

“UM CASEBOOK SOBRE A HUMANIDADE”: O USO DE SHAKESPEARE POR FAULKNER*

Robert W. Hamblin*

Southeast Missouri State University

Tradução de

Lucas da Silva Lopes

Universidade Estadual de Campinas

Resumo: O texto discute as referências à obra do dramaturgo inglês William Shakespeare presentes na obra do romancista norte-americano William Faulkner. Para tanto, utiliza-se de três exemplos representativos, os quais são agrupados de acordo com as seguintes categorias: 1) alusões específicas de Faulkner às personagens e peças de Shakespeare; 2) a presença de um interesse comum em analogias históricas; 3) e uma ênfase no tema da imortalidade da arte que perpassa as suas obras. A análise percorre diversas obras de cada um dos autores como forma de elucidação dos três modos de referência estabelecidos pelos eixos mencionados anteriormente. Descobre-se que as alusões explícitas são mais complexas do que uma simples menção, que o modo de apropriação das fontes históricas na obra de cada um desses autores possui objetivos bastante afinados com a crítica de seus contextos imediatos e que a temática da imortalidade da arte vai além de um motivo artístico, constituindo-se na ambição mais íntima de suas obras.

Palavras-chave: Faulkner. Shakespeare. Intertextualidade.

No decurso de sua carreira, William Faulkner reconheceu a influência de diversos escritores sobre a sua obra – Twain, Dreiser, Anderson, Keats, Dickens, Conrad, Balzac, Bergson e Cervantes, para nomear somente alguns –, mas o único autor mencionado com insistência como uma influência constante e contínua foi William Shakespeare. Ainda que a alegação de Faulkner, enquanto escritor principiante, em 1921 de que “[ele] poderia escrever



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* O presente texto foi originalmente publicado em: HAMBLIN, Robert W. “A Casebook on Mankind”: Faulkner’s Use of Shakespeare. In: *Teaching Faulkner*. Número 15, Outono de 1999, p. 4-8. A tradução aqui apresentada foi autorizada pelo autor. Tradução do inglês de Lucas da Silva Lopes – Mestrando em Teoria e História Literária pela UNICAMP. E-mail: lslopes@ymail.com.

* Professor emérito do Departamento de Inglês da Southeast Missouri State University, na qual lecionou de 1965 até 2013. Foi o diretor-fundador do Center for Faulkner Studies, estabelecido em 1989. Aposentou-se em 2013, mas continua atuando em regime parcial como diretor-assistente do Center for Faulkner Studies. Durante sua carreira como professor, pesquisador e escritor, sua produção incluiu tanto textos de criação quanto ensaios de não-ficção, mas ele é mais conhecido por suas publicações sobre a ficção de William Faulkner, a qual inclui a idealização e direção de um periódico acadêmico, *Teaching Faulkner*, e uma quantidade considerável de volumes contendo apreciações críticas, memorabilia e miscelânea sobre Faulkner.

uma peça como Hamlet se [ele] quisesse” (BLOTNER, 1974, p. 330) possa ser atribuída a um ato de impostura juvenil, a asserção serve para indicar que desde o começo Shakespeare foi um padrão pelo qual Faulkner julgaria sua própria criatividade. Nos anos posteriores, Faulkner frequentemente reconheceria Shakespeare como uma influência e inspiração principal, chegando mesmo a afirmar: “eu tenho uma edição em um volume da obra de Shakespeare que eu desgastei completamente por carregá-la sempre comigo” (GWYNN; BLOTNER, 1959, p. 67). As entrevistas e gravações de Faulkner contêm referências a um número significativo de personagens e obras de Shakespeare, incluindo *Hamlet*, *Macbeth*, *Henrique IV*, *Henrique V*, *Sonho de uma noite de verão*, *Romeu e Julieta*, os sonetos, Falstaff, Príncipe Hal, Lady Macbeth, Bottom, Ofélia e Mercúrio. Em 1947, ele comentou em uma aula de inglês na Universidade de Mississippi que a obra de Shakespeare fornece “um *casebook* sobre a humanidade”, adicionando que “se um homem tem uma grande quantidade de talento, ele pode usar Shakespeare como um parâmetro” (WEBB; GREEN, 1965, p. 134). Em uma de suas últimas entrevistas, pouco antes de sua morte em 1962, Faulkner vaticinou a respeito de todos os escritores: “Nós aspiramos ser tão bons quanto Shakespeare” (MERIWETHER; MILGATE, 1968, p. 276).

Os paralelos nas vidas e carreiras dos dois escritores são algo impressionante. Ambos nasceram em pequenas cidades provincianas, mas alcançaram o sucesso em grandes metrópoles, Shakespeare em Londres e Faulkner em Nova York e Hollywood. Ambos nutriram um grande amor pela natureza e pelas paisagens rurais. Nenhum dos dois recebeu uma soma significativa de educação formal. Os dois começaram como poetas, mas rapidamente migraram para outras formas narrativas, Faulkner para a ficção e Shakespeare para o drama. Ambos tiveram casos extraconjugais que, de alguma forma, refletiram em seus escritos. Cada qual escreveu tragédias e também comédias, e nos dois casos a obra final foi uma comédia, *A tempestade* de Shakespeare e *Os desgarrados* de Faulkner. Uma série de ênfases e temas dominantes é comum aos dois escritores, incluindo o uso imaginativo de materiais históricos, a incorporação de visões trágicas e cômicas da vida, e a tensão paradoxal entre o destino (no caso de Faulkner, o determinismo) e o livre arbítrio. Além disso, ambos os escritores exibem uma fascinação pela linguagem e pela experimentação formal, desprezando regras convencionais para criar novas estruturas narrativas e se deliciarem com neologismos, trocadilhos e outras formas de jogar com as palavras. Finalmente, ambos os escritores estavam interessados de modo perspicaz na relação paradoxal entre a vida e a arte.

