritor francês, em seu curto prefácio, faz opções. Em primeiro lugar, não contextualiza Faulkner minimamente: não diz a origem geográfica do autor, sua idade ou sua época. Não o ombreia tampouco com outros autores americanos; ao invés disso, escolhe autores europeus para a comparação (o único americano escolhido, Edgar Allan Poe, tem muito mais peso na França que nos Estados Unidos). Deixa de lado o aspecto estilístico, extremamente importante e aparente em Faulkner, para se concentrar numa série de comparações e no olhar social. E, finalmente, ao prefaciá-lo um livro repleto de crimes e atitudes violentas aparentemente injustificáveis, Malraux não toca o conceito de mal. Essa é sua escolha mais marcante, não apenas pelo teor de *Santuário* (dentre os seis livros de Faulkner publicados na década de 30 na França, *Santuário* é com certeza aquele que mais se prestaria a essa discussão), mas também pela posição que marca. No prefácio de Malraux, a ênfase está na condição humana (*sic*), e não na alma; em outras palavras, é na organização social e na situação do homem no mundo que se deve prestar atenção, e não numa tentativa de compreender suas ações a partir de sua natureza. Malraux não se interessa pela discussão moral de como o homem sucumbe a impulsos malignos, ou sobre qualquer tipo de figura ou entidade sobrenatural capaz de tentá-lo. A visão de mundo e a moral cristãs não se aplicam; ao invés disso, o prefácio de Malraux buscará em Faulkner o modo como o ser humano enfrenta a sociedade quando ela de alguma maneira se volta contra ele. É nesse sentido que a relação com a tragédia grega se faz compreender de maneira mais profunda: defrontado com um destino inevitável, o homem não tem alternativa se não enfrentá-lo a partir de suas possibilidades no momento, ainda que contra ele se volte toda uma sociedade. Como na tragédia, o julgamento moral é suspenso, e o que se vive é um estado de exceção dado pela situação. O que Malraux escolhe ver em Faulkner é esse enfrentamento da sociedade, o

mesmo enfrentamento que o próprio Malraux tem em seus romances e que propõe como estética.

Ao encontrar a semelhança entre a obra de Faulkner e a sua própria, o francês tenta fazer seus compatriotas compreenderem que estão diante de um autor que lhes oferece uma visão crítica do mundo. Malgrado o escândalo que a violência do romance poderia causar, *Santuário* é para Malraux a obra de um observador da sociedade, apresentada pelo nome da moda nas letras francesas naquele momento. Não surpreende que tanto Malraux quanto Faulkner tenham, juntos, se tornado ídolos e modelos para a geração dos escritores engajados que se seguiria. *Santuário* se tornaria rapidamente um sucesso na França, e Faulkner, um dos autores mais importantes como referência para a literatura francesa. Logo viriam as próximas publicações; mas o início da fama de Faulkner não estava relacionado à sua técnica revolucionária, às contradições entre Norte e Sul dos Estados Unidos que ele escancara ou à sua capacidade de criar um universo próprio e único. É com aquilo que compartilha com o mais engajado dos escritores franceses da década de 30 que Faulkner inicia a conquista de sua fama: a ligação intrínseca que vê entre o existencial e o social.

2.2 O prefácio de Valery Larbaud a *Enquanto Agonizo* (*Tandis que j'agonise* - 1934)

Enquanto Agonizo, de William Faulkner, deveria ter sido o primeiro romance do autor a ser publicado em língua francesa. O que motivou a mudança foi uma decisão de cunho publicitário da editora: acreditava-se que *Santuário*, com sua violência impactante, seria mais bem recebido.⁷⁰ A decisão só seria tomada no último momento

⁷⁰ COINDREAU, Maurice-Edgar. **William Faulkner in France**. Yale French Studies 10 (1952) p. 88

(as traduções dos dois romances ocorreram simultaneamente: Maurice-Edgar Coindreau ficou responsável por traduzir *Enquanto Agonizo* enquanto Henri Delgove e René-Noël Rimbault trabalharam em *Santuário*).⁷¹ Sendo assim, o prefácio encomendado a Valery Larbaud deveria ter sido aquele que apresentaria William Faulkner à França, e foi escrito com tal pensamento. A inversão fez com que tal apresentação coubesse a André Malraux, mas o prefácio de Larbaud permaneceu o mesmo (na última frase, Larbaud diz esperar que o sucesso obtido por *Enquanto Agonizo* encoraje o editor a publicar uma tradução de *Santuário*). Grande erudito, crítico influente no cenário literário francês, escritor e tradutor, Larbaud colaborou para a tradução e popularização, entre outros, de Walt Whitman, Samuel Taylor Coleridge e do *Ulysses* de Joyce. O teor de seu prefácio é introdutório, tendo um caráter maior de apresentação que o texto escrito por André Malraux.

O primeiro parágrafo do prefácio a *Enquanto Agonizo* se inicia com uma frase que situa o autor: “Eis um romance de costumes rurais que nos chega, em uma tradução bem feita, do Estado do Mississippi, onde o autor, Sr. William Faulkner, nasceu em 1897, e onde vive.”⁷² A posição geográfica e temporal de Faulkner fica, assim, demarcada.⁷³ Além disso, o romance recebe uma espécie de etiqueta de Larbaud: “romance de costumes rurais” (*roman de moeurs rurales*), o que estabelece também um subgênero para a obra, dentro do qual o crítico francês destaca o livro de Faulkner imediatamente. “*Enquanto Agonizo* certamente desperta mais interesse e possui, **a meu ver**, um valor estético bem mais elevado que a grande maioria dos livros entre os quais a livraria precisa, em nome da comodidade do público, colocá-lo: a prateleira dos

⁷¹ *ibidem*, p 87.

⁷² LARBAUD, Valery. **Prefáce a Tandis que j’agonise**. In: FAULKNER, William. **Tandis que j’agonise**. Paris: Éditions Gallimard, 1934. p. 7

⁷³ Uma vez que outros autores da mesma geração nos Estados Unidos eram publicados na França, essa primeira frase se carrega de sentido maior que o de mera demarcação temporal e espacial, representando também a inclusão de Faulkner em um determinado grupo de autores.

‘romances camponeses’ (*romans paysans*).”⁷⁴ Encaixado por necessidade em uma categoria, o romance a extrapola por sua qualidade literária. O chamado *romance camponês* analisa a estrutura familiar, o comportamento e a descrição de como se organiza a sociedade do campo (frequentemente representando as marcas dialetais dessa sociedade), e o modo como as influências da religião e de tradições locais, confrontadas com indivíduos modernos ou com algum tipo de modernização, geram tensões.⁷⁵

Em *Enquanto Agonizo*, segundo Larbaud, Faulkner: “nos descreve de modo poderoso e límpido paisagens, condições de existência e grupos humanos de uma região dos Estados Unidos que a literatura raramente explorou até o momento.”⁷⁶ Ao chamar a atenção para isso, Larbaud instiga no leitor a curiosidade pela paisagem e abre caminho para uma pequena descrição geográfica. Conduzido pelas terras onde se passa o romance que lerá, o leitor se defrontará com a precariedade de estruturas e a baixa densidade demográfica típicas do local, afirma o crítico.⁷⁷ A paisagem se torna mais marcante pelo emprego da comparação: os pequenos proprietários de terra dos quais Larbaud fala têm, segundo ele, uma vida “muito mais sofrida que aquela da maioria dos agricultores, fazendeiros ou meeiros da Europa central e ocidental.”⁷⁸ Em outras palavras, os camponeses de Faulkner não se parecem com os camponeses europeus; há uma distância que impede a familiaridade plena. Mesmo outras paisagens americanas presumivelmente mais conhecidas dos franceses, como a Nova Inglaterra, são colocadas no prefácio em oposição à do Mississippi.⁷⁹ Tanto o leitor que encontrara Faulkner na prateleira dos romances regionalistas quanto o de romances americanos são implicados

⁷⁴ *idem*. Grifo meu.

⁷⁵ LALOU, René. **Histoire de La Littérature Française Contemporaine: (de 1870 a nos jours)** 4e ed. Paris: Univ. de France, 1947. pp. 405-412. Recorre-se aqui ao subcapítulo do livro **Le Roman provincial et régionaliste**.

⁷⁶ *idem*

⁷⁷ *ibidem*, p. 7-8

⁷⁸ *ibidem*, p. 8

⁷⁹ *idem*

e, aos dois, *Enquanto Agonizo* oferecerá, na opinião de Larbaud, mais que a pintura de uma paisagem exótica.⁸⁰

A ênfase é colocada desse modo nos personagens, que “têm uma qualidade e uma verdade humana que nos tocam mais profundamente que o exotismo de seu meio.”

⁸¹ Propõe-se que Anse Bundren e Vernon Tull, de cujos sentimentos não se conseguiria manter distância, sejam personagens que cativem e sensibilizem o leitor.⁸² Para reforçar

tal aproximação, Larbaud evoca a suposta origem “europeia” desses chefes de família.

⁸³ O próprio romance não estabelece explicitamente essa relação, que é fruto da leitura feita e da estratégia retórica adotada. Enquanto o leitor se aproxima do universo dos personagens, o inverso também está ocorrendo: os personagens estão se tornando mais próximos do universo do leitor, o que torna possível que Larbaud relacione um romance provinciano, vindo de um local exótico, à tradição da literatura europeia conhecida do público francês. “Não é difícil,” diz Larbaud, “depois de estarmos familiarizados com [Anse Bundren e Vernon Tull], nos colocar em seu lugar e partilhar imaginariamente sua vida, seus sofrimentos, suas pobres alegrias, suas preocupações.”⁸⁴ Torna-se assim natural, vendo-os como iguais, submetê-los a comparações dentro dos mesmos parâmetros a que estão sujeitas outras obras do velho continente. O argumento do romance regionalista, bem como o argumento do romance americano, pode enfim ser deixado de lado. Com Faulkner contextualizado e sua inclusão em dois grupos distintos

⁸⁰ *idem*

⁸¹ *idem*

⁸² Em sua análise (contemporânea, de 1990) de *As I Lay Dying*, André Bleikasten aponta o caminho contrário ao tomado por Larbaud quando diz que “pulamos de um ponto de vista para outro sem nunca criar raízes em um deles, o que torna qualquer tipo de identificação com algum dos personagens altamente improvável”, “as imersões são tão breves que o ‘fluxo’ não nos arrasta.” (BLEIKASTEN, André. *The Ink of Melancholy*. *op. cit.* p. 158).

⁸³ Larbaud se utiliza, para isso, do adjetivo *arianos*.

⁸⁴ LARBAUD, Valery. *op. cit.* p. 8

justificada, pode-se iniciar uma discussão de *Enquanto Agonizo* em termos de literatura universal.⁸⁵

Os romances de Faulkner, cuja ação, escrita em uma língua estrangeira, se desenvolve numa paisagem estrangeira, ainda ecoam de algum modo a França. A ideia de uma literatura internacional, de que algo marcadamente distante possa corroborar ou introduzir novos parâmetros em discussões particulares, se funda na crença em algum tipo de universalidade humana que esteja acima do caráter nacional ou regional. Embora haja um esforço para aproximar os personagens de Faulkner de seus leitores europeus no prefácio, as diferenças também estão marcadas. Quando Larbaud estabelece a relação de distância *versus* proximidade com a ficção de Faulkner, buscando num romance dito regionalista aquilo que de mais profundo há no ser humano, é partindo do princípio de que as personagens daquele romance digam respeito, de fato, à França e aos franceses; mais que isso, à humanidade como um todo. Os Estados Unidos, produtores de uma literatura que ganha progressivamente espaço no cenário literário francês, funcionam como contraponto. A descoberta dessas personagens é mais que uma viagem a paisagens chamativas (seja pela exuberância, seja pela precariedade): é a introdução de novos dados na consideração do que é o caráter cultural francês.

A esse caráter cultural, francês e europeu, é inerente uma tradição literária. Larbaud diz que “[d]e resto, podemos, sem nenhuma intenção de parodiar o assunto deste romance, transpô-lo em um episódio de caráter épico.”⁸⁶ O oferecimento, já no prefácio, desse prisma para a leitura transforma os personagens em figuras reconhecíveis dentro da tradição literária europeia: Addie Bundren se torna, para

⁸⁵ Pascale Casanova assinala o quanto Larbaud se preocupava com a ideia de uma literatura universal, ou ao menos de uma literatura internacional. Em *A República Mundial das Letras*, ela cita a ideia de Larbaud de constituir uma “internacional literária.” Além disso, ressalta o caráter cosmopolita da França como um todo, colocando Paris como uma espécie de “capital mundial” das letras. CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. pp. 130-134

⁸⁶ *idem*

Larbaud, rainha homérica, e Cash, um artesão manco “como Hefesto.”⁸⁷ A configuração familiar como é exposta ultrapassa aquilo que a caracteriza num romance provinciano, o caráter de rede de obrigações sociais e para com a tradição, impositiva e sufocante. Reunidos em uma única missão, e ao mesmo tempo perpassados por seus próprios valores, problemas e segredos, os personagens se elevam para além de sua condição de meros camponeses.⁸⁸ Há o profeta, o filho assinalado, o filho útil, a criança (incapaz de tomar partido e ação contundentes diante dos acontecimentos) e a filha mulher, a perda que carrega a desonra do sangue em seu ventre. Na síntese da ação do romance, Anse se transforma em rei, “Ulisses camponês cujo artifício consiste simplesmente em explorar a piedade que sua fraqueza e até seus defeitos inspiram em seus vizinhos, em seus filhos, em todos aqueles que dele se aproximam.”⁸⁹ Criando uma narrativa de um clã e de um herói épico, e não mais um conjunto de narrativas isoladas e pessoais, Larbaud forja a unidade entre os diferentes narradores do romance: a saga de uma família inteira, ainda que fragmentada, cuja comunhão se faz pelo sangue, e por uma noção de destino comum. Tal unificação se configura como estratégia argumentativa, uma vez que se trata de um livro curto e com 15 narradores.⁹⁰ Ao propor uma leitura de identificação com um destino familiar, e não com personagens isolados, Larbaud dá base a seu argumento inicial, o da possibilidade de empatia. O

⁸⁷ *idem*

⁸⁸ O contraste com a análise de Bleikasten é novamente gritante: “Uma morte na família, a família reunida em luta em torno dos restos mortais de um dos progenitores: **Enquanto Agonizo**, como veremos, é também [assim como **O Som e a Fúria**] uma história de luto, outro conto de perda e lamentação. Mas a cena mortuária se desdobra aqui num palco bastante diferente, aparentemente mais simples e, de qualquer maneira, muito mais rústico. Saem os príncipes, entram os peões. (...) Em contraste aos Compson ou aos Sartoris, os Bundrens não contam governadores ou generais entre seus antepassados; para eles, não há imperativo genealógico, herança familiar com a qual se resolver, e se não deixam de ter seu orgulho e honra, mal têm um passado para além das memórias de suas próprias vidas. Os pais são aqui o alfa do alfabeto familiar: A, como em Anse, como em Addie. No princípio eram o Pai e a Mãe.” BLEIKASTEN, André. *op. cit.* p. 150

⁸⁹ LARBAUD, Valery. *op. cit.*, p. 9

⁹⁰ A multiplicidade de vozes e a constante troca de narrador dificultariam a ligação entre o leitor e cada personagem; vide nota 81 acima.

épico não narra apenas a história isolada de um indivíduo ou de uma dinastia, e sim o destino de um povo, ou de toda a humanidade conhecida, através de uma jornada.

O modo como Larbaud expõe o romance permite uma retomada da definição aristotélica da Odisseia: o problema que origina a viagem, o desenrolar dela e seu destino e resolução finais são o essencial; o resto são situações anedóticas em torno da saga central. O problema passa a existir com a agonia de Addie: ela própria determina como deve ser realizado seu enterro, e a partir daí, a execução da própria viagem se torna complexa, dificultada pela falta de recursos, pela precária estrutura do caminho e por forças naturais e humanas. Há também o trono vago pela ausência de rainha. Addie quer retornar aos seus antepassados, e escolhe o território onde seu cadáver deve jazer. A resolução de tais problemas se torna inevitável.

Organizando as situações do romance como apresentadas por Larbaud, tem-se: em primeiro lugar, a família toda é colocada para trabalhar em torno de um objetivo comum, levar a cabo o enterro da “rainha” da forma como ela exigiu. Passa junta por provações, pelo batismo do fogo e da água.⁹¹ Os problemas particulares aparecem: a profecia feita por Addie de que Jewel a salvaria, e os olhares desconfiados dos outros membros da família pelo comportamento diferente desse filho; a demência de Darl, cujos pensamentos são desconhecidos para a família mas não para o leitor, e cuja habilidade profética o levará ao isolamento final num manicômio; a gravidez de Dewey Dell, e a impossibilidade de contar com a família para qualquer tipo de solução. No momento em que é revelado, cada um desses problemas adquire um destino, mas não necessariamente uma solução. O que importa é a solução do problema fundamental, aquele causado pela morte de Addie. Ao fim da viagem, a rainha é levada à cidade e

⁹¹ “Peguei essa família e a submeti às duas maiores catástrofes pelas quais pode passar o homem – uma enchente e um incêndio. E isso é tudo.” GWYNN, Frederick L. e BLOTNER, Joseph L. (editors) **Faulkner in the University**. Charlottesville: University Press of Virginia, 1959. p. 87 *apud* BLEIKASTEN, André. *op. cit.* p. 160.

enterrada onde deveria. Anse, ressurgindo depois de ter deixado os filhos para cuidar do funeral e da internação de Darl, traz o anúncio de que, finalmente, tudo está acabado, e apresenta aos filhos a nova Senhora Bundren. O espaço que Larbaud reserva para os outros episódios é relativamente pequeno. O crítico diz qual a natureza deles, citando-os: a explicação de como Jewel conseguiu dinheiro para comprar um cavalo, a visita do médico, o encontro de Dewey Dell com o estudante na farmácia e a pretensa “solução” para sua gravidez – um estupro. Mencionadas apenas, essas passagens parecem, na visão apresentada pelo prefácio, fornecer mais estofamento ou profundidade ao clã, revelando um pouco mais sua história, e desviando em parte a atenção da jornada central, que se torna desse modo mais pausada e gradual. A saga principal é o essencial, e ela se cumpre: ao fim, o trono já não está vazio, a rainha está enterrada de acordo com seus desígnios, e a saga se conclui.

Depois de explorada, a comparação com o épico dá lugar, no prefácio, à comparação com o drama, introduzida por uma questão formal, o que eleva o grau de complexidade da obra.⁹² São muitas as vozes no romance, marcadas a partir do nome dos personagens, como no teatro. Faulkner coloca em conjunção o jogo de vozes do teatro, a técnica do monólogo interior (consolidada no romance da vanguarda) e a estrutura do enredo épico. Já no prefácio o romance se reveste de muito mais importância que quando disputava espaço na prateleira de romances camponeses. A análise da forma se torna o caminho proposto pelo crítico para a compreensão global da obra e das personagens, cujas vidas são consideradas de tantos ângulos diferentes.⁹³

Enquanto Agonizo, diz Larbaud, “exige duas leituras muito atentas, mesmo de um leitor familiarizado com o monólogo dramático de Robert Browning e o monólogo interior de

⁹² *ibidem*, p. 10 A continuação da frase de Larbaud explora a estrutura de uma tragédia clássica: “*em torno do rei e dos príncipes, encontra-se um coro com seus corifeus: Vernon Tull no lado dos homens e a piedosa Cora Tull no lado das mulheres, os vizinhos e vizinhas, as famílias que dão asilo ao cortejo fúnebre, as pessoas encontradas ao longo da estrada e, nas proximidades da ‘cidade’, alguns negros.*”

⁹³ *idem*

Édouard Dujardin, de Arthur Schnitzler e de James Joyce,” já que a técnica do romance, o monólogo interior, seria de difícil acesso.⁹⁴ Édouard Dujardin argumenta que o marco inicial de seu uso seria o romance *Les Lauriers sont coupés* (*A canção dos loureiros*, do próprio Dujardin), e que Schnitzler lhe dá sequência até que seja levada à perfeição por Joyce.⁹⁵ Alguns anos antes, em 1925, Valery Larbaud escrevera um prefácio ao romance de Dujardin, centrado exatamente em sua relação com o *Ulysses* de Joyce. Nesse texto, o crítico faz uma espécie de genealogia do monólogo interior, remetendo-o aos ensaios de Montaigne, mas afirma a necessidade de consagrar a Dujardin a invenção da técnica:

A vontade de ser original a qualquer preço não teria sido suficiente, e os historiadores e observadores da literatura e das outras artes sabem muito bem, por experiência, que uma forma verdadeiramente original e nova em seu tempo é fatalmente o signo de um talento original, a marca exterior de uma obra viável. É por essa razão que é muito improvável que se descubra uma obra anterior a Les Lauriers Sont Coupés escrita em monólogo interior [...]. Forma e substância são inseparáveis. [...]

*Édouard Dujardin quis exprimir algo que ainda não havia sido expresso antes dele; e foi isso que o conduziu à descoberta, à criação dessa forma. É a ele que se deve todo o mérito: ele quem fez uma tentativa ousada e teve sucesso.*⁹⁶

Nesse trecho, inovação técnica e talento são associados entre si e também à própria qualidade literária. O papel determinante de Dujardin não estaria em ser o precursor de Joyce ou o inventor da técnica, mas sim em ser o primeiro que a utiliza como princípio para expressar algo em literatura que não era viável por outros meios. E

⁹⁴ *idem*

⁹⁵ DUJARDIN, Édouard. **Le monologue interieur**: Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce. Paris : Messein, 1931.

⁹⁶ LARBAUD, Valéry. **Prefácio a Les lauriers sont coupés**. In : DUJARDIN, Édouard. **A canção dos loureiros**. Tradução de Elide Valarini. São Paulo: Globo, 1989. pp. 9-10.

o próprio escritor francês atribui a invenção do termo “monólogo interior” a Larbaud.⁹⁷ Dujardin, Larbaud e Joyce formam uma espécie de tríade em torno da ideia. O irlandês reconhece, em conversa citada por Larbaud, que foi em *A canção dos loureiros* que descobriu a técnica.⁹⁸ E é o próprio Dujardin quem em 1931 dá uma definição completa daquilo que seria o monólogo interior: “[N]a ordem da poesia, o discurso sem plateia e não pronunciado através do qual uma personagem exprime seu pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente, anteriormente a toda e qualquer organização lógica, ou seja, em seu estado nascente, por meio de frases diretas, reduzidas a uma sintaxe mínima, dando a impressão de que ‘tudo vem’.”⁹⁹

É essa a técnica que Larbaud vê empregada por Faulkner em *Enquanto Agonizo*. Ele atribui seu uso na literatura americana à publicação e recepção nos EUA de *Ulysses*, mas não se furta a dizer que o terreno para esse uso havia sido preparado pelos monólogos dramáticos da língua inglesa, citando Bayard Taylor e Robert Browning.¹⁰⁰ Ao comparar os capítulos *Addie* e *Whitfield* ao que Browning e Taylor praticam, Larbaud reúne as duas pontas de sua consideração técnica: o início, em que sugeria uma aproximação com o gênero dramático, e a ligação de *Enquanto Agonizo* com o monólogo interior. Assim amarrada, sua reflexão sobre a forma aponta para a direção de que algo verdadeiramente original está sendo cunhado. E, segundo Larbaud, uma elaboração formal que se faz exigir pelo livro é sinal de talento e de uma produção literária relevante; a utilização de uma forma que exija mais do leitor pode, no entanto,

⁹⁷ STRUVE, Gleb. **Monologue Intérieur**: The origins of the formula and the first statement of its possibilities (PMLA, Vol. 69, No. 5. Dec., 1954, pp 1101-1111). Struve faz um resgate do conceito técnico, atribuindo-o ao crítico russo Nicolai Tchernichevski quando este comenta as primeiras obras de Tolstoi. No entanto, não chega à negação de que o estabelecimento *de facto* do monólogo interior se dê com Dujardin e Joyce.

