

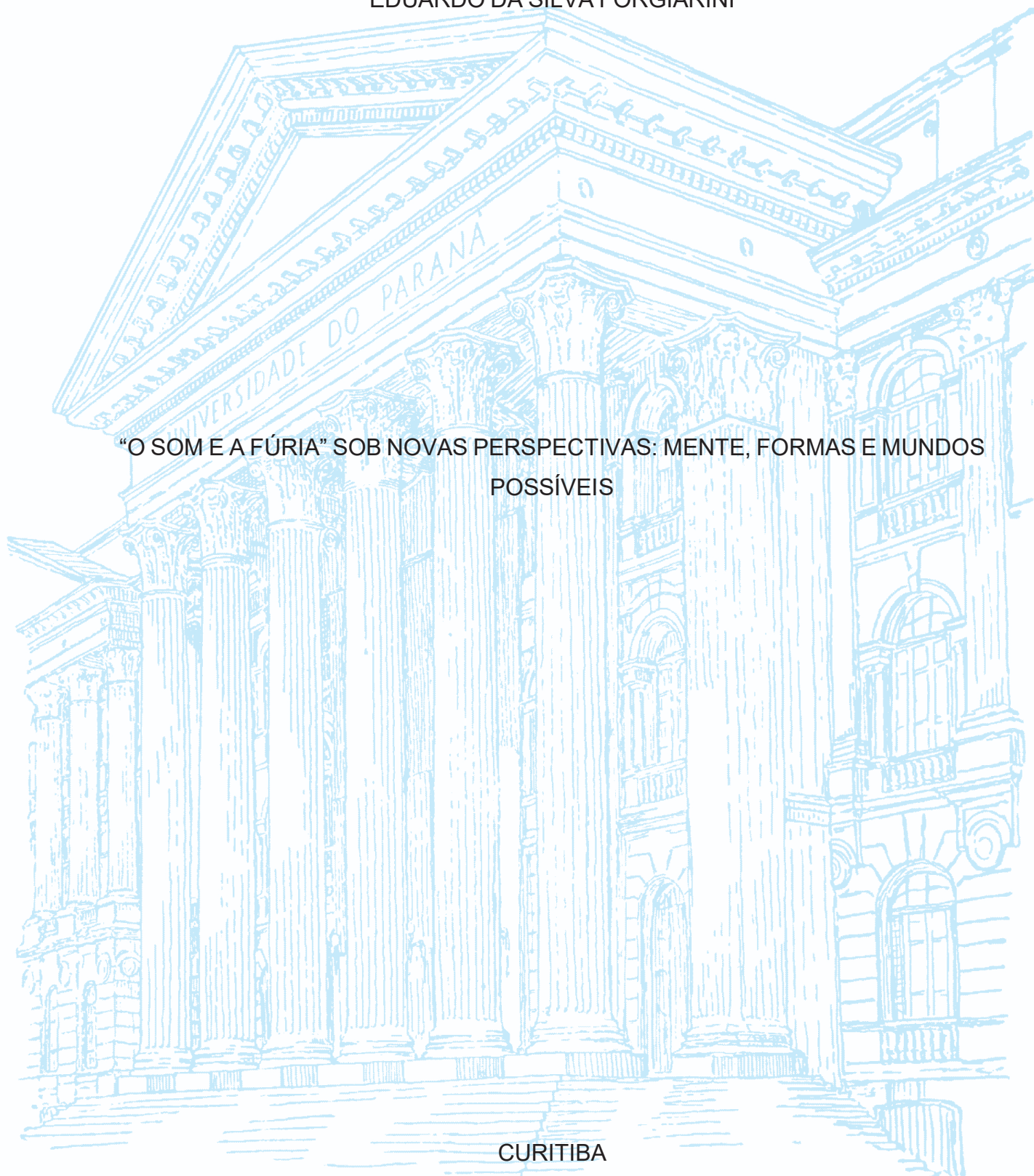
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EDUARDO DA SILVA FORGIARINI

“O SOM E A FÚRIA” SOB NOVAS PERSPECTIVAS: MENTE, FORMAS E MUNDOS
POSSÍVEIS

CURITIBA

2022



EDUARDO DA SILVA FORGIARINI

“O SOM E A FÚRIA” SOB NOVAS PERSPECTIVAS: MENTE, FORMAS E MUNDOS
POSSÍVEIS

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Forgiarini, Eduardo da Silva

"O som e a fúria" sob novas perspectivas: mente, formas e mundos possíveis / Eduardo da Silva Forgiarini. – Curitiba, 2022.
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas.

1. Romance modernista. 2. Formalismo (análise literária).
3. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. I. Chagas, Pedro Ramos Dolabela. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Romilda Aparecida dos Santos CRB-9/1214



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº1129

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia nove de junho de dois mil e vinte e dois às 14:00 horas, na sala Canal PPGLT YouTube, Virtual, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **EDUARDO DA SILVA FORGIARINI**, intitulada: **"O som e a fúria" sob novas perspectivas: mente, formas e mundos possíveis**, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), CAETANO WALDRIGUES GALINDO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LUCI MARIA DIAS COLLIN (PROFESSOR PESQUISADOR- UFPR). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 09 de Junho de 2022.

Assinatura Eletrônica

09/06/2022 15:28:40.0

PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

09/06/2022 16:02:06.0

CAETANO WALDRIGUES GALINDO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

10/06/2022 10:58:19.0

LUCI MARIA DIAS COLLIN
Avaliador Externo (PROFESSOR PESQUISADOR- UFPR)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 194241

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 194241



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **EDUARDO DA SILVA FORGIARINI** intitulada: **"O som e a fúria" sob novas perspectivas: mente, formas e mundos possíveis**, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 09 de Junho de 2022.

Assinatura Eletrônica

09/06/2022 15:28:40.0

PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

09/06/2022 16:02:06.0

CAETANO WALDRIGUES GALINDO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

10/06/2022 10:58:19.0

LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (PROFESSOR PESQUISADOR- UFPR)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 194241

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 194241

Para

*Oxalá,
Oxóssi e Oxum;
os meus guias espirituais;
a minha mãe.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

À minha mãe, Ismaile Perpetuo da Silva. À minha avó, Araci Dinorá da Silva, *in memoriam*. À minha família, os Silva. Aos meus amigos: Isa, Aline e Thayná, Náira e Camila, Samuel, e Gabriela. À Regiane, pelo Heitor e a Heloísa. Ao Terreiro de Umbanda Pai Caboclo, e todos os guias-chefes da casa: Caboclo Cobra Coral (de Oxóssi), Caboclo Euruká (de Xangô), Caboclo Sete Espadas (de Ogum), Cabocla Miramar (de Iemanjá), Boiadeiro Zé Firmino - meu padrinho -, Baiano Zé Inocência, Cigano Ramirez, Erê Carlinhos da Cachoeira, Preto-velho Pai João de Angola, Malandro Sete Navalhas, Exu Tranca-Ruas da Encruzilhada, Pombogira Maria Padilha das 7 Encruzilhadas e Pombogira Maria Mulambo das Almas. Aos guias que me acompanham e que já se apresentaram: Caboclo Pena Verde (de Oxóssi), Caboclo Sete Cachoeiras (de Xangô), Boiadeiro Luiz do Laço, Baiano Zé da Bananeira, Erê Luizinho da Flecha, Preto-velho Pai Benedito de Aruanda, Cigano Estevan, Malandro Zé do Cais, Exu Tranca-Gira da Encruzilhada e Pombogira Maria Mulambo das 7 Encruzilhadas. Aos meus irmãos de corrente. Ao meu orientador. À Luci e ao Caetano. À CAPES. À Escola Pública e à Universidade Pública.

“O homem é o somatório de suas experiências climáticas disse o pai. O homem é o somatório de seja lá o que for. Um problema de propriedades impuras levado monotonamente até o nada invariável: impasse de pó e desejo.” (FAULKNER, 2017, p. 127)

RESUMO

Este trabalho aplica novos métodos à leitura do romance *O Som e a Fúria*, do norte-americano William Faulkner, permitindo, assim, novos resultados para a análise de um romance modernista. Para isso, partimos da seguinte pergunta: como essas novas contribuições à narratologia podem nos ajudar a ler *O Som e a Fúria*? A resposta para ela se encontra dividida em três capítulos. O primeiro capítulo versará a respeito do trabalho de Caroline Levine, que se dedica ao estudo das formas sociais e as entende como sendo formas literárias, e não algo à parte como quereria um formalismo mais clássico. Ela demonstra o caráter a-histórico dessas formas e como elas podem não apenas viajar através de tempos e espaços, mas também a sua permanência em determinados contextos, tornando possível a tarefa de mapeá-las e estudá-las através de narrativas, por exemplo. Em outras palavras, Levine compreende o texto literário como uma forma social. O segundo capítulo, por sua vez, mais analítico, entende as ficções como mundos possíveis, ancorado nas proposições de Lubomír Doležel. Esse entendimento nos permite analisar a criação ficcional faulkneriana como um mundo possível. Para entender melhor: essa teoria, por natureza interdisciplinar, fornece-nos um modelo de *poiesis* que não se pode encontrar numa narratologia mais estrutural (DOLEŽEL, 1998). E, por fim, o terceiro capítulo argumentará em favor de uma teoria da leitura baseada no trabalho de Terence Cave, que contém um viés mais cognitivo. Diferentemente de Wolfgang Iser, por exemplo, Cave está munido de anos em avanços de teorias da mente, neurociência e psicologia, para entender melhor o que ocorreria na mente do leitor quando ele se debruça sobre o texto ficcional. Nesse sentido, ele nos ajuda a compreender não apenas os mecanismos utilizados por William Faulkner na construção da sua narrativa, mas também o que tais mecanismos podem suscitar na mente do seu leitor. Como resultado, encontramos Caroline Levine, cuja maior contribuição seja talvez seu método em auxiliar o leitor no entendimento das formas não como estanques e fechadas (ou seja, formas literárias são uma coisa, formas sociais, outra), mas sim múltiplas, nalguma medida estáveis (porque se preservam ao longo do tempo e das sociedades), e presentes nos menores detalhes a que possamos nos atentar, detalhes estes que nem sequer são falados abertamente no romance, como as implicações da Guerra Civil sobre aquele microcosmo. Já a proposta de Doležel contribui porque se sustenta até mesmo diante de um objeto complexo como esse. As suas categorias de análise, ao se fazerem instrumentais, demonstram a técnica e a efetividade com que Faulkner emprega recursos (à época algo inovadores) para contar a história. E a proposta de Cave vem a enriquecer a leitura com sua inovação na concepção de mente como algo também corpóreo e não somente cerebral, e como o corpo está presente na nossa apreensão do mundo, o que podemos chamar de cognição corporificada.

