

MIGRAÇÃO E APROPRIAÇÃO DA OBRA DE FAULKNER NO CARIBÉ

leituras de Edouard Glissant

MIGRATION ET APPROPRIATION DE FAULKNER DANS LA CARAÏBE: LECTURES D'ÉDOUARD GLISSANT

Eurídice Figueiredo*
Universidade Federal Fluminense / CNPq

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura cruzada das obras de Edouard Glissant e William Faulkner a partir de duas obras do escritor martinicano: o ensaio *Faulkner, Mississipi* e o romance *Sartorius*. No primeiro, ele dá ênfase a questões presentes em sua própria obra romanesca: a genealogia, a relação com o espaço da plantação, a mestiçagem, a (i)legitimidade de direitos dos brancos sobre a terra, a opacidade. Já no romance, ele traça uma linhagem genealógica de um personagem pertencente a uma etnia africana imaginária; paralelamente, há a linhagem genealógica dos Sartoris. Pretendo mostrar como o projeto literário de Glissant dialoga com a obra de Faulkner, perscrutando e inventariando as mesmas perplexidades em relação à migração de populações e sua reinserção no espaço das plantações, seja no Sul dos Estados Unidos ou nas ilhas do Caribe.

PALAVRAS-CHAVE

Mobilidades literárias, literatura norte-americana, literatura antilhana, mestiçagem e barroco

PREÂMBULO

A tópica das mobilidades literárias é um eixo de reflexão muito pertinente no âmbito da Literatura Comparada porque permite pensar como um determinado escritor é lido e reinterpretado em outras regiões e em outros momentos históricos, ou seja, levando-se em consideração o espaço e o tempo, com suas injunções de memória e esquecimento. Para entrar na questão, coloco a aparente contradição: como Edouard

* euridicefig@gmail.com

Glissant (1928-2011), escritor negro da Martinica, podia ser tão fascinado pelo universo criado por William Faulkner (1897-1962), um branco do Sul dos Estados Unidos, oriundo da classe de fazendeiros e donos de escravos?

Glissant reporta, em seu livro *Faulkner, Mississipi* (1996), que em 1989 ele sugeriu a um auditório de professores e estudantes negros norte-americanos, na Southern University, Baton Rouge, Louisiana, que era preciso meditar sobre a obra de Faulkner. Ele reconhecia que era normal haver resistências, da parte dos negros, à obra de Faulkner, mas considerava que ela só se realizaria plenamente quando sua leitura se tornasse efetiva pela revisitação dos negros norte-americanos. Segundo ele, Toni Morrison, em seu livro *Amada*, teria começado a fazer essa revisitação à obra de Faulkner, assim como ele mesmo fez ao longo dos anos. Ao escrever sobre um condado imaginário do Mississipi, Faulkner não tinha como não criar personagens negros, já que eles estavam por toda parte. Como seu tratamento do assunto é tão singular, sua obra deveria passar pelo crivo da crítica participativa dos negros antes de ser reconhecida como um dado da “poética do real”.¹

Se no ensaio *Faulkner, Mississipi* Glissant desvenda mais explicitamente sua leitura da obra do escritor americano, no romance *Sartorius* (1999), ele faz uma reescrita ou uma trans-escrita de *Sartoris*, de Faulkner. No primeiro, ele dá ênfase a questões que estão presentes também em sua própria obra romanesca: a preocupação com a genealogia, a relação com o espaço da plantação e com a paisagem em geral, a mestiçagem, a (i)legitimidade de direitos dos brancos sobre a terra, usurpada dos indígenas, a opacidade. Já no romance ele traça uma linha (anti)genealógica de negros e de brancos que chegaram ao território norte-americano: de um lado, Odonno, filiado a uma etnia africana imaginária (os Batoutos), de outro, os Sartoris, originários da Alemanha.