⁹⁸ LARBAUD, Valery. **Prefácio a Les lauriers sont coupés**. In : DUJARDIN, Édouard. **A canção dos loureiros**. Tradução de Elide Valarini. São Paulo: Globo, 1989. p. 6.

⁹⁹ DUJARDIN, Édouard, *apud* STRUVE, Gleb. *Op. cit.* p. 1107. Dujardin ainda cita, no mesmo artigo, as definições de Valery Larbaud e de Edmond Jaloux.

¹⁰⁰ LARBAUD, Valery. (1934). *op. cit.* p. 10

provocar rejeição.¹⁰¹ O esforço necessário à penetração da técnica pode afastar o leitor que, na prateleira dos romances camponeses, pince ao acaso a obra de Faulkner, julga o crítico.¹⁰² Incorporando a rejeição tipicamente causada pela vanguarda à possível reação ao romance de Faulkner, Larbaud finaliza o processo de dar espaço à obra em um rol bem diferente daquele inicialmente projetado. Um escritor tão complexo não cabe, na visão de Larbaud, nessa prateleira, embora guarde suas semelhanças com o romance regional e camponês.

A metáfora utilizada para expressar o uso do monólogo interior em *Enquanto Agonizo* é o ajuste final na argumentação de que o autor do romance tenha uma voz única, digna de ser ouvida. “De resto, o tratamento de tal forma pelo Sr. William Faulkner é bastante pessoal: sugere a imagem de uma máquina que lê e projeta o pensamento, de uma espécie de refletor, que o romancista vira na direção de cada um de seus personagens em turnos.”¹⁰³ A singularidade de Faulkner se associaria ao modo como ele usa o monólogo interior. Através da metáfora da máquina, o escritor é visto mais como um operador, um mediador entre os personagens, que como alguém que deles extraia algo ou que os controle. A função da tal máquina seria apenas a de refletir, ou de amplificar, o que torna os personagens mais importantes, maiores que um narrador que os organize. A proeza técnica, no entanto, não é aplicada a todos os romances de Faulkner. *Santuário* é citado como exemplo pelo crítico para mostrar que o autor também escreve a partir do formato narrativo, o que o dispensa do possível rótulo de um escritor que se agarra a uma técnica moderna repetindo seu uso à exaustão.¹⁰⁴ Leve-se em consideração aquilo a que Larbaud atribuía parte do mérito de Édouard Dujardin: o fato de ter empregado uma determinada forma de acordo com as

¹⁰¹ *idem*

¹⁰² *idem*

¹⁰³ *ibidem*, p. 11

¹⁰⁴ *idem*

necessidades daquilo que desejava dizer em seu romance, ou, em outras palavras, ao fato de não se ater a uma forma em si, mas a de buscar uma forma que seja adequada à expressão de algo novo. Ainda que, para isso, seja necessário recorrer à invenção, ao que não tenha sido utilizado antes. O elogio de Faulkner, desse modo, se completa: também ele é capaz de buscar e produzir os recursos necessários para o que deseja expressar.

Conserva-se do romance camponês, além da paisagem e da origem dos personagens, a utilização de uma linguagem que seja típica do local, o que ocorre na obra de Faulkner como um todo.¹⁰⁵ No momento da tradução, problemas podem surgir por conta disso, e Larbaud faz questão de assinalar a habilidade com que Maurice-Edgar Coindreau verteu o romance para a língua francesa. O tradutor não procurou reproduzir as marcas dialetais da fala dos personagens, e a decisão é considerada acertada, uma vez que tais marcas, embora pudessem ser uma curiosidade interessante para o leitor de língua inglesa, dificultariam ainda mais o acesso que os franceses teriam ao romance.¹⁰⁶ O inglês típico desses personagens não seria “nada além de um inglês degradado, manchado de negligência e de maus hábitos, que nos pareceu mais difícil que saboroso, apesar de refletir as condições de existência daqueles que o falam.”¹⁰⁷ Além disso, Larbaud chama a atenção para o fato de que o monólogo interior, sendo técnica que remete aos pensamentos das personagens no momento em que eles nascem, produz passagens de um estilo único, bastante poético. O que fica claro, com isso, é que o alto

¹⁰⁵ Nos contos de **These Thirteen**, Faulkner utiliza a maior gama de representações gráficas dos diferentes sotaques, e de vocabulário e sintaxe regionais e específicos. Entre os grupos representados estão os negros do sul dos EUA, os índios Choctaw e diferentes nacionalidades falantes nativas ou não do inglês combatentes na primeira guerra mundial, como escoceses, indianos, italianos e alemães.

¹⁰⁶ *ibidem*, p. 11.

¹⁰⁷ *idem*

grau de dificuldade da tradução é ressaltado, e o elogio à tradução de Coindreau, bastante veemente.¹⁰⁸

O tratamento da linguagem simples que compõe a base do pensamento dos personagens leva, ainda, a uma reflexão acerca de sua cultura letrada. Segundo Larbaud, não são apenas os dialetos que podem tornar a linguagem dos camponeses interessante, mas também a origem bíblico-religiosa de sua sintaxe e de seu vocabulário.¹⁰⁹ O monólogo interior, tendo por objeto o nascimento do pensamento, se presta a representar inclusive aquilo que se poderia atribuir ao inconsciente do personagem, abrindo passagem para um tipo de leitura que busque as influências subjacentes ao discurso. Poderia ser dito que o tom profético de Darl e a poesia de algumas passagens, se não poderiam nascer nos atos de fala das personagens, teriam sua vez nas mentes, que são, no fundo, o objeto da representação. O tom comum às personagens advindo do saber religioso partilhado por elas retoma a ideia do épico. Não há apenas uma saga unificadora, mas um poder textual que adquire tons proféticos e poéticos, e que transpassa, de diferentes maneiras, cada um dos personagens: o épico retorna, e a argumentação de Larbaud, assim, se encerra.¹¹⁰

A estratégia dessa argumentação se baseia em três pilares: a) o interesse que *Enquanto Agonizo* pode despertar como romance regional, por ter como cenário uma área dos Estados Unidos ainda não conhecida do público francês; b) a grandeza dos personagens, com quem o leitor francês fatalmente se identificaria por sua qualidade

¹⁰⁸ Stanley D. Woodworth sinaliza o tom elogioso que a esmagadora maioria da crítica dá às traduções de Faulkner, reconhecendo ele próprio méritos dos tradutores. No entanto, dedica o primeiro capítulo de seu livro a apontar falhas nas traduções dos romances de Faulkner, o que o torna incontornável para uma discussão da questão da tradução, que não abordo nesse trabalho (a não ser quando os próprios críticos o fazem) por uma questão de foco. WOODWORTH, Stanley D. **William Faulkner en France (1931-1952)**. Lettres Modernes: Paris, 1959.

¹⁰⁹ LARBAUD, *op. cit.*, p. 11

¹¹⁰ Há ainda, como já mencionado, um pequeno parágrafo, cujo sentido se perde pela data de publicação, em que se faz a recomendação ao editor de que, caso *Enquanto Agonizo* faça o sucesso esperado e desejado, *Santuário* seja publicado. O sucesso vem, e Faulkner é definitivamente encampado, a partir da publicação dos dois romances, por críticos, leitores e editores.

épica; c) o aspecto formal, uma vez que o romance foi escrito a partir de uma técnica moderna utilizada de maneira única. Uma observação global permite um paralelo: do mesmo modo como o comentário da distância social e geográfica que separa Faulkner do leitor francês é revertido para uma aproximação posterior, também o estranhamento técnico é revertido para uma espécie de aproximação. Inicialmente, os peões do Mississippi nada teriam que ver com os camponeses do interior da França, mas aos poucos se desenham como os heróis épicos tão conhecidos do público europeu. Do mesmo modo, a técnica do monólogo interior, causadora de estranhamento no leitor despreparado, é lembrada em sua origem europeia. A tensão entre o familiar e o distante atravessa todo o texto. Talvez, esse movimento de descobrir o familiar no estranho e o conhecido no desconhecido sugira a descoberta de uma novidade que a fundo já fazia parte da tradição literária francesa, mas por algum motivo não lhe era visível.

Na visão de Larbaud, o arranjo social enfatizado por Malraux não tem presença; os critérios de avaliação, embora não sejam mutuamente excludentes, se diferenciam. Larbaud, na esteira dos critérios de avaliação da arte da vanguarda poética francesa (ou seja, de Mallarmé e de Paul Valéry), consagra uma arte na medida em que sua técnica é avançada, e a vê como trabalho dentro de sua própria linguagem. Larbaud toca as referências à realidade ao discutir o tipo de camponês utilizado por Faulkner em sua obra; se o faz, no entanto, é justamente para deslocar os personagens de um referencial empírico ou social para um referencial literário e teórico: a tradição épica. A análise de Larbaud se dirige àquilo que pertence ao domínio da literatura: as referências, a estrutura, o trabalho técnico; e assim como no prefácio de Malraux, ficam excluídas as questões morais e o julgamento acerca do mal e da natureza humana. O grupo de escritores comparados por ambos os prefaciadores a Faulkner, no entanto, é

visivelmente diferente. No critério de Malraux, o importante é a capacidade do escritor de dar vazão a uma força que domina o autor, e essa força é notadamente associada a uma capacidade de perceber o funcionamento do mundo em volta de quem escreve. Larbaud opta por uma conjunção entre vanguarda e tradição, de um lado, Joyce, Dujardin, Robert Browning; do outro, a Bíblia e Homero. A opção crítica que Larbaud faz se associa à postura da *arte pela arte*, se interessando tanto pela renovação formal de Faulkner tanto quanto por sua ligação com a tradição literária existente.

2.3 O primeiro prefácio de Maurice-Edgar Coindreau: *Luz em Agosto* (*Lumière d'août* -1935)

Lumière d'août é publicado na França em 1935. A tradução de *Light in August* (*Luz em Agosto*) de Faulkner é feita e prefaciada pelo mesmo homem que, quatro anos antes, escrevera na *Nouvelle Revue Française* o primeiro artigo sobre o escritor americano. Em certo sentido Coindreau é o início da ligação entre Faulkner e a França, e o principal artífice de uma leitura francesa de Faulkner. Seu perfil difere tanto do de Valery Larbaud quanto daquele de André Malraux. Coindreau é um especialista em literatura dos Estados Unidos e professor em Princeton, mas antes de tudo é um tradutor de carreira. Responsável por verter para a língua francesa não apenas algumas das mais importantes obras de Faulkner, mas também romances de Hemingway e Steinbeck, ele é uma referência incontornável em qualquer discussão sobre o romance americano na França. Além disso, Coindreau tinha contato direto com Faulkner, arranjado por Hal Smith, editor do escritor americano.¹¹¹ Durante o período em que traduzia *O Som e a Fúria*, o professor de francês de Princeton passou uma semana com o autor em sua casa

¹¹¹ Com a publicação de *Santuário*, em 1931, a vida econômica e social de Faulkner se acelera, e o encontro com Coindreau é parte dessa aceleração. BLOTNER, Joseph. **Faulkner: a biography**. New York: Random House, 2005. p. 289

em Oxford, Mississippi, fazendo-lhe perguntas específicas sobre a tradução.¹¹² Conhecedor da literatura americana e de seus autores como poucos franceses, Coindreau encaminhará com base nesse conhecimento sua discussão.

Já no início do prefácio a *Luz em Agosto* percebe-se uma mudança em relação aos dois prefácios vistos anteriormente. Tanto Malraux quanto Larbaud estabeleciam paralelos de gênero, utilizando-se, para isso, de rótulos da literatura francesa. O primeiro parágrafo do prefácio de Coindreau, por sua vez, se inicia com uma citação de um pequeno resumo da ação do romance. Ou seja: ao invés de ser conduzido por terrenos conhecidos até que se encontre com Faulkner, o leitor é colocado diretamente diante do livro que lerá. “*Light in August* conta a castração de seu herói, um mulato chamado Joe Christmas, que assassina uma quarentona branca em virtude do fim de uma intriga suja com ela.”¹¹³ A frase direta e concisa passa pela descrição de um romance cru e comercial, e serviria talvez para que um jornalista se livrasse da entediante tarefa de descrever um best-seller: pincela-se o enredo, sugere-se algo de imoral e até de pornográfico no livro (uma intriga *suja* com uma quarentona), estabelecem-se alguns parâmetros racistas (*mulato*, quarentona *branca*) e, por fim, termina-se com um crime: o assassinato. Visto por essa descrição, o livro parece uma receita concentrada de tabus, destinada exclusivamente a chamar atenção pela polêmica.

Coindreau não deseja se livrar do romance, e sim confrontar os preconceitos embutidos nesse julgamento. A frase inicial cumpre duas funções: por um lado, apresenta de maneira sucinta o enredo do romance. Por outro, apresenta o *plot* de um modo tosco, mal acabado: chama para si com isso a tarefa de lapidar essa apresentação, negá-la ou, pelo menos, fornecer argumentos para que o leitor possa distinguir nas

¹¹² PARINI, Jay. **One matchless time**: a life of William Faulkner. New York: HarperCollins, 2004. pp. 215-216.

¹¹³ HARTWICK, Harry, **The Foreground of American Fiction**. P. 152. *apud* COINDREAU, Maurice. **Préface a Lumière d’août**.

páginas que está prestes a ler como foi “julgada a mais vigorosa, a mais profunda e a mais rica obra de William Faulkner.”¹¹⁴

Coindreau se apressa em desfazer equívocos: “Não digo a mais original, muito menos a mais sensacional. Em 1932 não se discutia *Luz em Agosto* como se discutia, em 1929, *The Sound and the Fury*. Os brados de escândalo não eram tantos quanto aqueles do dia, em 1930, quando *Santuário* inquietou a censura.”¹¹⁵ Os paralelos que antes eram traçados com outros gêneros para que a argumentação se iniciasse agora se voltam para a obra do próprio Faulkner. Pressupõe-se que o autor não apenas seja conhecido mas também que se tenha tornado o parâmetro de seu próprio trabalho. O livro apresentado é destacado como menos polêmico que *Santuário* – o mesmo que foi escolhido para ser o primeiro lançamento de Faulkner na França por sua capacidade de causar furor no mercado editorial.¹¹⁶

De acordo com Coindreau, se ele é menos polêmico e causa menos impacto no meio literário, é por ser menos *espetacular* que profundo, menos *impactante* que rico; a fama de Faulkner seria menos escandalosa e mais respeitável.¹¹⁷ Recorrendo aos prefácios de Larbaud e Malraux, é perceptível o esforço por parte de Coindreau de criação de um público leitor de Faulkner. Os outros prefácios já haviam deslocado esse público do romance policial e do romance de costumes rurais, mas sempre ligando-o a um conhecimento da tradição literária europeia. Coindreau já fala em admiradores de Faulkner e em suas expectativas: pessoas que, com o lançamento de *Luz em Agosto*, não se sentiram nem impressionadas, nem chocadas.¹¹⁸ Mas do mesmo modo como os

¹¹⁴ COINDREAU, Maurice. **Préface a Lumière d’août**, p. 7

¹¹⁵ *idem*. Preferi, aqui, traduzir para o português os nomes dos livros que já haviam sido traduzidos para o francês, e que Coindreau grafa em francês. O Som e a Fúria é grafado em inglês, muito provavelmente, por não haver, em 1935, uma tradução para o francês. Assim, preferi manter a opção do autor de não traduzir seu nome.

¹¹⁶ É também dito que **Luz em Agosto** é menos discutido que **O Som e a Fúria**, por motivos que o próprio Coindreau, quatro anos depois, se esforçaria por esclarecer.

¹¹⁷ *ibidem*, p. 7

¹¹⁸ *idem*

prefácios anteriores descartavam as camadas superficiais da leitura (naquele caso, as convenções de gênero) para adentrar a essência que encontravam nos romances de Faulkner, aqui são as camadas superficiais da fama que serão colocadas de lado. A ideia que se vê é a de maturidade, como oposta ao escândalo e ao furor. O grande artista defendido por Larbaud e Malraux (a partir de critérios bastante diferentes entre si) parece ter alcançado nesse romance uma espécie de ápice, de pleno domínio de suas faculdades criativas, e o que se vê em *Luz em Agosto* é “a síntese das obras precedentes, uma soma na qual o autor, em manejo absoluto das técnicas que até então empregara, soube amalgamá-las em uma matéria de quase infinita riqueza de possibilidades.”¹¹⁹ Ao dialogar com um tipo de público que está disposto a aceitar o universo de um autor e a buscar críticos que enriqueçam sua leitura, Coindreau ao mesmo tempo cria esse público: alguém que tivesse comprado *Santuário* por seu conteúdo escandaloso terá a chance, agora, de ver analisado um romance apresentado pelo crítico como mais profundo, e talvez pudesse vir a compreender melhor aquele primeiro livro. O prefácio de Coindreau é o início do estabelecimento de uma fortuna crítica, ou pelo menos da ideia de que exista uma, sobre Faulkner na França.¹²⁰

Se *Luz em Agosto* é o ápice de um desenvolvimento, o leitor tem muito a ganhar se conhecer as bases, os princípios do processo que culmina nesse romance. “Seria, desse modo, um grave erro se iniciar na arte faulkneriana lendo *Luz em Agosto*.”¹²¹ Ao afastar o principiante, Coindreau reforça a ideia de um leitor que se dedique a Faulkner e que leia mais de um livro do mesmo autor. *Luz em Agosto* não é o único objeto do prefácio: a própria imagem de Faulkner também está em pauta. Nos casos anteriores, o

¹¹⁹ *ibidem*, p. 8

¹²⁰ Os prefácios anteriores funcionavam muito mais como apresentações do autor que como análises críticas de fato, embora contivessem óbvio teor crítico. O texto de Coindreau busca, inclusive, colocar ambos os prefácios anteriores em um patamar mais elevado, ao fazer referência a ambos e tomá-los como parâmetros. Coindreau cria, assim, um debate crítica em torno de William Faulkner, nascido de seu diálogo com os textos de Malraux e Larbaud.

¹²¹ COINDREAU, Maurice-Edgar. *op. cit.* p. 8

que era defendido era cada romance em si, por suas virtudes. Neste prefácio, o autor dos romances é que se torna um dos elementos centrais da argumentação, a ponto de Coindreau fazer uma restrição explícita e, logo em seguida, dialogar com o leitor das duas obras anteriormente traduzidas: “[*Luz em Agosto*] é o livro indispensável a todos aqueles que, desconcertados pela leitura de *Santuário* ou de *Enquanto Agonizo*, querem adentrar as profundezas dessas obras misteriosas nas quais as cenas mais atrozes se cobrem com o véu das obscuridades pérfidias.”¹²² *Luz em Agosto* encaminharia assim um refinamento da fama de Faulkner, consolidando aquilo que os outros livros já apontavam e tornando o conhecimento daqueles apontamentos necessário. Coindreau dialoga com um leitor implícito, criando-o através da escrita crítica, de modo que apenas um leitor que seja conhecedor de Faulkner possa avaliar os argumentos expostos. *Santuário*, *Enquanto Agonizo* e *Luz em Agosto* passam a compor uma espécie de tríade fundamental para o leitor que Coindreau visualiza. São esses três livros que dissiparão os preconceitos sobre o autor que, se em outra hora fizeram sua fama, podem ter se tornado um entrave para que seja reconhecido como mais que um polemista.

Coindreau passa então a defender uma reputação diferente para o autor americano: “William Faulkner não pratica o horror gratuito como se tem dito. Sua obra tem um caráter inevitável, e não é com nervos sólidos que convém abordá-lo, e sim com uma inteligência disposta ao esforço, e toda a curiosidade simpática que merece esse artista de primeira ordem.”¹²³ Como antes fizera Larbaud, Coindreau também chama a atenção do leitor para a necessidade de que se faça esforço para compreender o universo faulkneriano. Quem estiver disposto a adentrar os livros de Faulkner deve deixar de lado seus *nervos sólidos*, ou seja, deve se permitir considerar a violência daquele mundo, o

¹²² *idem*

¹²³ *idem*

horror, como parte integrante e incontornável de um arranjo artístico. Descartados os rótulos, recorre-se à análise mais que aos preconceitos do leitor.

A primeira questão analítica proposta é a motivação para a presença do horror e da violência nos graus em que estão presentes nas obras de Faulkner. Coindreau buscará sua resposta num conceito de puritanismo, que ele mesmo estabelece recorrendo às ideias do irremediável e do trágico apresentadas por André Malraux no seu prefácio a *Santuário*. “A Fatalidade envolve um mundo onde [Faulkner] vê apenas atrocidades, onde homens e mulheres, marionetes cegas do Destino, peças de xadrez nas mãos do Jogador supremo, conhecem somente o sangue, a volúpia e a morte.”¹²⁴ Retorna-se brevemente a um dos núcleos da argumentação de Malraux: Faulkner é colocado como um observador de um mundo permeado de violência, onde homens e mulheres não passam de joguetes cujas vidas não podem controlar. Ao falar no trágico, Coindreau remete à ideia de um destino que não pode ser alterado, independente dos esforços feitos por cada um contra o que já foi definido, e que se cumpre por meio da violência. Ao estabelecer essa relação fundamental entre a inevitabilidade do destino e o horror, Coindreau realiza um desvio da argumentação feita por Malraux; se antes a violência era característica intrínseca do mundo que Faulkner apreendia através de sua arte, agora ela é um componente da percepção do autor.

O puritanismo, não enquanto paradigma religioso de comportamento pessoal (o que decerto proibiria Faulkner de escrever suas histórias), mas sim como visão de mundo, é tomado como parte da própria observação. A visão puritana que Faulkner compartilha, explica Coindreau, é aquela dos que “vão direto ao mal e fazem correr o sangue, à maneira dos grandes inquisidores.”¹²⁵ É um olhar que procura o mal, destacando-o como ameaça que precisa ser eliminada. O romancista, no entanto, não é

¹²⁴ *ibidem*, pp. 8-9

¹²⁵ *idem*

um inquisidor que tenha essa responsabilidade; pode apenas descrever essa ameaça em seu funcionamento. É Coindreau quem estabelece na crítica francesa de Faulkner o parâmetro moral do mal como tema. Longe de ser gratuita, a exploração do horror e da violência nas obras de Faulkner, a partir da perspectiva de Coindreau, passaria a ser uma espécie de obrigação moral puritana.