Palavras-chave: *O Som e a Fúria*. Formas. Mente. Mundos Possíveis. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

This work applies new methods to the reading of William Faulkner's novel *The Sound and the Fury*, thus allowing new results for the analysis of a modernist novel. For that, we started from the following question: how can those new contributions to narratology help us to read *The Sound and the Fury*? The answer to it is divided into three chapters. The first chapter will deal with the work of Caroline Levine, who is dedicated to the study of social forms and understands them as being literary forms, and not something apart as would want a more classical formalism. It demonstrates the ahistorical character of those forms and how they cannot only travel through times and spaces, but also remain in certain contexts, making it possible to map and study them through narratives, for example. In other words, Levine understands the literary text as a social form. The second chapter, in turn, more analytical, understands fictions as possible worlds, anchored in the propositions of Lubomír Doležel. This understanding allows us to analyze Faulkner's fictional creation as a possible world. To put it better: that theory, by its interdisciplinary nature, provides us with a model of *poiesis* that cannot be found in a more structural narratology (DOLEŽEL, 1998). And finally, the third chapter will argue in favor of a theory of reading based on the work of Terence Cave, which contains a more cognitive bias. Unlike Wolfgang Iser, for example, Cave is equipped with years of advances in theories of mind, neuroscience and psychology, to better understand what would occur in the reader's mind when he pores over the fictional text. In this sense, he helps us to understand not only the mechanisms used by William Faulkner in the construction of his narrative, but also what such mechanisms can arouse in the mind of his reader. As a result, we find Caroline Levine, whose greatest contribution is perhaps her method helping the reader to understand forms not as watertight and closed (that is, literary forms are one thing, social forms another one), but multiple, - to some extent - stable (because they are preserved over time and across societies), and present in the smallest details that we can pay attention to, details that are not even spoken openly in the novel, such as the implications of the Civil War on that microcosm. On the other hand, Doležel's proposal contributes because it holds up even in the face of a complex object like that. His analysis' categories, by making themselves instrumental, demonstrate the technique and effectiveness with which Faulkner uses resources (somewhat innovative at the time) to tell the story. And Cave's proposal enriches the reading with its innovation in the conception of the mind as something also corporeal and not only cerebral, and how the body is present in our apprehension of the world, which we can call embodied cognition.

Keywords: The Sound and the Fury. Forms. Mind. Possible Worlds. Interdisciplinarity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 AS FORMAS DO SOM E A FÚRIA.....	20
1.1 FORMAS	26
1.2 POSSIBILITÂNCIAS.....	34
1.3 RITMOS	39
1.4 HIERARQUIAS.....	43
1.5 REDES	47
1.6 EPÍLOGO	50
2 OS MUNDOS POSSÍVEIS DE WILLIAM FAULKNER	51
2.1 O TEXTO FICCIONAL.....	59
2.2 AÇÃO E MOTIVAÇÃO	64
2.3 INTERAÇÃO E PODER	68
2.4 AUTENTICAÇÃO	72
2.5 SATURAÇÃO	74
2.6 EM SUMA... ..	77
3 A MENTE E A LEITURA.....	78
3.1 DE QUE A LEITURA É POSSIBILITANTE?	83
3.2 IMAGENS MENTAIS: ENTRE IMAGINAÇÃO E CINESTESIA	88
3.3 A MENTE ESTÁ NO CORPO.....	92
3.4 O QUE TEMOS NAS MÃOS?	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS.....	100

INTRODUÇÃO

Se o leitor busca aqui encontrar algum detalhe que passou despercebido por todas as centenas de leituras já feitas d'*O Som e a Fúria* anteriormente, advertimo-lo: não é este o nosso objetivo. O que buscamos é, antes de mais nada, lançar novos olhos para uma obra nalguma medida canônica, através de vieses não tão canônicos. Vieses que quase não têm voz lá fora, e menos ainda em território brasileiro. Afinal, poucos estudos dentro da narratologia mais clássica compreendem que, dentro da filosofia, a lógica dos mundos possíveis não se aplica somente a uma fantasia como *O senhor dos anéis*, mas também a um romance realista como *Dom Casmurro*. Tampouco que o álbum *Lemonade*, da artista norte-americana Beyoncé, dá representação a formas sociais do mesmo modo que o romance *A cor púrpura*, de Alice Walker, e que formas literárias são formas sociais (e vice-versa), e não algo encerrado nas páginas de um livro. Ou ainda que podemos ler o texto literário com o nosso corpo todo, e não apenas com os olhos e o cérebro, como acredita-se comumente.

Este trabalho, portanto, aplica novos métodos, permitindo, assim, novos resultados para a análise de um romance modernista, e, como é amplamente conhecido, desafiador. Para isso, partimos da seguinte pergunta: como essas novas contribuições à narratologia podem nos ajudar a ler *O Som e a Fúria*? A resposta para ela se encontra dividida em três grandes capítulos.

O primeiro capítulo versará a respeito do trabalho de Caroline Levine¹, que se dedica ao estudo das formas sociais e as entende como sendo formas literárias, diferentemente do que queira um formalismo mais clássico. Para tanto, ela demonstra o caráter a-histórico dessas formas e como elas podem não apenas viajar através de tempos e espaços, mas também permanecer em determinados contextos, tornando

¹ Caroline Levine (1970) é bacharela em Literatura Comparada pela Universidade de Princeton (1992) e doutora (PhD) em Inglês pela Universidade de Londres (1996). Atualmente, no Departamento de Literaturas em Inglês da Universidade de Cornell (NY), tem como foco principalmente a cultura e literatura Vitorianas, teorias literária e cultural, os diálogos entre as artes e a política, e o formalismo. Dentre seus trabalhos que mais se destacam *Victorian Realism and Narrative Doubt* (2003, vencedor do Prêmio Perkins de melhor livro em estudos narrativos), *Provoking Democracy: Why We Need the Arts* (2007) e *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (2015, vencedor do Prêmio James Russell Lowell do MLA, e o Prêmio Dorothy Lee por "Outstanding Scholarship in the Ecology of Culture", e nomeado um dos "10 Must-Read Academic Books of 2015" da Flavorwire).

possível a tarefa de mapeá-las e estudá-las através de narrativas, por exemplo. Em outras palavras, Levine compreende o texto literário como uma forma social.

O segundo capítulo, por sua vez, mais analítico e instrumental, entende as ficções como mundos possíveis, ancorado nas proposições de Lubomír Doležel². Esse entendimento nos permite analisar a criação ficcional faulkneriana como um mundo possível. Para entender melhor: a teoria em foco, por natureza interdisciplinar, fornece-nos um modelo de *poiesis* que não se pode encontrar numa narratologia mais estrutural. (DOLEŽEL, 1998)

E, por fim, o terceiro capítulo argumentará em favor de uma teoria da leitura baseada no trabalho de Terence Cave³, que contém um viés mais cognitivo. Diferentemente de Wolfgang Iser (1926), por exemplo, Cave está munido de anos em avanços de teorias da mente, neurociência e psicologia, para entender melhor o que ocorreria na mente do leitor quando ele se debruça sobre o texto ficcional. Nesse sentido, ele nos ajuda a compreender não apenas os mecanismos utilizados por William Faulkner na construção da sua narrativa, mas também o que tais mecanismos podem suscitar na mente do seu leitor.

A escolha do citado romance como objeto desta dissertação se deve, além de razões afetivas, às técnicas utilizadas pelo seu autor na construção do seu enredo (se é que, de acordo com o próprio autor em entrevistas, há propriamente um enredo em *O Som e a Fúria*⁴) e, também, por certa universalidade da obra, haja visto que *O Som e a Fúria* é o romance mais conhecido e estudado de Faulkner.

Em linhas gerais, o romance tratará da decadência de uma família do sul dos Estados Unidos: os Compson. Publicada em 1929, a narrativa tratará de alguns

² Lubomír Doležel (1922-2017) foi um teórico tcheco foi Candidato de Ciências (o equivalente a um PhD) em Filologia Eslava no Instituto da Língua Tcheca da Academia de Ciências da Checoslováquia. Doležel já foi professor visitante na Universidade de Michigan, Universidade de Amsterdã, e Universidade de Munique, por exemplo, além de palestras internacionais que forneceu. Dentre a sua produção bibliográfica estão o seu *Narrative Modes in Czech Literature*, 1973 (edição revisada em 1993); *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, 1990; *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 1997; e *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*, 2010.

³ Terence Cave (1938) é bacharel em Artes e doutor (PhD) em Filosofia pelo Gonville e Caius College, de Cambridge. Foi professor assistente da Universidade de Saint Andrews e da Universidade Warwick. Tornou-se professor associado de francês do Saint John's College, de Oxford, além de professor de literatura francesa da Universidade de Oxford. Além da literatura francesa, seu interesse vai no sentido da interdisciplinaridade dos estudos literários e outras áreas de estudos, e dentre as suas principais obras estão *The Cornucopian Text* (1979), *Recognitions: A Study in Poetics* (1988), *A Short History of French Literature* (2003, editado com Sarah Kay e Malcolm Bowie) e *Thinking with Literature* (2017).

⁴ Cf.: RAILTON, Stephen. *Faulkner at Virginia: An Audio Archive. Rector and Visitors of the University of Virginia*. Charlottesville, VA: University of Virginia Library, 2010. Disponível online em: <<http://faulkner.lib.virginia.edu/>>.

personagens centrais, como Benjy, Caddy, Quentin e Jason Compson, quatro irmãos, e a sua infância, adolescência e vida adulta no condado de Jackson, no *Deep South* norte-americano pós-Guerra Civil.

Muito comparado a autores da ordem de James Joyce e Virginia Woolf, por seu domínio da técnica do fluxo de consciência, Faulkner nasceu em New Albany, em 1897, no Mississippi, cerca de trinta anos após o Sul ter sido derrotado na Guerra da Secessão.

A sua recepção crítica, como aponta Lopes (2016), é nalguma medida dúbia, uma vez que Faulkner foi

acusado de culto à crueldade e inconsistências técnicas, [e] as resenhas e avaliações críticas da obra do autor, na primeira metade do século passado, oscilavam entre o tom de condescendência no reconhecimento de um grande talento desperdiçado e a acusação direta de propagar imoralidade, sadismo, morbidez, obsessão por uma concepção sórdida do humano, exploração de atrocidades e incentivo à violência. (HOFFMAN, 1960 *apud* LOPES, 2016, p. 591)

Em outras palavras, a crítica de Hoffman, por exemplo, reconhece o talento de Faulkner, mas põe em jogo a escolha ou a maneira como ele trata do seu objeto na literatura.

A indicação ao Prêmio Nobel de Literatura, em 1949, sem dúvidas trouxe certa repercussão sobre o trabalho de Faulkner, e isso talvez tenha sido possível somente após a publicação do *The Viking Portable Faulkner*, em 1946. (LOPES, 2016, p. 592) Sua obra, até então esgotada, recebe novas tiragens e retorna ao público, atraindo novos leitores.

Há também o senso comum de que se trate de um texto difícil e intrincado, quase ilegível, e isso talvez se deva ao que Jean-Paul Sartre define de sua experiência de leitura d'*O Som e a Fúria*:

Cada episódio, uma vez captado, invoca outros [...]. Nada acontece, a história não progride; ao contrário, nós a descortinamos por trás de cada palavra como uma presença opressiva e odiosa, variando em intensidade com cada situação. (SARTRE, 1960 *apud* LOPES, 2016, p. 594)

E, sendo controverso o monte de impressões envolvidos na leitura desse romance, a escolha do objeto *O Som e a Fúria* como campo de análise para esses três vieses teóricos mencionados acima se justifica pela grande complexidade e

possível dificuldade para ser alvo de tais teorias. Assim, o que se quer é testá-las e ver se se sustentam diante desse romance.

É interessante, também, que tenhamos em mente não apenas o contexto histórico em que Faulkner escreve, mas o ambiente artístico-literário à época. Em *Modernismo: Guia geral 1890-1930*, Malcolm Bradbury lança mão de uma primeira seção preciosa sobre os caminhos traçados pelo Modernismo. O autor inicia seu texto oferecendo-nos uma ideia que o guiará por todo o seu percurso: o *tornar novo*, proposto pelo poeta norte-americano Ezra Pound. Essa ideia, contudo, não tem que ver apenas com reinvenção ou renovação de estilos, da matéria-prima poética ou algo nesse sentido. “Trata-se da concepção de que as artes modernas têm a obrigação especial, o dever vanguardista, de ir à frente de sua época e transformá-la, ao mesmo tempo em que transformam a própria natureza das artes.” (BRADBURY, 1989, p. 19) Em outras palavras, a “tradição do novo”. Ao olhar para o velho sul, é justamente isso que Faulkner parece estar fazendo. E essas noções já estão presentes em maior ou menor grau na própria literatura e filosofia. Elas encontrarão, porém, seu catalisador no movimento que hoje chamamos “Modernismo”.

