

Ad Astra – Faulkner em Seu Labirinto.

Sueli Cavendish -UFPE

Publicado pela primeira vez na coleção *These 13*, em 1931, “Ad Astra” tem sido recentemente apropriado pela crítica culturalista como um libelo contra o racismo sulista norte-americano. O que “Ad Astra” revela, para esses estudos, é a dinâmica racial em operação na definição da identidade, que nesse caso atravessa fronteiras e se instala no contexto europeu de uma França devastada pela Primeira Guerra Mundial. O “Ad Astra ‘estrangeiro’ de Faulkner, diz Pia Masiero (*The Question of Racial Identity in William Faulkner’s ‘Ad Astra’*), “com seu personagem ‘negro’¹ ‘estrangeiro’, encena emblematicamente a inescapável e penetrante lógica do discurso racista que demonstra ser ilimitado em seu poder prescritivo e informativo.”²

Conquanto Faulkner tenha construído o seu mosaico ficcional à base do entrelace entre pedras negras e brancas, atribuindo às vozes negras autoridade e força que por vezes suplantam e amortecem o balbuciar das vozes brancas, considero exorbitante o reducionismo acima praticado. Com ele perde-se toda a complexidade da fatura faulkneriana, sobretudo o seu poder de equilibrar-se numa zona de sombras que mantém em suspenso a significação. E desta zona tanto podem aflorar o racismo quanto a inelutável e universal miscigenação do sangue humano, que corre nas veias de Yoknapatawpha e nas de além-mar, espécie de irmandade articulada até os mínimos fragmentos de texto, razão pela qual talvez o subadar, um dos solistas filosóficos de “Ad Astra”, repita, de quando em quando, que “todos os homens são irmãos”. Na verdade se “Ad Astra” se fecha numa afirmação, esta seria bem mais a

da extrema rarefação e mobilidade da *color line*, linha demarcadora das diferenças de cor e etnia, a do realce de sua extrema relativização. O seu exemplo mais visível está na fala do Policial Militar, um dos poucos personagens não nomeados, encarregado de apresentar o alemão capturado ao comando:

“Quando eu vim para esse maldito país,” disse, “pensava que negros eram negros. Mas agora eu me dane se souber o que eles são. O que ele é? Um encantador de serpentes?”

Quando se preparava para publicar *Collected Stories* (1948) no qual “*Ad Astra*” aparece na seção intitulada *The Waste Land*, Faulkner escreve a Saxe Commings, seu editor, para dizer-lhe que “a forma é tão importante numa coleção de contos quanto num romance – entidade que existe em si mesma, montada sob um único impulso, contrapontística quanto à integração, em direção a um fim, um só *finale*”. Na coletânea de 1931 – “*Estes Treze*” – o último conto é ‘*Carcassonne*’³, no qual um sonhador se imagina montando um pônei de pelo pardo e ganhando as alturas, enquanto seu habitat é povoado pelas imagens da seção III de “*A Terra Devastada*”, de T. S. Eliot. Do mesmo átimo de que se origina a propulsão para o alto se origina a queda, imaginada, pelo poeta: “De novo seu corpo inclinou-se e declivou por corredores de opalina fornidos de vigas de raios de sol moribundos dissolvendo-se vagamente no topo, e veio a repousar finalmente na calmaria dos jardins do mar. Em torno dele as cavernas e as grotas oscilantes, e seu corpo jazendo no chão ondedado, rolando e revolvendo-se pacificamente nos vacilantes ecos das ondas”⁴. Noel Polk (*William Faulkner’s Carcassonne*) argumenta, então, que *Ad Astra*, aparecendo em segundo lugar na coletânea, descreve a meta do pônei de pelo pardo no seu próprio título, ‘*Em Direção às Estrelas*’, e nesse e em outros aspectos, tais como o contraste entre o vôo nas alturas dos pilotos aliados da RAF e a vitória conquistada *vis a vis* a desolação e sordidez do episódio vivido em terra no dia do Armistício, contribui para a unidade desejada por Faulkner em direção a um final.

