

Jean Paul-Sartre

Romancistas Norte Americanos visto pelos Franceses

Há uma literatura americana para os americanos e outra para os franceses. Na França o leitor em geral conhece Babbitt e o Vento Levou, mas estes livros não tiveram nenhuma influência na literatura francesa. A maior revelação literária na França entre 1929 e 1939 foi o descobrimento de Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Caldwell e Steinbeck. A escolha desses autores - afirmaram-me muitos - deveu-se ao professor Maurice Coindreau, de Princeton, que nos mandou suas obras traduzidas, e com excelentes prefácios.

Mas uma seleção feita por uma pessoa qualquer só será eficiente se essa pessoa conseguir prever as exigências dum grupo humano ao qual se dirige. Com Coindreau como intermediário, o público francês selecionou as obras de que necessitava. É verdade que esses autores não tiveram na França um sucesso popular comparável ao de Sinclair Lewis.

Sua influência foi muito mais restrita, porém infinitamente mais profunda. Nós precisamos desses romancistas e não do famoso Dreiser. Para escritores da minha geração, a publicação do "Paralelo 42", "Light in August" e "Adeus às Armas" provocou uma revolução semelhante à que agitou a Europa, quinze anos antes, em virtude do aparecimento de Ulisses de James Joyce. Sua recepção foi preparada pelo excelente A Ponte de São Luiz Rei, de Thornton Wilder. Pareceu-nos subitamente que acabávamos de aprender alguma coisa, e que nossa literatura estava prestes a libertar-se de sua velha rotina. Dum momento para outro, para milhares de jovens intelectuais, o romance americano junto com o jazz e os filmes, conquistou um lugar entre as melhores coisas importadas dos Estados Unidos. A América se tornou para nós a terra de Faulkner e dos Passos, bem como já havia sido a pátria de Louis Armstrong, de King Vidor e dos blues. Os amplos afrescos de Vidor se uniam com a paixão e a violência de The Sound and The Fury e do Sanctuary, compondo para nós a face dos Estados Unidos - uma face trágica, cruel e sublime. Malraux escreveu num prefácio famoso que os romances de Faulkner são erupções de tragédia grega na novela policial".

O que realmente nos fascinava - a nós pequenos burgueses, filhos de camponeses firmemente apegados à terra de nossas granjas, e intelectuais entrincheirados vitaliciamente em Paris - era o fluxo constante de homens através de todo um continente; o êxodo de uma aldeia inteira para os pomares da Califórnia; as vagabundagens sem esperança do herói de Light in August; a gente desenraizada que se deixava levar à mercê das tempestades em O Paralelo 42; a sombria fúria assassina que algumas vezes toma conta duma cidade inteira; o amor cego e criminoso das novelas de James Cain.

É preciso algum tempo para que uma influência produza seu efeito, e foi durante a ocupação alemã, quando os nazistas proibiam toda reimpressão e impressão de livros americanos que começamos a ver na França o maior número de obras inspiradas por essa nova maneira literária.

Parecia que, privada de sua dose habitual de romances americanos, os franceses começavam a escrever eles próprios essas histórias, a fim de ter algo que ler.

O romance francês que furor causou entre 1940 e 1945, L'Étranger, de Albert Camus, um jovem escritor que era então diretor do jornal clandestino Combat, tirou deliberadamente sua técnica de O Sol Também se Levanta, de Hemingway. Em Um Homme Marche Dans la Ville o livro póstumo - e único - de Jean Janson, escritor muito moço assassinado pelos alemães em 1944, tem se a impressão de estar lendo

Hemingway - as mesmas sentenças curtas e brutais, a mesma falta de análise psicológica, os mesmo heróis. Lês Mendicants, de Desforêts, e Gerbaude, de Magnane, usaram a técnica do *As I Lay Dying*, de Faulkner, sem mudar nada. De Faulkner eles usaram também o método de refletir diferentes aspectos do mesmo acontecimento, através dos monólogos de sensibilidades diferentes.