WILLIAM FAULKNER

Faulkner é talvez o escritor que mais inspirou os autores latino-americanos e, em especial, os caribenhos, porque ele retratou, de forma penetrante, o Sul dos Estados Unidos (o Deep South), região que se caracterizava pelas *plantations* e o sistema escravista. Ele soube recriar em sua obra a tensão provocada pela presença, em um mesmo território, de “raças” diferentes, com estatutos sociais diferenciados. A problemática suscitada por sua obra encontra ecos na América Latina, continente cuja marca maior é a mestiçagem, fenômeno que causa horror nos personagens brancos de Faulkner e que aparece tematizado, de forma explícita, em romances como *Absalão, Absalão!*, *Luz de agosto* e *O intruso*, entre outros. Inspirando-se fortemente nos mitos gregos e, sobretudo, na Bíblia, que ele não cansava de reler, Faulkner criou tramas ao mesmo tempo universais e profundamente enraizadas na realidade de sua região.

Quando se fala em genealogia, remete-se tanto à gênese, ou seja, aos mitos cosmogônicos, quanto à árvore genealógica das famílias particulares. Os dois aspectos estão presentes nos romances de Faulkner e é, justamente, a impossibilidade de se

¹ GLISSANT. *Faulkner, Mississipi*, p. 80-82. Todas as citações de textos que estavam em francês foram traduzidas por mim.

estabelecer uma origem definida e definitivamente comprovada que engendrará o trágico. Talvez seja Thomas Sutpen, do romance *Absalão, Absalão!*, o personagem que melhor metaforiza o desejo de fundação de uma nova dinastia, de uma genealogia à qual ele gostaria de conferir legitimidade e lustre. De origem modesta, ele conservou o ressentimento de alguém que um dia teve de entrar pela porta de serviço. Fez fortuna no Haiti, casou-se e teve um filho, que renegou ao descobrir que a mulher tinha sangue negro.² Pouco mais de 20 anos depois desse abandono, o filho “negro”, Charles Bon, tornou-se amigo de seu meio-irmão, foi introduzido na casa paterna e quis se casar com sua meia-irmã. O incesto só não se realizou porque o pai proibiu o casamento, justificando a interdição devido ao sangue negro, ou seja, o incesto era menos tabu que a mestiçagem. O assassinato de Charles Bon desencadeou a desgraça de todos. A ausência de herdeiros sinaliza o fracasso trágico de Thomas Sutpen, representado pela casa ardendo em chamas. A mesma decadência marca outras grandes famílias, os Compson, de *O som e a fúria*, e os Sartoris, do romance que leva o nome da família. Em suma, a gênese, tal como sonhada pelos proprietários de terras brancos, era inviável.

A questão nodal da obra de Faulkner é a maldição trágica que condena os personagens à infelicidade, à loucura e à morte. As grandes famílias se desagregam; a desmedida *hybris* leva os parentes ao ódio assassino ou ao amor excessivo e ao incesto. O crime do personagem caracterizado pela *hybris*, como Thomas Sutpen, é o de desafiar as leis vigentes na *polis* por desejar ter mais do que a parte que o destino reserva a cada ser humano; a consequência é a destruição. A maldição trágica tem sua origem na impossibilidade do esquecimento e do perdão; os personagens removem as humilhações sofridas ou os crimes (reais ou imaginários) cometidos no passado, como se fosse um eterno presente. Faulkner observa que “o tempo é uma condição fluida que não existe senão nos avatares momentâneos das pessoas. Não existe passado porque se ele existisse não haveria dor nem tristeza.”³

Os personagens brancos, como Thomas Sutpen, não toleram a ideia de mestiçagem. No entanto, a despeito da denegação, a mestiçagem existia *de facto* porque o Sul escravista constituía uma cultura tão compósita e mestiça quanto a América Latina e o Caribe, devido à forte presença de índios e, sobretudo, de negros. Como não há esquecimento, o passado de misturas raciais, de rebaixamentos, de subalternidades, fica sendo remoído, revolvido, mantendo as chagas bem abertas. Isso é também visível na história insistentemente evocada da Guerra de Secessão, ferida nunca totalmente cicatrizada na vida dos sulistas vencidos pelas forças do norte. Essa guerra teria engendrado, segundo Glissant, dois tipos de relato: uma épica literal e artificial, como a de Margaret Mitchell, autora de *E o vento levou*, e uma épica errática e perturbadora, que aborda as questões veladas ou obliteradas, de Faulkner.⁴ Se a épica é fruto da necessidade de união de um povo marcado por uma ameaça ou uma derrota, Faulkner amplifica a saga dos confederados a despeito da falta de legitimidade do sistema escravista implantado no sul e de suas intoleráveis e indizíveis razões. O desafio para ele é narrar

² Um oitavo de sangue negro nos Estados Unidos torna a pessoa negra.