Há, porém, outras decorrências desse enfoque. O puritanismo também é “Fonte de fanatismo e, por tabela, a melhor escola do ódio, desse ódio sempre latente nas obras de William Faulkner (...)”¹²⁶ O ódio, destacado anteriormente por Malraux, é retomado. Na ideia de fanatismo, vê-se também reclamada a **obsessão** referida no prefácio a *Santuário*. Para Coindreau, no entanto, ela ganha uma forma religiosa e definida, sendo encaminhada para a figura do autor. O leitor obtém uma imagem mais palpável de William Faulkner, compreendendo aquilo que, segundo Malraux, o “tomava de assalto.” A ideia de um homem religioso, preocupado em investigar a natureza do mal e em retratá-la, é muito mais próxima do público francês que a de um pornógrafo polemista.¹²⁷ Coindreau utiliza aspectos do puritanismo discutidos anteriormente para derrubar a preconceituosa construção do rótulo atribuído a Faulkner, relacionando-os à habilidade de Faulkner em criar personagens como um “bruto obtuso” e um “louco místico”.¹²⁸ O puritano para Coindreau é, por definição, um extremista, cuja visão de mundo tem origem em sua visão de Deus. “Seu Deus é um Deus de cólera, de vingança e de ódio” é o que diz o crítico.¹²⁹

Se na visão de Coindreau Faulkner não utilizaria a violência em seus romances de maneira gratuita, tampouco a sexualidade seria apenas instrumento de choque.

¹²⁶ *idem*

¹²⁷ Bernanos e Mauriac, ambos discutidos no Capítulo 1 desta dissertação, seção 1.3, são exemplos dessa linha na literatura francesa.

¹²⁸ Coindreau utiliza o exemplo do puritano Jon Brown, um radical abolicionista que, no século XIX, advogava uma insurreição armada como única forma de libertar os escravos. Brown é considerado o responsável pelo massacre de Pottawatomie.

¹²⁹ *ibidem*, p. 10.

Novamente é na visão puritana que o crítico apoia seu argumento, comparando a abordagem do erotismo feita por Faulkner à de outros dois autores de língua inglesa, o norte-americano Erskine Caldwell e o inglês D. H. Lawrence. Embora o erotismo e o ato sexual façam parte dos romances de Faulkner, não há glorificação ou beleza neles imbuídas: pelo contrário, as associações do sexo são sempre feitas com algo que remeta ao pecado ou à morbidez. No caso de *Luz em Agosto*, o pecado do roubo da pasta de dente por Joe Christmas e o fato de ele engolir praticamente o tubo de pasta inteiro o fazem vomitar à vista do ato sexual, associando fatalmente o sexo ao nojo. Em *O Som e a Fúria*, a cena mais próxima de uma descrição sexual é a tentativa de Benjy de estuprar uma menina, o que é punido com a castração. Do mesmo modo, Caddy perde sua “pureza natural” por não cheirar mais a flores quando perde sua virgindade. Em *Santuário*, o estupro com a espiga de milho causa repulsão. Dewey Dell, em *Enquanto Agonizo*, é enganada para que seja estuprada, e em momento algum o filho que carrega em seu ventre é considerado como filho, sendo antes um problema a ser resolvido, um fruto do mal. Assim, a violência e o erotismo na argumentação de Coindreau não apenas se associam, mas estão abrigados sob o mesmo registro do Deus de ódio puritano.

Coindreau ainda aponta a presença fundamental da mulher nos eventos eróticos de Faulkner, dizendo que ele a vê como os padres da Igreja.¹³⁰ Na condição de fontes do sexo (e por conseguinte fontes do mal), elas ganham papel de destaque nas obras. O caso de Joe Christmas com Miss Burden é mal visto por toda a comunidade do entorno, mas, em especial, é mal visto pelo próprio Christmas. A sensualidade das personagens femininas de Faulkner sempre acarreta, para o crítico, uma punição fadada a arrastar os homens consigo. As mulheres, diz Coindreau, “no fim das contas sempre triunfam, e a rendição do homem se fará, pode-se adivinhar, sob as condições mais revoltantes.”¹³¹ A

¹³⁰ *idem*

¹³¹ *ibidem*, p. 11

submissão à beleza é para Coindreau o índice final da capitulação do homem, o momento em que ele se perde e adentra um mundo impuro. O resultado dessa entrada é um banho de ódio, que será extrapolado de uma maneira sempre violenta. Quando Benjy finalmente consegue agarrar uma das moças que via passando pela cerca, o resultado é sua castração. Exceção a essa visão parece ser o caso de Dewey Dell, em *Enquanto Agonizo*, uma vez que a moça parece ser a vítima direta e evidente de seu próprio comportamento sexual (ao menos no espaço de tempo coberto pelo romance), em oposição ao caso de Caddy Compson, cuja perda da virgindade parece ser o início e o movimento fundador da catástrofe de toda sua família. Mais que prazer, o sexo, a dádiva que cabe à mulher portar e conceder, está associado ao ódio.¹³²

A imagem absolutamente sexualizada e pecadora da mulher se torna ainda mais complexa quando Faulkner a associa a algum tipo de religiosidade. Quando Miss Burden se põe a rezar por Joe Christmas, causa sua revolta. Afinal, a associação é bastante insólita: a portadora do pecado se coloca numa atitude reverencial de temente a Deus, e se arroga o direito de pedir-lhe algo. As duas imagens românticas clássicas da mulher, a da prostituta e a da santa, se fundem numa incoerência perturbadora demais para que sua existência seja aceita, e, ao se fundirem, trazem consigo o próprio Christmas. Ele é o arrastado para o sexo, e é por ele que Miss Burden ora. Revisto desde seu início, o crime é retomado por Coindreau até o momento posterior à sua execução. A noção de pecado associada ao sexo gera, de acordo com a mente puritana, a necessidade imediata de purificação, o que se dá a partir de uma reaproximação da natureza. Christmas tenta se purificar depois das relações com sua amante e benfeitora correndo nu entre a vegetação que cerca a casa. O ódio, no entanto, não é aplacado, e o crime se dá entre os próprios amantes. Não há espaço, nessa configuração, para o amor,

¹³² *ibidem*, pp. 13-14. O exemplo que o próprio Coindreau cita é o da passagem em que Faulkner fala da primeira vez em que Christmas possui Miss Burden, quando suas mãos tremiam, "mas apenas por ódio."

que é substituído pelo ódio, e muito menos para algum tipo de punição divina. É o próprio Joe Christmas, o amante, quem assassina Miss Burden.

A partir da constatação de como a mulher, vista sob os aspectos contraditórios da santa e da messalina, chega a instilar no personagem principal do romance o ímpeto assassino, Coindreau elevará a posição de Faulkner, tentando, por fim, vencer a acusação de que o autor seja um mero pornógrafo a partir da constatação de uma estética essencialmente cristã. A fina arquitetura dessas motivações não deixa nada ao acaso (retoma-se, novamente, argumento de Malraux de que Faulkner pensa suas cenas antes das personagens).¹³³ Construído desde a infância de sua personagem até o momento em que seu crime acontece, ao romance de Faulkner é atribuído um grau analítico da gênese do assassinato comparável, de acordo com Coindreau, às maiores obras que tratam de crimes na literatura mundial, sem que se exclua Dostoiévski.¹³⁴

Paira ainda uma última acusação sobre Faulkner, a de que ele seja obscuro. E se para discutir seus temas Coindreau retomava alguns dos argumentos de André Malraux, o crítico e tradutor francês se remeterá, para discutir obscuridade e técnica, ao prefácio de Valery Larbaud a *Enquanto Agonizo*. Os argumentos ali presentes são atualizados a partir de *Luz em Agosto* e também das outras obras de Faulkner, e as diferenças técnicas entre os romances serão abordadas.

Coindreau inicia tal empreendimento retomando o trecho de Harry Hartwick com o qual iniciou sua argumentação: naquela mesma história da literatura americana que resumia pobremente o enredo de *Luz em Agosto*, Faulkner era aproximado a Joyce,

¹³³ *ibidem*, p. 11

¹³⁴ *ibidem*, p. 12. Vale lembrar, no entanto, que essa referência funciona como via de mão dupla: se por um lado atribui à obra de Faulkner grande poder analítico, por outro, a comparação com Dostoiévski coloca o tipo de análise psicológica de *Luz em Agosto* dentro das características modernas já abordadas, em que uma explicação final e definitiva é substituída por um mistério impenetrável, insondável. Para definições melhores desse tipo de análise, vide Cap. 1, seções 1.2 e 1.3.

ressaltando-se a incoerência de ambos.¹³⁵ Usuários de técnicas parecidas, os dois escritores pareciam ao historiador igualmente confusos e inacessíveis. Coindreau, assim, volta ao seu apelo inicial, de uma aproximação cautelosa e norteadada pela boa vontade do leitor. A dificuldade é, de alguma maneira, admitida nesse ponto: Faulkner de fato exigiria uma compreensão técnica mais refinada, e *Luz em Agosto* é apontado como o romance do autor que melhor permitiria uma observação analítica dos artifícios literários empregados por ele e que, uma vez compreendidos, revelariam sua simplicidade.¹³⁶

A maneira mais direta de adentrar a aparente complexidade do romance é, pois, retomar seu enredo. É apenas na oitava página de seu prefácio que Coindreau apresentará seu próprio resumo da ação de *Luz em Agosto*, de forma bastante distinta daquela tomada de empréstimo a Hartwick. O romance de vinte e um capítulos é dividido em três atos: o primeiro apresentando as consequências imediatas do crime de Joe Christmas; o segundo voltando às origens e aos movimentos do crime; o terceiro retomando o ponto no qual o primeiro ato fora interrompido para encaminhar a conclusão.¹³⁷ Estabelecendo assim uma estrutura de três atos com início *in medias res*, Coindreau retoma uma divisão clássica, e fornece ao leitor as balizas para acompanhar o romance.

A presença de um passado tão longínquo quanto a infância de Christmas é questionada, como uma espécie de pergunta retórica, pelo próprio Coindreau: qual seria o espaço das conversas entre Gail Hightower, Byron Bunch, Doc Hines e sua esposa sobre o passado? Em outras palavras, por que o passado se torna tão importante, tão vivo e tão presente na narrativa de tal crime, estando ali quase como que uma intrusão?

¹³⁵ *ibidem*, p. 13

¹³⁶ *idem*

¹³⁷ *ibidem*, p. 14

Para Coindreau, o recuo temporal seria indicativo de uma característica marcante de Faulkner: sua concepção do tempo.¹³⁸

"O realismo de Faulkner é essencialmente subjetivo" diz Coindreau.¹³⁹ Os eventos, assim, não existem enquanto fatos e o empírico não corresponde ao real. Apenas pode ser considerado real aquilo que, tendo acontecido, passou pela representação de alguma consciência e, por conseguinte, também passou pelo inconsciente.¹⁴⁰ Ao abrir esse campo de argumentação, Coindreau reúne dois dos assuntos fundamentais da modernidade, o inconsciente e o questionamento do tempo, propondo uma espécie de realidade sincrônica mediada pela ideia da memória (ou do trauma) enquanto presença do passado e filtro determinante na interpretação dos eventos. O real para as personagens de Faulkner seria aquilo que sua mente diz, e não aquilo que veem, ouvem ou sentem simplesmente. E a maneira de capturar essa realidade é adentrar a mente das personagens através da técnica do monólogo interior.

Valery Larbaud analisou de maneira minuciosa não apenas a origem da técnica, em seu prefácio a *Enquanto Agonizo*, como também sua utilização por Faulkner.¹⁴¹ Coindreau, dessa maneira, distancia-se de tentar explicar o que é a técnica, limitando-se a dizer que Faulkner a utilizou de maneiras diversas em seus outros romances, e que, em *Luz em Agosto*, ele a usa não como método exclusivo, mas apenas nas cenas ou momentos principais; a narrativa, em terceira pessoa, é permeada de monólogos interiores.¹⁴² O que interessa para Coindreau é como a técnica se relaciona com a concepção falkneriana do tempo, na qual passado, presente e futuro podem coexistir. O

¹³⁸ A concepção de Faulkner do tempo chamará a atenção de Jean-Paul Sartre, também, em seu artigo sobre **O Som e a Fúria**, publicado em 1939 na *Nouvelle Revue Française*.

¹³⁹ *idem*

¹⁴⁰ *idem*.

¹⁴¹ Vê-se, assim, que Coindreau não apenas propõe uma leitura e uma análise mais extensas que os prefácios anteriores, de Larbaud e de Malraux mas que os retoma. O pedido que fora feito, para que o leitor não se iniciasse em Faulkner por *Luz em Agosto*, ecoa no fato de que os temas principais dos prefácios a **Santuário** e **Enquanto Agonizo** estejam sendo aqui discutidos.

¹⁴² COINDREAU, Maurice-Edgar, *op. cit.* p. 15

monólogo interior é exatamente a coexistência desses tempos na narração, e o fato de que uma organização narrativa artificial possa uni-los chama a atenção para seu reverso, o princípio de que a separação deles também é imposta por uma organização narrativa. O artifício não estaria, assim, na união, mas na separação feita pelo cérebro humano com intuito de se organizar de uma determinada maneira que, nas palavras de Coindreau, é uma ilusão cômoda.¹⁴³

Para romper com tal ilusão, no entanto, o escritor não dispõe apenas da técnica do monólogo interior, mas também de certos tipos de personagens. Faulkner se aproximará daqueles que, por algum motivo, não se prendem à tal ilusão cômoda do cérebro. É Darl quem Faulkner escolhe para ser o principal responsável pela condução da narrativa de *Enquanto Agonizo*, e em *O Som e a Fúria*, os dois primeiros narradores têm, certamente, padrões mentais muito diferentes dos padrões considerados normais. Assim, se há algum tipo de loucura ou neurose nas personagens, ela ganha potência através da técnica do monólogo interior, além, é claro, de ser percebida e destacada pelas outras personagens. Quando, no terceiro capítulo de *Luz em Agosto*, conta-se a história do ex-pastor Gail Hightower, é sempre através da mediação das opiniões exteriores, daquilo que é dito sobre ele, em oposição à aproximação inocente e isenta de julgamentos de Byron Bunch. Em *Enquanto Agonizo*, a loucura de Darl e os constantes clamores por sua internação contrastam, em primeiro lugar, com o acesso que o leitor tem à sua refinada sensibilidade; em segundo, com a visão apresentada por Cora Tull, de que Darl é *diferente* dos outros, mais carinhoso, mais amável, mais sensível. Assim, o escritor americano joga com os personagens que Coindreau chama de "os loucos e os pobres de espírito."¹⁴⁴ Neles, Faulkner encontra a possibilidade de expor sua concepção do tempo da maneira mais bruta e direta possível: as consequências de alguém, de fato,

¹⁴³ *idem*
¹⁴⁴ *idem*

perder a diferenciação entre presente, passado e futuro em um mundo que funciona de acordo com tal divisão, em meio a pessoas que a vivem, praticam e reforçam.

Nos loucos e nos neuróticos Faulkner encontrará não apenas uma outra concepção de tempo. Abolida a noção de temporalidade, é fácil se supor que as noções de causa e consequência, típicas do raciocínio convencional, percam sua validade. A mente de tais personagens se guia pelas associações, por aquilo que se assemelha (Lena Grove e Milly, para Mrs. Hines; a religião e guerra de secessão, para Hightower), e não mais pela ordem cronológica. Sua intuição é muito mais importante que a causalidade, e é através dela que tais personagens conseguem ver e sentir aquilo que os outros não conseguem. Os nomes, outro tipo de divisão arbitrária, perdem o sentido, e não mais identificam uma pessoa, uma ideia, um momento. Aquilo que identifica é uma essência mais profunda, que nada tem a ver com as palavras, em cujo poder, segundo Coindreau, Faulkner não acredita.¹⁴⁵ O exemplo que o crítico utiliza é o dos nomes, constantemente repetidos nas obras, mas que não podem assegurar qualquer tipo de identidade.¹⁴⁶ Poder-se-ia dizer que essas personagens conseguem, através de sua intuição, ver além das palavras, e adentrar a real essência das coisas.

Não é à toa que Faulkner recorrerá a personagens como Lena Grove e Byron Bunch, cujo manejo das palavras é bastante limitado, para demonstrar o uso da intuição. Embora os pensamentos de ambos sejam simplórios, sua intuição é aguçada, e eles são capazes de compreender e se mover num mundo de violência e perigos passando ao largo disso. Quando Lena chega a Jefferson, logo nos primeiros capítulos, é através de uma série de golpes de sorte, mas também através de sua persistência em ir até

¹⁴⁵ *idem*

¹⁴⁶ *idem*. O caso de **O Som e a Fúria** é o mais ilustrativo dessa ideia: Benjy não consegue distinguir duas pessoas completamente diferentes chamadas Quentin, tio e sobrinha, homem e mulher, a última tendo nascido depois da morte do primeiro. O nome, assim, é capaz de abarcar duas pessoas completamente diferentes, assim como ocorre com Jason pai e Jason filho, o primeiro um alcoólatra incapaz de lidar com a decadência da família, o segundo alguém essencialmente cruel, que estrutura sua vida em torno da mesma decadência. Por fim, a mudança de nome de Maury para Benjy não consegue alterar o retardo mental da criança, nem impedir o declínio da família de Mrs. Compson.

Jefferson. Embora saiba que os nomes Burch e Bunch são diferentes, ela ainda intui que é em Jefferson que encontrará Lucas, o que de fato ocorre. As motivações das ações de Byron e Lena são misteriosas, e esse mistério dá a impressão de uma profunda conexão com os movimentos do universo através da simplicidade. Coindreau relembra com essa relação os simbolistas.¹⁴⁷ Personagens cujas motivações não são compreensíveis, imersas em uma realidade violenta que, pela lógica, não conseguem compreender, mas dentro da qual conseguem se mover pela intuição: não à toa o crítico francês falará em uma "atmosfera de pesadelo" dos romances de Faulkner.¹⁴⁸ Aquilo que não é dito, mas apenas sugerido, ganharia a força do misterioso.

Tal força encontraria eco nos fenômenos da natureza, explorados com tanta habilidade pelos simbolistas. Embora os mecanismos naturais sejam compreensíveis através da ciência, as motivações não o são. Desse modo, a aproximação que Faulkner faz de suas personagens e de seus enredos à natureza através das descrições é uma de suas grandes qualidades técnicas. "*Suas descrições transbordam sensualidade, se apimentam de símbolos poéticos nos quais os psicanalistas podem fazer uma colheita vasta. Ele conhece o segredo dos perfumes, dos sons e das cores, como conhece o segredo das almas.*"¹⁴⁹ A transcrição do trecho de Coindreau vale não apenas pela precisão e pela elegância com que o crítico articula seu argumento, mas principalmente pela relação que fecha sutilmente dois níveis de sua linha de argumentação. Ao falar em motivações misteriosas no contexto da modernidade, o crítico se refere à psicanálise deixando-a para o fim de seu argumento. A relação entre as descrições da natureza e o conhecimento de Faulkner da alma humana é colocada através da comparação técnica: o artista conhece o poder das ferramentas que utiliza (os perfumes, os sons, as cores)

¹⁴⁷ *ibidem*, p. 17. O primeiro livro de Faulkner, cabe lembrar, é um livro de poesia simbolista, **O Fauno de Mármore (The Marble Faun)**.

¹⁴⁸ *idem*

¹⁴⁹ *idem*

assim como conhece o segredo das almas. O mistério inescrutável, dado fundamental da visão cristã e religiosa, é exposto através de uma técnica apurada, e a aproximação entre personagens intelectualmente primitivas e a gênese de seus pensamentos, de um lado, e a natureza, do outro, sugere sua integração maior com os movimentos do universo; seguindo-se a mesma visão, não seria exagero sugerir que essas personagens têm uma maior proximidade com Deus e seus desígnios. Mistério e sugestão são empregados assim, por Faulkner, envolvidos em descrições refinadas da natureza, criando uma espécie de correspondência, com o objetivo de revelar a alma humana.

A associação de domínio técnico e compreensão do humano, o primeiro colocado a serviço da segunda, é aquilo que, segundo Coindreau, prova que Faulkner é de fato um grande artista.¹⁵⁰ Defendido das acusações de ser obsceno e obscuro, o autor pode ser finalmente desfrutado pelo leitor, que ao se aproximar dele procurará compreender as razões das características que lhe valeram as críticas negativas. Numa suposta visão puritana se justifica o olhar aguçado para o mal, uma vez que o romancista se vê na obrigação de exprimi-lo. Essa observação é fruto de um mundo que permite a existência das obscenidades, e o artista, apenas alguém atento a elas, é capaz de representá-las. Para tanto, é necessário que as reproduza em seu mistério, que seja hábil não apenas em cunhar um tipo de atmosfera permeada por ele, mas de amplificá-la e reforçá-la através da técnica. Personagens incapazes de se exprimir com clareza mas que compreendem o mundo através da intuição, e o monólogo interior (tentativa de *mimese* da mente em funcionamento) não são impedimentos para a leitura, mas caminhos para que o mistério possa ser adentrado sem algum tipo de explicação fácil ou simplificação. As descrições da natureza terminam por arrematar o valor da arte de Faulkner, criando correspondências e sendo uma espécie de ponto de ligação entre o

¹⁵⁰ *idem*

mundo externo e o mundo interior das personagens. Expostos, esses elementos não apenas debatem tanto a abordagem técnica de Valery Larbaud quanto o a social e existencial exposta por André Malraux, trazendo como foco o aspecto religioso e moral da consideração do mal. Ao fazer tal articulação, convidando seu leitor à leitura dos prefácios anteriores, Coindreau funda uma espécie de apoio teórico-crítico que permite ao leitor a apreciação da arte de Faulkner.

Devidamente estabelecido como artista, Faulkner ainda é comparado por Coindreau aos artistas da idade média.¹⁵¹ Também eles tinham uma visão religiosa do mundo e o olhavam pelo mal e pelo pecado para compor suas obras. Figuras de pesadelo, danças macabras e acasalamentos monstruosos são as imagens escolhidas por Coindreau para falar da arte medieval.¹⁵² Todas elas encontrarão eco nos romances de Faulkner, pois o que é o linchamento em praça pública em *Santuário* senão uma composição de figuras de pesadelo? O que é a saga e a movimentação em torno de Addie Bundren, em *Enquanto Agonizo*, senão uma dança macabra? E por fim, de que forma descrever melhor o estupro de Temple Drake em *Santuário* que como um acasalamento monstruoso? O pecado é, assim, explorado em todos os seus aspectos mais obscenos e horríveis pelos artistas da idade média: basta lembrar o terceiro quadro do tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronimus Bosch. Também há exploração do tema da morte, que parece antes voltado, nas palavras usadas por Coindreau, a humilhar a carne.¹⁵³ Johan Huizinga, comentando a ideia da dança macabra, diz que em torno dela "agrupam-se algumas ideias afins em relação à morte, igualmente apropriadas para serem usadas como elemento de advertência e de terror."