A técnica de Simone de Beauvoir também foi inspirada em Faulkner. Sem essa influência, Simone nunca teria concebido a idéia, usada no seu *Lê Sang dès Autres*, de cortar a ordem cronológica de história para substituí-la por uma ordem mais sutil, metade lógica, metade intuitiva. Quanto a mim, foi só depois de ler um livro de Dos Passos que pensei pela primeira vez em tecer um romance com vidas variadas e com personagens que passam umas pelas outras sem jamais se conhecerem, e contribuir todas para a atmosfera de um momento ou de um período histórico.

Essas tentativas provocaram outras. O jovem Moulouji, filho de um trabalhador árabe, viu-se de repente aos trezes anos adotado por escritores e atores franceses que o fizeram ler Faulkner e Steinbeck muito antes de o rapaz haver lido Racine ou Voltaire. Sua cultura é interessante surrealista e americana. Não faz muito, quando se aproxima dos vinte, Moulouji me falou com entusiasmo num livro que acabara de ler e que relatava os acontecimentos “de uma maneira muito nova e muito original”. Tratava-se de *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas Pai! Moulouji escreve “Americano” com a mesma naturalidade com, que respira, e com a mesma inocência. Seu primeiro livro, *Enrico*, que ganhou o Prêmio de La Pléiade – não é inferior em sua violência, sua ingênua perversidade, realismo e poesia ao *Tabaco Road* ou o *Trajik Ground* de Erskine Caldwell.

Hoje, dois terços dos manuscritos que jovens escritores submetem à apreciação da revista que dirijo, são escritos à Caldwell, à Hemingway, à Dos Passos. Um estudante chamado Guicharmand chegou mesmo a me mostrar contos tão profundamente inspirados por Saroyan que, não contente com usar a “técnica americana” (falamos hoje na França em “técnica americana” na literatura como se nos referíssemos à cirurgia dental ou ao gosto pela campanha, e bem como dizíamos não faz muito de um pianista que ele tinha “o toque americano”) ele localiza todas suas histórias nos Estados Unidos – país cheio de *speakeasies*, *gangsters*, polícias em motocicletas, saídos todos de novelas e filmes que datam pelo menos de vinte anos passados.

Essas histórias me fazem lembrar aquela outra América fantasiosa que Kafka descreveu em *Amerika*. Guicharmand, como Kafka, nunca havia posto os pés nos Estados Unidos. Realizou seu ideal no dia em que tentou recontar, à maneira de Saroyan, e enquanto escutava a música de Duke Ellington, um filme americano de antes da guerra – *Only Angels Have Wings*, que vira no dia anterior. O leitor pode imaginar que, a despeito dessas novas abras, sentimos falta dos livros dos Estados Unidos durante a ocupação.

Estabeleceu-se um mercado negro de livros americanos. O seu quartel-general era o Café de Flore, onde estudantes pobres revendiam com lucros livros que haviam achado nos quiosques ao longo do Sena. O esnobismo representou o seu papel durante o período em que o “underground” estava ainda desorganizado e não era ainda arriscado pertencer a ele, em que os amadores pensavam que podia salvar a França riscando o V da vitória nas paredes. A leitura de romances de Faulkner e Hemingway tornou-se para alguns o símbolo de resistência. Estenografas acreditavam que podia fazer demonstrações contra os alemães lendo *E o Vento Levou No Metro*. Em 1944 Marc Barbizat, diretor da revista de luxo *L'Arbalète*, que ele próprio imprimia numa máquina, preparou secretamente um

numero que consistia de extratos de livros americanos que ainda não haviam sido traduzidos. Pretendia ele publicá-los durante a ocupação sem os submeter à aprovação do censor. O trabalho, no entanto, levou mais tempo do que ele previa. Esse número da revista apareceu pouco tempo depois da libertação e foi lido com avidez.

É fácil compreender a ansiedade que eu sentia de ver o país desses grandes escritores quando vooi para a América em janeiro de 1945. Devo confessar que num particular fiquei desapontado. Primeiro, foi-me impossível um encontro pessoal com esses autores. Eles se acham na França, na Inglaterra, no Oriente – em toda parte, menos nos Estados Unidos. Aconteceu também que a maioria dos americanos cultos a quem fui apresentado não participava de meu entusiasmo por eles. Uma senhora que conheci muito bem na Europa me perguntou em dia quais eram os escritores norte-americanos d minha preferência. Quando mencionei Faulkner, as outras pessoas presentes começaram a rir. A senhora com um ar levemente divertido, disse: “Santo Deus... *o velho* Faulkner!”