Esse movimento, embora tenha tido seu momento de efervescência no século XX, vem desde fins do século XIX. Conforme assinala Bradbury,

A década de 1890 fora uma época de importantes mudanças e inovações na arte britânica e a poesia se abria para as influências do continente europeu. [Encontra-se, por exemplo,] [...] em Londres um clima de grande fermentação artística - coisa que, é necessário, admitir, não acontece com muita frequência.” (BRADBURY, 1989, p. 24)

Para contextualizar,

A transição entre duas eras, a gigantesca vaga de novas invenções e experiência na ciência e na tecnologia, na filosofia e na psicologia, o crescimento acelerado das cidades, a difusão dos processos industriais, o advento de novos meios de comunicação, como o automóvel e o telefone, as defasagens políticas que agora iam se formando na maioria das sociedades ocidentais - todas essas coisas contribuíram para formação de uma atmosfera de ruptura.” (BRADBURY, 1989, p. 24)

Isso, além de justificar esse grande interesse pelo campo psicológico das personagens, abre precedente para o reconhecimento de Pound de que “as transformações na arte não são apenas eventos estéticos, porém decorrem de mudanças sociais e ideológicas, de trocas de sistemas, convicções e formas de vida.”

(p. 24) Tratava-se de um clima de certa instabilidade, na medida em que a visão romântica da natureza vinha sendo combatida pelo crescimento das cidades e populações, e mesmo as verdade religiosas disputavam lugar com as novas ideias. Obras como o *Manifesto comunista*, de Marx e Engels, a título de exemplo, e *A origem das espécies*, de Darwin, abalavam certezas, colocavam novas perspectivas na mesa. O romance faulkneriano, portanto, ganha espaço para ser possível, entrando em alinhamento com essa nova corrente artística de então.

Ato contínuo, “A mudança do mundo exterior correspondia à consciência de que o mundo interior se modificara.” (p. 26) E, na medida em que áreas como a sociologia e a política vinham alterando o modo como se via o mundo social, bem como a ciência o fazia com o mundo físico, “[...] novas ideias a respeito do que constituía a natureza da percepção, da intuição e da consciência.” (p. 26) emergiam.

No meio desse pandemônio, a arte “[...] tornou-se símbolo de sua própria existência, e o símbolo foi se tornando cada vez mais obscuro, enigmático e labiríntico [...]” (p. 27) Isto é, Faulkner escreve num ambiente bastante frutífero para o tipo de literatura que está produzindo. A narrativa caleidoscópica do seu primeiro capítulo, por exemplo, muito provavelmente não teria surgido em outro tempo e espaço, e aqui podemos pensar a forma social que ela representa, conforme veremos mais adiante.

Defronte a todos esses elementos, vale a pena testar Levine, Doležel e Cave, e ver se seu trabalho dá conta de um romance como esse. Isso porque, em última instância, o que o leitor encontra é uma concepção de narrativa enquanto forma social, em cujas falas, personagens, funções e cenários outras formas como o racismo estão entranhadas, ganhando representação; como o mundo faulkneriano daquele velho sul é construído: qual a quantia de informações fornecidas, a saturação e a sua falta, tal qual a nossa própria realidade; chegando até a leitura desse texto, como a memória de um simples toque, suggestionada pelo texto, relembra a experiência sensorial do nosso corpo apreendendo, em algum momento de nossa vida, experiências similares. Isso tudo para tentar entender de uma nova forma uma narrativa que se impõe como uma rachadura na parede pomposa de uma família aristocrata que agora está falida, moral e financeiramente, mas que tenta a duras penas se manter intacta (e que falha miseravelmente).

*"Words are small shapes in the gorgeous chaos of the world. But they are shapes, they bring the world into focus, they corral ideas, they hone thoughts, they paint watercolors of perception."*⁵

- Diane Ackerman, *A natural history of the senses*

1 AS FORMAS DO SOM E A FÚRIA

O que vêm a ser formas? Como elas se comportam? Elas contêm ou libertam? Afastam-se ou colidem? Quais as suas propriedades? Os seus campos de influência? No fito de tentar entender melhor como ocorre a articulação "literatura e sociedade", e como o olhar sobre as formas no nosso mundo entra nessa equação, Caroline Levine publica, em 2015, um de seus grandes trabalhos: *Forms - Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Em resumo, Levine se propõe a dissolver as barreiras entre formas literárias e formas sociais, argumentando que elas são a mesma coisa, e não algo encerrado dentro de textos literários ou da nossa sociedade; ou seja, não se apartam, tanto em relação à sua atuação, quanto às potencialidades que fornecem para o seu estudo.

Começemos por entender "formas" como "[...] todos os contornos e configurações, todos os princípios ordenadores, todos os padrões de repetição e diferença."⁶ (LEVINE, 2015, p. 2) A partir disso, podemos pensar que um romance, por exemplo, é uma forma e, dentro dessa forma, há outras operando: o ritmo de um romance, a presença de diálogos ou a sua ausência, as personagens, o próprio enredo e subtramas, a divisão em capítulos, dentre outras. Somente com essas informações, uma análise formalista talvez se desse por satisfeita. Mas o neoformalismo de Levine busca ir além, entendendo que o texto literário é uma forma social.

Nessa empreitada, segundo a autora, uma

Análise formalista tradicional - *close reading* - [significaria] entender que todas as técnicas formais de um texto estão contribuindo para um todo artístico mais

⁵ Embora já exista uma tradução ao português, a versão de consulta para que nos relembássemos da citação exata era a original, em inglês, e portanto a tradução a seguir é nossa, feita livremente: *"Palavras são pequenas formas no exuberante caos do mundo. Mas elas são formas, elas colocam o mundo em foco, cercam ideias, afiam pensamentos, elas pintam aquarelas de percepção."* A diferença sutil entre "shape" e "form" é aqui desconsiderada.

⁶ "[...] all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference." LEVINE, 2015, p. 2)

abrangente. Uma crítica contemporânea, abastecida por várias décadas de abordagens históricas, quereria, no lugar, considerar as condições políticas e sociais que envolvem a produção daquela obra, e ela trabalharia para conectar as formas do romance ao mundo social. Ela buscaria mostrar como técnicas literárias reforçam ou enfraquecem instituições e relações políticas específicas, como o poder imperial, o capitalismo global, ou o racismo.⁷ (LEVINE, 2015, p. 1)

Assim, logo de início, Levine relembra ao leitor como a obra poderia ser abordada numa análise de viés mais tradicional, voltando seus olhos para o clássico inglês *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Isso para concluir que, embora tal análise levasse em conta “[...] o enredo do casamento, narração em primeira pessoa, descrição, discurso indireto livre, suspense, metáfora e sintaxe”⁸ (LEVINE, 2015, p. 2), provavelmente não seriam consideradas as questões sociais e históricas que envolvem o romance. Em contrapartida, o método da autora considera não somente as formas aparentemente fechadas dentro da economia narrativa, mas a sua correspondência com as estruturas que compõem a vida social.

De acordo com ela, ainda, os críticos olhariam para uma das cenas do romance, após o toque do sino na Lowood School, em que há o ordenamento das garotas em fila,

como uma parte do conteúdo e do contexto do romance, interpretando a experiência escolar como indispensável para o amadurecimento de Jane, por exemplo, ou uma característica das inclinações da educação do século XIX. Mas o que são as formas e arranjos de Lowood - seus semicírculos, durações de tempo, degraus de conquistas - senão elas próprias tipos de *forma*?⁹ (LEVINE, 2015, p. 2, *itálico da autora*)

Alguém poderia se opor, obviamente, ao emprego da palavra “forma” em toda a argumentação da autora. E, quanto a isso, Levine entende que forma não é somente um conceito estético - o que derruba a possibilidade de que usar o termo para tratar

⁷ “Traditional formalist analysis - close reading - meant interpreting all of the formal techniques of a text as contributing to an overarching artistic whole. A contemporary critic, informed by several decades of historical approaches, would want instead to take stock of the social and political conditions that surrounded the work’s production, and she would work to connect the novel’s forms to its social world. She would seek to show how literary techniques reinforced or undermined specific institutions and political relationships, such as imperial power, global capital, or racism.” (LEVINE, 2015, p. 1)

⁸ “[...] the marriage plot, first-person narration, description, free indirect speech, suspense, metaphor, and syntax.” (LEVINE, 2015, p. 1)

⁹ “[...] as part of the novel’s content and context, interpreting the school experience as indispensable to Jane’s maturation, for example, or as characteristic of trends in nineteenth century education. But what are Lowood’s shapes and arrangements - its semicircles, timed durations, and ladders of achievement - if not themselves kinds of *form*?” (LEVINE, 2015, p. 2)

de “inclinações da educação do século XIX” seja banalizá-lo. Mas, a quem possa objetar, a autora percorre algumas acepções de “forma” durante os séculos:

Formas podem significar ideias imateriais, como em Platão, ou contornos materiais, como em Aristóteles. Podem indicar essência, mas também contenções superficiais, como as convenções - *meras formas*. Formas podem ser generalizantes e abstratas, ou extremamente particulares (como quando é a forma *disto* que faz isto ser o que é, e se fosse reorganizado, não seria a mesma coisa). Formas podem ser transmitidas como históricas, emergindo de circunstâncias culturais e políticas particulares, ou podem ser entendidas como a-históricas, transcendendo as superficialidades da história.¹⁰ (LEVINE, 2015, p. 2, itálicos da autora)

E essas formas sociais estão em ação a todo momento; quanto a isso, Levine nos diz ainda que as

Formas literárias e formas sociais são igualmente reais na sua capacidade de organizar materiais, e igualmente *irreais* em serem artificiais, em serem restrições contingentes.¹¹ (LEVINE, 2015, pp. 13-14, itálico da autora)

Nesse rumo, sendo “forma” um conceito que viaja através de tantos entendimentos, e de tantos tempos, e que está em ação em toda parte (LEVINE, 2015, p. 2), vamos olhá-lo mais de perto. Afinal,

Formas, definidas como padrões, contornos e arranjos, têm uma relação diferente com o contexto: elas podem organizar objetos literários e sociais, e podem permanecer estáveis através do tempo.¹² (LEVINE, 2015, p. 13)

No exemplo da Lowood School, temos um princípio ordenador: uma fila. De que maneira essa fila é construída? Quais são os critérios e, talvez principalmente, qual é o seu propósito? “A ordem” é uma resposta plausível. Cada um em seu devido lugar. E aqui vemos um princípio ordenador da nossa própria sociedade: a política. Ao citar Foucault, especificamente o seu *Vigiar e punir*, Levine argumenta que o autor “[...]”

¹⁰ “Form can mean immaterial idea, as in Plato, or material shape, as in Aristotle. It can indicate essence, but it can also mean superficial trappings, such as conventions - *mere forms*. Form can be generalizing and abstract, or highly particular (as in the form of *this* thing is what makes it what it is, and if it were reorganized it would not be the same thing). Form can be cast historical, emerging out of particular cultural and political circumstances, or it can be understood as ahistorical, transcending the specificities of history.” (LEVINE, 2015, p. 2)

¹¹ “Literary forms and social formations are equally real in their capacity to organize materials, and equally *unreal* in being artificial, contingent constraints. (LEVINE, 2015, p. 14)

¹² “Forms, defined as patternings, shapes, and arrangements, have a different relation to context: they can organize both social and literary objects, and they can remain stable over time.” (LEVINE, 2015, p. 13)

[lhe] sugeriu pela primeira vez que organizações e arranjos eram as principais maneiras pelas quais o poder funcionava: a política era uma questão de impor ordem ao mundo.”¹³ (LEVINE, 2015, *Preface*, p. X) A política, nesse sentido, não está apenas operando na nossa sociedade, fora da literatura, mas está dentro do texto literário tanto quanto no seu exterior, bem como todos os seus arranjos, i.e. tudo que a envolve, impondo essa ordem ao mundo.