¹⁵¹ *ibidem*, p. 18

¹⁵² *idem*

¹⁵³ *idem*

¹⁵⁴ Nessa advertência e nesse terror se revela uma visão profundamente religiosa, em que o pecado e o mal ganham importância na arte. Na conclusão de seu capítulo sobre a imagem da morte na idade média, Huizinga ainda fala em dois extremos: "o lamento pela perecibilidade, pelo fim do poder, da honra e do prazer, pela decadência da beleza; e, por outro lado, o júbilo da alma que foi salva." ¹⁵⁵ Em Faulkner, lida-se com extremos, talvez, mais associados à modernidade: a crueldade e a capacidade do homem de perpetrar os piores atos de maldade, de certa forma reatualizados depois da matança ocorrida na primeira guerra mundial. O foco dos olhares medieval e faulkneriano, no entanto, tem nessa argumentação a mesma justificativa. Com isso, o autor americano é inscrito numa linguagem universal da arte. Faulkner pode, de fato, ser alçado à categoria de artista, e o leitor estaria, segundo Coindreau, diante de sua obra mais vigorosa, profunda e rica. ¹⁵⁶

2.4 O segundo prefácio de Maurice-Edgar Coindreau: *Le Bruit et la Fureur* (1937)

Em 1937 chega às livrarias francesas a tradução do romance *Sartoris*, feita por René-Noël Raimbault e Henri Delgove; é a primeira tradução de Faulkner publicada na França sem um prefácio. *Sartoris* é um livro que ocupa uma posição de menor destaque dentre os romances de Faulkner, mas que funciona como uma espécie de introdução ou de dosagem diluída do estilo faulkneriano. Publicado em 1929, depois de uma série de cortes, o romance não logrou atrair atenção do público nem da crítica, e pouco vendeu nos Estados Unidos. Alguns dos personagens que nele aparecem, no entanto, serão

¹⁵⁴ HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 232

¹⁵⁵ *ibidem*, p. 243

¹⁵⁶ COINDREAU, *op. cit.*, p. 7

recorrentes dentro do universo criado posteriormente por Faulkner (como o Dr. Peabody, o advogado Horace Benbow e os membros da família Sartoris, que dá nome ao livro). Assim, a opção por sua publicação pode ser compreendida do ponto de vista editorial como uma maneira de auxiliar a popularização de Faulkner a partir de um livro de acesso mais fácil. Já se argumentou nesta dissertação que uma série de elementos do estilo de Faulkner, apresentados nos romances que até então haviam sido publicados na França, causavam estranhamento, resistência ou mesmo polêmica: a violência obscura de *Santuário*; a utilização do fluxo de consciência até suas últimas fronteiras e a multiplicidade de narradores de *Enquanto Agonizo*; a troca frenética de perspectivas e o embaralhamento da cronologia de *Luz em Agosto*. Todos, em *Sartoris*, são incipientes nos poucos momentos em que aparecem. Assim, também do ponto de vista crítico compreende-se que, depois dos prefácios de Malraux, Larbaud e Coindreau aos romances anteriormente publicados, o leitor que já está familiarizado com Faulkner não sentiria estranhamento diante da técnica e da temática de *Sartoris*. Para o leitor que optasse pelo romance como sua introdução ao universo de Faulkner, por outro lado, o livro seria uma proposta bastante atrativa, sendo mais palatável e menos radical do ponto de vista da vanguarda.¹⁵⁷

Não é esse, absolutamente, o caso de *The Sound and the Fury*, também publicado em 1929 nos EUA, e que chega à França em tradução de Maurice-Edgar Coindreau no ano de 1938. Nesse momento, Faulkner já tem quatro livros publicados na França, três deles com prefácios que buscam, claramente, aproximar o leitor de um estilo que, assumem os críticos, pode apresentar dificuldades. Há, como visto na seção anterior, um esforço por parte dos prefaciadores anteriores para que se constitua uma espécie de *leitor de Faulkner*, uma ideia apresentada a partir de um jogo retórico que

¹⁵⁷ A ausência de um prefácio a **Sartoris** não quer dizer, de maneira alguma, que o livro fique privado de uma discussão mais aprofundada nos meios intelectuais franceses. Pelo contrário: será justamente sobre Sartoris que Jean-Paul Sartre escreverá o primeiro de seus dois artigos sobre Faulkner nos anos 30.

eleva o status de Faulkner (e, conseqüentemente, de seu leitor) em relação a escritores que poderiam ser a ele relacionados. Além disso, há o sucesso comercial: no momento em que *Le Bruit e la Fureur (O Som e a Fúria)* se torna disponível nas livrarias, ele aparece como um romance de um autor que já tem algum destaque na seção de letras internacionais. Há uma ideia de *autor* constituída, ou antes, a ideia de um *escritor*: um homem com rosto, estilo, obra e autoridade artística, que deixou de ser apenas um nome na capa de um livro para se tornar assunto de debate.

São as palavras desse homem que iniciam o prefácio escrito pelo próprio tradutor para a versão francesa de *O Som e a Fúria*. Coindreau, assim, se mostra como um interlocutor de Faulkner, além de um estudioso.¹⁵⁸ Chama atenção o tom que escolhe para inserir as palavras do autor americano, quando comenta serem aquelas palavras que "*me disse, um dia, William Faulkner.*"¹⁵⁹ É com um tom de casualidade quase afetado que são colocados, diante do leitor, os dois interlocutores.

Na sua pequena fala, que constitui o primeiro parágrafo do prefácio de Coindreau, Faulkner expõe seu projeto inicial para o romance, que não deveria passar de uma novela.¹⁶⁰ Em sua gênese estava uma cena na qual um grupo de crianças tenta compreender o que acontece durante um dia mais agitado que o normal em sua casa, agitação essa devida à morte da avó daquelas crianças.¹⁶¹ A partir desse episódio, o autor se defronta com um problema de ordem narrativa: em primeiro lugar, o que narrar desse dia, como se aproximar de tal cena e qual a perspectiva a ser adotada? O romance vai se desenvolver em meio à solução dessas perguntas: o que mais interessa no episódio são os pensamentos dessas crianças, sua curiosidade, sua tentativa de compreender o que acontece; a vida interior. Para dar conta de tal representação seria

¹⁵⁸ Vide notas 114 e 115.

¹⁵⁹ COINDREAU, Maurice. **Préface à Le Bruit e la Fureur.** p. 7

¹⁶⁰ *idem*

¹⁶¹ *idem*

necessária uma perspectiva ainda mais simplória que aquela das crianças, e dessa ideia nasce o narrador da primeira parte do romance: o idiota Benjy.¹⁶² Faulkner então se encanta por uma de suas personagens, e a partir daquele momento se torna impossível confiná-la a um conto ou a uma novela. Tomado por Caddy Compson, sua criatura, Faulkner escreve um romance, em suas palavras, "*não à minha revelia, mas quase isso*".¹⁶³ O processo de criação suposto por Malraux no prefácio a *Santuário*, nesse momento, não se torna apenas plausível, mas exemplificado a partir do próprio Faulkner: uma situação é criada; nascem, a partir dela, personagens; e por fim Faulkner é *tomado* por um impulso que parece maior que ele mesmo, que o extrapola. O trecho finda com o autor americano caracterizando seu romance como "*minha sombria história de loucura e de ódio*", o que, novamente, remete à perspectiva de Malraux do ódio como a emoção fundamental da obra de Faulkner.¹⁶⁴ Coindreau realiza, assim, um movimento duplo: para o leitor que conhece o prefácio de Malraux, tais ideias soam familiares, e dessa vez vêm do próprio escritor americano. Para aquele que não o conhece, fica apresentado um breve resumo daquilo que, nelas, é interessante pra a argumentação feita por Coindreau.

Faulkner ainda comenta o título dizendo que apareceu num relance, sem que ele pensasse na sua origem, e que apenas encontrou uma relação ideal entre aquelas palavras e o caráter de sua história.¹⁶⁵ Coindreau explicará a origem das palavras *The Sound and the Fury*: o verso da cena v, do ato V, de Macbeth: "*[Life] is a tale, told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.*"¹⁶⁶ Coindreau joga nesse momento com a última parte do verso, apontando sua precisão se aplicado à narração de Benjy, o idiota, e dizendo que para um determinado leitor aquele romance de fato não significará

¹⁶² *idem*

¹⁶³ *idem*

¹⁶⁴ *idem*

¹⁶⁵ *idem*

¹⁶⁶ "[A vida] é um conto, contado por um idiota, cheio de som e fúria, e que não significa nada."

nada.¹⁶⁷ Novamente se estabelece nos prefácios aos romances de Faulkner um jogo com a figura do leitor, a manipulação das expectativas em relação ao romance e a exclusão ou restrição de um certo tipo de leitor às obras. Nesse caso, o excluído é aquele leitor que pensa no escritor como o "*portador de uma mensagem ou servo de uma causa nobre.*"¹⁶⁸ Não há espaço para os ideais do beletrismo. O que há é, para aqueles que estiverem dispostos a seguir o escritor, um significado que exigirá esforços para ser alcançado. Coindreau, com seu prefácio, estende a mão para o leitor para guiá-lo, mas avisa que Faulkner se contenta em *abrir as portas do inferno*.¹⁶⁹

O crítico francês realiza a tarefa a que se propõe de maneira didática. Em primeiro lugar, dá ao leitor parâmetros básicos para que ele situe o enredo: o local (o Estado do Mississippi), a condição social dos personagens centrais (uma típica família aristocrática sulista em decadência), o número de gerações de protagonistas envolvidas (três) e, por fim, as três gerações de coadjuvantes, os serviçais negros.¹⁷⁰ Em seguida, dedica uma série de quatro parágrafos aos personagens que considera centrais para o enredo, os filhos e a neta do casal Caroline e Jason Compson. Nesses parágrafos, os Compson da segunda e da terceira geração são brevemente caracterizados, e os eventos que protagonizam no enredo, expostos de maneira direta e clara. Com personagens principais, eventos e uma certa ideia de sucessão cronológica dos fatos em mãos, o leitor poderá adentrar *The Sound and the Fury* de maneira mais segura.

Chama a atenção, nesse resumo, a escolha dos adjetivos. Uma vez que a caracterização é bastante breve, cabe analisar o quadro familiar esboçado por Coindreau. Em primeiro lugar, os quatro irmãos: Caddy é *voluntariosa e sensual*; Quentin é *ligado morbidamente à irmã por um vínculo incestuoso (ainda que*

¹⁶⁷ *idem*

¹⁶⁸ *ibidem*, p. 8

¹⁶⁹ *idem*

¹⁷⁰ *idem*.

platônico); Jason é um monstro de hipocrisia desonesta (fourberie) e de sadismo; Benjy é idiota e, depois de castrado, erra inofensivo como um animal e se exprime apenas através de gritos; por fim, Quentin, a filha de Caddy, tem dezessete anos e, como em outros tempos fazia sua mãe, já se entrega aos jovens da cidade.¹⁷¹ As definições dadas para as personagens não parecem balizar apenas suas condições, mas também seu destino. Caddy aparece em primeiro lugar como o núcleo gravitacional do romance como fora dito anteriormente pelo próprio Faulkner. Sua sexualidade pulsante é o dado fundamental, inicial da família, aquilo que parece configurar todo o resto. A própria fascinação de Quentin (o irmão) por ela é colocada como uma ligação mórbida, e que, de fato, tem relação com o suicídio. Jason e Benjy são apresentados a partir de um certo tipo de simetria: o monstro sádico e o animal castrado, o hipócrita desonesto e aquele que pode apenas gritar suas vontades e sensações, dois satélites para a irmã. Por fim, Quentin (a filha) aparece como uma atualização, uma renovação do comportamento de Caddy. Sexualidade e loucura são, desse modo, colocados como planos primordiais do livro através da descrição realizada por Coindreau, que finaliza os parágrafos de apresentação dos personagens dizendo que o verdadeiro assunto do livro é o ódio de Jason ao longo dos dias 6, 7 e 8 de Abril.¹⁷² O leitor, dessa maneira, não é apenas situado em relação às informações do livro, mas também em relação ao seu teor, àquilo que perpassa todos os momentos e as páginas.

Há no entanto o leitor já conhecedor de alguma das quatro obras de Faulkner lançadas na França até então, e Coindreau convoca esse leitor constituído para seu prefácio. Ao fazer referência direta a sua existência, o crítico novamente estabelece uma espécie de perfil: "*Os leitores familiarizados com a técnica habitual de William Faulkner já desconfiarão que o autor vá desordenar em alguma medida a cronologia.*"

¹⁷¹ *ibidem*, p. 9. Os trechos em itálico na frase são traduções diretas das frases de Coindreau.

¹⁷² *idem*

¹⁷³ Essa familiaridade torna o leitor perspicaz ao estilo do autor e acostumado com o tipo de jogo temporal proposto. Coindreau estabelece assim uma espécie de insumo inicial para a leitura de *O Som e a Fúria*. Uma vez que a leitura de Faulkner, de acordo com o crítico, constitui uma "*pequena ciência*", admite-se a complexidade de seus romances, o que novamente remete ao leitor de gosto refinado, acostumado à vanguarda. ¹⁷⁴

Se o prefácio se iniciara com uma exposição de informações diretas sobre o romance, Coindreau, a partir da quarta página, passará a uma explicação metafórica como base para uma compreensão mais aprofundada da obra que apresenta. A base para sua metáfora será a música: *O Som e a Fúria*, propõe Coindreau, utiliza-se de um sistema de temas múltiplos e recorrentes, que se ressignificam à medida que a narrativa avança. ¹⁷⁵ Tal estrutura é conhecida do público francês não apenas dentro da música mas também da narrativa de vanguarda, uma vez que a metáfora seria perfeitamente aplicável como explicação da *Recherche* de Proust. Os nomes, cenas e sentimentos que voltam, de maneira cada vez mais complexa e mais viva, convidam a uma leitura que deixe de lado as associações causais e consecutivas, privilegiando antes a contemplação de cada imagem, de cada tema: essa é a natureza da própria música. A sucessão de sons se desenvolve de maneira contínua por excelência, uma vez que se desenvolve ao longo do tempo, e não a partir de um ordenamento explicativo; fala-se nas composições *impressionistas, misteriosas e desordenadas*. ¹⁷⁶ Distante da lógica racional, Coindreau propõe uma leitura que venha a substituí-la pelo paciente exercício da aceitação do fluxo de imagens.

¹⁷³ *idem*

¹⁷⁴ *idem*

¹⁷⁵ *ibidem*, p. 10.

¹⁷⁶ *idem*

Essa proposição ocorre simultaneamente à evocação de uma série de imagens relacionadas ao que fora antes exposto por Coindreau como *abertura das portas do inferno*: fala-se em *sopro diabólico*, em *almas danadas* e em um *atroz poema de ódio*.

¹⁷⁷ A referência à música se completa com a retomada do poema sinfônico de Mussorgsky *Uma Noite no Monte Calvo*, cujo tema é um encontro para a prática de bruxaria. A ideia central é de que o romance funcione a partir da exposição de uma atmosfera maligna, determinada pelo ódio e pelo mal, que se adensa à medida que o romance progride; retornam à discussão as referências de cunho religioso tão importantes no prefácio a *Luz em Agosto*. A retomada do simbolismo e do decadentismo é sutil, embora seja clara, dando-se pela associação dos temas do mal e do inferno, apoiadas na criação de uma atmosfera e na técnica da sugestão.

A partir de tal preparação, torna-se muito mais simples convidar o leitor para a primeira seção de *O Som e a Fúria*, narrada por Benjy. O idiota, expõe Coindreau, apenas apreende sensações animais, sendo incapaz de fazer conexões lógicas de tempo ou de espaço. ¹⁷⁸ É antes através de associações que sua seção funciona, uma vez que três eventos são nela simultaneamente narrados, sem que o leitor tenha qualquer tipo de preparação ou indicação da transição entre um e outro. De acordo com Coindreau, aquele que tentar se guiar da maneira convencional deixará o livro de lado: quem se deparar com a seção de Benjy deve aceitá-la, liberto de toda tentativa de organização lógica, e se entregar às palavras e às cenas. Propõe-se uma espécie de jogo, e no início, a sensação é de total desorientação, e o apelo é antes à memória das coisas que à sua significação. Cada imagem deve permanecer, imprimir-se, uma vez que retornará adiante; Coindreau utiliza-se do verbo *languir*, palavra-chave do simbolismo. ¹⁷⁹

¹⁷⁷ *idem*

¹⁷⁸ *idem*

¹⁷⁹ *ibidem*, p. 11

Retoma-se a referência ao movimento em seus pressupostos também, na medida em que o desfrute da sensação estética sobrepõe-se às tentativas de explicação.

A seção de Quentin é diferente daquela de Benjy, não deixando de ser permeada por suas próprias complicações. Coindreau tenta resumir as diferenças entre ambas a partir de uma oposição de dois conceitos em francês: *folie* e *affolement*, loucura e enlouquecimento.¹⁸⁰ Benjy é incapaz de organizar seus pensamentos, mas Quentin é dotado dessa capacidade. Se não o faz, é por que tem uma obsessão, e essa obsessão subjuga tudo o que perpassa sua mente. Na seção de Benjy imagens puras desfilavam diante do leitor; Quentin coloca a organização linguística e a distinção de tempo dos quais é capaz a serviço de sua única obsessão, o amor de Caddy. Se para Benjy o amor da irmã representava a calma, a segurança e a paz (Coindreau utiliza a palavra alegria), no caso de Quentin ele é um instrumento de tortura, gerador de pensamentos suicidas, odiosos e invejosos.¹⁸¹ É uma seção mais voltada aos sentimentos que às imagens. Os episódios se dilatam, diz Coindreau, ganhando um pouco mais de corpo em sua narrativa, ainda que sejam tão informes quanto na primeira seção. As imagens fortes, e essencialmente simbólicas, estão presentes: o relógio, os objetos de ferro, a água (que, segundo Coindreau, *parece espreitar [Quentin] de todos os lados durante sua última caminhada*); o filtro da sensação borra cada uma delas imprimindo-lhes sua marca, e cada uma se torna obsessiva e sufocante.¹⁸²

Na terceira e na quarta seções, muitos dos acontecimentos se tornam claros na visão de Coindreau. Ao contrário das mentes saturadas anteriores, a de Jason (na terceira seção) é capaz de apreender os fatos de maneira objetiva. E é exatamente na objetividade e na precisão que reside sua loucura. Tomado de ódio por passado, presente e futuro, ele é capaz de expor os fatos mais diretamente que seus outros dois

¹⁸⁰ *idem*

¹⁸¹ *idem*

¹⁸² *ibidem*, p. 12

irmãos. Coindreau não se delonga nessa seção, uma vez que sustenta que sua lógica se aproxima mais da de uma narrativa convencional (embora seu narrador não seja nada convencional). Vale a nota de que se as seções de Benjy e Quentin são, cada uma a seu modo, permeadas pelo amor de Caddy (da alegria e do sofrimento por ele causados, respectivamente), a de Jason é marcada, de acordo com o crítico, pela ausência desse sentimento. Por fim, Coindreau aborda a quarta seção dizendo que *desta vez, a narração se tornou direta e objetiva*.¹⁸³ Narrada em terceira pessoa, a última parte do livro cobre acontecimentos simultâneos, mas organizados a partir da troca de foco entre Dilsey, Jason e Miss Quentin. Também nessa seção Coindreau não se detém muito.

Ao realizar sua divisão, Coindreau sustenta a metáfora musical atribuindo a cada uma delas uma espécie de andamento típico da música. A seção de Benjy seria o *Moderato*, no qual os temas são apresentados. Na parte de Quentin, o andamento diminuiria para um *Adagio*, no qual os temas seriam novamente expostos, com uma duração maior. Quando Jason se torna o narrador, sua objetividade estaria associada à impressão de um ritmo mais rápido que os dois anteriores, o *Allegro*: os eventos não apenas se sucederiam de maneira mais clara mas seriam apresentados numa velocidade maior. Na última parte, Coindreau fala em quatro andamentos diferentes. Se do ponto de vista da objetividade narrativa essa seria a parte menos complexa do romance, seu andamento é aquele que apresentaria maior número de variações rítmicas. Pode-se depreender disso que Faulkner, durante todo o romance, joga com sua narrativa: as partes a que Coindreau atribui andamentos mais simples e definidos seriam aquelas em que a clareza da exposição dos eventos é menor, e conforme o leitor consegue vislumbrar o contorno dos acontecimentos, torna-se possível fazê-lo experimentar variações de velocidade. A última parte do romance tem, de acordo com a análise de

¹⁸³ *idem*

Coindreau, quatro andamentos diferentes. Um *Allegro furioso* a inicia, mais rápido ainda que a terceira seção, representado pela fuga de Miss Quentin com o dinheiro de Jason. Tal velocidade contrasta com a lentidão de um *Andante religioso*, mais lento ainda que o *Adagio* da seção de Quentin, e atribuído à missa de Páscoa assistida por Dilsey. *Quase sem transição*, diz Coindreau, segue-se um *Allegro barbaro*, ainda mais intenso que o *Allegro furioso*, para que o romance finde num *Lento*, o mais calmo de todos os andamentos.¹⁸⁴ Comparado a um compositor, Faulkner é lido por Coindreau como alguém com pleno domínio técnico e capaz de uma organização de altíssima complexidade.

É ainda a partir da música que Coindreau continua sua argumentação, chamando o romance de sinfonia demoníaca e destituindo-o da leveza de um *scherzo* (do italiano, chiste, piada, brincadeira).¹⁸⁵ Como colunas unificadoras que perpassam as quatro partes, o crítico francês elege *os gritos de Benjy e a nobre figura de Dilsey*.¹⁸⁶ O primeiro seria a percussão, o que dita o ritmo da orquestra, e marca pausas e viradas entre os temas. Afinal, uma vez que Benjy começa a gritar, todos os personagens voltam sua atenção a ele, voluntária ou involuntariamente. Seus berros ensurdecedores fazem com que as ações se interrompam e com que novas ações se desencadeiem, como quando Jason para de falar com quem quer que esteja falando por estar incomodado com o barulho ou quando Caddy se lava para poder acalmar o irmão. E se por um lado há Benjy, por outro há Dilsey, fio condutor, aparente ponto único de serenidade e de constância. Na análise de Coindreau, se Benjy é quem faz a narrativa parar, quem marca

¹⁸⁴ *idem*. Os adjetivos aqui atribuídos aos andamentos, como *religioso*, *furioso* e *barbaro* não são comuns e nem parte de uma denominação geral dos andamentos em música erudita. Parecem, antes, adjetivos escolhidos a dedo pelo próprio Coindreau, de maneira a atribuir alguma característica aos episódios descritos.

¹⁸⁵ *ibidem*, 13. O cômico surge, desse modo, pela primeira vez num prefácio francês a um romance de Faulkner, e é através da negação, sendo a única coisa faltante. A frase de Coindreau é "[C]ette symphonie démonique où ne manque que la gaieté d'un scherzo." (Essa sinfonia demoníaca à qual falta apenas a leveza de um *scherzo*.)

¹⁸⁶ *idem*

os passos de todos os movimentos, é Dilsey quem a faz andar e permite que a casa Compson não fique completamente estática. Seu papel, muito mais que o de uma coadjuvante, é de importância central do ponto de vista da composição do romance, por permitir o desenvolvimento das ações. É ela quem toma certas decisões, quem impede certas atitudes e quem se opõe (por vezes sendo derrotada) a outras.