Mais tarde conheci um jovem escritor liberal – autor de algumas novelas históricas muito boas. Contei-lhe que meu editor me havia pedido que estabelecesse ligação com agentes literários de diversos escritores particularmente admirados na França. Perguntou-me o nome desses escritores. Quando mencionei o de Caldwell, seu sorriso amigo desapareceu de súbito; ao nome de Steinbeck, ergueu as sobrancelhas; e quando falei em Faulkner exclamou indignado: “Vocês franceses não podem gostar de outra coisa senão de sujeira?” nessa mesma ocasião um redator de Nova York recusou permissão à *Nouvelle Revue Française* para publicar um romance – muito divertido e absolutamente sem malícia – em torno do mundo editorial norte-americano porque, alegou o citado redator, “o livro era antiamericano”. Discuti Faulkner com estudantes das universidades do Leste. Esses jovens, muitos dos quais conheciam obras obscuras de escritores do século XVIII, em muitos casos nunca tinham ouvido falar em Faulkner.

Por causa desses fatos todos concluí que o público dos Estados Unidos não reage a seus escritores da mesma maneira que o publico francês. Essas descobertas me embaciou o entusiasmo. Por toda a parte me diziam: “O senhor gosta de Faulkner porque nunca leu nenhum outro romance sobre o Sul”. Temos centenas deles. Leia Dreiser, leia Henry James. Esses são os nossos grandes autores.

Concluí também que no momento há uma reação muito forte contra a literatura “pessimista” do período entre as duas guerras. Devo admitir que temos na França idêntica reação contra escritores do mesmo período. Observei finalmente entre muitos intelectuais americanos uma preocupação viva com relação ao sucesso que obtêm na França certos escritores que não se enquadram na vida americana. “Entre a França e Nós”, disseram-me eles, “há hoje incompreensões que são inevitáveis, mas transitórias. Não lhes ligamos muita importância, está claro. Mas será esta a hora – quando todos os países precisam combina seus esforços para se compreenderem melhor – será esta a hora de apresentar aos franceses um quadro-negro e injusto de nossa civilização?”

Essa é a razão pela qual sinto necessário explicar aos leitores americanos deste artigo dois pontos essenciais. Gostaria de mostrar-lhes que esses livros nada lisonjeiros não constituem má propaganda para os Estados Unidos. Gostaria também de fazê-los compreender porque os franceses escolheram precisamente essas obras dentre tantos outros livros excelentes.

É verdade que os alemães tentaram usar os romances “pessimistas” dos autores norte-americanos com fins de propaganda – particularmente os de Steinbeck, por ter sido este autor o crítico mais severo da forma capitalista de produção dos Estados Unidos. Permitiram os nazistas a publicação de *In Dubious Battle*, embora tivessem previamente proibido qualquer produção de autores norte-americanos. Lembro-me do cuidado com que o proprietário da livraria colaboracionista “Rive Gauche”, no coração do Boulevard Saint Michel, havia arranjado sua vitrine antiamericana. Ele exibia lado a lado *Os Estados Desunidos* de Vladimir Pozner e as obras de Steinbeck; e, em cima e embaixo, fotografias de linchamentos de negros e de polícias lutando com grevistas. O resultado foi completamente diferente daquilo que ele esperava. Poucas pessoas paravam em frente da loja. E uma semana mais tarde todas as vitrinas dessa livraria foram quebradas a pedradas. Daquele dia em diante foi necessário que dois policiais franceses ficassem melancolicamente montando guarda diante das montras...