³ FAULKNER. Entrevista à *Paris Review*.

⁴ GLISSANT. *Faulkner, Mississippi*, p. 32.

a vida dos brancos do Sul do pós-guerra e pós-derrota, que não conseguem sublimar o acontecimento por absoluta falta de legitimidade.

A ambiguidade de Faulkner em sua obra revela suas próprias contradições em relação à iniquidade do sistema escravista no Sul; enquanto herdeiro de proprietários rurais, ele convivia com o *status quo*. Ele tinha consciência de que eram eles que tinham construído aquela sociedade, expulsando os indígenas de suas terras e trazendo os negros para trabalhar como escravos; uns e outros estão lá, silhuetas que olham a História passar já que foram expulsos dela pelos brancos usurpadores e impostores.

Os indígenas eram os legítimos donos da terra, como assinala o “Apêndice Compson”, texto incluído em fim de volume no romance *O som e a fúria*, que fornece algumas indicações genealógicas sobre os Compson e a história da região. Ele começa assim: “Ikkemotubbe. Um rei americano despossado.”⁵ Ele representa os Chickasaw, povo que habitava o nordeste do Mississipi, forçados a deixar suas terras e ir para o *Indian Territory*, atual Oklahoma, em 1832. Portanto, antes da chegada do ancestral dos Compson, o escocês Quentin Maclachan,⁶ os Chickasaw estavam lá. Os indígenas detêm, além disso, um saber ancestral, revelado no domínio do uso das plantas. Um exemplo disso no romance *Sartoris* é o unguento preparado por uma índia, que o quase centenário Falls passa na verruga do velho Bayard. Apesar do descrédito de todos os brancos (sobretudo do jovem médico), a verruga cai no dia anunciado por Falls.

Os negros domésticos, que fazem parte do cenário, são encarados pelo narrador de Faulkner com os preconceitos de sua classe social, vendo-os de fora. Uma observação de Glissant muito relevante diz respeito à ausência de voz interior dos personagens negros; não existe monólogo interior, não existe fluxo de consciência, como se ele, um branco, fosse incapaz de entrar na subjetividade de um negro para lhe dar voz. Se se considerar o fenômeno de controle das vozes na América do Norte na contemporaneidade, pode-se justificar a opção de Faulkner de não ter tido a pretensão de falar pelo Outro. O conceito de opacidade usado por Glissant também confirma a pertinência de tal escolha, já que, diante do diferente, não há que se buscar o entendimento total, a transparência, mas antes, ter uma atitude de recato, de pudor talvez, a fim de que as diferenças sejam ao mesmo tempo respeitadas e preservadas.

A atitude dos personagens negros é, muitas vezes, firme, opaca, provocadora, quiçá um pouco irreverente. Eles observam, majestaticamente, a decadência das famílias aristocráticas; eles compreendem melhor os brancos, vivendo junto deles e servindo-os, do que estes os compreendem. Dentre os que se caracterizam pela sobriedade, pela honestidade e pela dedicação com que lidam com personagens desesperados e trágicos, destaca-se Dilsey, a velha empregada dos Compson, de *O som e a fúria*: à semelhança de Félicité, o *cœur simple*, do conto de Flaubert, Dilsey é totalmente dedicada a seus senhores, que ela protege com seu bom senso e sua generosidade, mas cuja desgraça ela não consegue impedir. Faulkner declara que é um de seus personagens favoritos “porque ela é brava, corajosa, generosa, gentil e honesta”.⁷ Maurice Edgar Coindreau, tradutor do romance para o francês, considera

⁵ FAULKNER. *O som e a fúria*, p. 313.

⁶ A História registra a chegada do escocês James Logan Colbert, que se fixou no país Chickasaw, tendo desposado três mulheres indígenas, com as quais teve sete filhos homens (Wikipédia).