Obedecendo à prescrição faulkneriana quanto à unidade e à resolução, os dois contos se filiam, temática e estilisticamente, ao poema de Eliot, mas no caso de “*Ad Astra*” com uma parcela maior de ironia, pois a história diz respeito a “um grupo de

pilotos da RAF de nacionalidades distintas que subitamente, na noite de 11 de novembro de 1918, se encontram sem estrelas para onde voar, sem batalhas gloriosas para vencer e sem derrotas gloriosas para suportar.”⁵ De fato os pilotos de Ad Astra, como o corcel normando de Carcassonne, que mesmo depois de cortado em dois pela espada do Emir sarraceno “ainda galopa com rítmica e indomável fúria”, também permanecem no ataque, sem saber ainda que estão mortos.⁶

Mas é outro dos traços da poética de Faulkner – “o colossal esforço para comprimir o mundo inteiro numa cabeça de alfinete”, cuja origem se encontra no verso “comprimir o universo numa bola”, da “Canção de Amor de J. Alfred Prufrock”, que alude por sua vez ao poema de Andrew Marvell “To His Coy Mistress” – que este conto, assim como os demais das duas coletâneas, também confirmam. Os temas originários dos romances saltam para os contos e destes se insinuam em novos romances, marcando a serialidade faulkneriana rejuvenescidos por novos contextos. São eles, entre tantos outros, ‘a vitória que nasce da derrota’, saídos da fala de Mr. Compson em “O Som e a Fúria” – “a vitória é só uma ilusão de filósofos e tolos” – para a do subadar e a do alemão; os malabarismos sígnicos com a questão ontológica, que o inglês macorrônico do oficial alemão tinge de certa comicidade, também encontrados em “O Som e a Fúria” em toda a seção de Quentin Compson que culmina com “as palavras mais serenas” *Non fui. Sum. Fui. Nom sum* ; a negação do valor pátria e do valor ‘pai’, que no último romance do autor, “Uma Fábula”, ressurge nas palavras do comandante Bidet para o comandante Gragnon:” a simples supressão na memória humana, de uma única palavra – pátria – será o bastante para pôr fim às guerras”, que o subadar de ‘Ad Astra’ crê haver alcançado com a sua evasão; a irmandade de sangue pela miscigenação, já mencionado; o tema do insuportável esquecimento do feminino e o da morte em vida, o tema do ‘eterno retorno dos personagens’, ou seja, do reaparecimento de figuras já vistas em outras plagas, como Gerald Bland, de “O Som e a Fúria” ou Sartoris, um dos mais ubíquos sobrenomes de Yoknapatawpha County, o tema, por fim, da Geração Perdida, todos esses motivos criando uma ramificação subterrânea entre as obras que lhes dá estrutura única ao mesmo tempo em que tem como efeito sobre o leitor a experiência



de encasulamento no interior do universo faulkneriano, um habitat essencial para que se viva com verdade cada um desses temas, inclusive o da morte em vida.

O que nos cabe fazer em seguida é examinar o conto do ponto de vista de sua composição, considerando a sua forma. Quer dizer, observar como se dá a compressão de uma infinidade de temas que dará coesão interna à história ao mesmo tempo em que a articula ao conjunto da obra faulkneriana. Em primeiro lugar vemos a alternância entre as falas que de certa forma remete ao romance “Palmeiras Selvagens”, no qual duas histórias correm lado a lado, como parêntese de cavalos, sem que se toquem. Aqui serão as enunciações, que em seu duplo registro, não se tocarão. Primeiro o subadar é o solista de um discurso elevado, que não responde às asneiras, nem as incorpora, que saem da boca do grupo formado pelos americanos Monaghan, Bland e Sartoris, mais o irlandês Comyn, caracterizadas, em oposição ao discurso do indiano, por seu conteúdo baixo, vil. Diz o subadar:

“Um homem vê mais olhando do escuro para o claro do que um homem na luz olhando para a luz. Esse é o princípio do telescópio de refração. A lente serve apenas para provocá-lo com aquilo que o sentido que sofre e deseja⁷ jamais pode afirmar.”

“O que você vê então?” Bland disse.

“Eu vejo mulheres,” Comyn disse. “Vejo acres e acres dos seus cabelos amarelos que nem trigo e eu no meio do trigo”. Já viram um cachorro escondido atravessando um campo de trigo, qualquer um de vocês?

“Não cadelas de caça,” Bland disse.

Assim vai-se tecendo o entrelace entre a matéria alta e a matéria baixa do conto, em que a polifonia não raro desanda em cacofonia. Até o ponto em que surge a figura do alemão ferido, capturado por Monaghan, no qual o subadar encontrará um igual. O tecido aqui se torna mais rico e complexo, reiterando e fortalecendo crenças que ambos partilham. O alemão começa uma longa narrativa em seu inglês primitivo, na verdade um conto dentro do conto:

“Eu terr em Beyreuth⁸ uma esposa e um pequeno. Meu filho. Ainda não o conheço.”