Seria impossível, é claro, no curto espaço disponível, considerar todas as possíveis

influências *shakespearianas* sobre a obra de Faulkner. Então eu citarei somente três exemplos representativos, os quais serão agrupados de acordo com as seguintes categorias: 1) alusões específicas de Faulkner às personagens e peças de Shakespeare; 2) um interesse comum em analogias históricas; 3) e uma ênfase no tema da imortalidade da arte.

Alusões

As alusões, ou referências cruzadas, de um autor à obra de outro fornecem evidências irrefutáveis de empréstimos literários deliberados e conscientes. Sem sombra de dúvida, a mais famosa alusão a Shakespeare em toda a obra de Faulkner é o título de seu romance de 1929, *O som e a fúria*. Como o próprio Faulkner prontamente reconheceu, o frase-título foi um empréstimo do famoso monólogo de *Macbeth*¹,

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out brief candle.
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (5.5: 19-28)²

Não somente a frase-título de Faulkner, “sound and fury”, mas também o capítulo de abertura do romance, o qual é narrado através da consciência de uma pessoa com deficiência mental, assim “told by an idiot”, e o segundo capítulo, o qual apresenta Quentin Compson como “a walking shadow” que busca a “dusty death”, fornecem ligações óbvias para esta passagem *shakespeariana*. No entanto, conforme William A. Frye astutamente demonstrou em seu estudo da figura do sino em *O som e a fúria*, o uso das peças de Shakespeare por Faulkner vai muito além dos pontos que acabamos de mencionar. Frye rastreia dezenas de referências aos sinos e badaladas ao longo do texto de Faulkner. Ao ligá-las ao sino de Lady Macbeth, que fornece o sinal para Macbeth assassinar Duncan (“Já vou; está feito. O sino me

¹ Todas as citações de Shakespeare, em inglês, são provenientes de: GREENBLATT, Stephen; at all (Eds.). *The Norton Shakespeare*. New York: W.W. Norton, 1997. (N. do T.)

² “Amanhã, e amanhã, e ainda amanhã / Arrastam nesse passo o dia-a-dia / Até o fim do tempo prenotado. / E todo ontem conduziu os tolos / À via em pó da morte. Apaga, vela! / A vida é só uma sombra: um mau ator / Que grita e se debate pelo palco, / Depois é esquecido; é uma história / Que conta o idiota, toda som e fúria, / Sem querer dizer nada.” Tradução de Bárbara Heliadora. Especificamente para a citação de *Macbeth* optou-se por manter o trecho original no corpo do texto ao invés da tradução. Essa escolha deu-se pela importância do texto em inglês para a compreensão dos comentários subsequentes à citação, sendo que o procedimento habitual nos demais casos será a citação da tradução no corpo do texto. (N. do T.)

convida. Duncan, não ouças; é um chamado eterno que para o céu te leva ou para o inferno”³, Frye demonstra que, tanto em *Macbeth* quanto em *O som e a fúria*, os sinos “denotam não apenas o momento, mas oportunidades para escolhas, se constituindo de fato em invocações para uma decisão” (FRYE, 1995, p. 27). Nesta conexão, Faulkner parece usar o padrão *shakespeariano*, tanto quanto Joyce usou o homérico em *Ulysses*, para justapor ironicamente as escolhas heroicas, corajosas, ainda que equivocadas, de uma era precedente com a indecisão e impotência frequentemente associadas ao início do século XX.

Faulkner emprega outra alusão *shakespeariana* significativa em *Luz em agosto*. Gail Hightower, personagem importante do romance, é, como seu nome indica, um indivíduo que buscou escapar da experiência real para viver em uma “torre alta” de fantasia e auto ilusão. Um clérigo excomungado, Hightower optou manter-se em Jefferson apesar do escândalo pessoal que, anos antes, custou-lhe seu casamento, sua posição como pastor de uma igreja, e por fim, até mesmo o seu título de ministro ordenado. Quando o conhecemos, logo no início do romance, ele está vivendo sua existência estéril majoritariamente atrás das portas trancadas de sua casa, sem receber visitantes à exceção de um, o trabalhador do moinho e leigo da igreja chamado Byron Bunch.

Conforme o romance de Faulkner se desenvolve, movendo-se tanto adiante quanto atrás na linha temporal, somos levados a entender as razões para o fracasso trágico de Hightower. Similar a muitos dos modernos homens brancos sulistas da obra de Faulkner, o jovem Hightower torna-se fixado em uma herança sulista idealizada, incorporada pelo personagem através da imagem de seu avô, um oficial confederado da cavalaria que, o jovem ministro foi levado a acreditar, deu sua vida em sacrifício pela terra natal e pela honra pessoal. A adoração de Hightower por esse antepassado e os valores que ele supostamente representava acaba por dominar sua consciência; as façanhas lendárias do avô chegam ao ponto de se tornar o foco dos sermões de Hightower: “Era como se nem mesmo no púlpito pudesse desemaranhar uma coisa da outra, a religião, a cavalaria a galope, e o avô morto, derrubado do cavalo com um tiro” (FAULKNER, 2015, p. 45)⁴. Quando descobre, no entanto, que o avô lendário não havia morrido heroicamente em batalha, mas, bem ao contrário, foi na verdade baleado enquanto envolvido no ignominioso ato de roubar galinhas, Hightower é destituído de seu passado mítico; e esta perda contribui para a sua decisão de desprender-se da vida e das ações, passando seus dias “como se a semente que o avô transmitira ao neto tivesse

³ Texto original: I go, and it is done. The bell invites me. / Hear it not, Duncan, for it is a knell / That summons thee to heaven or to hell (2.1:63-5).