⁷ FAULKNER. Entrevista à *Paris Review*, p. 19.

Dilsey a melhor criação do autor, nessa obra que ele compara a uma “sinfonia demoníaca em que só falta a alegria de um *scherzo* e em que a unidade é obtida graças a dois elementos igualmente efetivos: os gritos de Benjy e a nobre figura de Dilsey”.⁸

Foi em *Sartoris* que Faulkner inventou o condado de Yoknapatawpha, cujo limite ao sul é o rio do mesmo nome e ao norte, o rio Tallahatchie – nomes indígenas, nomes primordiais –, condado imaginário que corresponde ao seu, Jefferson, no estado de Mississippi. Esse condado imaginário, seu “pequeno selo da terra natal”, lhe daria maior liberdade para criar um verdadeiro microcosmo fora de uma geografia real, inserindo-o antes numa região “apócrifa”, como ele afirma em entrevista à *Paris Review*. Ao criar essa “pedra angular”, ele consegue movimentar seus personagens no tempo e no espaço, como um Deus move as criaturas.

A escrita de Faulkner é muito particular e intrincada; ela se caracteriza pelo adiamento máximo na explicação dos fatos centrais que movem a narrativa. Quando o narrador finalmente fornece o elemento que faltava, ele é truncado, obscurecido ou obliterado. É o que Glissant chama de “aspecto diferido” da obra de Faulkner. Além deste entramado nebuloso, às vezes realmente confuso, o autor norte-americano também usa de elipses, deixando lacunas que impossibilitam uma compreensão clara das histórias contadas. Um outro elemento que contribui para dar maior complexidade às intrigas é a retomada das mesmas histórias e dos mesmos personagens em livros diferentes, com versões, às vezes, conflitantes.

Glissant cita, entre os autores mais marcados pela obra de Faulkner, Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez. No Brasil eu destacaria a obra de Milton Hatoum como sendo a que mais se aproxima da poética faulkneriana, com seu emaranhado de personagens de etnias diferentes, em situações conflituosas, jamais esclarecidas completamente. Ao estabelecer um paralelismo entre a obra de Faulkner e a de autores latino-americanos, deve-se colocar a questão relativa ao barroco, já que os latino-americanos são normalmente considerados barrocos, enquanto não se fala disso quando se estuda Faulkner. Se o barroco é muito vívido em países como o México, o Peru e o Brasil, assim como no Caribe, tanto na literatura quanto na arquitetura e na escultura (notadamente nas igrejas), como situar a obra de Faulkner em sua relação com o barroco? Apesar de sua linguagem ser menos rebuscada que a de autores como Lezama Lima ou Cabrera Infante, ela serve mais para obscurecer do que para esclarecer. Para Glissant, o barroco em Faulkner é interiorizado, como se fosse uma ardente reação ao puritanismo.⁹

O barroco em Faulkner está ligado ao modelo de romance que ele criou: recusando a clareza do realismo clássico, ele sinaliza a inviabilidade do projeto iluminista e a descrença no progresso. O romance barroco, por seu inacabamento, por sua revelação da impossibilidade na montagem do *puzzle* de maneira completa, torna-se mais profícuo e libertador para os escritores subsequentes porque aponta para a percepção de que não há uma verdade clara e definitiva. Assim, o truncado e o obscurecido da narrativa estão em consonância com o entramado da vida complicada, com muitas dobras, que mais escondem do que revelam. Assim, a obra de Faulkner foi bastante inspiradora para

⁸ COINDREAU. Préface, p. 13.

⁹ GLISSANT. *Faulkner, Mississippi*, p. 336.

os escritores barrocos latino-americanos que tinham de inventariar um real maravilhoso, mágico, talvez, mas, principalmente, tão confuso quanto a realidade conflitante do Sul dos Estados Unidos.