“Ah,” disse o subadar. “Beyreuth. Estive lá uma primavera.”

“Ah,” disse o alemão. Olhou depressa para o subadar. “Então? A música?”⁹

“Sim,” disse o subadar. “Em sua música alguns de vocês sentiram, experimentaram, viveram, a verdadeira irmandade. O resto de nós pode apenas olhar para além do coração. Mas podemos segui-los por um tempo se estamos na música.”

“E então devemos retornar,” disse o alemão. “Não serra bom. Por que devemos ainda retornar sempre?”

“Ainda não chegou o tempo para isso,” o subadar disse. “Mas logo . . . Não está tão longe quanto já estive. Não agora.”

“Sim,” disse o alemão. A derrota nos fará bem. A derrota serra boa para a arte; vitória, não serra bom.”

A ‘vitória que nasce da derrota’ é um dos temas mais presentes na obra de Faulkner e também um dos mais freqüentemente ignorados, seja porque enigmático seja porque a crítica sempre toma outra direção, privilegiando ao invés do texto único em si mesmo, as teorias mais diversas que a ele se apliquem. Aqui Faulkner não colocaria a fala *a derrota serra boa para a arte* na boca de um alemão, aludindo a um contexto artístico, o da música de Wagner, se não nos quisesse atentos para a estética kantiana, que já estabelecera para o fenômeno da arte o campo em que entendimento e conceitos saem derrotados ante a proliferação de imagens e idéias que lhes oferta a imaginação. Tendo “Ad Astra” sido escrito poucos anos antes de “O Som e a Fúria”, mas publicado apenas em 1931, nos levará, todavia, pelo labirinto de Yoknapatawpha, ao esclarecimento da fala enigmática do autor americano com respeito ao seu grande romance:

“It began with the picture of the little girl's muddy drawers, climbing that tree to look in the parlor window with her brothers that didn't have the courage to climb the tree waiting to see what she saw. And I tried first to tell it with one brother, and that wasn't enough. That was Section One. I tried with another brother, and that wasn't enough. That was Section Two. I tried the third brother, because Caddy was still to me too beautiful and too moving to reduce her to telling what was going on, that it would be more passionate to see her through somebody else's eyes, I thought. And that failed and I tried myself--the fourth section--to tell what happened, and I still failed”.¹⁰

Faulkner chamará este fracasso de o seu fracasso mais esplêndido, remetendo claramente à natureza do prazer estético “que pode ser encontrada na constante tentativa de passar da imaginação ao entendimento sem jamais chegar lá. Este jogo livre das faculdades, como Kant o chama, produz um sentimento de prazer que resulta de um “despertar” das faculdades. Não importa quantos conceitos o entendimento ofereça àquela unidade estética que a imaginação lhe entrega como



candidata à conceituação, nenhum conceito jamais é suficiente. "11 Observe-se o modo mesmo como Caddy é referida pelo autor – *too beautiful and too moving* para que se a ponha em palavras e conceitos, *too moving* por clara alusão ao movimento de jogo ilimitado das faculdades próprio do fenômeno da apreensão estética.

Uma palavra ainda é preciso dedicar ao narrador, que rememora toda a experiência doze anos depois, embora nem assim saiba o que ali ocorrera: sua apreensão cognitiva do estranho evento fracassa justamente porque a sintaxe, não obstante os trabalhos forçados a que é submetida, se nega a devolver-lhe a clareza necessária a uma reflexão *post factum*. Diz o narrador: "*Porém depois de doze anos penso em nós como besouros na superfície da água, isolantes e desorientados e incansáveis. Não sobre a superfície; nela, dentro daquela linha de demarcação nem ar nem água, por vezes submersos, por vezes não*". Deste lugar escassamente nomeado, nem ar nem água, nascem os mortos vivos que se movem pesadamente em Ad Astra, vitória, portanto da imaginação.