⁴ Texto original: It was as if he couldn't get religion and that galloping cavalry and his dead grandfather shot from the galloping horse untangled from each other, even in the pulpit” (FAULKNER, 1972b, p. 56).

estado também no cavalo naquela noite e tivesse morrido, e o tempo tivesse parado ali mesmo para a semente, e nada tivesse acontecido desde então, nem mesmo ele próprio” (FAULKNER, 2015, p. 47)⁵.

Eventualmente, entretanto, Hightower, inspirado pelo exemplo bondoso e pelas palavras encorajadoras de Byron Bunch, opta por descer de sua torre alta de retiro e morte simbólica para reentrar na terra dos vivos. Sob a liderança de Bunch, Hightower auxilia primeiramente Lena Grove, uma jovem grávida solteira, e depois Joe Christmas, supostamente um homem negro que acaba sendo linchado pela multidão. No caso de Christmas, Hightower tenta salvá-lo forjando um álibi. “Homens!” ele grita para a multidão, “Ouçam-me. Ele estava aqui naquela noite. Ele estava comigo na noite do assassinato” (FAULKNER, 2015, p. 439). Ainda que a ética situacional de Hightower acabe por não salvar Joe Christmas das mãos da multidão racista, a sua intervenção em nome de Christmas marca um ponto importante no progresso de Hightower rumo à autoconsciência, ao engajamento social e à responsabilidade pessoal.

O que é interessante e relevante sobre tudo isso, para os meus objetivos, são os materiais de leitura que Faulkner atribui a Hightower. Durante o seu longo período de evasão e desengajamento, nos é revelado que Hightower lê “uma quantidade considerável” do enorme número de livros presentes em seu escritório (FAULKNER, 2015, p. 67). Um autor que desperta o seu interesse em particular é Alfred, Lord Tennyson.

Uma das paredes do gabinete está coberta de fileiras de livros. Hightower para diante deles e procura até encontrar o que deseja. É de Tennyson. Um volume com as páginas dobradas. Ele o possui desde os tempos do seminário. Senta-se sob a lâmpada e abre-o. Mas aquilo não dura muito: a bela linguagem galopante, o lânguido desmaio de árvores sem seiva e de desejos desidratados começam a flutuar de leve, vertiginosos e tranquilos. É melhor do que rezar, pois dispensa o trabalho de pensar em voz alta. É como escutar numa catedral o canto de um eunuco numa língua que nem mesmo ele precisa entender. (FAULKNER, 2015, p. 219)⁶.

Obviamente, Hightower encontra nas linhas melífluas de Tennyson, mais do que na oração, um anódino para sua dor e angústia. Mas no dia em que retorna da cabana em que havia servido como parteiro no nascimento do filho de Lena, ele ignora o volume

⁵ Texto original: “as though the seed which his grandfather had transmitted to him had been on the horse too that night and had been killed too and time had stopped there and then for the seed and nothing had happened in time since, not even him” (FAULKNER, 1972b, p. 59).

⁶ Texto original: He turns from the window. One wall of the study is lined with books. He pauses before them, seeking, until he finds the one which he wants. It is Tennyson. It is dogeared. He has had it ever since the seminary. He sits at the lamp and opens it. It does not take long. Soon the fine galloping language, the gutless swooning full of sapless trees and dehydrated lusts begins to swim smooth and swift and peaceful. It is better than praying without having to bother to think aloud. It is like listening in a cathedral to a eunuch chanting in a language which he does not even need to not understand. (FAULKNER, 1972b, p. 301).

“desgastado” de Tennyson e volta-se para Shakespeare.

Vai ao gabinete. E o homem que durante vinte e cinco anos não fez nada, desde a hora de levantar-se até o momento de deitar-se, move-se agora como um homem que se propõe fazer alguma coisa. O livro que escolhe dessa vez não é de Tennyson; procura alimento de homem. O livro é *Henrique IV* e Hightower dirige-se ao pátio dos fundos e enterra-se pesadamente na gasta cadeira à sombra de uma árvore. (FAULKNER, 2015, p. 279)⁷

Como o termo “pesadamente” sugere, Hightower abandonou o mundo de sonhos associado com o “desmaio covarde”, a “árvore sem seiva” e as “paixões desidratadas” de Tennyson para adentrar no mundo real da fisicalidade e da substância. Se eu compreendo a alusão de Faulkner corretamente, a escolha de Hightower não é completamente diferente daquela que o Príncipe Hal precisou fazer em sua transição da irresponsabilidade juvenil para os deveres do reinado como Henrique V.

Uso de materiais históricos

Um segundo aspecto da obra de Faulkner que parece ligado às influências de Shakespeare relaciona-se à maneira com que ambos os escritores fizeram um uso significativo do material histórico. Shakespeare, como a maioria dos leitores sabe bem, raramente inventava um enredo original, optando muito mais em apropriar-se de personagens e eventos familiares de peças mais antigas ou de crônicas históricas, mais notavelmente *As Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda* de Raphael Holinshed e *Vidas de nobres gregos e romanos* de Plutarco, e retrabalhá-los conforme os seus próprios objetivos dramáticos. Faulkner, também, debruçou-se fortemente sobre os conteúdos históricos para sua matéria ficcional, incorporando em suas narrativas de Yoknapatawpha relatos da colonização do Sul, da Guerra Civil e da Reconstrução, dos padrões e conflitos raciais do período Jim Crow e da segregação, e do deslocamento de um estilo de vida agrário pela mecanização e industrialização.