EDOUARD GLISSANT

O projeto literário de Glissant dialoga com a obra de Faulkner, perscrutando as mesmas perplexidades em relação ao transplante de populações e sua inserção no espaço das plantações. Ele atribui a Faulkner o conhecimento dos contos populares, que teriam inspirado sua estilística: “modos de listagem e de acumulação, de repetição, de circularidade, que regem o conjectural, tão contrário ao ato profético, decisivo e decidido, de uma criação do mundo.”¹⁰ A listagem é, segundo ele, um dos vetores do pensamento barroco e se opõe à busca de profundidade. O contador de histórias, quando quer enfatizar o valor de alguma coisa, tende a exagerar a quantidade e não a qualidade. A repetição é um procedimento diferente, já que uma mesma frase é retomada inúmeras vezes para escandir o texto e imprimir-lhe um certo ritmo. Já a circularidade provém diretamente desses dois procedimentos e permite avançar em espiral, pois a cada retomada algo é acrescentado. “Contestando as certezas da narrativa linear, essa propagação em espiral introduz o improvável.”¹¹ A circularidade ritma o texto, criando uma sensação de vertigem. Ora, esses são procedimentos usados por ele próprio em seus romances e fazem parte do que ele chama de “crioulização”. Em *Sartorius* pode-se ver esses procedimentos barrocos: a listagem das etnias indígenas, o acúmulo de nomes parecidos com Odonon, expressões que funcionam como refrão ou como *leitmotiv* como em “Le Temps, qu’est-ce que le Temps?” e na página seguinte: “Le Temps, quel Temps?”¹²

Enquanto Faulkner, como muitos outros escritores brancos da América do Norte, refez só a história da chegada dos antepassados das famílias que vieram da Europa, Glissant se propõe a restabelecer tanto a ancestralidade imaginária dos brancos Sartoris quanto a dos negros, que remontam a Odonon Odonon. Glissant considera que não competia a Faulkner fazer isso, mas que sua obra não teria atingido suas verdadeiras dimensões se ela não tivesse solicitado que outros, no futuro, viessem a fazê-lo.¹³ E é, justamente, isso que ele faz em *Sartorius*.

Na primeira cena da antigenealogia dos Sartoris, o ancestral chamado Maître Jacob Schneider, em encontro com o pintor Albrecht Dürer (1471-1528), comunica-lhe que decidiu mudar de sobrenome: de Schneider para Sartor. Seus descendentes no século 18 acrescentariam um “ius” latino, passariam a evitar o nome Jacob, preferindo usar nomes germânicos, o que indicia se tratar de uma família judia convertida. Um deles, Wilhelm Sartorius, emigra para os Estados Unidos. Sua viagem é em tudo oposta à dos africanos: em primeiro lugar, trata-se de uma decisão pessoal; em segundo, a

¹⁰ GLISSANT. *Faulkner, Mississipi*, p. 266.

¹¹ GLISSANT. *Faulkner, Mississipi*, p. 278.

¹² GLISSANT. *Sartorius*. Le roman des Batoutos, p. 296-297.

¹³ GLISSANT. *Faulkner, Mississipi*, p. 236.

cabine é confortável; em terceiro, ele pode levar seus pertences e seus bens culturais. A principal marca que fica da migração é a mudança do nome: torna-se William Sartoris. Depois de tecer esse emaranhado, contado através de fragmentos ao longo do romance, o narrador de Glissant desconstrói sua própria história, dizendo que os Sartoris de Faulkner provavelmente não têm nada a ver com o seu personagem. Ele revela também seu artifício: Sartorius tem um “u” a mais, assim como Faulkner acrescentou um “u” ao seu nome, que originalmente era Faulkner.

A maior parte do romance é dedicada ao povo de Odon Odon, nome que já aparecia em seus primeiros romances. Glissant imagina que ele pertencia a uma etnia fictícia, os Batoutos, que teria vivido numa região central da África, indeterminada. O desejo de partir move tanto Odon quanto outros membros de sua comunidade. Entretanto, ao contrário dos europeus que saíram em busca de descobertas e conquistas, Odon e os seus partiram não para possuir, mas para resistir (*endurer*), mesmo verbo usado por Faulkner no “Apêndice Compson”, que ele termina com a frase “They endured” (“Eles resistiram”, na tradução brasileira).