Além disso, as formas “não pertencem a certos tempos e espaços.”¹⁴ (LEVINE, 2015, p. 12). Dito de outro modo,

Do gênero binário à rima e das celas de prisão à prosa narrativa, as formas estéticas e sociais sobrevivem às condições específicas que lhes deram origem: o pergaminho não desaparece totalmente com o códice, mas na verdade ressurgiu com surpreendente difusão na era da Internet; a estrutura de busca do épico antigo permanece disponível para o romancista contemporâneo. Nenhuma dessas formas surge novamente em resposta a fatos sociais específicos, mas, em vez disso, permanece disponível para resgate. Nesse sentido, as formas não são consequências das condições sociais [...].¹⁵ (LEVINE, 2015, p. 12)

Assim sendo, é lógico pensar na intenção da autora com o seu novo método: expandir a definição comum de forma dentro dos estudos literários, para incluir também padrões de experiência sociopolítica. (LEVINE, 2015, p. 2) Isso porque, segundo a autora, poder-se-ia pensar que uma análise histórica de determinada obra olharia talvez exclusivamente para esses padrões de experiência sociopolítica (as relações de poder envolvidas, o contexto de publicação e daí por diante), e, para se olhar para as formas literárias, seria necessário um outro método (e.g. o *close reading*). No seu neoformalismo, Levine unirá as duas perspectivas, através de algumas abordagens que serão aprofundadas mais adiante neste capítulo. Uma delas são as *affordances* (doravante, possibilitâncias¹⁶), entendendo que

¹³ “[...] suggested to me for the first time that organizations and arrangements were the main means by which power worked: politics was a matter of imposing order on the world.” (LEVINE, 2015, *Preface*, p. X)

¹⁴ “[...] they do not belong to certain times and spaces.” (LEVINE, 2015, p. 12)

¹⁵ “From gender binary to rhyme and from prison cells to narrative prose, aesthetic and social forms outlive the specific conditions that gave birth to them: the scroll does not altogether disappear with the codex but in fact reemerges with surprising pervasiveness in the age of the Internet; the quest structure of ancient epic remains available to the contemporary novelist. None of these forms spring anew in response to particular social facts but instead hang around available for rescue. In this sense, forms are not outgrowths of social conditions [...].” (LEVINE, 2015, p. 12)

¹⁶ Essa é a tradução deste trabalho para o conceito de *affordances*. O percurso tradutório e seus motivos serão explicados mais à frente nesta dissertação.

A vantagem dessa perspectiva é que ela nos permite alcançar tanto a especificidade das formas, quanto sua generalidade - as restrições e possibilidades particulares de que diferentes formas são possibilitantes, e o fato de que esses padrões e arranjos carregam as suas possibilitâncias consigo enquanto se movem através do tempo e espaço.¹⁷ (LEVINE, 2015, p. 6)

Ademais, temos ainda as noções de todo (*whole*), ritmo, hierarquia e redes (*network*), uma vez que

Todas elas têm corolários ressonantes na literatura e nos estudos literários: o todo fechado tem sido há muito um modelo da poesia lírica e de encerramentos de narrativas; tempos [no sentido de música] rítmicos organizam metros poéticos e às vezes a própria história da literatura; hierarquias organizam o investimento de textos literários na sobreposição de certos valores e personagens sobre outros; e as redes ligam culturas nacionais, escritores e personagens.¹⁸ (LEVINE, 2015, p. 21)

Após a sua exposição teórica, que já é em si alimentada de exemplos de aplicação prática, Levine encerra seu livro implementando o novo método através da análise do seriado *The Wire* (2002-2008), uma série de televisão que traz em sua trama policiais combatendo o narcotráfico numa cidadezinha americana, bem como ambos os pontos de vista (dos policiais e dos traficantes), desenvolvimento de diversos personagens, além de várias instituições presentes na cidade, como o próprio narcotráfico, o sistema portuário, política e burocracia.

Vale lembrar que o que Levine propõe é

rastrear *as formas do conteúdo*, os muitos princípios organizacionais que se encontram tanto dentro quanto fora do texto literário. [Isso,] Ao invés de assumir que formas sociais são cenários ou causas de formas literárias [e] em vez de imaginar que um texto literário tem *uma* forma [...].¹⁹ (LEVINE, 2015, p. 16, *itálicos da autora*)

¹⁷ "The advantage of this perspective is that it allows us to grasp both specificity and generality of forms - both the particular constraints and possibilities that different forms afford, and the fact that those patterns and arrangements carry their affordances with them as they move across time and space." (LEVINE, 2015, p. 6)

¹⁸ "All of these have resonant corollaries in the literature and literary studies: the bounded whole has long been a model for lyric poetry and narrative closure; rhythmic tempos organize poetic meter and sometimes literary history itself; hierarchies organize literary texts' investments in certain values and characters over others; and networks link national cultures, writers, and characters." (LEVINE, 2015, p. 21)

¹⁹ [...] to track *the forms of the content*, the many organizing principles that encounter one another inside as well as outside of the literary text. Instead of assuming that social forms are the grounds or causes of literary forms, and instead of imagining that a literary text has a form, this book asks two unfamiliar questions [...]. (*Idem*, p. 16)

Esse exercício feito pela autora, de entender as formas em uma narrativa, é o mesmo que será feito neste capítulo, considerando-se a narrativa como

A forma que melhor capta a experiência das formas em colisão [...] [, porque] A forma narrativa é possibilitante de uma atenção acurada às maneiras pelas quais as formas se juntam e ao que acontece quando e depois que elas se encontram. As narrativas são especialmente atraentes para um leitor formalista cético porque tendem a apresentar a causalidade metonimicamente, por meio de sequências de eventos, em vez de postular alguma causa originária. Eles são possibilitantes de ‘conjunção’, para usar as palavras de David Hume, em vez de ‘conexão necessária’. Narrativas são valiosas formas heurísticas, então, porque podem colocar em movimento múltiplas formas sociais e rastreá-las conforme elas cooperam, entram em conflito e se sobrepõem, sem postular uma causa última.²⁰ (LEVINE, 2015, p. 19)

Quando pensamos em *O Som e a Fúria* (1929), a complexidade inerente do seu texto, a construção fragmentada do enredo, as distorções temporais e o fluxo de consciência de alguns personagens-narradores (Benjamin, Quentin e Jason) podem soar como desafios ao leitor. Mas, para tentar entender a ação de todas essas formas, e outras tantas dentro do romance, a nós nos interessam alguns dos conceitos de Levine, a saber: *formas*, *possibilitâncias*, *ritmos*, *hierarquias* e *redes*. Isso por se acreditar que eles ajudam numa leitura mais detida de *O Som e a Fúria*, descrevendo seus elementos constitutivos, complexos e em constante dinâmica entre si.

Desse modo, as seções a seguir têm o intuito de explorar cada conceito, numa aplicação prática à leitura da narrativa escolhida, e serão expostos e discutidos na ordem mencionada acima, de formas a redes, por se acreditar haver uma cadeia lógica de raciocínio aí, i.e., um conceito “chama o outro”: *formas* chama *possibilitâncias*, que chama *ritmos*, que chama *hierarquias*, que chama *redes*, não se excluindo o fato de um conceito chamar mais de um outro.

²⁰ “The form that best captures the experience of colliding forms [...]. What narrative form affords is a careful attention to the ways in which forms come together, and to what happens when and after they meet. Narratives are especially appealing for a skeptical formalist reader because they tend to present causality metonymically, through sequences of events, rather than by positing some originary cause. They afford ‘conjoining’, to use David Hume’s words, rather than ‘necessary connexion’. Narratives are valuable heuristic forms, then, because they can set in motion multiple social forms and track them as they cooperate, come into conflict, and overlap, without positing an ultimate cause.” (LEVINE, 2015, p. 19)

1.1 FORMAS

Formas contêm. Essa é a premissa inicial de Levine. E, a partir disso, de acordo com uma longa tradição, o conceito assusta por estar associado à ideia de controle e aprisionamento. (LEVINE, 2015, p. 4) Em contrapartida, formas diferem - e aqui entra, por exemplo, o vocabulário desenvolvido desde o formalismo mais tradicional para se tratar de literatura:

Começando com estudos mais antigos de prosódia, teóricos da forma poética ao redor mundo têm debatido termos mais precisos para os padrões distintos de rima e metro, e durante os últimos cem anos teóricos da narrativa têm desenvolvido uma linguagem acurada para descrever diferenças formais entre histórias, incluindo frequência, duração, focalização, descrição e suspense.²¹ (LEVINE, 2015, p. 4)

Além disso, formas se sobrepõem e se entrecruzam. E, quanto a isso, não precisamos ir muito longe para visualizarmos uma situação que ilustre tal comportamento das formas: temos desde as artes plásticas em que as formas de um objeto artístico podem se contorcer e se encontrar, ou até mesmo as peças de roupa que usamos, que além de si próprias se cruzarem com outras peças no nosso corpo (uma camiseta e um cardigan, por exemplo) são elas mesmas compostas pelo entrecruzamento e sobreposição de formas: fios que se encontram, a estampa que encontra o tecido, e assim sucessivamente. Nos estudos literários, encontramos

Os *New Critics*, que introduziram o método de *close reading* que dominou os departamentos de inglês [das universidades] em meados do século XX, traçou deliberadamente os meandros de padrões literários sobrepostos operando em escalas diferentes, tão abrangentes quanto o gênero [literário] e tão reduzidas quanto a sintaxe. A análise interseccional, que emergiu nas ciências sociais e estudos culturais no final da década de 1980, concentrou nossas atenções em como diferentes hierarquias sociais se sobrepõem, às vezes reforçando-se poderosamente - como, por exemplo, raça, classe e gênero [social] trabalhando juntos para manter muitas mulheres afro-americanas em um ciclo desencorajador de pobreza.²² (LEVINE, 2015, p. 4, itálicos nossos)

²¹ “Starting with ancient studies of prosody, theorists of poetic form around the world have debated the most precise terms for distinct patterns of rhyme and meter, and over the past hundred years theorists of narrative have developed a careful language for describing formal differences among stories, including frequency, durations, focalization, description, and suspense.” (LEVINE, 2015, p. 4)

²² “The New Critics, who introduced the close reading method that dominated English departments in the middle decades of the twentieth century, deliberately traced the intricacies of overlapping literary patterns operating on different scales, as large as genre and as small as syntax. Intersectional analysis, which emerged in the social sciences and cultural studies in the late 1980s, focused our attentions on how different social hierarchies overlap, sometimes powerfully reinforcing one another - how for example