Coração simples de acordo com Coindreau, Dilsey é comparada à *Felicité* de Flaubert, referência que está à mão de qualquer leitor francês.¹⁸⁷ Ao mesmo tempo, o prefácio segue falando da abundância de personagens negros na literatura americana da época, mas coloca Dilsey acima de todos esses personagens.¹⁸⁸ Uma dupla comparação é estabelecida: por um lado, com a literatura francesa; por outro, com a americana contemporânea a Faulkner. A presença de uma referência feita dessa maneira aponta para a disponibilidade de romances americanos na França, ou pelo menos para alguma curiosidade direcionada à literatura dos Estados Unidos. E novamente, Faulkner goza de um status privilegiado: sua criação, rivalizando com uma das mais famosas da literatura francesa, é colocada acima daquelas dos outros autores de seu país.

Um romance com uma estrutura como a de *O Som e a Fúria* não será atrativo para um leitor desprovido de iniciativa e vontade, diz Coindreau.¹⁸⁹ O crítico ressalta, porém, que essa não é a maior dificuldade da leitura de Faulkner, uma vez que também o estilo do escritor poderia ser considerado "obscuro". *Faulkner conhece todos os segredos da alquimia verbal*, afirma.¹⁹⁰ Novamente, serão descritos e explicados os recursos de Faulkner, dessa vez no que diz respeito à sua maneira de escrever. Organizadas em três categorias (a indefinição dos pronomes, o uso de símbolos e a

¹⁸⁷ *idem*

¹⁸⁸ *idem*

¹⁸⁹ *idem*

¹⁹⁰ *idem*

audácia das elipses) as particularidades das frases de *O Som e a Fúria* não deixam de ser complicações. Tornam-se, no entanto, belas aos olhos do leitor mais refinado.

Os símbolos aparecem sobretudo, de acordo com Coindreau, na seção narrada por Benjy, o personagem mais próximo de um estado puramente animal. A natureza, nessa seção, tem uma presença muito forte, e Benjy seria guiado pelos instintos como uma besta, uma vez que não é capaz de organizar o mundo pela linguagem. Seus impulsos o conduziram pelo mundo, determinariam suas ações, mas também seriam sua fonte de conhecimento.¹⁹¹ E Benjy, assim como os animais, seria capaz de conhecer os desarranjos naturais muito antes dos mais intelectualizados seres humanos. Haveria nesse personagem, de acordo com a leitura feita por Coindreau, uma espécie de conhecimento que é fruto de uma interação profunda e imediata com o ambiente, e da compreensão de cada imagem, cor, som, cheiro ou sensação por mero instinto. E a maneira que Faulkner encontra para dar expressão a esse conhecimento seria o simbólico, também ele espécie de linguagem irracional e anti-lógica. Personagem e recurso estilístico se casam perfeitamente, e se os símbolos, por vezes, aparecem com a força que lhes cabe e sem uma explicação, é porque essa é sua essência. São apreensíveis apenas pela recusa do explicar, e pela aceitação do obscuro, o que apenas vem a reforçar a postura pedida por Coindreau a seus leitores diante da seção de Benjy. Essa associação de obscuridade e clarividência, da capacidade de perceber e ler a natureza e da incapacidade de comunicar o lido e o percebido com precisão, retoma a linguagem típica do simbolismo; nela, o caminho para o significado profundo não é racional, e sim um mergulho resignado na obscuridade.

As elipses são didaticamente expostas por Coindreau. Em primeiro lugar, ele as explica enquanto técnica, dizendo que fazem parte de uma estratégia de reprodução

¹⁹¹ *ibidem*, p. 14.

fotográfica dos pensamentos.¹⁹² Seriam, de certo modo, aquilo que possibilita a velocidade típica do monólogo interior. A justaposição de imagens, assim, triunfaria sobre as frases, e os nomes das coisas passariam a ser muito mais importantes que as palavras que, em torno de si, servem para organizá-los.¹⁹³ Os exemplos que Coindreau dá são de sua própria tradução, exemplos de como teriam sido articuladas as frases em francês com as palavras omitidas por Faulkner, sendo essas destacadas. Tento, aqui, fazer o que Coindreau faz, demonstrando em inglês uma possível "solução" apontada a partir daquilo que Coindreau interpreta e entrega ao leitor francês. Destacados em itálico estão os elementos da frase original; em negrito, aquilo que precisou ser mudado de lugar. Finalmente, aquilo que está em redondo são as inclusões feitas por mim daquilo que, *possivelmente*, Faulkner removeu das frases.¹⁹⁴ "My *hands can see*, my *fingers being cooled* by the *invisible swan-throat where less than Moses rod* is needed to send off the water. Where is *the glass?* I must *touch tentative*."¹⁹⁵ O trecho em português, feito a partir da tradução de Paulo Henriques Britto, ficaria da seguinte maneira:¹⁹⁶ "Minhas *mãos enxergam*, meus *dedos* ficando *mais frescos* com a *invisível garganta de cisne onde menos que a vara de Moisés* é preciso para dividir a água. Onde está *o copo?* Preciso achá-lo, meu *toque hesitante*."¹⁹⁷ Assim colocadas, as elipses se tornam menos misteriosas para o leitor.

¹⁹² *idem*

¹⁹³ *idem*

¹⁹⁴ Coindreau, no entanto, tinha acesso direto a Faulkner para poder sabê-lo com precisão. O exercício que proponho não tem o objetivo dessa precisão, mas sim o de ilustrar aquilo que Coindreau faz com o leitor francês, o modo como ele "explica" o que ocorre.

¹⁹⁵ "(...) *hands can see cooling fingers invisible swan-throat where less than Moses rod the glass touch tentative (...)*" FAULKNER, William. **The Sound and the Fury**. Vintage International: New York, 1990. p. 174

¹⁹⁶ "*mãos enxergam dedos mais frescos invisível garganta de cisne onde menos que a vara de Moisés o copo toque hesitante(...)*" in: FAULKNER, WILLIAM. **O Som e a Fúria**. Tradução de Paulo Henriques Britto. Cosac Naify: São Paulo, 2009. p. 168.

¹⁹⁷ Da mesma maneira, tento aqui apenas preencher lacunas nas frases de modo que elas fiquem gramaticalmente completas, mostrando ao leitor como o ritmo dos pensamentos no fluxo de consciência é ditado pelas elipses, objetivo, também, de Coindreau em sua transcrição.

Não há uma explicação direta para a confusão dos pronomes. O motivo para isso talvez seja o simples fato de uma referência cruzada de pronomes dispensar maiores explicações: a surpresa aqui não é pela complexidade da técnica, mas por seu uso artístico. É ressaltado que isso se reforçaria a partir do momento em que há personagens com mesmo nome (Quentin e Jason), personagens com dois nomes diferentes (Benjy e Maury) e cronologia embaralhada.¹⁹⁸ Os pronomes não perderiam apenas a referência na ordem anormal das frases, mas também na imprecisão dos referenciais, o que exigiria do leitor uma atenção diferenciada.¹⁹⁹ Esses três fatores de diminuição da clareza, no entanto, não deveriam ser vistos como empecilhos, uma vez que se leve em consideração a postura contemplativa e de fruição em lugar de uma postura de busca da compreensão.

Coindreau, ao fim de sua explicação da estrutura do romance e do estilo de Faulkner, retoma ainda uma última vez o referencial simbolista. Sua comparação tem o efeito de justificar a obscuridade tão comentada e explicada: o romance seria comparável às paisagens brumosas.²⁰⁰ O mistério, a previsão dos horrores e a beleza trágica são parte tanto do estilo de Faulkner quanto da linguagem do simbolismo, e a conexão sugerida ao longo de todo o prefácio ganha aqui seu último e definitivo contorno. Retomados na estética faulkneriana, uma série de artifícios, recursos e características simbolistas são familiares aos franceses, e em especial àqueles que têm proximidade com a vanguarda.

Ao fim do prefácio, terminada por completo a explicação didática da estrutura e do estilo do romance, Coindreau parte para uma breve contextualização. Em primeiro lugar, aborda o momento na carreira de William Faulkner em que *O Som e a Fúria* foi

¹⁹⁸ COINDREAU, Maurice-Edgar. *op. cit.*, 1939. p. 15

¹⁹⁹ *idem*

²⁰⁰ *idem*

escrito: o ano de 1929, quando o escritor passava por problemas pessoais.²⁰¹ O crítico explica que é a partir do lançamento desse romance que Faulkner se torna famoso no meio intelectual americano.²⁰² O romance não marca apenas o início da atenção crítica à obra de Faulkner, mas também um ponto de virada em termos criativos. *O Som e a Fúria*, informa Coindreau, representa para o escritor um aprendizado e também a gênese de sua estética particular, além de dar origem a personagens que aparecerão, de alguma maneira, em outras obras.²⁰³ A ideia de uma obra faulkneriana coerente ganha corpo não apenas no sentido de uma unidade de estilo, mas no sentido próprio da *comédia humana* de Balzac, uma vez que personagens transitam por entre diferentes contos e romances.²⁰⁴ Quando fala em *pequena ciência* ao se referir à leitura das obras de Faulkner, o crítico francês prepara o leitor para adentrar um universo literário particular. O leitor precisaria passar por *O Som e a Fúria*, porta de entrada e parada obrigatória para tal conhecimento.

O último comentário feito por Coindreau diz respeito à sua própria tradução. Mais uma vez, o crítico e tradutor reforça o fato de ter contado com a ajuda do próprio Faulkner em seu trabalho, e explica o que tentou realizar. Um dos motivos dessa explicação é o fato de o dialeto negro de Dilsey e de sua família não ter sido traduzido de maneira equivalente, de modo que, na tradução, não há o mesmo tipo de diferença linguística que há em inglês entre os Compsons e os negros da casa. Ao explicar sua opção, Coindreau fala da impossibilidade de fazer uma tradução fiel do dialeto por ausência de um equivalente francês, comparando a situação à de um escritor inglês que

²⁰¹ *ibidem*, p. 16

²⁰² Embora essa fama seja bastante relativa, como já visto anteriormente nesse trabalho. Nota-se que Coindreau também chama a atenção para o fato de que, mesmo nos EUA, a obra suscitou críticas.

²⁰³ *idem*. São citados como exemplos de outras obras diretamente relacionadas a **O Som e a Fúria** o conto **Sol Poente (That Evening Sun)**, de 1931, e o romance **Absalão, Absalão! (Absalom, Absalom!)**, de 1936, no qual tanto Quentin Compson quanto o Jason Compson pai aparecem e têm voz de narrador.

²⁰⁴ *idem*. O condado de Yoknapatawpha é criado com tal precisão que Faulkner chega a desenhar seu mapa.

tentasse traduzir o dialeto marselhês.²⁰⁵ É com essa justificativa que encerra seu texto, entregando ao leitor aquele que julga ser "*um livro que já fixou seu nome nos anais da história das letras americanas.*"²⁰⁶

A construção do leitor faulkneriano passa nesse prefácio por duas estratégias paralelas. Por um lado, Coindreau se propõe a orientar o leitor interessado, expondo esquemas e metáforas que permitam não apenas a compreensão mas a fruição da obra de Faulkner. Por outro, imprime uma recusa direta a um certo tipo de leitor, no mínimo desafiando-o a se confrontar com sua postura passiva diante de uma obra literária. Há ainda a sugestão constante dos elementos estéticos simbolistas, relacionados em grande parte à vanguarda francesa. Definido a partir dos elementos retóricos presentes no texto, o leitor de Faulkner não pode deixar de ser um admirador da vanguarda, alguém que aceite jogar o jogo literário de acordo com regras por ela propostas. Mais que isso, o leitor está diante de um mestre que domina tais regras, e que exige que o leitor as acate e aprenda com elas. É nesse sentido que entra a face didática do prefácio: ao interessado estão disponíveis ferramentas para a compreensão desse romance. Nenhum dos três prefácios lidos anteriormente fora tão claramente didático ou tão parecido com um "manual" para a leitura. Em sua dupla linha de orientação e de rejeição, Coindreau apresenta ao leitor duas opções claras: a) aprender com o romance (e a escolha dessa opção implica um aprendizado já a partir do próprio prefácio); b) rejeitá-lo e se assumir como um leitor indolente, não disposto ao enfrentamento com a vanguarda literária. Diante de tal escolha, pode-se anunciar a fusão de duas ideias: o leitor de Faulkner é, necessariamente, um leitor de obras de vanguarda. Ou ao menos deveria sê-lo.

Uma última nota pode ser feita, no que diz respeito à comparação entre o prefácio a *Luz em Agosto* e o escrito para *O Som e a Fúria*. No primeiro, a temática

²⁰⁵ *ibidem*, p. 17

²⁰⁶ *idem*

religiosa não era apenas o cerne da discussão, mas o ponto de vista a partir do qual toda a estética Faulkneriana era julgada. No segundo prefácio, Coindreau deixa de lado a abordagem a partir do ideal estético cristão, embora recorra a várias imagens e associações com a religiosidade. A ideia de uma investigação moral cede espaço, no segundo prefácio, a uma espécie de apoio técnico do leitor. Aproximando-se mais da postura de Larbaud, que buscava explicar os artifícios técnicos usado por Faulkner, Coindreau é muito mais cauteloso em assumir um discurso estético efetivamente religioso. O esforço de Coindreau é para que se reconheça em Faulkner um artista, e um artista de vanguarda que, se tem uma visão religiosa, não a tem como um posicionamento político.

2.5 O prefácio de René-Noël Rimbault: *Treize Histoires* (1939)

These Thirteen, o primeiro livro de contos de Faulkner, é publicado nos Estados Unidos em 1931. Chega à França em 1939, sob o título de *Treize histoires*, tendo onze de suas treze histórias traduzidas em colaboração por René-Noël Rimbault e Charles P. Vorce.²⁰⁷ Os dois contos restantes foram traduzidos por Maurice-Edgar Coindreau, uma vez que essas traduções já haviam sido publicadas em francês em revistas literárias. De fato, a primeira aparição da literatura de Faulkner na França é um conto publicado na *Nouvelle Revue Française* em janeiro de 1932, um ano antes da publicação do romance *Santuário*. Trata-se do conto intitulado em inglês *Dry September*, e na tradução francesa de Coindreau, *Septembre ardent*. Depois disso, foi publicado ainda em 1932, na revista *Commerce*, o conto *A rose for Emily* (*Une rose pour Émilie*), também traduzido por Coindreau. No ano seguinte o tradutor faria nova parceria com a *Nouvelle Revue*

²⁰⁷ Daqui em diante, nos referiremos, como vem sendo de praxe nesse trabalho, ao título do livro em português, como **Treze contos**. Note-se, no entanto, que não há no momento uma tradução para o português do livro.

Française, em agosto de 1933, para a publicação de *There was a queen (Il était une reine)*. Em 1935 Coindreau publica na *Europe* de janeiro a tradução de *That evening sun (Le soleil couchant)*, e em fevereiro uma parte de sua tradução do romance *Luz em Agosto* aparece na revista *Cahiers du Sud*. Finalmente, Rimbault e Vorce publicam na edição de *Europe* de abril de 1936 o conto *Red Leaves (Feuilles Rouges)*. Destas publicações, não integram o volume *Treze Contos* apenas o trecho de *Luz em Agosto* e o conto *Il était une Reine*.

O início do prefácio de Rimbault afirma que, ao fim de 1931, quando da publicação de *Treze Contos* nos EUA, Faulkner já era autor "célebre e avidamente discutido de seis romances".²⁰⁸ Arnold Bennett, crítico inglês, dizia em meados de 1930 que "nenhum americano, nem mesmo os editores, para quem perguntei sobre Faulkner tinha alguma vez ouvido falar dele."²⁰⁹ Maurice-Edgar Coindreau, num artigo de 1952, atribui à publicação de *Santuário* a fama de Faulkner nos EUA, dizendo que o país só o conhecera alguns anos antes do primeiro artigo sobre o autor americano na França, escrito pelo próprio Coindreau em Junho de 1931.²¹⁰ Ainda segundo Coindreau, em 1931, com *Santuário*, o torpor dos críticos diante da obra de Faulkner chegara ao fim.²¹¹ André Bleikasten, nos anos 1990, dirá que a reputação de Faulkner em seu país natal só foi devidamente estabelecida nos anos 50, mas que ao fim dos anos 30 a reputação europeia de Faulkner já era bastante sólida.²¹² Seja como for nos EUA, depois de seis publicações de trechos ou contos em revistas, cinco romances publicados e pelo menos

²⁰⁸ RAIMBAULT, René-Noël. **Préface a Treize histoires.** in: FAULKNER, William. **Treize Histoires.** Traduit par René-Noël Rimbault et Charles P. Vorce avec la collaboration de Maurice-Edgar Coindreau. Paris: Gallimard, 1996, c1931. p. 7

²⁰⁹ BENNETT, Arnold. **Review of Soldier's Pay.** in: BASSETT, John (org). **The Critical Heritage: William Faulkner.** p. 61. O texto é de 26 de Junho de 1930 na Inglaterra. .

²¹⁰ COINDREAU, Maurice-Edgar. **William Faulkner in France.** in: Yale French Studies, No. 10, French-American Literary Relationships, 1952. p. 86

²¹¹ *idem*, pp. 86-87.

²¹² BLEIKASTEN, André. **William Faulkner: A European Perspective.** in: WEINSTEIN, Phillip. M. (org). **The Cambridge Companion to William Faulkner.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 76

dezessete trechos que noticiam, analisam ou comentam obras de Faulkner haviam sido publicados na França até 1939, o autor é certamente alvo de debate em solo francês.

Faulkner não é um autor fácil, diz Raimbault. Como em alguns dos prefácios anteriores, também este traz, logo no início, uma citação americana. A escolha de Raimbault é um trecho da *New York Times Book Review* de setembro de 1931, dizendo que muitos leitores se sentem desencorajados a encarar a leitura de Faulkner, e que *Treze contos* pode ser uma boa porta de entrada para o universo do autor.²¹³ Além de estabelecer o caráter introdutório do livro, o comentário endossa a postura de que a leitura de Faulkner não seja algo reservado ao leitor comum, o *desencorajado*. Implica-se pois a possibilidade de iniciação na obra do escritor americano; Raimbault menciona mesmo a palavra *treinamento*.²¹⁴

O motivo que pode levar *Treze contos* a ser o livro ideal para tal iniciação é o tamanho das narrativas. Esse era o primeiro livro de Faulkner publicado na França que continha narrativas curtas, em oposição aos romances. É fato que o conto ou qualquer narrativa mais curta tem uma lógica formal e organizacional distintas daquela do romance, o que é objeto de uma série de debates teóricos. Mesmo a nomenclatura dos gêneros mais curtos é algo que causa debate: Raimbault utiliza o termo *nouvelles* para se referir àquilo que os ingleses e americanos chamariam de *short stories*, e em português, temos dois termos, novela e conto, cuja distinção não é muito clara.²¹⁵ O que poderia ser um problema teórico apresentado logo no início do prefácio se desfaz quando Raimbault diz que, no caso específico de Faulkner, as distinções entre ambos os gêneros seriam obliteradas, uma vez que haveria uma identidade de essência. Os dois gêneros seriam, no caso do escritor americano, apenas diferentes em suas proporções,

²¹³ RAIMBAULT, *op. cit.*, p. 9

²¹⁴ *idem*

²¹⁵ *ibidem*, p. 10. Raimbault chama essa distinção de *sempre arbitrária (toujours arbitraire)*, e coloca a palavra "gênero" entre aspas.

mas funcionariam da mesma forma na visão do crítico. Retoma-se, em parte, o argumento apresentado por Coindreau no prefácio a *O Som e a Fúria*, de que as personagens de Faulkner transitam entre suas obras e de que todas são aspectos de um mesmo universo criado pelo escritor, numa espécie de *comédia humana*. Sendo assim, um conto não é menos adequado que um romance para o conhecimento de um universo que ambos compartilham, ainda tendo a vantagem, para quem se inicia na leitura do autor, de apresentar menor extensão.

Feita essa consideração sobre o caráter introdutório de *Treze contos*, Rimbault parte para uma explanação da organização do livro. Constituído de 13 contos, ele é dividido em três partes não nomeadas, que possuiriam uma unidade "de época, de lugar ou de situação".²¹⁶

Na primeira delas, o tema unificador é a primeira Guerra Mundial. Em lugar de analisar o dia-a-dia da guerra e caracterizar as batalhas, os contos *Victory*, *Ad Astra*, *All the dead pilots* e *Crevasse* tratam, segundo Rimbault, do "desarranjo moral" dos sobreviventes.²¹⁷ É como evento histórico, mas sobretudo como impacto psicológico que a guerra é sentida nesses contos, e tal é a descrição feita pelo crítico francês. Utilizando-se de pequenas frases dos contos para tecer o argumento, Rimbault conduz o leitor através do principal dos efeitos destacados por ele: a irreversibilidade da experiência da guerra para cada homem; a impossibilidade de, iguais em seu sofrimento e sua mortalidade, retomarem a vida que antes levavam.²¹⁸

A segunda parte é constituída de novelas que se passam, todas elas, no condado de Yoknapatawpha, na geografia particular criada por Faulkner, onde se estaria entre aqueles tipos que "são familiares [a Faulkner] e com os quais ele nos familiarizou."²¹⁹

²¹⁶ *idem*

²¹⁷ *idem*

²¹⁸ *ibidem*, p. 11

²¹⁹ *idem*

O *nós*, novamente, implica um público leitor, e nesse condado se encontram aqueles personagens mais *faulknerianos*, mais emblemáticos dos dilemas do autor. Mais prementes que em qualquer outro momento do livro, estariam nessa parte as questões de raça, de poder e de pertença à comunidade. Os índios *Choctaw*, os escravos e os brancos se relacionam, e a tensão entre os grupos se mostra. Faulkner investigaria, assim, o "mistério dos corpos e das almas; dos gestos e de suas pulsões."²²⁰

Falando sobre a segunda parte, Raimbault aponta, *en passant*, uma característica que até então não fora enfatizada em nenhum dos outros prefácios. Destacando a novela *A Justice (Un Juste)*, o crítico sinaliza o humor ocasional das obras de Faulkner, que de repente brilha, diz Raimbault, em meio a suas histórias.²²¹ Também no comentário à terceira parte será abordado o uso do humor pelo escritor americano. Em muitas outras ocasiões se poderia apontar esse recurso, e de fato, a crítica posterior o faz.²²² No entanto, essa não foi a faceta de Faulkner que os críticos franceses até aquele momento destacaram em seus prefácios. Tal fato não desperta interesse apenas pela introdução de um chamamento novo à atenção dos leitores franceses, mas também por sua contraparte: a opção dos outros críticos por ignorar esse aspecto, ou pelo menos por elencá-lo como menos importante que os outros.²²³ Emerge a questão de até que ponto o humor interfere em um tipo de leitura de Faulkner, e que tipo de leitura seria esse.