A questão histórica da escravidão é fundamental porque, como afirma Edouard Glissant, os mitos cosmogônicos das populações afro-americanas remetem às suas origens, ao ventre do navio negreiro e ao antro das plantações, e é nesse sentido que ele prefere falar de Digênese em vez de Gênese. Em seu romance *La case du commandeur* (1981), a origem obscurecida é simbolizada por um nome, Odon, que não chega a ser explicado. É um grito lancinante que continua repercutindo nos corações e mentes das pessoas enlouquecidas pela neurose coletiva provocada pelo trauma da escravidão.

O nome Odon percorre *La case du commandeur* em sua opacidade, como signo de uma origem apagada. Evocado nos momentos de nascimento e morte, ele é também o nome dado por Marie Celat (Mycéa), o principal personagem feminino da obra de Glissant, a um de seus filhos. Odon é um eco, um vago sentido de uma genealogia impossível de ser reconstituída, que perpassa uma memória coletiva, ela também rasurada, porque chamar Odon parece ser ato de loucura, motivo de escárnio de todos porque ninguém quer se lembrar do trauma dos ancestrais, a viagem no navio negreiro. E, com efeito, Odon, no romance *Sartorius*, ao viver o delírio da viagem no mar, pensa que os sobreviventes nunca evocariam a experiência do horror, nem a contariam a seus descendentes “de medo de estragá-los com essa podridão”.¹⁴ Ele deambula pelo Caribe e acaba chegando às plantações dos Estados Unidos, na Georgia e na Carolina do Sul, em seguida, às planícies ocupadas por ameríndios de várias etnias. Odon permanece entre os indígenas¹⁵ e o narrador se pergunta se ele teria participado das guerras entre brancos e índios.

Como Faulkner (que, por sua vez, se inspirou em Balzac), Glissant retoma os mesmos personagens: Mycéa, Mathieu, Odon. Em *Le quatrième siècle* ele reconstitui as histórias de duas famílias, a dos escravos Béluse e a dos *marrons*¹⁶ Longoué, desde o desembarque

¹⁴ GLISSANT. *Sartorius*. Le roman des Batoutos, p. 115.

¹⁵ Odon vive entre os indígenas como Paul D, o escravo em fuga, do romance *Amada* (*Beloved*), de Toni Morrison.

¹⁶ *Marron* designa o escravo que foge (*cimarrón* em espanhol, *maroon* em inglês). *Quimbois* designa a prática e o poder de curar, com o uso de plantas, saber de origem africana.

do navio negreiro até o presente da enunciação. Ao fazer isso ele enlaça tempo e espaço, memória e história, *quimbois* e religião católica, brancos, negros e mulatos, numa “visão profética do passado”,¹⁷ a fim de imaginar aquilo que a história relegou ao esquecimento.

Mas *Sartorius* não trata só dos Batoutos e dos Sartoris, ele se estende para aquilo que Glissant chama de *tout-monde*. Há, no romance, uma tentativa de abarcar o Caos do mundo, a História dos povos, sobretudo enfocando as histórias dos povos invisíveis, dos negros, associados aos Batoutos, que aparecem na arte ocidental, que participaram de experiências educacionais, que perambularam pela Europa ocupando todo tipo de profissão, que se espalharam pelos diferentes países do mundo, notadamente da América. O termo “batoutos” torna-se metáfora para designar todos os homens de boa vontade, seja Pelé, Paulo Coelho, Louis Armstrong, Borges. “Você pode se tornar Batouto, já que a totalidade se realiza”.¹⁸ Uma das formas que toma essa visão utópica dos Batoutos é o grito “Éléné!”, “que resume para eles o lugar do Tempo em que as humanidades enfim se encontrarão”.¹⁹ Essa evocação de encontro fraternal da humanidade está colocada na primeira página de *Sartorius*, no chamado *incipit*, que anuncia o sentido do livro. Éléné!, que pode ser associado à concepção glissantiana de *Tout-Monde*, se distingue do Aleph de Borges: “Éléné! não é um absoluto do lugar, como o Aleph de Jorge Luis Borges, o vidente cego da Argentina. O Aleph provoca vertigem por sua concentração inimaginável. Éléné! faz soçobrar porque reúne também os lugares, mas é a diversidade, não o absoluto que lhe diz respeito.”²⁰