Mas seria um engano pensar que tanto Shakespeare quanto Faulkner estavam primariamente interessados em história como mera história. Ambos escreveram no que eu gosto de chamar – de modo acurado, eu creio, ainda que agramatical – “o tempo passado-presente”, ou seja, em um modo que utiliza o passado como um análogo ou mesmo um comentário da situação presente. Aqui será útil fazermos uma breve digressão na teoria literária contemporânea. Os avanços recentes na crítica literária e na linguística nos ajudaram

⁷ Texto original: He goes to the study. He moves like a man with a purpose now, who for twenty five years has been doing nothing at all between the time to wake and the time to sleep again. Neither is the book which he now chooses the Tennyson: this time also he chooses food for a man. It is *Henry IV* and he goes out into the back yard and lies down in the sagging deck chair beneath the mulberry tree, plumping solidly and heavily into it. (FAULKNER, 1972b, p. 383)

a compreender melhor a relação sempre complexa que existe entre o escritor, o mundo desse escritor, e um dado texto literário. Nós atualmente reconhecemos que nunca poderá haver uma demarcação definitiva entre uma criação literária e seu criador, entre objetividade e subjetividade, ou entre o passado como vivido e o passado como percebido por alguém olhando de volta de uma perspectiva alterada no presente. Uma das melhores ilustrações desse ponto é a grande peça de Arthur Miller, *As bruxas de Salém*: no nível literal, um tratamento da histeria em massa evidenciada nos julgamentos de feitiçaria de Salém em 1692, mas através de paralelos contextuais, uma exposição do *macarthismo* que era galopante nos Estados Unidos no momento em que Miller publicou a peça, 1953. Não há como negar que *As bruxas de Salém* é uma peça “histórica”; mas certamente seria um erro vê-la como meramente, ou mesmo primordialmente, histórica: o sentido mais definitivo da peça pode ser compreendido somente ao posicionar os seus elementos históricos em paralelo aos eventos contemporâneos – o *macarthismo* – que forneceram a motivação para a escrita da peça. Sabemos que, no caso de Miller, o uso do passado-presente foi consciente e calculado; mas os teóricos modernos argumentariam que mesmo se tivesse sido inconsciente e por coincidência, a escolha de Miller do assunto histórico e o seu respectivo tratamento artístico ainda teriam sido influenciados pela sua situação presente, ou seja, por sua convocação para comparecer como testemunha perante o Comitê do Senado sobre atividades antiamericanas.

Enquanto o objetivo principal de Shakespeare em suas repetições da história era, ao que tudo indica, contar uma boa estória, ou, mais precisamente, elevar as histórias antigas à forma poética, deve haver pouca dúvida de que ele estava muito consciente dos paralelos entre as narrativas históricas que ele escolheu dramatizar e seu mundo elisabetano contemporâneo. Para ficar em somente dois exemplos: pensemos na apresentação de Shakespeare, nas grandes comédias, do estilo de vida pastoral que estava desaparecendo com o desenvolvimento e ampliação da influência da cultura metropolitana de Londres; ou, melhor, pensemos na obsessão de Shakespeare com a história da realeza, mesmo os direitos divinos do rei, em um tempo no qual o direito ao trono dos portadores contemporâneos da coroa, primeiro a rainha Elizabeth e depois o rei James, estava continuamente sendo desafiado e, até mesmo, ameaçado com a insurreição.

Talvez o melhor exemplo do uso de Shakespeare do passado como um espelho para os eventos contemporâneos seja *Ricardo II*. Aqui Shakespeare lida com um dos episódios mais cruciais na história inglesa, a deposição do rei Ricardo por Henrique Bolingbroke; depois, rei Henrique IV. Esse acontecimento se deu em 1399, aproximadamente 200 anos

antes de Shakespeare escrever sobre ele; e, de sua perspectiva adiantada, Shakespeare sabia que o resultado final da queda de Ricardo tinha sido a longa e trágica Guerra das Rosas, a guerra civil entre as casas reais de York e Lancaster que durou trinta anos. Antes de escrever *Ricardo II*, Shakespeare já havia escrito quatro peças sobre a Guerra das Rosas – as três partes de *Henrique IV* e *Ricardo III*. Agora, já tendo dramatizado a calamidade nacional da guerra, ele explora a fonte daquele conflito na usurpação da coroa de Ricardo por Bolingbroke. Sim, Shakespeare reconhece em sua peça que Ricardo era um rei fraco, um sonhador e esteta, fora de sintonia com os assuntos reais; e Henrique era um executor, um homem de ação, e o favorito da população – mas ainda havia a enorme questão, elevando-se imponente para Shakespeare e os demais autores da Renascença, se algum grau de ineficiência ou mesmo maldade poderia justificar a derrubada do governante ungido por Deus e o caos político que sucederia. Conforme o próprio Ricardo pontua o caso,

Toda a água do mar áspero e selvagem
O óleo santo não tira que foi posto na frente de um monarca.
O curto sopro de homens terrenos é impotente
Para depor um rei que foi por Deus eleito.⁸

Posteriormente, na cena da deposição, Shakespeare faz com que Ricardo compare-se ao Cristo crucificado:

Pilatos,
entregastes-me à minha cruz de dor.
Nada, nem toda a água, vos limpará deste pecado.⁹

Certamente, se Ricardo é Cristo, então Henrique é Judas, as lideranças políticas Pilatos e a população britânica a multidão inconstante que exigiu a libertação de Barrabás e a crucificação de Cristo.