Além de novamente abordar o humor, o comentário sobre a terceira parte fala em *deslocamento*: volta-se à Europa, mas não à Europa da guerra.²²⁴ Cada um dos três contos é brevemente comentado, dois deles envolvendo histórias de amor obscuras, de alguma maneira triangulares, o terceiro revelando uma composição de "ordem

²²⁰ *idem*.

²²¹ *ibidem*, p. 12

²²² André Bleikasten, por exemplo, em seu **The Ink of Melancholy**, não deixa de ressaltar o tom humorístico de **Enquanto Agonizo**.

²²³ Coindreau menciona o humor (ou ao menos a leveza) em seu prefácio a **O Som e a Fúria**, como já sinalizamos, mas é através da negação: ele seria o que *falta* ao romance.

²²⁴ RAIMBAULT, *op. cit.* p. 12

essencialmente musical." ²²⁵ Cito, aqui, Raimbault, que por sua vez cita o prefácio de Coindreau a *O Som e a Fúria*.

Todos os prefácios a Faulkner constituem um debate quando vistos em conjunto: é a partir daquilo que disseram os outros comentadores que trabalha o próximo, embora seus pressupostos não sejam idênticos. A ideia de uma fortuna crítica disponível ao leitor a partir dos prefácios a Faulkner se reforça. De fato, a escolha de Raimbault para citar o texto de Coindreau não poderia ser mais acertada, um vez que a terceira parte de *Treze Contos* é aquela que mais evidentemente se presta a uma análise focada nas estruturas. *Carcassonne*, em especial, é um conto cuja estrutura chama mais atenção que o tema, mas mesmo os outros dois, *Divorce in Naples (Divorce à Naples)* e *Mistral*, são cheio de idas e vindas, permeados pela estrutura temática que Coindreau discutiu em *O Som e a Fúria*, e parecem, menos sustentados por um enredo contínuo que os outros. São, de fato, *deslocados*, e talvez sejam aqueles que mais exigem do leitor a postura diferenciada tão referida ao longo dos vários prefácios.

Composto de histórias de diferente comprimento, *Treze Contos* possui um elemento unificador. Embora se prenuncie nos textos mais longos, segundo Raimbault, material para um romance, a variação de comprimento não implicaria variação da natureza das narrativas. ²²⁶ Ao seu modo, cada uma delas se relaciona com a obra de Faulkner que está para além do volume de contos, através dos personagens, das situações ou do estilo. O leitor de *Treze Contos* encontrará material suficiente para um primeiro contato com diferentes aspectos da obra faulkneriana: as grandes famílias que protagonizam alguns de seus romances (Sartoris e Compson), o cenário do condado de Yoknapatawpha, os impactos e efeitos da guerra, a preferência de Faulkner por triângulos (ou outros polígonos) amorosos disfuncionais, o estilo de composição

²²⁵ *ibidem*, p. 13

²²⁶ *ibidem*, p. 14

musical de suas narrativas. O universo do escritor americano estaria, nas três partes desse volume, explorado em seus diversos aspectos; Raimbault define mesmo o livro como uma excelente *iniciação*.²²⁷

Tal ideia quase remete ao aspecto mítico-religioso, do rito de passagem ou do rito de iniciação. Havendo uma certa imagem do leitor da obra de Faulkner, a preparação para se tornar esse leitor é mostrada como possível por meio da leitura de *Treze Histórias*. O *neófito* tem assim a chance de realizar o aprendizado necessário para fazer parte de uma nova comunidade, ser promovido a um status que não é aberto, não é facilmente alcançável e que não pode ser compartilhado por todos.²²⁸ Raimbault, mais que todos os prefaciadores anteriores, estabelece claramente um grupo de leitores resistentes a Faulkner, que não pode partilhar do privilégio (ou, como diria Coindreau, da pequena ciência) de sua leitura.²²⁹ Cabe investigar a natureza dessa iniciação, que deve ser buscada de acordo com Raimbault dentro do próprio leitor.²³⁰

O primeiro passo a ser dado seria o abandono do conceito prévio do gênero *romance*.²³¹ Compreende-se o esforço feito por Raimbault em atenuar até o limite da inexistência a diferença de gêneros. O gênero faulkneriano é por excelência o romance, e mesmo seus contos deveriam ser lidos como tal. Nas mãos de Faulkner, no entanto, o gênero é visto como algo muito particular, incomparável ao modo como é geralmente praticado. Em outras palavras, em 1939, nenhum autor francês ou americano teria logrado ser uma preparação para o embate com as obras do escritor do Mississippi, e isso num momento em que a literatura passa por uma reformulação de paradigmas na

²²⁷ *idem*

²²⁸ *idem*

²²⁹ COINDREAU, Maurice. **Préface à Le Bruit e la Fureur**. p. 9

²³⁰ RAIMBAULT, *op. cit.* p. 14

²³¹ *idem*

França e nos Estados Unidos.²³² Seria apenas a partir da formação de um novo conceito de romance, proveniente da leitura, que Faulkner poderia ser compreendido. Para formação desses novos parâmetros de julgamento do gênero romanesco, tornar-se-ia necessário aceitar o universo de Faulkner tal qual ele se apresenta. O leitor deveria deixar de lado suas desconfianças, refrear seu impulso curioso e, como alguém que adentra uma nova paisagem, não tentar explicar aquilo que vê a partir das relações que conhece.²³³ Aquele que trazer um conceito de romance para a leitura de Faulkner buscará explicações, e se não estiver disposto a aceitar a diferença e sua ignorância em relação ao novo universo, continuará preso às suas ideias anteriores sobre o que é um romance. Por isso, o neófito que adentra a arte da leitura de Faulkner deve estar munido "*do desejo e da perseverança da descoberta.*"²³⁴ As respostas não serão entregues facilmente num novo universo, e a experiência da desorientação é colocada como capital. Essa postura do leitor é a necessária para que ele adentre, com sucesso, o universo de Faulkner.

Raimbault afirma que o leitor francês não estaria habituado a tal maneira de ler. Seria antes um perseguidor da análise, das respostas. E a culpa disso caberia à própria literatura do país. "Quatro séculos de análise psicológica (...) atrofiaram no leitor francês o senso de esforço."²³⁵ Os romances franceses, segundo Raimbault, primavam pela análise das situações, pela busca das respostas. Faulkner, sendo um "*pintor da vida nua*", vai na direção contrária da análise na visão de Raimbault.²³⁶ Fala por imagens que se justapõem sem necessariamente se explicar, por eventos que sucedem simultaneamente, por impulsos que as próprias personagens falham em compreender,

²³² Restrinjo a comparação aos franceses e americanos apenas pelo fato de serem os dois parâmetros imediatos para leitores de Faulkner na França: sua própria literatura e a literatura dos Estados Unidos. O mundo inteiro, no entanto, dá sinais de mudança de paradigmas em sua literatura. Os anos 30 são um dos picos da produção literária de vanguarda.

²³³ *idem*. A metáfora espacial é utilizada pelo próprio Raimbault.

²³⁴ *ibidem*, p. 15.

²³⁵ *idem*

²³⁶ *idem*

mas não em obedecer. Assim, o rompimento com a tônica do romance francês seria brutal. A proposta de Faulkner ao leitor o remove não apenas de sua zona de conforto, mas também de seu espaço amostral de romances, do senso de orientação que o leitor francês tem diante do gênero romanesco.

Se a ordenação que Faulkner propõe dos eventos e das imagens não segue o trajeto analítico típico do romance francês, é porque, segundo Rimbault, segue o ordenamento quase que aleatório, brutal e abrupto da vida real.²³⁷ O romance, enquanto universo fechado, pode ser tecido de modo que tudo faça sentido, que todas as explicações sejam oferecidas ao leitor através de uma análise aguda e esmiuçada; a vida, no entanto, não permite tal luxo. Assim, ao mesmo tempo em que acusa os romances franceses de não corresponderem à realidade, Rimbault cunha uma espécie de outro critério de realismo. Em lugar de estar baseado na natureza dos eventos, no poder de representação ou mesmo nas contingências sociais representadas, o tipo de correspondência com o real apresentado por Faulkner seria justamente a impossibilidade de encadear os eventos da vida a partir de uma lógica sólida e estruturada. Em lugar de um *realismo social* haveria uma espécie de *realismo existencial*, uma correspondência não entre o contexto das personagens e o contexto de um determinado local ou tempo, mas sim entre a condição das personagens diante dos acontecimentos do enredo e a condição humana diante dos acontecimentos da vida.

O romance francês, por outro lado, teria encontrado para Rimbault uma técnica bastante peculiar, e se apoiando nela lograra representar a vida como um "drama coerente", seguindo os critérios clássicos das etapas de "*exposição, conflito moral, ação progressiva, nó, peripécia, desenlace*."²³⁸ O oferecimento de tal tipo de literatura corresponde a um certo tipo de leitor, e no jogo de proposição do leitor ideal deste e dos

²³⁷ *idem*

²³⁸ *idem*. Cabe um questionamento da leitura enviesada que Rimbault faz da literatura francesa, dadas as tendências já apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho.

outros prefácios, Rimbault é decerto o mais ousado ao imprimir uma imagem generalizada da literatura francesa como razão e baliza daquilo que o leitor de Faulkner não pode ser. Cria-se assim uma oposição muito clara entre, de um lado, o leitor analista e a literatura francesa, e de outro, o leitor instintivo, iniciado de Faulkner. O objetivo do primeiro seria encontrar, de acordo com Rimbault, uma imagem imediata, algo que fizesse sentido dentro de uma explicação; o segundo estaria em busca de uma restituição, de algo com que ele poderia se relacionar não a partir do intelecto simplesmente, mas também de uma identificação existencial, ou, nas palavras de Rimbault, da verdade objetiva.²³⁹ A técnica do romance francês teria, na visão do crítico, atrofiado a capacidade de representar a verdade objetiva fidedignamente.

Como consequência disso, a técnica de Faulkner também deveria ser um dos componentes de sua originalidade. E o núcleo dessa diferença estaria na postura do narrador que, ao invés de explicar, seria um mero espectador para Rimbault.²⁴⁰ As personagens, assim, livres de ter que ser explicadas, agiriam de acordo com seus desígnios, e não com os desígnios de um autor. É isso o que Faulkner faz na visão de Rimbault: liberta seus personagens para agir, e dessa liberdade de ação advém a sensação de vida plena que os personagens transmitem ao leitor. Nisso reside a (tão aclamada por Rimbault) "verdade objetiva," o "realismo existencial". Os personagens se tornam vivos, e assim sendo, podem se mover no mundo de acordo com desígnios que são só deles, e que não necessariamente fazem sentido diante do restante da trama. Essa observação resignada e a ausência de um impulso que controle os movimentos dos personagens com mão de ferro seria para Rimbault o trunfo técnico de Faulkner. Os narradores do americano, quase sempre múltiplos ou em alternância de pontos de vista, não julgariam os personagens de acordo com suas próprias concepções morais ou

²³⁹ *idem*
²⁴⁰ *idem*

psicológicas, não penetrariam nas mentes para tentar, a partir delas, construir sentido.²⁴¹

Se revelam aquilo que se passa em sua mente, é antes a título de exposição da espontaneidade do pensamento. A técnica narrativa faulkneriana se recusa à explicação e à análise, sendo, antes, uma via de exposição.

Com tal definição técnica, Rimbault faz com que sua explicação do leitor de Faulkner se torne completa. Uma vez que o narrador não é um explicador, um analisador, o leitor também não poderia ser. A proposta de iniciação na arte da leitura de Faulkner se torna dessa maneira absolutamente coerente. Diante de um narrador que não se esforça em explicar, e deseja antes expor e elencar, apenas faz sentido um leitor que se entregue a tal exposição e que não busque, nela, as relações lógicas de uma explicação. É com essa visão da leitura que o leitor se deparará em *Treze Contos*. Rimbault não encerra seu prefácio com qualquer tipo de conclusão global. Pudera: sua análise pareceu completa e logicamente concatenada para chegar à última frase, na qual ele afirma que o grande mérito de Faulkner é, à parte seu talento literário, sua condição de mero espectador dos personagens.²⁴² Feito todo o caminho lógico proposto por Rimbault, o leitor ficará com a postura do narrador faulkneriano em mente. Munido de informações básicas sobre cada uma das partes do volume, poderá se entregar à leitura desses contos deixando de lado uma possível resistência. Se *Treze Contos* é o início perfeito do caminho para o universo faulkneriano como argumenta Rimbault, seu prefácio cumpre a função de portão de entrada, no qual o leitor encontrará as informações necessárias para seguir adiante.

²⁴¹ *ibidem*, p. 16

²⁴² *ibidem*, p. 17

Capítulo 3

Os prefácios analisados oferecem *insights* sobre aquilo que se valorizou em Faulkner no discurso crítico dos anos 30 na França. O posicionamento dos prefaciadores diante do autor americano é revelado a partir dos conceitos que trazem para a discussão, das associações e oposições que fazem entre ele e outros autores e dos aspectos que escolhem ressaltar ou deixar intocados nos textos. A compreensão do momento literário francês torna a percepção desse posicionamento mais precisa; não se discute a obra de Faulkner apenas diante dos prefácios, mas no embate de forças literárias da França. O que é proposto no último capítulo desse trabalho é que Faulkner seja pensado entre os autores franceses, sob os mesmos critérios aos quais estes estão submetidos, e como relevante para as mesmas discussões.

3.1 Posições

As linhas de argumentação dos prefaciadores poderiam ser associadas a três concepções literárias fundamentais. A primeira delas tem como epígono Paul Valéry, e se apoia na concepção da literatura como jogo que se desenvolve dentro da linguagem. A arte em geral, dentro dessa visão, não guarda relação com o mundo empírico, mas apenas consigo mesma. Seu fim essencial é a sensação. Uma segunda vertente considera a literatura como investigação da natureza humana. O poder e ofício do escritor seria, nesse caso, a produção de uma espécie de conhecimento sobre a alma. Por fim, a terceira concepção literária é a que observa a literatura como ferramenta de intervenção

social, e o escritor como alguém dotado do poder de reformular conceitos, inspirar ação e advertir sobre os perigos do mundo. Cada uma dessas concepções desempenha um papel no debate em torno de Faulkner.

A visão esteticista adota como referência para a literatura apenas ela própria e não a realidade empírica, e pode ser associada à posição de Valéry Larbaud. Sua análise privilegia fundamentalmente o poder de Faulkner como inovador da forma literária, e todas as suas associações se dão a partir desse parâmetro. A constelação literária construída por Larbaud tem como referências Homero, Édouard Dujardin, Robert Browning e James Joyce. O romance analisado por Larbaud, *Enquanto Agonizo*, é aquele em que menos aparecem conteúdos como a violência social, a escravidão e os efeitos da crise de 29 sobre as famílias tradicionais e o sul dos Estados Unidos. É antes o livro no qual o assunto é um tipo de subproletariado tão miserável a ponto de não ser afetado pelas grandes variações da economia. A precariedade total da infraestrutura disponível para a vida, a condição econômica que beira a fome, e a quase total desconexão do mundo rural no qual os personagens estão inseridos com as cidades não são explorados como conteúdos sociais por Larbaud. O entorno apenas interessa inicialmente no texto como cor local, mas o valor atribuído a Faulkner está em outro aspecto: na utilização da forma. Ao invés da contagem estrita de ovos para se fazer um bolo como indício da escassez de alimento, é a multiplicidade de narradores o que é exaltado. Ao invés da relação de atraso e miséria em relação à estrutura da cidade, o que se destaca é a aventura de se chegar a ela, a resolução do problema inicial gerado pela morte da mãe. O teor épico atribuído por Larbaud ao texto lhe confere importância literária, e seu uso inovador da forma faz com que Faulkner esteja inserido numa linhagem primorosa de escritores. E no entanto, não há análise do que esse épico represente, da luta de qual povo em torno de qual destino, ou mesmo se ele representa

um esvaziamento do destino épico. Embora faça a ressalva em seu texto de que a inovação formal deve servir a um propósito, Larbaud nunca chega a de fato revelar esse propósito como um conteúdo social, histórico ou existencial acessível.

Larbaud está associado às formas da vanguarda, e nesse sentido é um escritor de grande importância na França, em especial nas décadas de 10 e 20. No entanto, a paralisia que sofre devido a graves problemas de saúde em 1935 e a guinada política da literatura nos anos 30 farão com que ele ocupe uma posição de cada vez mais discreta no cenário literário. A própria ideia da vanguarda mudará: os surrealistas a levarão a um campo ainda mais radical de experimentação formal, associando essa experimentação a uma ideia clara de revolução de costumes, de estrutura política e do pensamento. De uma certa maneira, a concepção esteticista que não estabelece uma relação de intervenção da literatura na vida fará com que a posição de Larbaud seja a mais isolada dentro das discussões de Faulkner, ainda que sua análise formal seja de grande valor para os prefaciadores que o seguem. Seu grande mérito é a capacidade de expor os expedientes técnicos e de conectá-los a caminhos já possivelmente conhecidos do leitor francês. Na qualidade de introdutor da estética de Faulkner aos franceses, o crítico deve ser reconhecido, mas os rumos que a literatura francesa tomou nos anos 30 tornaram a análise que faz em seu prefácio a *Enquanto Agonizo* menos condizente com o momento vivido pela França que as outras.

O embate talvez mais acirrado entre concepções literárias era aquele que opunha a investigação da alma humana e a perspectiva da escrita como intervenção social. Em parte, pelo fato de as duas visões não serem mutuamente excludentes; e de uma outra maneira, pela inserção das duas concepções nas disputas políticas. A posição dos escritores católicos é um índice da complexidade da questão: a investigação da alma humana é a questão fundamental para Georges Bernanos, por exemplo. E no entanto, é

no espírito de intervenção social que ele escreve *Os grandes cemitérios sob a lua*, em 1937, e notadamente para marcar uma dissociação política entre seu projeto literário e o fascismo. Alinhado com a direita, Bernanos não quer ser associado à direita radical, e sua forma de oposição é a escrita. A manifestação última do mal é a violência: é ela que Bernanos repudia nos fascistas. Essa mesma violência é o cerne da oposição entre as visões de André Malraux e de Maurice-Edgar Coindreau.

Malraux vê em seu prefácio a violência como consequência de uma certa realidade. Toda a sua discussão e a retomada que faz do gênero policial se encaminham para a apresentação de Faulkner como um observador da realidade, um autor que é capaz de revelar as engrenagens de um mecanismo mundano de opressão. Associados a Faulkner estão Balzac, Schedrin, Nietzsche, Dostoiévski e Baudelaire: autores que compõem um referencial literário para a esquerda. Todos eles apontam contradições na vida humana a partir da metade do século XIX. Balzac o faz a partir de seu painel dos costumes e dos vícios; Schedrin a partir da sátira; Nietzsche em sua crítica da moral cristã e em seu apelo pela elevação do ser humano ao máximo que ele possa alcançar; Dostoiévski em sua investigação moral e no questionamento da associação entre o legalidade e moral; Baudelaire a partir da percepção da beleza e da vida urbana em outros critérios, pedra fundamental da modernidade. Todos são, em alguma medida, questionadores do *status quo*, e é nisso que Malraux pretende transformar Faulkner em seu prefácio. Se o autor aborda a violência, é porque ela é fruto de uma sociedade violenta, e a literatura é capaz de potencializar as contradições dessa sociedade, escancarando-as até que se tornem perceptíveis.

Além dos autores que coloca lado a lado com o americano, há aqueles a quem Malraux opõe Faulkner, mais notadamente Flaubert e Edgar Allan Poe. O motivo da oposição é o fato de esses últimos autores terem como preocupação fundamental da

atividade literária a produção do objeto perfeito de arte, que poderia ser relacionada à visão de Valéry Larbaud. As duas perspectivas, de fato, não podem entrar em acordo. Malraux é o grande representante da escrita engajada na França antes do surgimento da literatura de Jean-Paul Sartre, e ambos partilham muitas convicções. O pressuposto fundamental do engajamento é o de que se escreve para um público, num determinado tempo e diante de certos problemas. O uso da forma literária não pode ser considerado mérito algum pelos engajados se não servir à denúncia ou à ação. A grosso modo, os escritores unicamente preocupados com a forma são escritores alienados: não compreendem aquilo que (na visão dos engajados) é o papel e a função do trabalho de escrita dentro da ordem social.

Para Malraux há um outro conceito chave na leitura de Faulkner, o de destino. As personagens de Faulkner não têm escolha, e são necessariamente arrastadas para as suas ações. Não se pode ignorar o ateísmo de Malraux; esse destino não é fruto de uma vontade divina. Esvaziado de seu conteúdo religioso, o conceito de destino parece incompleto. O mecanismo é o mesmo: as personagens são levadas inevitavelmente a certas ações, mesmo que essas sejam a causa de sua ruína. As escolhas que fazem são complexas nesse contexto, e por vezes incompreensíveis para eles próprios, para os outros ou para os leitores.²⁴³ O sentido dessas aparentes aleatoriedades ou gratuitades num contexto religioso é a referência divina e a inescrutabilidade da vontade de Deus. Colocando de lado a perspectiva religiosa, há uma outra visão para o que é inacessível ao conhecimento humano: a da psicanálise, que põe abaixo a crença em um sistema claro de decisões por parte dos homens. Não à toa Malraux utiliza essa referência. Os planos inacessíveis de Deus são substituídos pelo que se resguarda no inconsciente. Malraux o espreita, analisando que o próprio Faulkner é tomado, em sua escrita, de um

²⁴³ Em **Santuário**, dois exemplos de tais escolhas são a tomada da defesa de Lee Goodwin por Horace Benbow e a escolha de Temple Drake por realizar o falso testemunho contra Goodwin.

sentimento maior que sua vontade, o ódio. Assim se explica a grande força que impele os personagens a suas ações, e que impele o escritor à sua escrita. A atividade de Faulkner é se deixar tomar por esse ódio, e escrevê-lo. A origem do sentimento é a configuração social, e nele, o engajamento e a ideia do destino se cruzam. O poder do destino na obra de Faulkner é, para Malraux, um recurso estético extremamente moderno (uma vez que se apoia na psicanálise) que serve a um propósito engajado: o de expor o mecanismo social do ódio, diante do qual Faulkner toma posição como artista.

No primeiro prefácio de Maurice-Edgar Coindreau, a tomada de posição e o ato social da escrita são substituídos por uma visão religiosa que conduz a uma ação literária moralizante. Sai a observação da sociedade, entra a observação do comportamento humano. O centro da análise de Coindreau é a ideia do mal, e nesse sentido tudo aquilo que Malraux atribuía à organização da sociedade vai se transformar em dilema humano individual. O destino volta a ter conexão com uma figura religiosa, um “*Jogador supremo*”.²⁴⁴ O ódio, força que permeia e movimenta a escrita de Faulkner, seria originário da visão puritana. O olhar religioso é o principal alicerce em torno do qual Coindreau construirá sua argumentação.