CONCLUSÃO

Glissant afirma que a obra de Faulkner é rizomática; seu próprio projeto literário é também rizomático, ao encarar o desafio de mapear sua região, a Martinica, com seus movimentos de desterritorialização e de reterritorialização, com suas linhas de fuga e seus pontos cegos. Em *Sartorius*, ele tematiza a diferença entre raiz e rizoma através de dois personagens: o ancestral dos Sartoris (Jacob Schneider) se vê como árvore majestosa: “Jacob teria se sentido diminuído em não conceber antecipadamente a árvore majestosa que deveria nascer de seu seio, era a raiz manifesta na floresta vizinha”. Já Areko, o artesão negro que posa para Dürer, e se especializa no preparo das tintas, é caracterizado por Glissant como um rizoma. “Areko invisível frequentava as extensões das ervas tenazes e pacientes, que correm nos espaços e trançam ao mesmo tempo a pertença e a oferta.”²¹

Gilles Deleuze e Félix Guattari criaram o conceito de rizoma, posteriormente, reutilizado por Glissant. O rizoma é um tipo de raiz que se caracteriza pela multiplicidade de direções e de sentidos, ao passo que a raiz da árvore é única e profunda. A partir desse modelo da botânica os filósofos empregaram o conceito de rizoma para o

¹⁷ GLISSANT. *Le discours antillais*, p. 132.

¹⁸ GLISSANT. *Sartorius*. Le roman des Batoutos, p. 279.

¹⁹ GLISSANT. *Sartorius*. Le roman des Batoutos, p. 15.

²⁰ GLISSANT. *Sartorius*. Le roman des Batoutos, p. 300.

²¹ GLISSANT. *Sartorius*. Le roman des Batoutos, p. 212.

pensamento, inclusive para a literatura. Feito de linhas, o rizoma conecta um ponto a outro ponto, pondo em jogo regimes de signos muito diferentes (inclusive não signos); ele não tem começo nem fim, tem direções moventes e constitui multiplicidades lineares; ele se refere a um mapa com múltiplas entradas e saídas, inclusive com suas linhas de fuga; ele é, portanto, não hierárquico, não centrado e não significante.

Se o pensamento ocidental, inclusive a literatura europeia, é marcadamente arborescente, a literatura norte-americana do sul e do oeste seria, segundo os dois filósofos, rizomática. “Cada grande autor americano faz uma cartografia, inclusive por seu estilo; contrariamente ao que acontece na Europa, ele faz um mapa que se conecta diretamente aos movimentos sociais reais que atravessam a América.”²² Com efeito, escritores como Faulkner mapeiam a região do Deep South, sobredeterminada pelo escravismo, cuja ruína está intimamente ligada à Guerra de Secessão.

Além disso, as obras de autores como Faulkner e Glissant são rizomáticas por sua antigenealogia. Como a filiação das grandes famílias brancas no Sul dos Estados Unidos é constantemente ameaçada pela mestiçagem e pela maldição trágica que pesa sobre elas, a obra de Faulkner narra a sua decadência e o seu desaparecimento. As famílias brancas têm, paralelamente aos descendentes legítimos, os descendentes negros que não são reconhecidos enquanto membros da família, mas que estão lá, que resistem (*They endured*) e, por isso mesmo, ameaçam a harmonia do mundo que se quer “puro”.