Por fim, formas viajam. E Levine nos lembra de teóricos como Franco Moretti que observaram que formas como o épico, o discurso indireto livre e tantas outras se mantêm através do tempo, podendo perdurar anos a fio. (LEVINE, 2015) A título de exemplo, basta pensarmos no fenômeno Harry Potter (primeiro livro, *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, lançado em 1997) e em como a autora J.K. Rowling recupera formas épicas, transformando seu protagonista num típico herói épico, e aplicando, a cada livro da série, a jornada do herói, característica de obras como a *Odisseia* de Homero (atribuída ao século VIII a.C.). Outrossim, encontramos formas como essas

movendo-se para frente e para trás através de materiais estéticos e sociais. O estruturalismo, uma escola de pensamento que cresceu influente nas ciências sociais na primeira metade do século XX, defendeu que as comunidades humanas eram organizadas por certas estruturas universais. As mais importantes foram as oposições binárias - masculino e feminino, claro e escuro - que impuseram uma ordem reconhecível nas experiências sociais e estéticas, dos espaços domésticos aos dramas trágicos. Mais tarde, o estruturalismo foi atacado por supor que esses padrões eram naturais e, portanto, inexoráveis, mas não é preciso ser um estruturalista para concordar que as oposições binárias são uma forma difusa e portátil, capaz de impor seus arranjos tanto à vida social quanto aos textos literários. Alguns críticos também temem que as formas estéticas possam exercer poder político ao impor sua ordem artificial à vida política.²³ (LEVINE, 2015, p. 4)

De que modo, então, elas estão presentes na narrativa d'*O Som e a Fúria*? Num nível mais simples de análise, na delimitação do romance: são quatro capítulos ao todo, cada qual pertencente a um narrador, todos esses capítulos com datas assumindo a função de título:

- *7 de abril, 1928*: tem como narrador Benjamin Compson (Benjy), um personagem de 33 anos de idade que, como outros personagens da obra o descrevem, tem a mentalidade de uma criança de 3 anos. Benjy é deficiente

race and class and gender work together to keep many African-American women in a discouraging cycle of poverty.” (LEVINE, 2015, p. 4)

²³ “[...] by moving back and forth across aesthetic and social materials. Structuralism, a school of thought that grew influential across the social sciences in the first half of the twentieth century, made the case that human communities were organized by certain universal structures. The most important of these were binary oppositions - masculine and feminine, light and dark - which imposed a recognizable order across social and aesthetic experiences, from domestic spaces to tragic dramas. Structuralism later came under fire for assuming that these patterns were natural and therefore inexorable, but one does not have to be a structuralist to agree that binary oppositions are a pervasive and portable form, capable of imposing their arrangements on both social life and literary texts. Some critics have also worried that aesthetic forms can exert political power by imposing their artificial order on political life.” (LEVINE, 2015, p. 4)

mental²⁴, e sua percepção temporal é incomum: há idas e vindas entre passado e presente que são difíceis de acompanhar, na tentativa de contar a história da decadência física e moral da família.

- *2 de junho, 1910*: é narrado por Quentin Compson, irmão de Benjy. Conta seus sentimentos (nalguma medida problemáticos, pela sugestão do incesto) pela irmã Candace (Caddy), sua vida na faculdade, em Cambridge, Massachusetts, as marcas do discurso do pai na sua mente, e os viéses que o levam a cometer suicídio.
- *6 de abril, 1928*: capítulo narrado por Jason Compson, que foca em seu profundo ressentimento para com a família, especificamente para com as pessoas negras que ainda trabalham no casarão da família (como a personagem Dilsey) e para com sua sobrinha Quentin (homônima a seu tio Quentin, filha de Caddy), que rouba todas as suas economias antes de fugir.
- *8 de abril, 1928*: narrador em 3ª pessoa, cuja voz narrativa é ingenuamente atribuída a Faulkner, e que tem um enfoque maior nos diálogos do que em digressões e pensamentos, ou fluxos de consciência, e tem foco sobretudo na personagem Dilsey.

Cada uma dessas formas respeita um tipo de consciência de cada personagem, um tipo de vocabulário (Quentin, um universitário, não fala como Jason, que nunca foi à universidade, ou Benjy, por sua deficiência mental). Seriam ao menos quatro formas diferentes, a se incluir o discurso impessoal e onisciente do último capítulo, que não é marcadamente atribuído a nenhum personagem. No entanto, dentro dessas mesmas formas, há outras operando. Como no começo do primeiro capítulo:

“Espere aí.” disse Luster. “Você prendeu naquele prego outra vez. Será que você nunca consegue passar aqui sem prender no prego.”

²⁴ Por vezes, Benjamin é chamado de “idiota”, como no texto do crítico norte-americano Harold Bloom sobre o romance em questão, e em tantos outros. O termo, por natureza pejorativo, faz referência à clássica passagem de *Macbeth*, e é a este mesmo trecho que faz referência o título *O Som e a Fúria*. O próprio William Faulkner, em entrevista, afirma ter Benjy um “retardo mental”. Entretanto, aqui não se quer ofender a ninguém. Por isso, utilizaremos a Terminologia Sobre Deficiência, disponível no site da Câmara dos Deputados, entendendo que há termos mais precisos atualmente para tratar de deficiências cognitivas, bem como tantas outras deficiências. Cf.: <

Caddy me soltou e passamos para o outro lado. O tio Maury disse para a gente não deixar ninguém ver a gente, então é melhor a gente se abaixar, disse Caddy.

[...] Fica com as mãos no bolso, disse Caddy. Senão elas congelam. Você não quer ficar com as mãos congeladas no Natal, não é.

“Está muito frio lá fora.” disse Versh. “Não inventa de sair não.”

[...] Caddy tinha cheiro de árvore e de quando ela diz que a gente estava dormindo.

Por que que você está chorando, disse Luster. Você vai ficar vendo eles de novo quando a gente chegar no riacho. Toma. Toma esse estramônio pra você. Ele me deu a flor. Passamos pela cerca, para o terreno. (FAULKNER, 2017, pp. 8-10, itálico do autor)

Só nesse trecho, vemos dois tempos distintos e concomitantes: passado e presente. Faulkner até nos dá pistas dessa mudança temporal ao utilizar itálico (uma espécie de forma, poderíamos pensar, por definir materialmente essa mudança). Ainda assim, os itálicos se alternam. Na primeira vez em que são usados, remetem a recordações do passado de Benjy, à inserção de digressões; já a partir de “Por que que você está chorando [...]”, estão inserindo o retorno ao presente, ao 7 de abril de 1928. Que papéis essas formas estão assumindo? Estão, em certo sentido, encapsulando os dois tempos, que são por si só formas próprias. E, ao alternar o uso do itálico, não estaria Faulkner causando uma colisão entre essas formas, entre passado e presente?

No capítulo de Quentin, não é diferente:

*Se estivesse nublado eu poderia olhar para a janela, pensando no que ele [o pai] dizia sobre hábitos vadios. Pensando que seria bom para o pessoal que está lá em New London se o tempo continuar firme. E por que não? O mês das noivas, a voz que se ouvia *Ela saiu correndo direto do espelho, do cheiro acumulado. Rosas. Rosas. O sr. Jason Richmond Compson e esposa participam o casamento de. Rosas. Não virgens como corniso, asclépias. Eu disse que cometi incesto, pai eu disse. Rosas. Astuciosas e serenas.* (FAULKNER, 2017, p. 80)*

Aqui, podemos ver como as formas não convivem harmonicamente. Quentin começa lentamente a caminhar para seu desfecho trágico, ainda no plano mental. A loucura começa a tomar conta dele. Está falando de algo e, de repente, a lembrança de Caddy o esmurra. Para Benjy, o cheiro das folhas relembra Candace, mas para Quentin são as rosas, “astuciosas e serenas”. E a lembrança surge no meio da digressão sem sinal algum que a anuncie, senão o itálico, esta forma mais material da narrativa.

O bonde se aproximou e parou. O carrilhão continuava a dar a meia hora. Subi no bonde e ele partiu, encobrindo a meia hora. Não: os três quartos de hora. Então só faltavam dez minutos, ir embora de Harvard *o sonho da sua mãe por isso o pasto de Benjy vendido por isso*

o que foi que fiz para ter filhos assim Benjamin já foi um castigo suficiente e agora ela sem a menor consideração por mim pela mãe eu sofri por ela sonhei e fiz planos e sacrifícios e andei pelo vale da sombra e mesmo assim desde o dia em que ela nasceu nem uma vez ela pensou em mim sem egoísmo às vezes eu olho para ela e me pergunto se ela é mesmo minha filha [...] (FAULKNER, 2017, pp. 105-106)

Aos poucos, nem sequer elementos formais como vírgulas e pontos operam mais no solilóquio de Quentin. Isso acaba configurando, segundo nos permite entender a teoria de Levine, essa forma da lembrança e do raciocínio do personagem, dentro da narrativa. Falas de outros personagens dentro da própria fala de Quentin não são marcadas, e fica incumbido ao leitor descobrir os limites entre um e outro, uma vez que as formas perdem seu contorno, mas não sua capacidade de diferenciar. Sabemos que não estamos lendo uma fala de Quentin no trecho “me pergunto se ela é mesmo minha filha” porque Quentin não teve filhos. Mas as marcações materiais se foram, e fica a critério das informações fornecidas durante a narrativa auxiliarem esse leitor a montar o quebra-cabeça. É nesse sentido que as formas “lembrança” e “presente” colidem.

Ademais, há que se pensar nas formas (que consideraríamos, fora da perspectiva de Levine, exclusivamente) sociais, operando dentro da narrativa. As clássicas oposições “masculino x feminino” e “negro x branco” impregnam as linhas do romance. Para isso, olhemos um pouco para a história dos Estados Unidos, na tentativa de entender melhor tudo que envolve *O Som e a Fúria*.

O *Deep South*, ou extremo sul estadunidense, que em algumas definições abrange estados como o Alabama, Mississippi, Georgia, Louisiana, Carolina do Sul e Flórida, tem um longo histórico separatista. Em meados do século XIX, estados do norte se interessavam pelo crescimento da produção manufatureira, enquanto os estados do sul estavam presos à pouca diversidade agrícola, resumindo-se a grandes plantações de algodão, que, a despeito disso, alimentavam a economia da região.

Progressivamente, as diferenças entre uma sociedade que adotara o sistema de trabalho livre [norte] e outra que era adepta da escravidão [sul] foram se intensificando. A escravidão tornava-se uma particularidade sulista, afastando a região, política e economicamente, do resto do país. Esse movimento de isolamento se deu, em parte, pela proibição da importação de trabalhadores africanos escravizados que vigorava desde 1808, que acarretou perdas para aos senhores de escravos, tanto em termos

geográficos e populacionais, quanto em poder político representativo no congresso. (SANTOS, 2014, p. 63)

No final de 1860, o primeiro estado do sul anunciou sua separação do norte, seguido por outros estados em 1861, o que levou à chamada Guerra Civil Americana, ou Guerra de Secessão. O estopim para isso talvez tenha sido a grande defesa desses estados sulistas quanto à manutenção de um sistema escravocrata. Sem embargo,

O desenvolvimento das estradas de ferro mudara a lógica do transporte, proporcionando aumento populacional e incrementando o processo de revolução mercadológica em curso no norte, o que tornava, progressivamente, mais difícil manter os laços econômicos com a região escravista. SANTOS, 2014, p. 65)

Os estados conflitantes do norte defendiam, então, o fim da escravidão no país, enquanto os estados do sul eram pela continuidade de sua existência.

Em 1862, mesmo após a ordem do então presidente Abraham Lincoln de abolir a escravidão no país, a guerra continuou.

Com a vitória de Lincoln [nas eleições] os debates tomaram, definitivamente, contornos separatistas. Os estados do norte haviam demonstrado que unidos poderiam determinar o futuro de toda a nação. Nessas regiões, mesmo entre a população comum, crescia o movimento abolicionista e o sentimento de que a escravidão era uma instituição injusta e uma prática moralmente condenável. Neste contexto, declarar a independência dos estados do sul começava a figurar como a única saída para manter o sistema escravista. (SANTOS, 2014, p. 87)

No entanto, somente em 1865, após a aprovação da 13ª emenda constitucional, o trabalho escravo em solo americano foi *formalmente* proibido.