Tempos depois esses mesmos propagandistas alemães tentaram de novo o mesmo estratagema, oferecendo a Gallimard permissão de publicar *As Vinhas da Ira*. Gallimard desconfiou de alguma coisa e recusou-se a isso. A obra foi mais tarde traduzida e publicada por uma belga colaboracionista, e os escritores do Instituto Franco-Germânico se estavam preparando para inundar o mercado francês com *As Vinhas da Ira* quando os americanos romperam a linha nazista na Normandia. Ao mesmo tempo, porém, as clandestinas Editions de Minuit, que haviam publicado *Le Silence de la Mer* começaram a fazer circular *Noite sem Luar* da autoria do mesmo Steinbeck – livro que para todos nós valia como uma mensagem da América ao *underground* europeu. Assim, os mais rebeldes dos escritores americanos mantiveram uma posição ambígua, sendo aclamados ao mesmo tempo pelos colaboracionistas e pelos patriotas do movimento subterrâneo.

Em outras ocasiões mais amigos dos alemães erraram em seus cálculos. Quando os jornais de Vichy publicaram um artigo da imprensa americana ou inglesa criticando severamente alguma operação militar aliada, ou reconhecendo lealmente alguma derrota, eles julgavam que isso nos ia desencorajar. Pelo contrario, noticia provocou na maioria dos nossos um profundo respeito pela democracia anglo-saxônica, e um amargo sentimento de pesar pela nossa. “Essas gentes”, dizíamos a nós mesmos, “tem confiança em seus direitos. Elas devem ser disciplinadas e ao mesmo tempo fortes de coração para suportar sem vacilações a proclamação de uma derrota.”.

A áspera crítica que os escritores americanos fizeram contra o regime social de sua pátria foi por nós olhada do mesmo modo. Ela nunca nos fez sentir repulsa pelos Estados-Unidos. Pelo contrario, vimos nela uma manifestação de liberdade desse país. Sabíamos que na Alemanha um livro como *As Vinhas da Ira* não poderia nunca ser publicado. Devo ainda acrescentar que, fossem quais fossem os males denunciados por esses escritores, nós tínhamos os mesmos erros em nosso próprio país. Sim, os negros de Chicago moram em casebres pobres. Isso não é justo nem democrático. Mas muito de nossos operários branco moram também em casebres que são até mesmo mais miseráveis.

Essas injustiças nunca nos parecem um defeito da sociedade americana, mas antes um sinal das imperfeições de nossa época. Em dezembro de 1944, ao mesmo tempo em que o cinema Aubert Palace em Paris exibia um velho filme de Fritz Lang, *Fúria*, que pintava um linchamento em Chicago, os franceses no Midi estavam enforcando e fuzilando, sem

muita discriminação, os membros da “milícia” e os colaboracionistas que conseguiam capturar.

Mais ainda: raspavam a cabeça de mulheres em nossas províncias. Assim, quando víamos na tela as aventuras de Spencer Tracy, não pensávamos nos linchamentos dos Estados- Unidos, mas sim nos nossos: - aceitávamos a lição sendo para nós. Os autores americanos, como os produtores de Hollywood, sempre nos pareceram críticos da sociedade de seu país, moralista que fazem reportagens sobre a humanidade. O que fazemos procurávamos acima de tudo no romance americano era suas cruzetas e de sua violência.

Isso me traz a outro ponto que desejo ferir. Perguntaram-me: Que vêm vocês em FAULKNER? Por que não admiram antes nosso HENRY JAMES ou nosso DREISER?” Respondi que os admiramos a ambos, mas numa maneira fria.

É absolutamente natural que o público americano, cansado de romances diretos e brutais que tentam pintar grupos ou processos sociológicos, queiram voltar ao romance de análise.

Mas os romances analíticos aí estão a inundar a França. Nós criamos o gênero e os melhores analistas, BEJAMIM CONSTANT e MARCEL PROUST, eram franceses, HENRY JAMES pode agradar-nos, encantar-nos, mas ele não nos ensina nada - nem ele nem DRISER. A técnica que DREISER usa para pintar seus americanos, ele a tomou emprestada direta ou indiretamente dos realistas franceses - de Flaubert, de Maupassant, de Zola. Como podemos ficar excitados ante métodos que se originaram entre nós, que aprendemos na escola e que, quando já estamos cansados deles, são embarcados para a América e de lá depois nos vêm de torna - viagem?