Mas o narrador se retrai dos acontecimentos que narra, com poucas exceções. Há uma ocasião em que parece dirigir-se a alguém com quem havia compartilhado a experiência daquele dia: "Paramos no meio da estrada para beber novamente. A terra estava escura e vazia. E quieta: isso foi o que você observou, comentou." Aí vemos um ponto de fuga para narrador e narrativa, pelo qual um dos seus fios se rompe e se dirige a um como que "fora da narrativa". Será impossível ao leitor persegui-lo em busca de uma elucidação, embora é provável que ela venha a ser dada no interior de uma narrativa maior. Uma breve referência ao enredo deste conto, por exemplo, ocorre em "Flags in the Dust" publicado como "Sartoris" em 1929, mas certamente em composição no final de 1926. O jovem Bayard Sartoris encontra Monaghan em Chicago, que lhe pergunta se ele se lembra daquela noite em Amiens "quando aquele demônio grandalhão irlandês, Comyn, destruiu o Cloche-Clos soprando o apito do Policial Militar na porta de entrada."¹² Em outro conto da seção denominada de *Waste Land* em *Collected Stories*, "Honra", Monaghan, um ex-piloto, é por sua vez o narrador, o que demonstra o interesse vívido de Faulkner por suas criaturas, bem como o minucioso controle exercido sobre elas.

Mas nada sabemos acerca deste narrador anônimo. Poderíamos arriscar algumas conjecturas se não fosse mais interessante observar os dois momentos em que quase chega a abandonar o retraimento e assumir a plenitude da determinação, para ser, inteiro, no aqui agora. A primeira vez é ainda no Cloche-Clos, quando o oficial francês se mostra indignado com a presença do alemão e a luta que se travará é iminente:

Sob o álcool eu podia sentir aquela bola dura e quente crescendo no meu estômago, como em combate, como quando você sabe que algo está para acontecer; aquele instante em que você pensa Agora. Agora posso largar tudo e apenas ser. Agora. Agora. É bastante agradável.

A segunda vez é já próxima do final do conto, em que o narrador e a partida de soldados “vira-lata”, os americanos e o irlandês, mais o subadar grave e nobre e o alemão digno e superior, ambos descendentes da aristocracia de suas respectivas nações, perambulam pelas ruas de *Amiens*, sem rumo:

Então a bola dura e quente entrou no meu estômago de novo, agradável, insuportável, real; de novo aquele instante em que se diz Agora. Agora posso largar tudo. “Você largará, seu filho de uma mãe,” eu disse.

É nas palavras do narrador, este ser que se retrai de qualquer determinação, que sequer é nomeado, que percebemos a entrada súbita do conto no terreno da ontologia. O mesmo se dá observando-se a fala do alemão, e a insistência desta fala na afirmação do ser:

“I am German;; that iss beyond the I am. Not for baron and kaiser.” Then he stopped looking at Bland without moving his eyes. “There wass a Germany before there wass barons,” he said. “And after, there will be”.

Fazemos recurso à proposição heideggeriana sobre a riqueza e a pobreza de significado no “is”, no “é”, traduzido como “ser”, apenas para indicar que o pensamento filosófico não se apodera da arte da ficção ou da poesia mas que com ela mantém implicações recorrentes, um contato a um só tempo de proximidade e independência :

Um levantamento das proposições citadas torna claro que o “is” (é) numa proposição significa algo complexo. Uma curta pausa no verso de Goethe “Above all summits/Is rest” (Acima de todos os cimos/ É o repouso) demonstrou-o para além disso que o “is” anuncia, em toda a simplicidade,



a inexauribilidade de uma riqueza à qual não somos imediatamente iguais.”¹³

A diversidade das origens lingüísticas dos falantes em *Ad Astra* – o inglês da estalajadeira francesa, e a sua sintaxe quebrada, ou o dos indianos da narrativa do subadar, além do inglês do alemão e o do próprio narrador -- não apenas coloca a linguagem ou a própria língua no centro do palco, ocupando o cimo por sobre outros temas, mas faz emergir do conto a todo instante questões que tangenciam a indagação sobre o ser da linguagem, despontando entre a variedade de temas que emergem simplesmente do narrar, da composição do material, da compactação dos motivos, das repetições, das interpolações, das justaposições, enfim de toda sorte de estratégias de que o autor se utiliza para tornar presente, em nossos espíritos, uma história tecida com fios do diáfano e do inefável, com uma riqueza não podemos abarcar. Mas que por um momento nos permite vislumbrar a verdade da proposição heideggeriana: A linguagem como a “casa do Ser”¹⁴¹⁵.