As marcas dessa guerra perduraram sobre o Sul, uma região atrasada, quase parada no tempo, conforme veremos, adiante, quando falarmos sobre os ritmos da narrativa. Ainda assim, já por aqui podemos ver os temas morais em voga à época e ao lugar.

Candace, a única filha da família, tem o destino profundamente alterado pelas convenções (formas) da época ao se entregar ao personagem Dalton Ames, em uma relação fora de um casamento, e que vem a originar Quentin, filha de Caddy. A questão em jogo, neste caso, são as formas sociais que Caddy e Dalton Ames assumem, uma vez que para Caddy não há outro futuro senão se casar para preservar sua honra. Já para Dalton Ames, essa obrigação não existe ou não é tão latente.

Temos ainda Dilsey, uma mulher negra que trabalha para os Compson. Jason (nosso terceiro narrador) não apenas a detesta como deseja que ela não esteja mais sob o mesmo teto que ele. No entanto, Dilsey, essa mulher malvista por Jason, é, através de suas ações, mais íntegra do que este mesmo Jason. Faulkner, em entrevista, afirma sobre o romance:

É a tragédia de duas mulheres: Caddy e sua filha, Quentin. Dilsey é um de meus personagens favoritos, porque ela é brava, corajosa, generosa, gentil e honesta. Ela é muito mais corajosa, honesta e generosa do que eu. (STEIN, 2011, p. 19)

O próprio autor parece criá-la pensando nessa moral da personagem, que claramente não é a mesma moral de Jason, ainda que carregue consigo o seu sobrenome e todo o peso das gerações passadas dos Compson: “Você é um homem frio, Jason, se é que você é homem mesmo”, ela diz. “Graças a Deus que eu tenho mais coração que você, mesmo sendo preta.” (FAULKNER, 2017, p. 212) Afinal, Faulkner declara seu apreço por Dilsey, em entrevista, e o modo como ele constrói isso, nessa cena, é muito claro: através da fala dela mesma. Não seria isso uma possibilitância de uma forma social expressa em texto? A moral, enquanto essa forma social, encapsulada em uma personagem negra da narrativa, sobretudo quando em confronto com a moral que a família Compson deveria ter (por todo o seu prestígio e histórico)? Faulkner parece estar jogando com essas formas vigentes no *Deep South* à época: uma empregada negra tendo mais moral, sendo mais bondosa e benquista, do que um aristocrata branco e quase falido.

Nessa linha de raciocínio, as funções e organizações de cada papel dentro do livro, de cada forma, dão representação a funções e organizações da realidade empírica, enquanto não se anulam e são preservadas através do tempo, conforme já afirmava Levine (2015). Elas organizam as funções e até mesmo personalidades desses personagens, amparadas em formas sociais, porque se pretendem, talvez, retratos dessas mesmas formas sociais, como com qualquer autor que queira retratar costumes, sociedades e ideologias nas suas obras de ficção. Jason filho é, portanto, a clara representação da forma social do homem sulista, aquele mesmo homem que defendia a manutenção da escravatura, aquele mesmo homem que subjugava seus escravos com olhos de superioridade e subserviência. Jason é a representação clara de uma forma social.

Um texto literário, assim, pode e tem várias formas operando dentro de si, o que só reforça a pertinência da teoria de Levine, porque, como afirma a autora em vários momentos do seu texto, formas são múltiplas e estão em toda parte.

Interessante ressaltar também que o próprio romance pode ser enxergado como uma forma social. Pensemos, por exemplo, que como o ambiente decadente do velho sul estadunidense, parado no tempo, também a família Compson e a própria narrativa estão inertes. E isso ganha representação no fato de os narradores se prenderem sempre aos mesmos acontecimentos, descreverem as mesmas cenas, e focalizarem as mesmas personagens (e.g. Caddy²⁵). O patriarcado retratado na figura onipresente de Jason pai no monólogo de Quentin. Quer dizer, Faulkner estaria dando representação a esse marasmo sulista na sua narrativa, construindo-a como um marasmo e transformando-a, assim, numa forma social presente naquele contexto retratado.

E, para entendermos melhor isso, precisamos trazer mais um conceito à conversa, que é salutar para a teoria de Levine sobre essas formas: possibilidades (*affordances*).

²⁵ Ainda que possamos pensar em Caddy e sua filha como rupturas dessa inércia criada pelo narrador.

1.2 POSSIBILITÂNCIAS²⁶

O conceito de *affordance* ganha força em 1979, a partir do trabalho de James J. Gibson. O psicólogo norte-americano o desenvolve em seu livro *The Ecological Approach to Visual Perception*. O esforço de cunhar um novo termo para entender a ecologia implicada na percepção visual humana não passa despercebido. Em teorias do design, por exemplo, *affordances* são usadas até hoje para descrever propriedades e potencialidades de um objeto criado pelo designer. Na teoria literária, isso também vem ganhando algum espaço, haja visto as obras de Caroline Levine e Terence Cave (que será posteriormente apresentado).

Começamos entendendo que

As *affordances* de um ambiente são o que ele *oferece* ao animal, o que, bem ou mal, *provê* ou *fornece*. O verbo *to afford* é encontrado no dicionário, mas o substantivo *affordance* não. Eu o inventei. Eu quero dizer com ele que esse substantivo se refere tanto ao ambiente quanto ao animal, de uma maneira que nenhum termo já existente faz. Ele implica a complementaridade do animal e do ambiente.²⁷ (GIBSON *apud* GIESEKING *et al.*, 2014, p. 56, *itálico dos autores*)

Assim, *affordances* são tidas para esta dissertação como “possibilitâncias”. O percurso para essa tradução é o seguinte: *affordances* são um conceito, derivado do verbo *to afford*. Quando dizemos que não podemos pagar por algo como um carro, dizemos, em inglês, “*I can’t afford it.*” Em português, temos o verbo “custear”, mas ele não se encaixa bem a outros usos de *affordances*, uma vez que, e.g., uma chaminé *affords* exaustão de calor e de fumaça de uma lareira (ou seja, não custeia, pois não há relação de custo, dinheiro), ela *affords* também que um passarinho faça um ninho no seu topo. Destarte, não necessariamente a chaminé foi pensada para isso, idealizada em suas origens para tanto, mas sua materialidade *affords* a feitura do ninho tanto quanto a exaustão de calor e fumaça.

²⁶ Este é um exercício de tradução. Deixe-se claro: aqui não se pretende cunhar um conceito, que, é verdade, já está cunhado e é utilizado por teorias do design e da ecologia, e mantido em inglês nos seus usos. Tampouco quer-se alterar a nomenclatura daqui por diante. Entende-se que o uso de “*affordance*” não irá mudar. Mas, neste trabalho, optou-se pela realização desse exercício tradutório, até mesmo como possibilidade de explicação do conceito.

²⁷ “The *affordances* of the environment are what it *offers* the animal, what it *provides* or *furnishes*, either for good or ill. The verb *to afford* is found in the dictionary, but the noun *affordance* is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal a way that no existing term does. It implies the complementarity of the animal and the environment.” (GIBSON, in GIESEKING *et al.*, 2014, p. 56)

Por que não, porém, “possibilidades”? Pela mesma razão por que se escolhe “possibilitância” (não-constante nos dicionários oficiais de Língua Portuguesa): o sufixo da palavra. O sufixo “-dade” geralmente designa qualidade ou estado (por exemplo: desigualdade, que é a qualidade ou estado de ser desigual); no entanto, o sufixo “-ância” designa, na maioria das vezes em que é usado, propriedade ou característica (e.g., alternância, que é a propriedade de alternar). E, ao fim e ao cabo, *affordances* estão ligadas a isso: são características, propriedades e/ou potencialidades que determinados meios ou materiais oferecem. E, do mesmo modo que *affordances* não era uma palavra dicionarizada, aqui não se buscou uma palavra dicionarizada. Então:

Possibilitâncias: ser possibilitante de (*to afford*). Capacidade ou propriedade que se tem (seja um meio, um ser, ou objeto) de permitir ou fornecer condições a algo ou à existência de alguma característica. Ex.: a madeira é possibilitante de solidez e rigidez, no entanto, não o é de fluidez ou maciez. (LEVINE, 2015)

Traduzido aqui como possibilitância, *affordance* pode nos ajudar a entender as coisas do mundo da seguinte maneira: ao pensarmos em um espelho, percebemos algumas características de sua materialidade: um espelho é possibilitante de reflexividade (quanto a seu uso) e solidez (quanto às suas propriedades constitutivas). Ser possibilitante de algo, nesse sentido, designa usos potenciais desse algo. E está mais relacionado à sua materialidade. No caso de espelho, significa ser possibilitante de se enxergar, ampliar ambientes (espelhos em ambientes menores nos causam a ilusão de serem maiores) e ser sólido, palpável - dentre outras qualidades que talvez venham a assumir no futuro e que não têm neste exato momento.

Outro exemplo, associado às propriedades da coisa, seria uma tubulação de PVC, que tem a propriedade de ser materialmente cilíndrica, contendo um espaço para a passagem de água ou resíduos sólidos por seu interior. Contudo, além de ser possibilitante da passagem desses elementos, ela também o é da tecitura de uma teia de aranha, por exemplo; o inseto se utiliza das propriedades dessa coisa para tanto.

Mas, aos nossos propósitos, as possibilitâncias podem nos ajudar a analisarmos um objeto literário, desde níveis mais amplos até camadas mais específicas, como enredos ou mesmo frases.

De acordo com Levine,

As possibilitâncias nos apontam tanto para do que todas as formas são capazes - para a variedade de usos que cada uma poderia ter, mesmo que ninguém tenha ainda aproveitado essas possibilitâncias - quanto para seus limites, as restrições intrínsecas a determinados materiais e princípios de organização. Urnas eleitorais, relógios biológicos e poemas líricos assumem formas organizativas. Cada uma dessas formas pode ser repetida em outro lugar, e cada uma carrega consigo uma certa gama limitada de recursos enquanto viaja. Mas uma forma faz seu trabalho apenas em contextos onde outras formas políticas e estéticas também estão operando. Uma variedade de formas está em movimento ao nosso redor, restringindo os materiais de várias maneiras e impondo sua ordem em contextos situados onde eles se sobrepõem constantemente a outras formas. A forma emerge dessa perspectiva como trans-histórica, portátil e abstrata, de um lado, e material, situada e política, do outro.²⁸ (LEVINE, 2015, p. 11)

Ato contínuo, é interessante também olharmos para as formas e possibilitâncias da adaptação cinematográfica produzida por James Franco (2014) a partir do romance. A crítica de Paul MacInnes, publicada no *The Guardian*, exhibe bem as diferenças entre as potencialidades desses dois gêneros:

Em manter o espectador acompanhando a história, ele [o filme] até funciona, mas quanto aos sentimentos revolidos dentro da mente mais lenta de Benjy, nós somos deixados na completa ignorância.²⁹ (MACINNES, 2014)

Há certas características de que somente um texto literário é possibilitante. A complexidade de expressão dos sentimentos de Benjamin Compson é uma delas. Quando Benjy associa Caddy a cheiros, temos uma barreira que um filme não consegue superar, ainda que se insira um narrador *em off*, como é o caso. Franco lança mão da voz de uma criança sussurrando algumas falas no decorrer do filme. Mas não sabemos de fato como é a voz na cabeça de Benjy na obra original: se é parecida com a de uma criança, se com a de um adulto, se tem um ritmo lento ou acelerado. Assim, pode-se dizer que o texto é possibilitante de uma abertura interpretativa da qual o filme não é: no livro, fica a cargo do leitor imaginar como será

²⁸ "Affordances point us both to what all forms are capable of - to the range uses each could be put to, even if no one has yet taken advantage of those possibilities - and also to their limits, the restrictions intrinsic to particular materials and organizing principles. Ballot boxes, biological clocks, and lyric poems all take organizing forms. Each of these forms can be repeated elsewhere, and each carries with it a certain limited range of affordances as it travels. But a form does its work only in contexts where other political and aesthetic forms also are operating. A variety of forms are in motion around us, constraining materials in a range of ways and imposing their order in situates contexts where they constantly overlap other forms. Form emerges from this perspective as transhistorical, portable, and abstract, on the one hand, and material, situated, and political, on the other." (LEVINE, 2015, p. 11)

²⁹ "In keeping the viewer up with the story, it just about works, but of the feelings churning within Benjy's lumbering frame, we are left largely ignorant." (MACINNES, 2014)

a voz mental de Benjy; no filme, há que se fazer uma escolha por uma criança ou um adulto.