A questão sobre quem é o governante legítimo é uma questão universal da política britânica, mas o interesse de Shakespeare na questão, como de fato na história inteira da Guerra das Rosas, estava sendo alimentado por eventos particulares de seus próprios dias, não muito diferente do modo como o interesse de Arthur Miller nos julgamentos de feitiçaria foi alimentado pelas audiências de McCarthy, ou também a renovação mais recente do interesse no impeachment do presidente Andrew Johnson provocada pelo processo de impeachment do presidente Clinton. Na época em que Shakespeare escreveu *Ricardo II*, o conflito Henrique-

⁸ Texto original: Not all the water in the rough, rude seas / Can wash the balm from an anointed king. / The breath of worldly men cannot depose / The deputy elected by the Lord. (3.2: 50-53)

⁹ Texto original: [...] you Pilates / Have here delivered me to my sour cross, / And water cannot wash away your sin. (4.1: 230-32)

Ricardo estava sendo repetido pela oposição do conde de Essex à rainha Elizabeth. Shakespeare estava muito próximo, se não pessoalmente envolvido, dessa questão, pois, seu protetor, o conde de Southampton, era um dos principais apoiadores de Essex. As plateias e leitores modernos podem não estar muito cômicos deste paralelo quando veem ou leem a peça de Shakespeare, mas o mesmo paralelo teria sido evidente para a audiência elisabetana. Sabemos, ao menos, que esse paralelo era óbvio tanto para Essex quanto para a rainha. Em 1601, quando Essex e seus seguidores tentaram derrubar Elizabeth e colocar Essex no trono, eles organizaram uma *performance* de *Ricardo II* para ser encenada no popular Globe Theatre na noite que antecedeu a tentativa de golpe – uma espécie de manifestação preparatória antes da “grande jogada” do dia seguinte. Quando o golpe falhou, os conspiradores foram presos; e, no processo que se seguiu, Essex foi condenado à morte e Southampton foi aprisionado na torre, onde permaneceu até a morte de Elizabeth dois anos depois. Um dos mistérios reais em todos estes desenvolvimentos é como Shakespeare foi capaz de escapar da censura ou de algo ainda pior, pois, ele era um amigo muito próximo de Southampton e, assim, provavelmente um conhecido próximo de Essex.

Nós também sabemos que a rainha Elizabeth estava de fato ciente do paralelo desenvolvido entre ela própria e Ricardo II. “Eu sou Ricardo II, ou vocês não sabem?” foi a fala atribuída a ela após a finalização do julgamento da conspiração; e sua sensibilidade para a questão foi, sem dúvidas, a razão pela qual a cena da deposição na peça de Shakespeare – na qual Henrique efetivamente toma a coroa de Ricardo – foi oficialmente censurada e omitida nas primeiras impressões de *Ricardo II*, permanecendo dessa forma até a ascensão de James I, quando pôde novamente ser impressa (ROWSE, 1963, p. 235).

Esta questão da realeza e do direito ao governo está no cerne de muitas das peças de Shakespeare, não apenas nas duas tetralogias dos Henriques e dos Ricardos, como também está presente nas grandes tragédias de *Macbeth*, *Hamlet*, *Julio César* e *O rei Lear*, e até mesmo em muitas das comédias, tais como *Noite de reis*, *Muito barulho por nada* e *A Tempestade*. Resta pouca dúvida, eu suponho, de que este tema foi de grande interesse para Shakespeare; e sua relação com ambos passado e presente – em outras palavras, a sua utilização do que chamo de passado-presente – forneceu-lhe os meios de alertar sua era sobre as lições trágicas da história.

Assim como Shakespeare, Faulkner foi um escritor histórico que corajosamente explorou o passado em sua tentativa de analisar e compreender o presente. Vemos essa abordagem operativa em Faulkner no nível tanto dos personagens individuais e da sociedade

sulista como um todo. O exemplo mais elucidativo é o romance tido por muitos como seu melhor e mais complexo: *Absalão, Absalão!*

Publicado em 1936, *Absalão, Absalão!* amplia a história do suicida Quentin Compson de *O som e a fúria* de sete anos antes. Ambientado no decurso do ano final da vida de Quentin, 1909-10, *Absalão, Absalão!* apresenta as tentativas desesperadas e, por fim, mal sucedidas de Quentin em entender tanto a si mesmo quanto a sua região nativa. Em sua busca por compreensão e, de fato, salvação, Quentin desloca sua própria culpa e conflitos interiores para uma história lendária que ele ouviu durante toda a vida, a história da ascensão e queda de Thomas Sutpen, um agricultor sulista que foi da miséria à riqueza ao estabelecer uma plantação fora dos arredores de Yoknapatawpha nos anos 1830 e procurou criar uma dinastia familiar, mas que viu seu sonho ser destruído por um conflito entre pai e filho – que corresponde ao conflito trágico do qual Faulkner tirou seu título, a descrição bíblica da disputa entre o rei Davi e seu filho Absalão. Na estrutura do enredo de seu romance, Faulkner move-se para trás e para frente, da narrativa de Quentin de 1909-10 para a narrativa de Sutpen dos anos 1810s aos 1860s. Ao analisar estas mudanças de tempo, e ao tentar determinar se o protagonista do romance é Quentin Compson ou Thomas Sutpen, os críticos tipicamente negligenciam uma terceira dimensão temporal do romance, que é o tempo de Faulkner, o criador do romance, localizado evidentemente em 1935-36, quando o romance estava sendo escrito. Assim, não muito diferente do romance mais conhecido publicado no mesmo ano, *E o vento levou* de Margaret Mitchell, *Absalão, Absalão!* é escrito na forma passado-presente: enquanto um romance histórico dos dias da Guerra Civil, ele é também um romance sobre, e com uma mensagem para, a Grande Depressão.