O que despertou nosso entusiasmo pelos romancistas recentes que mencionei foi uma verdadeira revolução na arte de contar uma história. A análise intelectual, que durante mais de um século foi o método aceito de construção das personagens da ficção já não era mais nada senão um velho mecanismo mal adaptado às necessidades da época. Opunha-se a uma psicologia da síntese, que nos ensinava que um foto psicológico é um todo indivisível. Não podia ser usado para pintar um grupo de fatos que se apresentam como a unidade efêmera ou permanente de um grande número de percepções.

A nosso redor nuvens amontoavam-se. Havia guerra na Espanha; os campos de concentração se multiplicavam na Alemanha, na Áustria, na Tcheco - Eslováquia. Por toda a parte surgiam ameaças. Não obstante, a análise - análise à maneira de PRUST e de JAMES - permanecia como nosso único método literário, nosso processo favorito. Mas podia ela levar em conta a morte brutal de um judeu em AUSCHWITZ ou o bombardeio de MADRI pelos aviões de franco? Agora uma nova literatura nos apresentava suas personagens sinteticamente. Ela os fazia agir diante de nossos olhos, fazer coisas que eram completas em si mesmas, impossíveis de analisar, atos que eram necessários apanhar completamente com toda a força obscura de nossas almas.

Os heróis de Hemingway e Caldwell nunca se explicam - não permitem que os outros os dissequem. Eles apenas agem. Alguns afirmam que eles são cegos e surdos, que se deixam levar aos safanões pelo destino. Isso é falso e injusto. Pelo contrário, cada uma de suas reações espontâneas é de maneira completa o que deveria ser na vida real - algo que vive e que não se contempla a si mesmo. Aprendemos com Hemingway a pintar, sem comentários, sem explicações, sem julgamentos morais, as ações de nossas personagens. O leitor

compreende-as porque ele as vê nascidas e formadas numa situação que lhes foi tornada compreensível. Elas vivem porque por assim dizer, esguicham subitamente de um poço profundo. Analisá-los seria matá-los. Quando CAMUS nos mostra seu herói, Meursault, descarregando seu revólver em cima dum árabe, o autor tem o cuidado de não explicar. Mas ele descreve o calor impiedoso do dia o implacável horror do sol. Cerca seu herói com uma aura de crime. Depois disso, o ator nasce de si mesmo; é óbvio, para nós, sem a menor necessidade de análise.

Faz muito que temos estado a usar certas técnicas para fazer que os leitores entendam o que se passa na alma de nossas personagens. Escrevemos: “Está quente. Como é que vou subir o morro?” Ou então usamos o estilo “indireto” que FLAUBERT, segundo THIBAUBET e LA FONTAINE segundo outros, introduziu na nossa literatura: “PAULO caminhava com dificuldade. Fazia calor. Santo deus, como ia ele ter forças para subir o morro?” Há ainda outra técnica recentemente vinda da Inglaterra, numa imitação de JOYCE: “um, dois, um dois, calor atroz e eu - o morro - como é que vou conseguir...?” Esses artifícios diferentes, igualmente verdadeiros ou igualmente falsos, permitiram – nos revelar apenas o que a personagem disse conscientemente a si mesma. Eles omitem necessariamente toda a zona obscura onde as sensações e intenções que não se exprime em palavras.

Os escritores americanos nos libertaram dessas técnicas obsoletas. Hemingway nunca entra na cabeça de suas personagens, (exceto em por quem os sinos dobram o menos impressionante de seus livros). Ele descreve-os sempre do lado de fora. É apenas a testemunha de sua conduta. É por sua conduta que ele deve, como na vida, reconstruir-lhes o pensamento. Ele não admite que o escritor tenha o poder de levantar-lhe o tampo dos crânios como o DIABIO-REGO levantava os telhados das casas para espiar para dentro. Temos de esperar com ele- página após página – o momento de compreender os atores do drama. Ficamos como ele finge ficar, reduzidos a conjeturas.

FAULKNER

também prefere apresentar seus heróis do lado de fora, quando sua consciência é completa, e depois nos mostra, subitamente, as profundezas de suas almas - quando não há mais nada dentro delas. Assim ele dá a ilusão de que tudo que os impele e agita jaz em algum lugar abaixo no nível da consciência clara. A fim de fazer-nos senti mais agudamente a intromissão do pensamento de grupo nos personagens, dos passos inventou uma voz social, comum e sentenciosa, que tagarela incessantemente ao redor delas, sem que jamais saibamos se trata dum coro de mediocridade conformista ou de um monólogo que as próprias personagens guardam fechado em seus corações.