No romance *Le quatrième siècle*, de Glissant, a questão se coloca de maneira diferente, mas também existe uma antigenealogia. De um lado, há as famílias senhoriais e rivais, La Roche e Senglis; de outro, Longoué e Béluse, que vieram no mesmo navio negreiro e lutaram assim que desembarcaram devido a uma rixa iniciada do outro lado do oceano. Béluse torna-se escravo na plantação dos Senglis, enquanto Longoué foge desde o primeiro momento, o que lhe vale o orgulho do rebelde (*marron* e *quimboiseur*). As duas famílias, Longoué e Béluse, rivais, acabam se misturando. Verifica-se uma disseminação do sangue dos Longoué nas famílias Béluse, Celat e Tarquin; por outro lado, os rebeldes *marrons* acabam sua linhagem com Papa Longoué. Como em *Sartoris*, de Faulkner, dois jovens da mesma idade, os últimos descendentes dos Longoué (Ti-René) e dos Béluse (Mathieu), partem para a Guerra na Europa; o filho de Papa Longoué morre, e é Mathieu quem vem lhe dar a notícia. Papa Longoué sofre por não ter descendentes; sua palavra deve, assim, ser transmitida para o jovem Mathieu Béluse e para Mycéa. O restabelecimento da genealogia se mostra impossível porque a família se extingue: Papa Longoué é o último que continua morando no morro, longe da civilização implantada pelos brancos na planície e na costa. Se Thomas Sutpen não tem um herdeiro para assegurar a continuidade do seu nome (em *Absalão, Absalão!*, de Faulkner), Papa Longoué (em *Le quatrième siècle*, de Glissant) também se ressent de não ter um descendente a quem pudesse transmitir a herança dos *marrons*. Como os indígenas que desapareciam do Mississipi, deixando apenas alguns traços “na forma do nariz de um negro” ou “de um branco”,²³ traços que indiciavam a mestiçagem, negros e brancos também se misturaram.

²² DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia, p. 30.

²³ FAULKNER. *O som e a fúria*, p. 317.

²⁴ DELEUZE. *Le pli*. Leibnitz et le baroque.

Toda ideia de pureza está votada ao fracasso na zona das plantações (Afro-América) porque, como o rizoma que se espalha por toda parte – na terra, no ar ou na água –, o sangue de diferentes “raças” se misturaram na zona das plantações, as diferentes culturas se contaminaram mutuamente, todas as transgressões e usurpações foram cometidas instaurando a falha trágica. Só uma estética barroca, feita de dobras infinitas,²⁴ é capaz de dar conta do inacabamento, do labiríntico, do caótico, já não há ilusão de se poder revelar ou esclarecer as motivações que levaram os personagens a agir de tal ou tal maneira, restam a dúvida, a perplexidade, antes as perguntas do que as respostas.



R É S U M É

Cet article propose une lecture croisée de l'œuvre d'Edouard Glissant et de celle de William Faulkner à partir de deux ouvrages de l'écrivain martiniquais, l'essai *Faulkner, Mississipi* et le roman *Sartorius*. Dans le premier, il traite des questions qui sont présentes dans sa propre œuvre romanesque: la généalogie, le rapport à l'espace de la plantation, le métissage, l'(i)légitimité des droits des Blancs sur la terre, l'opacité, alors que dans le roman il retrace le lignage généalogique d'un personnage appartenant à une ethnie africaine imaginaire; parallèlement, il y a le lignage généalogique des Sartoris. J'ai l'intention de montrer comment le projet littéraire de Glissant dialogue avec l'œuvre de Faulkner, perscrutant et inventoriant les mêmes perplexités vis-à-vis de la migration des populations et leur réinsertion dans l'espace des plantations, que ce soit au Sud des Etats- Unis ou dans les îles de la Caraïbe.

M O T S - C L É S

Mobilités littéraires, littérature nord-américaine, littérature antillaise, métissage et baroque

R E F E R Ê N C I A S

- COINDREAU, Maurice Edgar. Préface. In: FAULKNER, William. *Le bruit et la fureur*. Trad. Maurice Edgar Coindreau. Paris: Gallimard, 1972. p. 7-17.
- DELEUZE, Gilles. *Le pli*. Leibniz et le baroque. Paris: Minuit, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2007. v. 1.
- FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!* Trad. Sônia Régis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FAULKNER, William. *Sartoris*. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FAULKNER, William. Entrevista à *Paris Review*. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

FAULKNER, William A arte da ficção. In: _____. *As entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 7-36.

GLISSANT, Edouard. *Le quatrième siècle*. Paris: Seuil, 1964.

GLISSANT, Edouard. *La case du commandeur*. Paris: Seuil, 1981a.

GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981b.

GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris: Seuil, 1990.

GLISSANT, Edouard. *Faulkner, Mississipi*. Paris: Stock, 1996a.

GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996b.

GLISSANT, Edouard. *Sartorius*. Le roman des Batoutos. Paris: Gallimard, 1999.

MORRISON, Tony. *Amada*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.