E qual é essa mensagem? Podemos começar a procurar por uma resposta para essa questão reconhecendo que Thomas Sutpen é um tipo de personagem frequentemente encontrado na história e literatura americanas, mas que nos anos de 1930 estava começando a ser submetido a um crescente escrutínio: um empreendedor, um capitalista individualista. Da mesma forma como os personagens reais Benjamin Franklin, John D. Rockefeller e Henry Flagler e os ficcionais Poor Richard e Tattered Tom de Horatio Alger e Jay Gatsby de F. Scott Fitzgerald, Sutpen nasce pobre, mas, através de sua ambição, trabalho duro e boa fortuna (coragem e sorte), atinge uma posição de *status* e riquezas formidáveis. Com o advento da Grande Depressão, contudo, tais personagens prototípicos, como de fato todas as práticas de negócios do capitalismo, foram sendo colocados em questão, tanto mais quanto os fracassos da Grande Depressão apareciam como consequências lógicas dos excessos dos barões e

monopolistas recentemente auto-erigidos. Como o romance de Faulkner demonstra, não eram somente os políticos do New Deal como Franklin Roosevelt ou Henry Wallace, ou os escritores socialistas como John Dos Passos e John Steinbeck que estavam questionando o empreendimento econômico americano. A caracterização de Thomas Sutpen é uma crítica séria ao sonho americano em um tempo de crise no qual os valores e métodos tradicionais associados àquele sonho estavam sendo desafiados.

Ao dramatizar as razões da autodestruição de Sutpen, Faulkner sublinha a sua exploração impiedosa das outras pessoas na busca por acumular riqueza e poder. Ele utiliza e brutaliza os escravos que constroem a sua mansão e mantém um arquiteto francês em um aprisionamento potencial até que a casa esteja finalizada. Sutpen casa-se duas vezes, em cada caso não por amor, mas por vantagens financeiras e sociais. Tão racista quanto materialista, ele rejeita sua primeira esposa ao descobrir sua origem parcialmente negra, bane de sua casa o filho daquela união e ainda fornece ao seu filho branco um motivo para assassinar seu meio-irmão mulato. Como um velho viúvo triste e patético, com sua plantação acabada e sua família morta ou dispersa, ele tenta revitalizar o seu sonho ao seduzir uma pobre adolescente branca na esperança de produzir um herdeiro macho: quando descobre que a criança é mulher, Sutpen rejeita-as ambas, mãe e criança, com aquelas que talvez possam ser consideradas as palavras mais cruéis do romance: “Enfim, Milly, é pena que não sejas uma égua como a Penélope. Se fosses, te daria uma baia decente na cavalaria” (FAULKNER, 1999, p. 155)¹⁰. “Não acudiam à lembrança amores quando se tratava de Sutpen” (FAULKNER, 1999, p. 36)¹¹, é dito ao leitor logo no início do romance. “Pensavam em desumanidade que não em justiça, em medo que não em respeito, e não em piedade ou amor [...]” (FAULKNER, 1999, p. 36)¹².

A abordagem de Thomas Sutpen como o retrato feito por Faulkner do capitalismo dos anos de 1930, sem qualquer consciência social redentora, conduz a uma interpretação bastante diferente da obsessão de Quentin Compson com a lenda de Sutpen do que aquilo que comumente é oferecido pela crítica. Enquanto, como muitos americanos de cada dia e época, Quentin inveja, talvez até mesmo admire subconscientemente, a ousadia e a audácia dos empreendedores e homens de ação pragmáticos como Sutpen, ao mesmo tempo Quentin é um idealista, um fiel da obrigação nobre, um defensor da comunidade, da fraternidade, da

¹⁰ Texto original: Well, Milly; too bad you're not a mare too. Then I could give you a decent stall in the stable. (FAULKNER, 1972a, p. 286).

¹¹ Texto original: They did not think of love in connection with Sutpen. (FAULKNER, 1972a, p. 43).

¹² Texto original: They thought of ruthlessness rather than justice and of fear rather than respect, but not of pity or love [...]” (FAULKNER, 1972a, p. 43).

lealdade familiar e do amor romântico – de fato, um praticante (para reverter os termos negativos antes aplicados a Sutpen) da justiça mais do que da crueldade, do respeito em detrimento do medo, da piedade e do amor. Travada entre tais oposições, a *América* dos anos 1930 procurou encontrar a si mesma – e Faulkner, da mesma forma como Shakespeare havia feito com Ricardo II, empregou uma analogia histórica para servir como uma crítica da situação contemporânea.

Arte e imortalidade

Um terceiro paralelo entre Faulkner e Shakespeare é um interesse comum na relação paradoxal entre a vida e a arte. A maioria dos artistas possui uma consciência intensificada, obsessiva em alguns, da trágica brevidade da vida e um concomitante, talvez mesmo decorrente, desejo de criar obras de arte que irão estender ao mais longe o exíguo espaço de vida e fôlego dos seus criadores. Picasso, ao que sabemos, era tão temeroso da morte encerrando sua criatividade que não tolerava qualquer menção da própria palavra ou qualquer lembrete de sua dura realidade. E Keats, morrendo de tuberculose, produziu a sua *Ode a uma urna grega*, celebrando a capacidade da arte em sobreviver e inspirar a outros, mesmo séculos depois da morte de seu criador – e dessa forma expressando sua própria esperança de que ele, como um poeta, poderia ser tão sortudo quanto o anônimo fabricante da urna. Não é de todo surpreendente que Faulkner e Shakespeare compartilharam esse interesse na mortalidade do artista e na potencial imortalidade da arte.