Quando Benjy nos diz: “Caddy tinha cheiro de folha”, “Caddy tinha cheiro de árvore e de quando ela diz que a gente estava dormindo.” (p. 10), passagens que acontecem inteiramente na cabeça do personagem, já que ele não articula na sua fala sentenças, mas apenas grunhidos, travamos contato com palavras que descrevem estados mentais não-exteriorizados. E ainda que James Franco tenha acrescentado uma espécie de narrador ao filme, na tentativa de narrar esses estados mentais, a coisa não parece funcionar do mesmo jeito, haja visto que no livro isso (esse acréscimo) não precisa ocorrer, porque essencialmente faz parte da forma “narrador” do primeiro capítulo. No romance, temos acesso a todos os pensamentos e sentimentos de Benjy, sejam eles confusos ou não. Sentimentos e pensamentos estes que os demais personagens não conhecem, pois ocorrem exclusivamente na mente de Benjy.

Em contrapartida, materialmente, um romance não é possibilitante de sons e imagens, por exemplo. Isso ocorre na cabeça do leitor e não na materialidade do texto.

Para além disso, podemos entender o próprio enredo fragmentado de *O Som e a Fúria* como possibilitante de confusão, independentemente de qual fosse a intenção inicial do autor. E aqui vale lembrar que as possibilitâncias não estão atreladas necessariamente a intenções iniciais de objetos. Como no caso de uma chaminé, que não é inicialmente planejada para a construção de ninho a passarinhos.

Historicamente, um enredo entrelaça acontecimentos, de maneira lógica (em sua maioria), seguindo uma sequência: começo, meio, e fim - ainda que esta sequência seja invertida (e.g. fim, começo e meio). Contudo, o que Faulkner faz é contar a mesma história de perspectivas completamente diferentes, o que terá implicações diretas para o enredo:

Eu [William Faulkner] já tinha começado a contar a história através dos olhos da criança retardada, pois senti que seria mais eficaz se contada por alguém capaz de saber somente o que aconteceu, mas não o porquê. Vi que não tinha contado a história, naquele momento. Tentei contá-la novamente, a mesma história, através dos olhos de outro irmão. Mas ainda não era aquilo. Conteí pela terceira vez, através dos olhos de um terceiro irmão. E ainda não era aquilo. Tentei juntar as peças e preencher os vazios assumindo eu mesmo o papel de porta-voz. Nem assim a história se completou, não até quinze anos depois de o livro ser publicado, quando escrevi, como o apêndice de outro livro, o esforço final para contar a história e tirá-la da minha cabeça, para que eu pudesse ter um pouco de paz. É o livro que mais me entenece.

Não podia deixá-lo em paz, e nunca consegui contá-lo direito, embora tenha tentado bastante e gostasse de tentar de novo, ainda que eu provavelmente fracasse mais uma vez. (STEIN, 2011, p. 20)

Peguemos o exemplo de Benjy. A certa altura, já não sabemos mais se estamos no passado ou no presente, porque as marcações em itálico começam a se misturar e assumir significados diferentes (uma hora situam o passado, e noutra, o presente). Mas do que o enredo é possibilitante é da localização através dos cuidadores de Benjamin: Luster, no presente; Versh, na infância; e T.p. na adolescência. O mesmo não ocorre com Quentin, que mistura vozes (a do pai com a sua, principalmente) e tempos, nos seus momentos de maior confusão e fluxo mental. Isso porque suas funções originárias talvez não devessem ser essas: personagens não são pensados historicamente para servirem de âncoras temporais; discursos de pessoas diversas não são pensados historicamente para se imbricarem.

1.3 RITMOS

Quais são os ritmos de *O Som e a Fúria*? E que efeitos têm eles sobre a leitura dessa narrativa?

Quando consideramos ritmos, estamos pensando não só em literatura: nossa sociedade é inteira composta de ritmos (LEVINE, 2015). Olhemos para as fábricas, a título de exemplo. As trocas de turno definem o ritmo de entrada e saída dos trabalhadores (LEVINE, 2015, p 49). Da mesma forma, as estações do ano definem ritmos de produção agropecuária. Os acontecimentos do mundo definem ritmos de notícia - vide toda a alteração na programação da Rede Globo de Televisão para uma maior cobertura sobre a pandemia de Covid-19, em 2020. Os telespectadores da emissora estavam acostumados a telejornais como “Bom dia, Brasil”, jornais locais, como, no caso do Paraná, Meio Dia Paraná, e o mais do que conhecido “Jornal Nacional”. No entanto, para uma maior cobertura sobre a pandemia, o que incluía diversas atualizações diárias sobre os números de mortos e infectados pelo vírus, alguns telejornais ganharam mais tempo à frente das telas, além da criação do programa “Combate ao Coronavírus”, chegando a 11 horas de jornalismo diárias³⁰. De uma hora para a outra, então, o ritmo da maior rede de televisão aberta da América Latina se viu alterado.

Segundo Levine (2015), ritmos são “Padrões de repetição, duração, e arcos de desenvolvimento [que] organizam nossas experiências de tudo, desde sono e sexo, até o governo e a economia global.” (p. 50)³¹ Mas a tese que norteia essa seção de seu livro é a de que “Nós podemos usar nosso entendimento das possibilitâncias de ritmos estéticos - repetição e diferença, memória e antecipação - para entender ritmos sociais.” (p. 53)³²

Ora, com o romance de Faulkner isso não é diferente. Peguemos, por exemplo, o primeiro capítulo. Nele, há várias repetições feitas por Benjy sobre Caddy cheirar como as folhas das árvores:

- “Caddy tinha cheiro de folha.” (p. 10)

³⁰ Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=ifVyJfknfik>.

³¹ “Standard repetitions, durations, and arcs of development organize our experiences of everything from sleep and sex to governments and the global economy.” (LEVINE, 2015, p. 50)

³² “We can use our understanding of the affordances of aesthetic rhythms - repetition and difference, memory and anticipation - to understand social rhythms.” (*Idem*, p. 53)

- “Caddy tinha cheiro de árvore [...]” (p. 10)
- “Caddy tinha cheiro de árvore na chuva.” (p. 23)
- “*Caddy tinha cheiro de árvore.*” [itálico do autor] (p. 48)

Elas todas vão construindo certa imagem de apreensão do mundo para Benjamin: memória e realidade. O que se quer dizer é que as repetições, que constituem o ritmo de Benjy, parecem ajudá-lo a se lembrar, a internalizar Caddy, através de sua percepção sensorial, que não é majoritariamente imagética; para ele, a percepção está ligada a cheiros, a sons, a todos os outros sentidos:

Eu ouvia o relógio, e ouvia Caddy atrás de mim, e ouvia o telhado [audição]. Continua chovendo, disse Caddy. Detesto chuva. Detesto tudo. E então a cabeça dela estava no meu colo e ela estava chorando, me segurando, e comecei a chorar [tato]. Então olhei para o fogo outra vez e as formas claras e lisas começaram outra vez. [visão]. Eu ouvia o relógio e o telhado e Caddy [audição, novamente]. (FAULKNER, 2017, p. 60)

Nesse sentido, sons e cheiro, e.g., são possibilitantes da memória de Benjamin, da sua lembrança: não necessariamente existem para isso, mas possibilitam essa função.

Percebe-se, também, que a visão aparece só ao fim da descrição feita por Benjy, e, mesmo assim, não aparece atrelada a Caddy; está atrelada ao fogo (Benjy tem certo fascínio pelo fogo). E tudo isso começa outra vez. Outra vez ouvindo o relógio, outra vez ouvindo o telhado, e outra vez ouvindo a Caddy. Ritmos de repetição, portanto.

Para Quentin, algo parecido acontece: o tempo dá o ritmo. Isso ocorre através da figura do relógio (todos os grifos serão nossos, não do autor):

- “[...] portanto eu estava no tempo de novo, ouvindo o *relógio*. Era o *relógio* de meu avô [...]” (p. 79)
- “Acho que ninguém escuta com atenção o som de um *relógio*.” (p. 79)
- “Larguei o *relógio* e entrei no quarto [...]. Tirei o resto de vidro de dentro do *relógio* com uma toalha.” (p. 84)
- “Havia um *relógio*, bem alto, no sol [...]” (p. 86)
- “O homem, com um *relógio* na palma da mão, me olhou com o olho desfocado e buliçoso.” (p. 87)
- “Porque o pai disse que os *relógios* matam o tempo. [...] é só quando o *relógio* para que o tempo vive.” (p. 88)

A experiência do tempo parece ser tão insuportável para Quentin que ele acaba por quebrar o relógio que ganha do pai. No entanto, continua ouvindo o tique-taque mesmo depois disso. O ritmo do tempo, “o mausoléu de toda esperança e todo desejo” (p. 79), parece ditar o comportamento de Quentin no capítulo. Suas idas e vindas ao passado, suas lembranças de Caddy e do pai, seu sentimento incestuoso pela irmã, tudo culmina no seu suicídio, que já é antecipado no começo do capítulo, quando o personagem coloca seu terno novo e compra ferros de passar para servirem de peso para que afunde no rio.

E a duração, enquanto componente de ritmo, também tem força aqui. O plano de suicídio se mostra logo no solilóquio de Quentin, quando diz “Até o Dia em que Ele dirá Erguei-vos só o ferro de passar subiria à superfície.” (p. 83) Podemos pensar e formular hipóteses já desde o início, mas a confirmação vem apenas quando Quentin pula da ponte. A antecipação leva à duração, portanto. A duração da nebulosidade dos pensamentos de Quentin. A duração da voz do pai, enunciada no passado, mas que assombra sua mente até então. A duração do amor por Caddy. A duração da loucura, e dos sentidos que vão se perdendo junto com as separações das frases (no começo, bem estruturadas e divididas; no fim, imbricadas). A duração do tempo, “o *reducto absurdum* de toda experiência humana.” (p. 79)

Por fim, não nos deixemos esquecer do ritmo social espelhado pela narrativa. Aquele Sul, que já se mencionava acima, através do condado fictício de Yoknapatawpha, parece ter-se perdido no tempo. Enquanto Nova Iorque, por exemplo, vivenciava, em 1928 (primeiro ano do primeiro capítulo do romance), um enorme crescimento econômico e cultural, pós-Primeira Guerra (com a quebra da Bolsa de Valores ainda por vir, em 1929), todo o progresso que se observava no norte não tem vez no sul. Ainda estamos falando de uma aristocracia que vende terras e posses para manter a pompa. Às pessoas negras, reservam trabalhos mal remunerados³³, e ainda uma hierarquia verticalizada desigual imposta sobre elas. Nesse contexto, podemos pensar que uma personagem como Dilsey, negra, embora seja alvo de um maior foco no último capítulo, não é sua narradora, porque não tem voz e vez naquele *Deep South*. E aqui pode-se enxergar certa tensão criada por Faulkner em relação à condição da pessoa negra nos estados do Norte do país.