A primeira implicação do movimento crítico de conectar Faulkner a uma estética que se apoia na religião é a mudança das associações. Sem mencionar qualquer nome francês, Coindreau propõe uma associação entre o escritor americano e os grandes autores católicos franceses, como Mauriac e Bernanos.²⁴⁵ Um possível estranhamento da visão de Faulkner e do radicalismo com o qual se aproxima dos temas seria originário das diferenças religiosas entre esses autores. Para fazer essa conexão de maneira completa, Coindreau precisa introduzir em sua argumentação o conceito de

²⁴⁴ COINDREAU, Maurice-Edgar. **Préface a Lumière D'Août**. pp. 8-9

²⁴⁵ O escritor moralista mencionado por Coindreau no prefácio é Dostoievski, e não algum dos franceses contemporâneos. De uma certa maneira, desloca-se, desse modo, uma parte do cânone utilizado por Malraux, de um cânone da esquerda para um cânone de escritores moralistas.

puritanismo, exemplificá-lo e atribuir a ele certo valor artístico. Para isso, recorrerá também a outros autores de língua inglesa, Erskine Caldwell e D. H. Lawrence, nos quais encontrará um uso da sexualidade tão acentuado quanto o de Faulkner. A inclinação para a exploração da sexualidade é justificada através de uma crítica que passa pela imagem da mulher como portadora do pecado e pela associação entre sexo e ódio.²⁴⁶ Ao resumir a visão que deseja apresentar sobre Faulkner, o crítico francês busca a referência dos grandes artistas medievais, para quem a representação do pecado era o grande instrumento moralizante do artista. Empenhado em defender Faulkner de acusações de pornografia ou de exploração gratuita da violência, Coindreau justificará a estética faulkneriana a partir de princípios religiosos, transfigurando o observador social de Malraux em um moralista.

Essa estética, além de religiosa, é também moderna na visão do crítico francês. Coindreau lança mão de um arsenal analítico para demonstrar a modernidade de Faulkner. Recorre, assim como Malraux, à psicanálise, embora a utilize de forma bastante diferente: em Coindreau, não é na busca da motivação das ações que o inconsciente tem um papel fundamental, mas na própria interpretação que as personagens fazem dos eventos nos quais se inserem. Com isso, a dissolução moderna de um ponto de vista absoluto é vista na obra de Faulkner, e abre espaço para um conceito de *realismo* que se apoia na subjetividade: o que é representado pelo escritor americano não são os eventos, mas a percepção dos personagens daquilo que acontece. Exemplo máximo disso é o tempo, que alguns personagens simplesmente não organizam de maneira linear. Coindreau demonstra a aproximação de Faulkner das personagens cujas mentes não funcionam de maneira convencional: os loucos, os obcecados, os idiotas e os inocentes. Para esses tipos, os parâmetros de organização da

²⁴⁶ *ibidem*, pp. 13-14.

realidade são completamente diversos. A racionalidade convencional é substituída por uma outra, composta a partir da intensidade da impressão, uma racionalidade na qual o tempo não é cronológico e a verdade não decorre dos fatos, e sim da assimilação deles. Coindreau faz um esforço didático, tal como Larbaud anteriormente, para explicar essa técnica e seus recursos: o embaralhamento do tempo, o monólogo interior, o uso da psicanálise; com isso, visa posicionar Faulkner como um autor de vanguarda, um moralista absolutamente moderno.

O segundo prefácio de Maurice-Edgar Coindreau, embora mantenha as referências religiosas e, em especial, à parte ligada ao mal na religião, não fará de Faulkner tão abertamente um autor moralista quanto o primeiro prefácio. Alteram-se tanto as referências de Coindreau quanto o foco da discussão. Haveria uma mudança de postura do crítico num espaço de dois anos? A pergunta, cabível, deve ser respondida a partir de uma investigação da compatibilidade dos dois prefácios, e de uma investigação do motivo das diferenças que ambos guardam. A primeira dessas divergências é a mais óbvia, e talvez esteja no cerne da discussão: ambos os textos dizem respeito a livros diferentes, e essa diferença se acentua muito pelo fato de o segundo prefácio ser referente a *O Som e a Fúria*, a mais ousada obra de Faulkner em termos técnicos, e aquela à qual o próprio escritor atribui a gênese de sua estética.²⁴⁷ Um prefácio a um

²⁴⁷ "Escrevi esse livro e aprendi a ler. (...) Quando terminei **O Som e a Fúria** descobri que havia realmente algo a que o suado termo Arte não apenas pode, mas precisa ser aplicado. Descobri que eu tinha percorrido tudo aquilo que algumas vez eu lera, de Henry James, passando por Henty a assassinatos no jornal, sem fazer qualquer distinção ou digerir o que quer que fosse, como uma larva ou uma cabra fariam. Depois de **O Som e a Fúria** e sem voltar minha atenção a abrir um outro livro e numa série de repercussões atrasadas como trovões de verão, descobri os Flauberts e Dostoievskis e Conrads cujos livros eu lera dez anos atrás. Com **O Som e a Fúria** aprendi a ler e parei de ler, uma vez que não li nada desde então. (*"I wrote this book and learned to read. (...) [W]hen I finished The Sound and The Fury I discovered there is actually something to which the shabby term Art not only can, but must be applied. I discovered that I had gone through all that I had ever read, from Henry James through Henty to newspaper murders, without making any distinction or digesting any of it, as a moth or a goat might. After The Sound and The Fury and without heeding to open another book and in a series of delayed repercussions like summer thunder, I discovered the Flauberts and Dostoievskys and Conrads whose books I had read ten years ago. With The Sound and The Fury I learned to read and quit reading, since I have read nothing since."*) FAULKNER, WILLIAM. **William Faulkner: An Introduction for The**

livro desse tipo requer uma atenção especial ao aspecto técnico. Mudadas as características fundamentais a serem analisadas nos dois romances, muda-se também a forma de abordar a escrita faulkneriana.

Dois grandes referenciais serão adotados por Coindreau no segundo prefácio: a música e o simbolismo, ambos profundamente conectados *a priori*. A preocupação de Coindreau em explicar o funcionamento e os mecanismos técnicos da obra, de modo a guiar o leitor através de suas páginas e complexidades, parece mais associada ao modo como Larbaud introduziu *Enquanto Agonizo* do que ao próprio Coindreau que prefaciava *Luz em Agosto*. Ao guiar o leitor através do livro com um paralelo firmemente mantido com a música, Coindreau não perde de vista, no entanto, a ideia do inferno: chama *O Som e a Fúria* de *sinfonia diabólica*.²⁴⁸ Envolvendo essa combinação entre música e inferno está a estética simbolista, referência fundamental para esse prefácio. A religião, presente como visão de mundo na análise anterior, passa a integrar a técnica, e se antes Faulkner era um moralista que analisava a gênese de um crime, em *O Som e a Fúria* ele se torna um mestre da sugestão e da atmosfera. A racionalidade convencional, já colocada em xeque por Coindreau anteriormente, é posta de lado definitivamente a partir das seções de Benjy e Quentin; a sinfonia demoníaca prescinde da razão para ecoar nos sentidos.

Se a investigação moral não é explícita, o olhar de Faulkner permanece direcionado ao ódio. A técnica muda, o objeto observado permanece: *O Som e a Fúria* é, segundo o próprio Faulkner (como citado por Coindreau), uma *sombria história de loucura e de ódio*.²⁴⁹ Coindreau adverte que Faulkner não é o *portador de uma*

Sound and The Fury. Southern Review, N. S.,8 (October 1972), 705-10. *apud* BLEIKASTEN, André, *op. cit.*, 1990, pp. 42-43. .

²⁴⁸ COINDREAU, Maurice-Edgar. **Préface a Le Bruit e la Fureur**, p. 13.

²⁴⁹ *ibidem*, p. 7

mensagem ou servo de uma causa nobre. ²⁵⁰ Ao dizê-lo, faz novamente um juízo sobre o papel da escrita. Nesse ponto os dois prefácios se encontram: abordagens diferentes, referências diferentes, mas o mesmo ponto de vista literário. Uma última ligação de Faulkner a um outro é feita com Balzac: o universo inventado por Faulkner equivaleria a uma tentativa balzaquiana de escrever uma comédia humana, um grande panorama de múltiplos aspectos do ser humano. Através da criação da atmosfera demoníaca ou da análise de um crime, Faulkner permanece, para Coindreau, um escritor preocupado com a investigação da alma humana, e não alguém que realize uma intervenção direta na realidade na qual está inserido.

Configuram-se, a partir das visões de Malraux e Coindreau, duas faces de um debate estético. Malraux não vê Faulkner a partir da religião, mas sim a partir do viés da crítica social e, mais que isso, como um autor engajado. A preocupação de Malraux é atribuir a modernidade de Faulkner a seu senso de observação dos mecanismos sociais de desigualdade e de violência. Coindreau, por outro lado, vê Faulkner como um moralista. Sua intervenção é do tipo dos autores medievais: a representação do pecado em seu ápice como exemplo. Para que tal representação seja coerente, pertença ao universo da arte, deve se apoiar na mais refinada técnica. Na visão de Coindreau, a modernidade de Faulkner estaria associada à infinidade de recursos técnicos dos quais o autor lança mão. No centro desse debate encontram-se dois conceitos: vanguarda e arte. De um lado, a arte tem função social, e a vanguarda seria o tipo de arte que melhor cumpre essa função, que é mais consciente de seu papel na luta pela transformação social. Do outro, a ideia da arte como possibilidade de investigação da alma humana e de seus dilemas e complicações – sempre presentes, imutáveis, eternos. A vanguarda estaria, de acordo com essa visão, na renovação dos instrumentos utilizados para a

²⁵⁰ *ibidem*, p. 8

sondagem da alma conforme avança o conhecimento humano. Percebe-se Faulkner, dessa maneira, no centro de uma controvérsia.²⁵¹

René-Noël Rimbault escreve o último dos prefácios a obras de Faulkner da década em 1939. O posicionamento que toma, no entanto, parece muito menos incisivo no sentido de fazer um juízo sobre Faulkner. Seu foco recai, a princípio, sobre o leitor. Rimbault se preocupa em demonstrar que *Treze Contos* é uma introdução perfeita ao universo faulkneriano, fazendo um breve resumo de cada um desses contos. Para isso, contará com a referência a algumas das peculiaridades técnicas apontadas por Coindreau. No entanto, seu enfoque maior será em algo que todos os prefaciadores anteriores apontaram, malgrado suas diferenças: a ideia de que o leitor de Faulkner é um leitor ativo, que precisa se deixar educar pelos livros que tem diante de si. Tal postura é naturalmente associada à vanguarda, cujas obras desafiam sempre os padrões estilísticos, morais ou políticos vigentes. Rimbault se abstém do debate estabelecido entre Coindreau e Malraux.

Ainda assim, o prefácio a *Treze Contos* também traz conceitos e referências literárias. Rimbault fará oposição entre Faulkner e *toda* a literatura francesa dos últimos quatrocentos anos. Sem mencionar exceções, o crítico toma a tradição literária francesa como um bloco, apontando como sua principal característica a veia analítica. O leitor francês teria sido moldado por seus escritores para buscar a explicação de cada fenômeno ou fato pertencente a um enredo: tudo teria uma explicação lógica, uma linha de raciocínio que permitira que o leitor compreendesse as motivações por trás de um ato. O julgamento de Rimbault é radical, dadas as mudanças da literatura francesa da década de 30 que incorporam por exemplo a psicanálise, fazendo com que a origem de

²⁵¹ É curioso que essas duas visões possam eleger autores em comum como seus exemplos. Tanto Malraux quanto Coindreau falam em Balzac, Dostoiévski, D. H. Lawrence, e esses autores, assim como Faulkner, são lidos pelos críticos a partir de pontos de vista diferentes.

certas motivações permanecesse sempre inacessível e oculta.²⁵² Seu raciocínio visa conduzir o leitor para aquilo que vê como um dos grandes méritos de Faulkner, algo que chama de *realismo existencial*. Faulkner não seria um autor analítico; pintaria, antes, a *vida nua*, ou seja, seria um autor que representa as ações humanas sem buscar, para elas, explicação. A isso corresponderia a própria vida, com seus mistérios particulares. Percebe-se que Rimbault se empenha em despertar o leitor para tal realismo, para a percepção de que os romances franceses seriam más representações de como a vida realmente funciona por se aterem demais à sua estrutura clássica de representação. O ingrediente do misterioso, da ação cuja motivação não se conhece e da liberdade dos personagens é aquilo que, na visão de Rimbault, confere a Faulkner seu valor. A liberdade de ação e a recusa à análise exaustiva e absoluta conferem ao prefácio de Rimbault matiz existencialista. O narrador faulkneriano, para o crítico, é um observador da liberdade de seus personagens, e não interfere nela, permitindo que se movam livremente no mundo de Faulkner. São eles e não o autor os responsáveis por suas escolhas. Não se poderia, assim, atribuir qualquer ligação religiosa à visão de Rimbault, e nem mesmo o destino (que para Malraux desempenhara uma parte importante da argumentação) está presente. A verdadeira realidade seria aquela que não se pode compreender, e na qual os seres humanos exercem sua liberdade. A literatura francesa havia negado a seus personagens a capacidade de exercê-la por se ater a seus padrões formais. Faulkner é visto como uma espécie de redentor da literatura francesa nesse sentido, capaz de despertar o leitor francês para a cegueira em que sua própria literatura o lançara. Essa mesma ideia de um narrador que não controle os destinos dos seus personagens e que antes lhes dê voz está na metáfora, feita por Rimbault da máquina espelhada: Faulkner é apenas aquele que permite aos seus personagens falar e

²⁵² Debatí as mudanças de paradigma nesse sentido no capítulo 1 desta dissertação.

se mover. Embora não utilize uma série de referências a autores específicos, percebe-se a partir dos conceitos de Raimbault que seu alinhamento pende para os existencialistas (e para Malraux), no sentido de ver o escritor como alguém que intervém na realidade presente.

Vistos em seu posicionamento diante da literatura francesa, os prefácios sugerem associações. Em todas as linhas, no entanto, há um consenso em dois pontos. Por um lado, Faulkner é um autor de vanguarda, mesmo que a partir de conceitos diferentes de vanguarda. Isso quer dizer que é um autor atual, que diz respeito à realidade do momento francês, mas também quer dizer que é um autor cuja técnica é não apenas apurada, mas em algum sentido nova. Por outro lado (e essa é uma exigência associada à própria vanguarda) a obra de Faulkner clama por um leitor ativo, disposto a colocar de lado preconceitos e modelos literários e a aceitar uma forma de escrita diferenciada. Concentrar-se nesses dois pontos comuns e ignorar as diferenças entre os prefácios incorreria em deixar de lado a amplitude de Faulkner. Significativo para ramificações diferentes do debate estético francês, o autor é colocado como alguém cuja atualidade dentro da própria literatura francesa é inescapável.

3.2 Moral e Política

A leitura de Faulkner como um moralista proposta por Coindreau abre a possibilidade de associá-lo ao discurso que entremeia, através da religião, moral e política.²⁵³ A oposição entre católicos conservadores e os comunistas da esquerda levava, de fato, grandes contingentes da massa católica a um progressivo apoio à ideia

²⁵³ O fato de que a principal religião cristã na França seja o catolicismo e que Faulkner seja um protestante puritano não limita a relação básica estabelecida aqui entre a visão de mundo que volta os olhos para o mal e suas manifestações terrenas e o discurso fascista.

de um governo fascista, até que o armistício fosse declarado e Pierre Laval e Philippe Pétain se erguessem finalmente como os líderes desse governo. Essa oposição não se verifica como um simples dualismo, ao menos no discurso intelectual. Os exemplos de François Mauriac e de Georges Bernanos (e especialmente esse último) são suficientes para demonstrar que mesmo autores católicos apoiadores da direita não compactuavam com a visão de mundo fascista. Conectar automaticamente a leitura de Faulkner feita por Coindreau ao fascismo, através da religião seria uma decisão errônea.

Em primeiro lugar, é apenas um determinado tipo de moralismo religioso que se associa ao discurso fascista: aquele que considera o mal como inerente ao ser humano. A partir desse pressuposto, é possível aproximar Louis-Ferdinand Céline da posição política que assume de fato. Seu romance *Viagem ao fim da noite* se torna controverso justamente por se equilibrar numa tênue fronteira, que atrai a admiração tanto de setores da esquerda quanto daqueles da direita. Por um lado, a sociedade capitalista é ferozmente atacada de todos os lados: fordismo, guerra, colonialismo, nada escapa aos olhos do narrador do romance de Céline e à sua linguagem violenta. Por outro, a humanidade é vista como *essencialmente* maléfica. Não há, em Céline, espaço para o bem ou a solidariedade, pois ambos seriam fracos demais diante da natureza humana, e a coletividade seria o meio no qual a maldade afloraria da forma mais espontânea. A crítica dupla à estrutura social e à humanidade como um todo parte de uma visão de mundo que não admite a bondade, e que clama pelo controle da maldade; essa visão é a que vai receber o discurso fascista de braços abertos.

O descrédito da bondade não é característica de Faulkner. Embora seus romances estejam permeados do ódio, há sempre um contraponto à maldade, e Coindreau, nos dois prefácios, ressalta esse contraponto: Lena Grove e Byron Bunch em *Luz em Agosto*; Dilsey em *O Som e a Fúria*. É notável que a moralidade em Faulkner

não provenha das regras morais estabelecidas, mas sim da pureza de intenção dos atos das personagens. Dilsey é frequentemente dura e rígida, desobediente para com seus mestres, e fecha os olhos para a "imoralidade" de Miss Quentin e Caddy. Byron Bunch mantém uma mulher grávida longe do pai de seu filho, e acaba por levar mulher e filho para longe desse pai. E mesmo assim, tais ações são motivadas por bondade e solidariedade, completamente ausentes na visão de mundo fascista. Coindreau evidencia o espaço que Faulkner reserva ao bem em seus romances, fazendo assim com que qualquer pretensão de associar sua leitura do autor a uma visão de mundo da extrema direita seja impraticável.

Faulkner não cai nas graças da crítica durante o regime de Vichy.²⁵⁴ Na França isso não significa muito em termos de associação política, uma vez que o próprio Céline caíra nas graças da esquerda. Ainda assim, feita a pergunta sobre a associação de Faulkner ao fascismo, caberia a pergunta diante do lado oposto no espectro político. Novamente, pesa o contexto francês: o existencialismo no país andava frequentemente de mãos dadas com o comunismo ou, no mínimo, com algum tipo de socialismo. Sartre, Malraux e Nizan são exemplos bastante cabíveis disso, e tanto Sartre quanto Malraux escrevem sobre Faulkner. O benefício de olhar para tal associação conhecendo o futuro e a adoração dos existencialistas do pós-guerra por Faulkner não deve turvar a visão quanto à limitação dessa associação no contexto dos anos 30. Faulkner agrada à esquerda por duas razões: pelo modo como a dinâmica exploratória da sociedade fica explícita em seus romances e pelo fato de suas personagens tomarem atitudes enérgicas diante da situação em que se encontram. É isso o que transparece a partir do discurso de Malraux, que opta por fechar os olhos para o aspecto religioso de um autor cujos romances são quase sempre habitados por um pastor ou um fanático religioso.

²⁵⁴ Durante os anos de Vichy, a *NRF*, por exemplo, não lhe dará espaço algum em suas páginas, e mesmo as publicações de traduções suas para o francês cessam entre 39 e 46, como verifica Stanley Woodworth em **William Faulkner en France: Panorama Critique 1931 - 1952**.

Obviamente as escolhas são motivadas pela vontade de atrelar o olhar o leitor a certos aspectos e desviá-lo o máximo possível de outros. Num autor como Faulkner, no entanto, não há grande saída para os críticos ateus a não ser ignorar o conteúdo religioso sempre presente, inclusive como parte da cultura do Sul dos Estados Unidos e de sua moralidade.

Se uma associação política clara não é possível, e se Faulkner não lida com os temas políticos que constituem a ordem do dia na França, como então explicar que, num momento em que tais parâmetros são essenciais, o escritor encontre tanto respaldo e tanta penetração? A resposta passa por um dos instrumentos da política e um dos principais objetos de crítica da moral: a violência. É na sua exploração da crueldade humana que Faulkner encontrará um eco no cenário literário francês. É isso o que há em comum entre os prefácios de Coindreau e o de Malraux, e mesmo o de Rimbault. Todos mencionam o ódio e a maneira magistral como Faulkner trabalha com ele para desvelá-lo. A grande causa da política, a oposição entre fascismo e comunismo que nasce no seio da crise do liberalismo dos anos 30, logo se entremeia à memória cada vez mais presente da Grande Guerra. Quando a Academia Sueca se decide por Martin du Gard para o prêmio Nobel de 1937, é "*pelo poder artístico e pela verdade com a qual ele representa o conflito humano assim como alguns aspectos fundamentais da vida contemporânea em seu ciclo de romances Os Thibault.*"²⁵⁵ As últimas partes do ciclo de Du Gard se dedicaram ostensivamente à primeira guerra mundial e aos momentos que a antecediam, numa tentativa de alertar a Europa para a maneira como ela se conduzia para uma repetição trágica da história. O cerne dessa repetição é o festival de ódio, violência e maldade que representa a guerra. Faulkner toca exatamente esse ponto, a capacidade humana de ir até os níveis mais profundos da vileza e da violência.

²⁵⁵ "The Nobel Prize in Literature 1937". *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 6 Jan 2015. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1937/>

Coindreau e Malraux, malgrado suas diferenças, analisam os romances que prefaciam a partir desse dado fundamental. Raimbault é mais claro ainda, ajudado pela natureza plural de um livro de contos: observa o interesse de Faulkner pela Europa tanto dentro da guerra como em situações em que ela é só um espectro, e se faz presente apenas como inferência. Seja a partir do ponto de vista que o toma por um moralista religioso, seja do que o vê como um observador social, é o olhar para a violência e o ódio o que faz de Faulkner um autor que diz respeito aos franceses nos anos 30.

3.3 Técnica e Experimentação Formal

Faulkner encontrou entre os franceses eco para o assunto de seus romances, mas esse estava longe de ser o único ponto de contato entre ele e o cenário literário francês. Associada à vanguarda a partir de uma longa tradição, mas especialmente a partir do século XIX, a França viu florescer entre seus romancistas um período em que a experimentação com a forma era um parâmetro fundamental. À parte o prefácio de Malraux, todos os outros valorizam a maneira como Faulkner se utiliza de técnicas modernas para dar expressão a seus enredos, e em especial Valéry Larbaud atenta para esse ponto. Desde a abordagem da psique até a multiplicidade dos pontos de vista passando pelo monólogo interior, é característica inegável da estética faulkneriana sua inclinação para a experimentação, o que o coloca em perfeito alinhamento com a literatura da França no início do século XX.