É uma persistente marca do projeto faulkneriano a tentativa de dizer o ser em sua volatilidade. Assistimos em *Ad Astra*, a sofrida busca – de fato *per aspera* – do narrador, por um entre lugar a partir do qual nomear o inarticulável, a partir do qual fixar em palavras a experiência de desrealização do real. Da derrota com as palavras nasce a vitória, portanto, a ambiência difusa que inunda a narrativa, na qual se diluem as mais fixas identidades. Atingimos, nós leitores, por via de nosso esforço cognitivo, a mesma suspensão de julgamento que assola narrador e personagens. Pois as verdades que aparecem, brilham em *Ad Astra*, se originam em perspectivas que se negam mutuamente. Mesmo aquelas que o subadar e o alemão compartilham, numa afinação em uníssono, se dissolvem, quando o núcleo duro da identidade, o valor pátria, é atingido. Enquanto o subadar o nega pela fuga, o alemão, despojado já do baronato, das insígnias e da cédula de identidade, o afirma ao identificá-lo como valor transcendental: *serr para além do eu, do eu sou. . .* “Havia uma Alemanha antes que havia barons,” disse. “E depois, haverá.”

É, portanto da irrealidade que resulta de uma montagem minuciosamente arquitetada que as ‘verdades’ multifacetadas de *Ad Astra* ora se desvelam ora se ocultam, anulando-se sempre numa crescente negatividade. Do choque estrepitoso dos materiais que o olho móvel do leitor apreende por meio de tão contraditórias perspectivas parece restar apenas, como precipitado, a irônica constelação de signos, besouros sem rota, para sempre libertos de referentes e verdades.

BIBLIOGRAFIA

- (1995) FAULKNER, William. *Ad Astra*. New York, First Vintage International Edition.
- (2002) FAULKNER, William. Carcassone. Tradução de Sueli Cavendish. Revista Continente Multicultural, junho 2002.
http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=755&Itemid=100
- (2003) FAULKNER, William. The Sound and the Fury: a Hypertext Edition. Ed. Stoicheff, Muri, Deshayes, et al. Updated Mar. 2003. U of Saskatchewan. Accessed 18 Mar. 2003 <http://www.usask.ca/english/faulkner>
- (2002)HAMMERMEISTER, Kai. The German Aesthetic Tradition. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Cambridge University Press, 2002. P. 30 (tradução da autora)
- (1971)HEIDEGGER, Martin. Basic Concepts. Translated by Gary. E. Aylesworth. Studies in Continental Thought. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993.
- (1971) HEIDEGGER, Martin. On the Way to Language. Translated by Peter D. Hertz. New York, Harper & Row.
- (1998)MASIERO, Pia. Associazione Italiana di Studi Nord-Americani, Italian Association for North American Studies, setembro de 1998.
- POLK, Noel. William Faulkner’s Carcassonne. In: Studies in American Fiction, Northeastern University, 1984. V.12 n° 1.



(2006) TOWNER, Theresa M. and CAROTHERS, James B. Reading Faulkner Collected Stories. Jackson, University Press of Mississippi, P. 219.

Notas:

1 Aspas minhas

2 Masiero, Pia. Associazione Italiana di Studi Nord-Americani, Italian Association for North American Studies, setembro de 1998.

3 Traduzido por mim para a revista Continente Multicultural, junho 2002.

http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=755&Itemid=100

4 idem

5 Cf. Cf. Polk, Noel. William Faulkner's Carcassonne. In: Studies in American Fiction, Northeastern University, 1984. V.12 n° 1.

6 Cf. Polk, Noel. Op. cit.

7 A visão

8 Cidade da Bavária famosa por ter sido a terra natal do compositor alemão Richard Wagner.

9 As famosas operas de Wagner. No primeiro festival de Bayreuth em 1876, Wagner já era reconhecido como o mais famoso compositor de óperas do mundo.

10 The Sound and the Fury: a Hypertext Edition. Ed. Stoicheff, Muri, Deshayes, et al. Updated Mar. 2003. U of Saskatchewan. Accessed 18 Mar. 2003 <<http://www.usask.ca/english/faulkner>>

11 Hammermeister, Kai. The German Aesthetic Tradition. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Cambridge University Press, 2002. P. 30 (tradução da autora)

12 Towner, Theresa M. and Carothers, James B. Reading Faulkner Collected Stories. Jackson, University Press of Mississippi, 2006. P. 219.

13 Heidegger, Martin. Basic Concepts. Translated by Gary. E. Aylesworth. Studies in Continental Thought. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

15 Heidegger, Martin. On the Way to Language. Translated by Peter D. Hertz. New York, Harper & Row, 1971.