A morte parece ter sido uma obsessão para Faulkner desde a tenra idade. Talvez esse medo da morte possa ter derivado de seu quase falecimento causado pela escarlatina aos quatro anos ou da sua experiência, com nove anos, de observar sua amada avó (“Damuddy”) destruída pelo câncer. Qualquer que seja a sua origem, a morte desponta como um assunto principal na poesia e prosa juvenis de Faulkner e é raramente ausente de sua obra. De fato, entre os escritores americanos, somente Edgar Allan Poe parece tão obcecado com a morte, a decadência, cadáveres e cemitérios.

Mas um reconhecimento existencial da trágica inevitabilidade da morte é apenas uma das facetas – e não a mais importante – do manuseio do assunto por Faulkner. Para o autor, o sentido último da vida deve ser buscado na resistência heroica à morte e, da luta de Thomas Sutpen contra o tempo e a mortalidade em *Absalão, Absalão!* em diante, esse tema se torna um motivo manifesto na obra de Faulkner. Como Ernest Becker (1973) convincentemente defendeu em *The Denial of Death*, todos os indivíduos experimentam a ansiedade causada pela morte e, conseqüentemente, anseiam pela imortalidade, quer seja natural ou sobrenatural;

mas Faulkner afirma que este conflito psicológico é especialmente aguçado no artista. Como ele disse uma vez, “Desde que o homem é mortal, a única imortalidade possível para ele é deixar algo que seja imortal, pois, tudo muda. Este é o modo do artista inscrever ‘Kilroy esteve aqui’ na parede do esquecimento final e irreversível através da qual ele deve algum dia passar” (MERIWETHER; MILGATE, 1968, p. 253). Talvez a mais sublime expressão de Faulkner acerca dessa ideia seja aquela encontrada em seu *Foreword to The Faulkner Reader* (1954), no qual ele afirma que o objetivo final de qualquer escritor é “elevar o coração do homem” ao “dizer Não para a morte”. “Algum dia”, Faulkner conclui, “[o escritor] não mais existirá, o que pouco importará, porque permanecem, isoladas e invulneráveis na impressão fria, as palavras ainda capazes de engendrar a velha emoção imortal nos corações e glândulas cujos proprietários e depositários são as gerações provenientes do ar que ele respirou e no qual se angustiou” (MERIWETHER, 1965, p. 181-182).

Dado o seu interesse profundo pela natureza e papel do artista e da arte, não é de todo surpreendente que Faulkner frequentemente introduz em seus livros o que poderia ser denominado “substituto da arte”, ou seja, objetos particulares que sobreviveram do passado para evocar memórias ou pensamentos acerca das pessoas e incidentes de épocas anteriores. Previsivelmente, um número significativo destes substitutos de arte toma a forma “literária”, evocando a resposta do “leitor”. Há, por exemplo, em *Absalão, Absalão!*, a carta que Judith Sutpen entrega à avó de Quentin Compson, a qual o pai de Quentin, duas gerações depois, interpreta como a compulsão de Judith “[em fazer aquela carta] merecedora de ser o risco e a marca imperecível feitos nesse rosto cego do olvido a que estamos todos condenados [...]” (FAULKNER, 1999, p. 105)¹³. Outros exemplos, apresentados por Faulkner em maior detalhe, são os livros contábeis do comissário que Ike McCaslin lê, em *Desça, Moisés*, e a “história” evocada pela assinatura de Cecília Farmer rabiscada na vidraça do presídio de Jefferson, em *Réquiem por uma freira*. Todos estes substitutos expressam simbolicamente a mesma ideia que Faulkner afirmou explicitamente em uma de suas cartas a Joan Williams, sua amante e protegida: “Esta é a resposta, a razão para isto tudo, a única forma na Terra de você poder dizer Não para a morte: a melhor, a mais forte, a mais bela, a mais duradoura: fazer algo” (BLOTNER, 1974, p. 1461).

Nós sabemos menos sobre a vida pessoal e as opiniões de Shakespeare do que a respeito de Faulkner, mas uma quantidade considerável de sonetos claramente evidencia a mesma temática, “mortalidade versus imortalidade”, que foi explorada por Faulkner. Estes

¹³ Texto original: [...] to make that scratch, that undying mark on the blank face of the oblivion to which we are all doomed [...] (FAULKNER, 1972a, p.127).

sonetos são endereçados para um ou mais indivíduos não identificados aos quais Shakespeare muito amava (se como protetores, amigos ou amantes não podemos ter tanta certeza), e todos eles definem uma experiência real. “Quando o Tempo se alia com a Ruína / Para tornar em noite a tua aurora” (Soneto XV)¹⁴, contra o desejo do poeta em escrever “linhas eternas” (Soneto XVIII) nas quais o amado seja feito imortal: “Enquanto a humanidade puder respirar e ver”, e o soneto XVIII conclui, “Viverá meu canto, e ele te fará viver”¹⁵.