O impacto cultural que a psicanálise e a teoria da relatividade trouxeram para o romance francês significava uma mudança da concepção de narração. Em primeiro lugar, o interesse pela dinâmica do pensamento e a incapacidade do ser humano de

compreender sua mente sozinho abriam novas possibilidades para o narrador. A técnica para investigar o pensamento já existia e se popularizara: o monólogo interior. Atingira seu ápice com Joyce, mas Larbaud a traçara de volta a um autor francês – com aval do próprio Joyce.²⁵⁶ A psicanálise apenas fornecera uma poderosa sugestão de que um ponto de vista único, aquilo que um homem pensava e dizia, estaria turvado pelo esquecimento, pela experiência, pelos traumas. A teoria da relatividade viria a complementar isso, a partir das múltiplas percepções da verdade. Os diferentes narradores para uma mesma história retornavam assim à literatura.²⁵⁷ André Gide se utilizara de pontos de vista múltiplos em seu *Os Moedeiros Falsos*. No entanto, o aparecimento de um livro como *Enquanto Agonizo* é um passo ainda adiante. A combinação da narração múltipla e do fluxo de consciência aprofundava ainda mais a incompreensibilidade de certos fenômenos e a complexidade do caráter humano. Darl é ao mesmo tempo dotado de uma sensibilidade aguçada, causador de catástrofes e incapaz de se comunicar. A motivação para a jornada que levará o corpo de Addie Bundren até a cidade se transforma conforme se lêem as palavras da própria defunta. Proust havia experimentado com a inconstância das percepções humanas a partir de um único narrador através do tempo: cada cena trazia novos matizes a seus personagens, tornando-os mais profundos e contraditórios. Faulkner explora essa mesma profundidade, as mesmas contradições, a partir de diferentes narradores e de diferentes percepções.

O processo racional também é alvo de questionamento em termos formais, uma vez que se parte dele para a narrativa. Esse é o principal ponto sobre o qual os surrealistas se desdobram. Tentar estabelecer uma relação direta entre eles e Faulkner, no entanto, não seria acertado. Em primeiro lugar, nenhum dos prefácios menciona tal

²⁵⁶ Vide Cap. 2, seção 2.2

²⁵⁷ O romance epistolar, embora de maneira diferenciada, já incorporara, ainda que de outra maneira, a ideia de mais de um narrador dar seu ponto de vista sobre os mesmos fatos.

conexão; ademais, os próprios surrealistas não dão qualquer indício (em alguma de suas revistas, por exemplo, ou em textos esparsos) de que tenham apreço pelo autor americano. Mas se não há conexão direta, pode-se notar que eles partilham a inclinação por uma racionalidade diferenciada. Faulkner utiliza o fluxo de consciência e o aplica a loucos e idiotas como Benjy e Darl, ou mesmo ao reverendo Gail Hightower, completamente obcecado, mas que ainda se resguarda dentro de certos padrões de sanidade. E quando o faz, o que surge disso é sempre uma narrativa que, ao destruir os parâmetros de tempo e espaço, encontra uma maneira poderosa de abordar os fatos. O famoso capítulo de *Enquanto Agonizo* em que Vardaman diz simplesmente *Minha mãe é um peixe*, associando o peixe que vira morto à imagem da mãe morta, é também a procura por uma racionalidade que se afaste do lógico, do causal. Essa mesma atração pela suposta loucura e a mesma valorização desse processo mental como arte será o que Breton encontrará em sua *Nadja*; um pensamento que fuja à razão é a busca de Aragon em *O Camponês de Paris*. Não há relação direta entre os autores surrealistas e Faulkner, mas ambos questionam a maneira tradicional de se pensar - e a partir dela, a maneira tradicional de se narrar.

O leitor francês que tivesse contato com o surrealismo poderia se mostrar mais acostumado a esse tipo de questionamento e às tentativas de explorar outros procedimentos mentais, não vendo grandes empecilhos nos experimentos de Faulkner. É nesse ponto que o discurso dos prefácios entra, uma vez que a postura exigida do leitor é uma postura ativa em absolutamente todos eles. Malraux, Coindreau, Larbaud e Rimbault: todos frisam a necessidade do leitor de se entregar ao livro que prefaciam de modo a aceitá-lo em seus pressupostos. Em alguns casos, o que se frisa é que essa entrega exige um leitor ativo; é como Coindreau e Larbaud argumentam. Já Malraux e Rimbault preconizarão como o ideal para Faulkner um leitor despido dos preconceitos

e conceitos que trazia até então. De uma maneira ou de outra, esse clamor por um leitor que mude sua postura é algo típico da vanguarda, que arranca seu espectador da passividade e o torna parte do processo de criação artística. Quando Faulkner chega à França, uma série de experimentações formais anteriores da literatura francesa havia tornado pelo menos uma parte dos leitores locais mais receptiva às suas técnicas.

3.4 Tempo e Linguagem

Há ainda dois aspectos fundamentais nos quais a estética de Faulkner se calca: a manipulação diferenciada que faz do tempo e da linguagem. O encontro dessas duas manipulações se dá especialmente a partir do uso do monólogo interior. A técnica rompe tanto com as convenções gramaticais quanto com as temporais. No entanto, Faulkner se utiliza de maneira variada do tempo e da linguagem para além do monólogo interior: no seu uso dos dialetos, na dificuldade que alguns de seus personagens têm em se localizar na cronologia, e em especial na maneira como ele incorpora a história ao presente. Esse enfrentamento duplo da linguagem e do tempo é sabidamente parte de quase todas as manifestações literárias modernas, e encontra também parâmetros franceses de diálogo e comparação.

Em primeiro lugar, vale a nota de que todo experimento que tenha a ver com a linguagem esbarra na tradução, mas acima de tudo aqueles que dizem respeito aos dialetos. Se as complicações que envolvem a tradução de um idioma a outro já são difíceis, aquelas que pertencem ao dialeto, imbricação de diferença linguística e de contexto social, são ainda mais profundas. O próprio Coindreau levanta a objeção em relação à tradução de um dialeto: como encontrar um equivalente francês ao Sul dos

Estados Unidos ou ao dialeto dos negros? Selecionar apenas uma região aleatoriamente não daria conta das implicações sociais que as mudanças na fala provocam. No caso dos contos que dizem respeito à guerra, por exemplo, nos quais os diferentes sotaques foram de fato traduzidos para o francês, isso se torna diferente: um alemão tem sotaque falando inglês ou francês, e a única inferência desse sotaque é a nacionalidade do falante. De qualquer maneira, se o uso dos dialetos é restrito nas traduções de Faulkner para o francês, o mesmo não ocorre em relação ao estilo.

Elipses, confusões pronominais e uma simbologia obscura são constantes e apontadas, principalmente por Maurice-Edgar Coindreau em seu prefácio a *O Som e a Fúria*. Associadas ao monólogo interior, essas marcas de estilo se combinam, também, às frases longas de Faulkner. Esse tipo de frase já é conhecido dos franceses a partir de Proust: também ele se utilizava de uma estrutura musical, de temas, e também ele recorria frequentemente a frases longas o suficiente para que se perdesse de vista o sujeito de um verbo. Quanto à utilização dos símbolos, também é Coindreau quem faz a relação direta de Faulkner com a França através do simbolismo. A mesma ideia de uma criação de atmosfera e a mesma obscuridade que apela aos instintos e sentidos se verificam. As manipulações de Faulkner da linguagem não são grande desafio para o leitor francês; em grande parte, graças ao bom trabalho de seus tradutores.²⁵⁸

Se a linguagem é alterada, não é apenas a dinâmica do pensamento que é revelada, mas a capacidade de ele realizar cortes no tempo. Um exemplo tradicional dessa mudança de tempo disparada pela linguagem em Faulkner é a primeira confusão de Benjy entre o termo do golfe *caddie* (que designa o carregador de tacos do jogador) e o nome de sua irmã, *Caddy*. A homofonia o lança imediatamente do presente (no qual a

²⁵⁸ Apontei anteriormente a consideração de Stanley D. Woodworth sobre as traduções de Faulkner, sobre as quais me apoio. Como dito anteriormente, uma discussão sobre as referidas traduções, embora seja excluída desse trabalho por uma questão de delimitação do objeto e de factibilidade, seria um grande ganho para a comunidade acadêmica.

irmã já se foi há muito tempo) para o momento em que Caddy está diante dele. Da mesma maneira, é através de seus discursos apaixonados no púlpito que Gail Hightower revive seus antepassados e dá vida aos fantasmas que povoam sua mente em *Luz em Agosto*. Diferentemente da relação das personagens de Proust com o tempo passado, que se dá a partir das sensações, as de Faulkner têm a peculiaridade de ser articuladas através da linguagem, e, além disso, de não serem necessariamente direcionadas para o passado. Dilsey, em *O Som e a Fúria*, insiste em frisar que viu o início, e que verá o fim, que é parte do passado, do presente e do futuro dos Compson. Da mesma maneira, Lena Grove tem estranhas certezas sobre seu futuro e se guia para ele como se o soubesse, sempre afirmando-o. As personagens de Faulkner se deslocam através da palavra pelo tempo.

Para a França dos anos 30, o tempo que interessa mais que todos os outros é o presente. A urgência das questões políticas que motivam as transformações literárias da década passa pela valorização do momento e dos conflitos vividos no agora. Uma das grandes marcas dos autores existencialistas é exatamente essa: o modo como seus personagens se voltam para os problemas que os cercam, para a realidade com a qual são confrontados, e a consciência de que pertenciam àquela situação e apenas dentro dela é que podem agir. Como um autor que se voltasse ao passado e ao futuro poderia encontrar leitores em tal contexto? A resposta está no fato de a concepção de Faulkner ser marcada pelo prevalecimento do presente e da ação sobre qualquer outra coisa. Os personagens que estão voltados para o futuro agem de acordo com isso, e aqueles que estão voltados para o passado não estão sempre presos nele, mas frequentemente buscam agir de modo a enfrentá-lo no presente. Quando Joe Christmas põe fogo ao casarão de Miss Burden e a assassina, parte da motivação de seu crime é seu passado, e a incapacidade de se livrar dele. Um passado presente que motive ações imediatas é

uma concepção do tempo que se encaixa perfeitamente ao momento político e literário francês.

3.5 Um Faulkner Francês

A partir das questões levantadas com as leituras dos prefácios, é possível perceber as conexões que Faulkner estabelece com a literatura francesa. Não seria o caso de apontar os precursores do autor americano na França de maneira teleológica, mas, antes, de fazer o caminho inverso. Conhecendo a literatura francesa e suas tendências, bem como seu contexto, a leitura dos prefácios aos livros de Faulkner nos anos 30 se torna muito mais enriquecedora. Em primeiro lugar, porque ficam mais claros os diálogos diretos estabelecidos. Depois, é possível perceber quais eram as omissões, o que se deixava de lado e com quais manifestações a estética faulkneriana não estabelecia diálogo algum. Finalmente, se torna possível, com o conhecimento do contexto, a percepção do que se encontrava à disposição do leitor francês para comparação com Faulkner. Com isso, espera-se que tenha se tornado mais claro como Faulkner caiu no gosto da crítica e do público franceses, tornando-se um dos autores mais lidos no país.

Conclusão

William Faulkner é um autor cuja fama, na França, perdura. Sua reputação se iniciou exatamente na década de 30, uma década de extrema importância para o mundo todo, dadas todas as mudanças políticas, sociais e econômicas ocorridas, mas principalmente uma década de transformações na cultura literária francesa. Ali estavam as sementes do que viriam a ser os anos de ouro do existencialismo e de Jean-Paul Sartre, um ambiente cultural que não seria apenas francês, mas mundial, e que se manteria até 1968. Faulkner seria importante para os "Anos Sartre" e também para a geração de 68, mas essa importância se iniciara em 1933, com sua chegada, e com o estabelecimento de sua fama ao longo da década.

Faulkner não era um autor diretamente político na visão dos franceses. As questões políticas que discutia nada tinham a ver com o contexto europeu: escravidão, tráfico de álcool, diferenças e rivalidades entre o Norte e o Sul dos Estados Unidos, Guerra da secessão. Nenhum desses assuntos era minimamente relacionado à oposição entre fascismo e comunismo que se configurava na Europa ou à queda dos regimes democráticos e a ascensão dos totalitários. Não era também a abordagem dos efeitos da crise de 29 que faziam com que o americano fosse lido pelos franceses. Seu olhar para o funcionamento da sociedade e para o modo como o ódio e a violência nela se instauravam e se perpetuavam era o que chamava a atenção. A conexão não vinha da representação de partidos ou fatos políticos, mas da penetração da violência no cotidiano: crimes, linchamentos e atos de crueldade pertenciam à época e também aos romances de Faulkner.

A essa discussão se adicione o conteúdo religioso. Embora católicos, muitos leitores poderiam ver no puritano Faulkner um tipo de investigação da alma humana

muito similar àquela feita por outros autores franceses. Faulkner também explorava o fanatismo da religião, e em especial voltava seu olhar para a maldade, mas não sem contrabalançá-la com personagens que demonstravam pureza e solidariedade. Sua aproximação da psique revelava um tipo de complexidade que fugia ao senso comum e se distanciava da esquemática estética naturalista de determinação pelo meio, ainda persistente em muitos dos autores franceses. Faulkner não apenas se relacionava com autores religiosos da França; se relacionava com aqueles dentre os religiosos que eram os mais modernos.

Faulkner foi apreciado inicialmente por diferentes grupos, a partir de diferentes concepções. Foi visto como observador e denunciante de uma lógica social perversa. Como um moralista à maneira dos artistas medievais, que buscava representar a maldade e o pecado em seu maior refinamento e crueldade como forma de mostrar ao ser humano os desvios aos quais estava sujeito. Foi visto como antídoto ao marasmo que a literatura francesa servira, por quatrocentos anos, a seus leitores. E também como um autor que, movimentando-se dentro da história literária e recorrendo ao que havia de mais moderno e de mais tradicional, renovava os recursos da literatura. Mas todos esses pontos de vista concordavam que Faulkner era, acima de tudo, importante e moderno, fundamental, e que dizia respeito não a uma literatura específica, atrelada a um país, e sim a uma universalidade que prescindia de fronteiras nacionais ou linguísticas.

As leituras de Faulkner na década de 30 na França o atrelaram à tradição literária universal, e não a um grupo específico de autores. Da antiguidade clássica a Dostoiévski, passando por Balzac, Nietzsche, os artistas medievais, os simbolistas, poetas da língua inglesa e contistas da língua alemã. O que fica claro a partir da leitura dos prefácios a seus livros na década de 30 é que não se via em Faulkner apenas um autor americano. Quando Malraux escreveu que *Santuário* era "a intrusão da tragédia

grega no romance," fez com que Faulkner ocupasse um lugar privilegiado na história do gênero. Os outros prefaciadores se esforçaram por garantir esse lugar. Através de suas comparações e análises, tornaram Faulkner um autor maior na história.

A que se deve, para os franceses, essa maioria? Seria difícil dizer que a um único aspecto de sua literatura. Sua técnica moderna é sempre exaltada. O tema profundamente humano que escolhe, o ódio, é trabalhado de maneira única pelo autor, e suas personagens adquirem, a partir desse tratamento, uma grande profundidade. Os personagens de Faulkner enfrentam os problemas diante dos quais se encontram, não podendo jamais escapar de suas condições. O passado os assola, o futuro também, mas tudo isso ocorre no presente. Há um senso de urgência, acentuado pelo poder do sangue, seja ele manifestado como violência ou como sexo; em Faulkner, os dois estão associados de qualquer maneira. O impacto que seus romances causam nos franceses vem principalmente dessa conjunção entre a integração dos personagens e do seu meio, demonstrada a partir de uma técnica tão moderna e rica. Cheio de recursos, Faulkner faz com que, de maneiras variadas, as personagens sempre estejam diante de momentos cruciais dos quais não há escapatória. Um senso de urgência amplificado pelo ódio é sua marca.

Para os franceses, o senso de urgência era exatamente o que determinava o momento. Cansados de análises de pequenos dramas pessoais, ansiavam pela resolução do destino: o seu, o da Europa, o de suas famílias. A paralisia de seus governos e de sua política externa já não tinha espaço na literatura. Faulkner conectou pontos da literatura francesa que ao mesmo tempo eram capazes de articular o que havia de mais moderno na arte com os anseios por homens de ação. Afinal, é isso o que as personagens de Faulkner são, homens e mulheres de ação, que não se permitem paralisar diante do mundo. Fazem escolhas erradas, e pagam o preço por isso; fazem escolhas certas, e

colhem os louros. Mas não são pequenos burgueses atrás de suas mesas remoendo erros do passado ou problemas familiares, nem trabalhadores sofrendo ao longo de trezentas páginas. O Faulkner dos franceses é o Faulkner de suas personagens, moderno até a espinha, como qualquer autor francês que se prezasse, mas que faz com que os homens enfrentem o inescapável, do modo como, em breve, os próprios franceses seriam obrigados a fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA GERAL:

1. História e história da literatura

CARPEAUX, Otto-Maria. **Fin du siècle por Carpeaux**. (História da Literatura Ocidental; v. 8) São Paulo: TEXTO Editores Ltda, 2012.

_____. **O modernismo por Carpeaux**. (História da Literatura Ocidental; v. 9) São Paulo: TEXTO Editores Ltda, 2012.

_____. **As tendências contemporâneas por Carpeaux**. (História da Literatura Ocidental; v. 10) São Paulo: TEXTO Editores Ltda, 2012.

HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010

LALOU, René. **Histoire de La Littérature Française Contemporaine: (de 1870 a nos jours)** 4e ed. Paris: Univ. de France, 1947.

LYNES, JR. Carlos. **The “Nouvelle Revue Française” and American Literature, 1909-1940**. The French Review, Vol. 19, No. 3 (Jan, 1946), pp. 159-167

PRADO, Javier del; ARAGON, Maria Aurora (Coaut. de). **Historia de la literatura francesa**. Madrid: Cátedra, 1994.

RODIC, Vesna. **Lyricism, Aesthetic Tradition, and the Debates on Nationalism in La Nouvelle Revue Française, 1909-1914**. MLN, Vol. 127, No. 4 (Sep 2012 – French Issue), pp. 806-825

SHIRER, William. **The Collapse of the Third Republic: An inquiry into the Fall of France in 1940**. New York: Pocket Books, 1971.

SOUCY, Robert. **Le Fascisme Français: 1924-1933** . Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

SPOTTIS, Frederic. *The Shameful Peace: how French artists and intellectuals survived the Nazi occupation*. New Haven and London: Yale University Press, 2008. Kindle Edition

UNWIN, Timothy. (org) **The Cambridge Companion to the French Novel: From 1800 to the present**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WINOCK, Michel. **O século dos intelectuais**. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2000

2. William Faulkner

FAULKNER, William. **Collected Stories of William Faulkner**. New York: Vintage International, 1995.

_____ **Le bruit et la fureur**. Traduit par Maurice-Edgar Coindreau. Nouvelle ed. rev. Paris: Gallimard, 1996, c1972.

_____ **Lumière d'aout**. Traduit par Maurice-Edgar Coindreau. Paris: Gallimard, 1996, c1935.

_____ **Novels, 1926-1929**. New York: The Library of America, 2006

_____ **Novels, 1930-1935**. New York: The Library of America, 1985

_____ **O Som e a Fúria**. Tradução de Paulo Henriques Britto. Cosac Naify: São Paulo, 2009.

_____ **Sanctuaire**. Traduit par René-Noël Rimbault et Henri Delgove. Paris : Editions Gallimard, 1933.

_____ **Sartoris**. Traduit par René-Noël Rimbault et Henri Delgove. Paris: Gallimard, 1996, c1929.

_____ **Tandis que j'agonise**. Traduit par Maurice-Edgar Coindreau. Paris: Éditions Gallimard, 1934.

_____ **The Sound and the Fury**. Vintage International: New York, 1990.

_____ **Treize histoires**. Traduit par René-Noël Rimbault et Charles P. Vorce avec la collaboration de Maurice-Edgar Coindreau. Paris: Gallimard, 1996, c1931.

3. Biografias de William Faulkner

BLOTNER, Joseph. **Faulkner: a biography**. New York: Random House, 2005.

PARINI, Jay. **One matchless time: a life of William Faulkner**. New York: HarperCollins, 2004.

WEINSTEIN, Philip. **Becoming Faulkner: the art and life of William Faulkner**. New York: Oxford University Press, 2009.

4. Literatura francesa

ARAGON, Louis. **O Camponês de Paris**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996

BRETON, André. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERNANOS, Georges. **Sous le soleil de Satan**. Paris: Plon, 1926.

_____; BRIDEL, Yves (Coaut. de) et. al. **Essais et écrits de combat**. Paris: Gallimard, 1995.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Voyage au bout de la nuit**. Paris: Gallimard, 1975.

DUJARDIN, Édouard. **A canção dos loureiros**. Tradução de Elide Valarini. São Paulo: Globo, 1989

GIDE, André. **Les faux-monnayeurs**. Paris: Éditions Gallimard, 1925.

MALRAUX, Andre. **La condition humaine**. Paris: Galliamrd, c1933.

MARTIN DU GARD, Roger. **Les Thibault**. Collection Folio. Gallimard, 2003. v. I-III.

MAURIAC, François. **Therese Desqueyroux**. Paris: B. Grasset, 1927.

NIZAN, Paul. **Áden, Arábia**. Tradução de Bernardette Lyra. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PROUST, Marcel. **A la recherche du temps perdu**. Paris: Gallimard, c1954. v. 1-15.

SARTRE, Jean-Paul. **La nausée**. Paris: Gallimard, 1938.

_____. **Le mur**. Paris: Gallimard, 1939.

5. Teoria e crítica literária

BELLOSTA, Marie-Christine. **Céline ou l'art de la contradiction**: Lecture de Voyage au bout de la nuit. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

BENJAMIN, Walter. **O surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia**. *In: Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

BENNETT, Arnold. **Review of Soldier's Pay**. *in: BASSETT, John (org). The Critical Heritage: William Faulkner*. p. 61.

BERL, Emmanuel. **La mort de la pensée bourgeoise**. Paris : Grasset, 1929.

BLEIKASTEN, André. **The Ink of Molancholy**. Bloomington and Indianapolis: Indiana, 1990.

_____. **William Faulkner: A European Perspective**. *in:*

WEINSTEIN, Phillip. M. (org). **The Cambridge Companion to William Faulkner**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BROOKS, Cleanth **William Faulkner**: the Yoknapatawpha country. New Haven; London: Yale Univ., 1963

- CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- COINDREAU, Maurice-Edgar. **William Faulkner in France**. Yale French Studies, No. 10, French-American Literary Relationships (1952), pp. 85-91.
- DUJARDIN, Édouard. **Le monologue interieur: Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce**. Paris : Messein, 1931.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Entre sonho e vigília: quem sou eu? (Posfácio)**. In: PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. (Tradução Mário Quintana). 3ª Ed. São Paulo: Globo, 2006.
- KUNDERA, Milan. **A Cortina: Ensaio em sete partes**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NABOKOV, Vladimir. **Lectures on Literature**. New York: Harcourt Brace & Company, 1982.
- MAGNY, Claude-Edmonde. **L'Âge du Roman Americain**. Paris: Editions du Seuil, 1948.
- SARTRE, Jean-Paul. **Situações I: críticas literárias**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- STRUVE, Gleb. **Monologue Intérieur: The origins of the formula and the first statement of its possibilities** (PMLA, Vol. 69, No. 5. Dec., 1954, pp 1101-1111)
- WILSON, Edmund. **Axel's Castle**. In: **Literary Essays and Reviews of the 1920's & 30's**. New York: The Library of America, 2007.
- WOODWORTH, Stanley D. **William Faulkner en France**. Paris: Lettres Modernes, 1959.