Todos esses processos nos eram novos em 1930, e foi a primeira coisa que nos atraiu. Há algo mais: bem como RIEMANN e LOBACHEVSKY mostraram o caminho que permitiu a RUSSEL e outros revelar os postulados que são a base da geometria euclidiana, assim esses autores americanos nos ensinaram que julgávamos fossem leis imutáveis na arte da novela- romance eram apenas um grupo de postulados que podíamos fazer girar dum lado para outro sem perigo. FAULKNER nos ensinou que a necessidade de relatar uma história em ordem cronológica era apenas um postulado, e que podemos usar qualquer outra ordem na narrativa da história uma vez que essa ordem permita ao autor avaliar as situações, a atmosfera e as personagens.

Dos passos revelou a falsidade da unidade da ação. Mostrou que podemos descrever um acontecimento coletivo justapondo vinte indivíduos e histórias sem relação uns com os outros. Essas revelações permitiram-nos conceber e escrever

romances que estão para as obras clássicas de Flaubert e Zola assim como a geometria não - euclidiana está para a velha geometria de EUCLIDES. Em outras palavras, a influência dos romances americanos produziu uma revolução técnica entre nós. Eles colocaram em nossas - mão instrumentos novos e flexíveis, que nos permitem atacar os assuntos que até então não tínhamos meios de tratar: o inconsciente; os acontecimentos sociais; a verdadeira relação do indivíduo com a sociedade presente ou passada.

Não procuramos com sombria delícia histórias de crime e estupros, mas sim lições que nos levem a uma renovação da arte de escrever. Fomos oprimidos, sem o percebermos, por nossas tradições e nossa cultura. Os referidos romancistas americanos sem essas tradições e sem nenhum auxílio, forjaram, com bárbara brutalidade instrumentos de valor inestimável.

Nós colecionamos esses instrumentos, mas falta-nos a ingenuidade de seus criadores. Pensamos neles, tomamo-los à parte e tornamos a juntá-los, teorizamos a respeito deles, e tentamos absorvê-los em nossas grandes tradições do romance. Tratamos de maneira consciente e intelectual o que era fruto de uma espontaneidade inconsciente e talentosa.

Quando HEMINGWAY escreve suas sentenças curtas e desconjuntadas, ele está apenas obedecendo ao seu temperamento. Descreve o que vê. Mas quando CAMUS usa da técnica de HEMINGWAY, ele o faz com consciência e de caso pensado, porque lhe parece, como resultado de reflexão, que esse é o meio de exprimir sua experiência filosófica do que há de absurdo no mundo. Se FAULKNER quebra a ordem cronológica de sua história é porque não pode proceder de outro modo. Ele vê o tempo saltando por todos os lados em pulos desordenados. Mas quando SIMONE de BEAUVOIR adota os métodos desse romancista americano de misturar períodos de tempo, ela faz isso deliberadamente, porque vê uma possibilidade de colocar suas personagens e sua ação em melhor relevo. Desse modo os romancistas dos ESTADOS UNIDOS enriqueceram os escritores de FRANÇA com novas técnicas, que os escritores de FRANÇA absorveram e usaram duma maneira diferente.

Em breve os primeiros romances franceses escritos durante a ocupação nazista aparecerão nos ESTADOS UNIDOS. Nós devolveremos a este país as técnicas que seus romancistas nos emprestaram. Devolvê-las-emos digeridas, intelectualizadas, menos eficientes e menos brutais - conscientemente adaptadas ao gosto francês. Por causa dessa troca incessante que faz as nações redescobrir nas outras o que elas inventaram primeiro e depois rejeitaram, talvez os americanos venham a redescobrir nesses romances franceses a juventude eterna desse “velho” FAULKNER.

(Tradução de Gilberto Miranda, publicada no Brasil pela Revista “Província de São Pedro”, Porto Alegre, 1947)