Uma das mais sublimes expressões desta ideia está no soneto LXV:

Se nem o bronze, a pedra, a terra, o mar infinito,
Senão a triste mortalidade que supera o seu poder,
Como pode a beleza defender-se diante da fúria,
Cujas ações não são mais firmes que uma flor?
Como pode a cálida aragem de estio superar
O desastroso ataque dos exaustivos dias,
Quando sólidas montanhas não são indevassáveis,
Nem portões de aço poupam o tempo da ruína?
Ó temível pensamento! Onde se esconderá
A joia mais magnífica do gélido abraço do tempo?
Ou que mão poderosa deterá seus ágeis pés,
Ou quem proibirá a destruição de sua beleza?
Ah, ninguém, a menos que um milagre aconteça:
Que esta negra tinta possa resplandecer o meu amor.¹⁶

É uma ironia cardinal, decerto, que um indivíduo cujo nome ou identidade nós não conheçamos tenha sido imortalizado na poesia de Shakespeare. Mas isso não deve nos preocupar, pois, é o poema universal e imortal que celebramos e não sua circunstância histórica particular. Faulkner certamente entendeu isso. Como ele próprio disse uma vez, “[o homem] não pode viver para sempre. Ele sabe disso. Mas quando ele se vai alguém saberá que ele esteve aqui por seu curto tempo. Ele pode construir uma ponte e será lembrado por um dia ou dois, um monumento, por um dia ou dois, mas de alguma forma a pintura, o poema – estes duram um longo tempo, um tempo muito longo, mais longo do que qualquer outra coisa” (MERIWETHER; MILGATE, 1968, p. 103). E aqui, eu creio, ele estava afirmando um princípio que aprendeu, ao menos parcialmente, de suas leituras dos sonetos de Shakespeare.

¹⁴ Texto original: Where wasteful time debateth with decay / To change your day of youth to sullied night (Sonnet 15). A tradução apresentada é de Ivo Barroso e pode ser consultada em: SHAKESPEARE, William. *42 sonetos*. Tradução e introdução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. (N. do T.)

¹⁵ Texto original: So long as men can breathe or eyes can see / So long lives this and this gives life to thee. A tradução apresentada é de Thereza Motta e pode ser consultada em: SHAKESPEARE, William. *154 sonetos*. Tradução de Thereza Christina Rocque da Motta. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2009. (N. do T.)

¹⁶ A tradução apresentada é de Thereza Motta. Para referência completa conferir nota anterior. Texto original: Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea, / But sad mortality o'ersways their power, / How with this rage shall beauty hold a plea, / Whose action is no stronger than a flower? / O how shall summer's honey breath hold out / Against the wreckful siege of battering days / When rocks impregnable are not so stout, / Nor gates of steel so strong, but time decays? / O fearful meditation! Where, alack, / Shall time's best jewel from time's chest be hid, / Or what strong hand can hold his swift foot back, / Or who his spoil of beauty can forbid? / O, none, unless this miracle have might: / That in black ink my love shall still shine bright.

O espaço não me permite explorar paralelos adicionais entre Shakespeare e Faulkner, mas eu espero que os poucos exemplos que eu apresentei tenham sido suficientes para sugerir que o uso dos materiais *shakespearianos* por Faulkner foi frequentemente consciente, algumas vezes indubitavelmente inconsciente e sempre significativa. Devido a tais paralelos, talvez não seja de todo impróprio que Faulkner seja às vezes chamado de “o Shakespeare americano”.

Referências

BECKER, Ernest. *The Denial of Death*. New York: Free Press, 1973.

BLOTNER, Joseph. *Faulkner: A Biography*. New York: Random House, 1974.

FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*. Tradução de Maria Jorge de Freitas. Lisboa: Editora Planeta, 1999.

_____. *Absalom, Absalom!*. New York: Vintage, 1972a.

_____. *Light in August*. New York: Vintage, 1972b.

_____. *Luz em agosto*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

FRYE, William. *Mythic Imagery in Absalom, Absalom!, The Sound and the Fury, and Light in August: Faulkner's Structural Motifs*. 1995. 92 f. Dissertação (Mestrado em Inglês) – Department of English, Southeast Missouri State University, Cape Girardeau, 1995.

GREENBLATT, Stephen; at all (Eds.). *The Norton Shakespeare*. New York: W.W. Norton, 1997.

GWYNN, Frederick; BLOTNER, Joseph (Eds.). *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1959.

MERIWETHER, James (Ed.). *Essays, Speeches, and Public Letters by William Faulkner*. New York: Random House, 1965.

_____; MILGATE, Michael (Eds.). *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*. New York: Random House, 1968.

ROWSE, A. L. *William Shakespeare: A Biography*. New York: Harper and Row, 1963.

SHAKESPEARE, William. *42 sonetos*. Tradução e introdução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005

_____. *154 sonetos*. Tradução de Thereza Christina Rocque da Motta. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2009.

WEBB, James; GREEN, A. Wigfall (Eds.). *William Faulkner of Oxford*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1965.

“A casebook on mankind”: Faulkner’s use of Shakespeare

Abstract: This paper aims to discuss Faulkner’s use of Shakespeare. To do so, it analyses three representative examples of that usage. These examples may be grouped according to the following categories: 1) specific Faulkner allusions to Shakespeare's plays and characters; 2) a common interest in historical analogies; and 3) an emphasis on the theme of the immortality of art. The text deals with several works from each author as a way to clarify these three modes of intertextuality between them. It leads to a comprehension of the specific allusions as more complex than a simple literary mention; it argues that the appropriation of historical materials by both writers aligns with an accurate critique of their immediate historical context; and, that the recurrence of the immortality of art as one main theme goes beyond an artistic endeavor, appearing as an inner ambition of their work.

Keywords: Faulkner. Shakespeare. Intertextuality.

Recebido: 11/04/2017

Aceito: 12/05/2017