³³ Isso fica muito claro quando em comparação com o conto *Aquele sol noturno*, do mesmo William Faulkner, cuja cena inicial apresenta Nancy, a protagonista, uma mulher negra, cobrando um homem branco por ter contratado seus serviços de lavagem de roupa e não tê-la pago.

Ato contínuo, temos marcas fortes do patriarcalismo (uma forma social) aparecendo no livro, especialmente latentes nos personagens Jason (pai), Quentin e Jason (filho). O pai, essa figura central para o mundo de Quentin, figura que está quase onipresente no monólogo de Quentin, exerce, enquanto forma masculina e paterna, enorme influência sobre o filho, sobre a sua fala e sobre o seu raciocínio. Quentin, ao tentar proibir que Caddy fuja com Dalton Ames, também exerce essa força, quase que de disputa pela irmã. E Jason (filho), incontáveis vezes tentando exercer controle sobre a sobrinha, dá continuidade a essa forma social. Ritmos, portanto, porque se repetem nos vários ramos desta árvore que é a família Compson. Uma vez mais, formas sociais se reforçando e se espelhando na narrativa faulkneriana.

1.4 HIERARQUIAS

Não é difícil entendermos hierarquias quando pensamos em formas, uma vez que

hierarquias arranjam corpos, coisas e ideias de acordo com níveis de poder ou importância. Hierarquias ranqueiam - organizam experiências em arranjos assimétricos, discriminatórios e, muitas vezes, injustos. (LEVINE, 2015, p. 82)³⁴

E Levine falará ainda de hierarquias binárias, como “mente x corpo”, “homens x mulheres”, “público x privado” etc. A questão em relação a *O Som e a Fúria* talvez resida nas hierarquias entre personagens. Evidentemente, temos hierarquias sociais dentro da obra: Os Compson por si só estariam acima nessa hierarquia, por pertencerem à aristocracia do Sul dos Estados Unidos, portanto, “pobres x ricos”, e pertencem a essa hierarquia não só pelo dinheiro (que já não têm mais, pois tiveram de vender partes de sua terra para saldarem suas dívidas), mas por seu nome, por serem brancos, e por terem pessoas negras trabalhando para si, numa posição hierarquicamente abaixo; então, “brancos x negros”.

Mas há na narrativa uma hierarquização das suas formas. Primeiro, de Benjamin, Quentin e Jason. Isso porque assumem a função de narradores, então suas visões da história estarão acima das de outros personagens. Mas, dentro de cada narração, há ainda hierarquias outras.

Caddy está claramente acima de Benjy, embora ela mesma não tenha um capítulo para si. Desde o começo, ela é a força motriz que move Benjy. Quando ela, ainda criança, fala em fugir de casa, Benjy fica perturbado com a ideia. Na primeira cena, em que Benjy olha pela cerca as pessoas tacando (jogando golf), quando um jogador diz “Aqui, *caddie*.” (p. 7), toda uma onda de reminiscências vem a Benjy. *Caddie* é o termo usado para designar pessoas que auxiliam os jogadores de golf, como gandulas para o futebol. No entanto, Caddy surge com toda a força, fazendo Benjamin chorar, por se perguntar onde estaria a irmã. Caddy é também a “cola” que mantém a família, pois cuidará de Benjy, como é dito no fim de seu capítulo:

³⁴ “[...] hierarchies arrange bodies, things, and ideas according to levels of power or importance. Hierarchies rank - organize experience into asymmetrical, discriminatory, often deeply unjust arrangements.” (LEVINE, 2015, p. 82)

“A mãe está muito doente, está.” disse Caddy. “Não.” disse o pai. “Você vai tomar conta do Maury [o primeiro nome que Benjy recebe ao nascer] direitinho.”

“Vou.” disse Cady. (FAULKNER, 2017, p. 78)

Caddy assume essa influência inclusive na origem do romance, influência essa que passa à sua filha, Quentin, no fim. É Caddy quem sobe na pereira, com o poder de despertar desejo em Quentin (seu irmão) com a imagem:

Começou com uma imagem mental. Eu não percebi, naquele momento, que era simbólico. A imagem era dos fundilhos enlameados da calcinha de uma menina, trepada numa pereira, de onde ela podia ver, através de uma janela, o lugar onde transcorria o funeral de sua avó, relatando o que se passava aos seus irmãos, que estavam no chão, embaixo. No momento em que expliquei quem eles eram, e o que estavam fazendo, e como as calcinhas dela ficaram enlameadas, me dei conta de que seria impossível comprimir tudo num conto, e que aquilo teria de ser um livro. Depois me dei conta do simbolismo das calcinhas sujas de terra, e essa imagem foi substituída pela da menina órfã de pai e mãe descendo num cano de esgoto para escapar do único lar que tivera, onde nunca lhe ofereceram amor, afeto, ou compreensão. (STEIN, 2011, p. 20)

O poder hierárquico, atrelado a Caddy, nesse caso está na imagem que ela cria, a imagem de sujeira relacionada às suas partes íntimas, que tem efeito direto sobre os sentimentos incestuosos de seu irmão. E aqui, podemos pensar novamente em possibilitâncias, uma vez que “A imagem [que] era dos fundilhos enlameados da calcinha de uma menina” é possibilitante quase que sociopsicologicamente da sujeira (histórica e misogenamente) atrelada a mulheres, a “sujeira das partes baixas”; para isso, basta pensar no tabu da menstruação, que não raro é vista como um período de impureza.

Ao fim do romance, quando sua filha, Quentin, rouba todas as economias de Jason (que foram enviadas a ele por Caddy para que sua filha pudesse ter uma vida como a das garotas de sua idade), é Quentin quem assume o topo dessa hierarquia, se desprendendo das amarras da família, se desprendendo dos Compson. Ambas as hierarquias podem ser vistas simbolizadas pela altura: Caddy no alto da árvore; Quentin no alto da janela, descendo pela tubulação, em fuga.

Com Jason, há também hierarquias operando em sua vida. A sua manipulação da mãe, Caroline, que, embora matriarca, quase não tem voz e vez na narrativa, para enviar Benjy a um manicômio. As tentativas de controle e poder sobre a sobrinha,

Quentin. A necessidade de ter um trabalho (rebaixando-o), em uma loja, e não um banco como achava que merecia. E a hierarquia racial, pois a ele lhe parecia que pessoas negras não deveriam ter vez em sua cidade (para dizer o mínimo).

Logo no início do seu capítulo, já somos apresentados a duas formas que atravessam a fala de Jason: gênero e raça. Eis a maneira como enxerga sua sobrinha:

Uma vez vagabunda, sempre vagabunda, é o que eu digo. O que eu digo é que a senhora é feliz se a sua única preocupação é ela estar matando aula. O que eu digo é que ela deveria estar lá embaixo na cozinha agora mesmo, em vez de socada no quarto dela, lambuzando a cara com maquiagem e esperando que seis negros que nem conseguem se levantar da cadeira se não devorarem uma penela cheia de pão e carne preparem o café da manhã dela. (FAULKNER, 2017, p. 184)

E essa posição na hierarquia é reforçada pela mãe, em passagens como a seguinte: "Não estou me referindo a você", ela diz. "Você é o único que não me envergonha." (FAULKNER, 2017, p. 185)

Ironicamente, no último capítulo, em que não há um narrador-personagem, mas um narrador em 3ª pessoa, é Dilsey quem ganha foco. É a sua visão, são as suas falas e suas ações que assumem um papel acima, hierarquicamente. E é Dilsey quem vê o fim da família Compson, com o suicídio de Quentin, a morte da mãe e do pai (Jason e Caroline), a quase fuga/ rechaço de Caddy, a fuga de sua filha, Quentin, a castração e internamento de Benjamin, e a venda da propriedade (*a posteriori*) feita por Jason. No apêndice ao livro, incluído por Faulkner depois de sua publicação, sobre Dilsey lemos apenas (e nos basta):

"DILSEY
Eles resistiram." (p. 348)

Além disso, temos a mãe, Caroline, chamando Benjy de "bebê" a todo instante, independentemente de ele já ter seus mais de trinta anos de idade, ou, como se lê, "Ele está mas é fazendo três ano há trinta ano." [sic] (p. 21), colocando-o, hierarquicamente, na posição de criança, abaixo da de um homem adulto. Há também o discurso do pai invadindo o discurso de Quentin, a todo instante, com frases como "disse o pai", "o pai disse", demonstrando uma clara hierarquia entre esses dois personagens: Jason, o pai, acima; Quentin, o filho, abaixo. E Jason (filho) reafirmando a sua superioridade numa hierarquia verticalizada, ao repetir constantemente na sua

narração coisas como “é o que eu digo”, e “é o que eu acho”, como nenhuma outra voz estivesse acima da sua. E é, então, nesse sentido que “[...] hierarquias importam para o ato da leitura, [pois está] a forma vertical das hierarquias moldando nossas práticas diárias interpretativas.” (LEVINE, 2015, p. 87)³⁵

No fim, o propósito metodológico não é decidir, de uma vez por todas, a respeito de uma hierarquia particular de valores do texto, ou de nós mesmos, mas termos uma clara visão das maneiras pelas quais as formas verticais das hierarquias estruturam os atos de leitura literária. Conforme lutamos para revelar as distinções entre privilégio e prioridade em um texto, nós também nos agarramos a hierarquias éticas, políticas e profissionais que organizam mundos não-ficcionais. [...] Se um neoformalismo oferece uma lição, é esta: uma análise atenta de como hierarquias que contêm e colidem nos convidam a repensar ações políticas efetivas.³⁶ (LEVINE, 2015, p. 111)

As hierarquias importam, para os propósitos deste trabalho, então, por trazerem essa visão de que formas sociais podem estar refletidas nas mais sutis representações dentro da narrativa. O método oferecido por Levine nos ajuda a enxergá-las, porque hierarquias estão presentes em instituições (como a família), e “[...] *instituições preservam formas*. Seus ritmos repetitivos ao longo do tempo são possibilitantes de estabilidade.”³⁷ (LEVINE, 2015, p. 60) A repetição de formas como o racismo, o patriarcalismo, dentre outras, ajuda-as a se manterem existentes através do tempo e do espaço, sendo possível, destarte, encontrá-las numa obra como *O Som e a Fúria*.

³⁵ “[...] hierarchies matter to the act of reading, the vertical form of the hierarchy shaping our daily interpretive practices. (LEVINE. 2015, p. 87)

³⁶ In the end, the methodological point is not to decide, once and for all, on a particular text’s hierarchy of values, or on our own, but to become clear-eyed about the ways that the vertical hierarchy structures acts of literary reading. As we struggle to reveal the text’s distinctions of privilege and priority, we also grapple with ethical, political, and professional hierarchies that organize nontextual worlds. [...] If a new formalism has one lesson to offer, it is this: a close analysis of contending and colliding hierarchies invites us to rethink effective political action. (LEVINE, 2015, p. 111)

³⁷ “[...] *institutions preserve forms*. Their repetitive rhythms over time afford stability.” (LEVINE, 2015, p. 60)

1.5 REDES

Chegamos, por fim, às redes (*networks*), que nos ajudam a pensar o todo (*wholeness*) da narrativa. Tendo em mente que redes contemplam formas distintas, que organizam e alteram experiências sociais e estéticas (LEVINE, 2015, p. 113), é possível pensar que

Todas as redes são possibilitantes de conectividade; todas criam ligações entre pontos [nós] desconexos. [...] Seu poder de organizar depende dos padrões particulares de cada rede, e os modos como seus arranjos colidem com outras redes e outras formas.³⁸ (LEVINE, 2015, pp. 114-115)

O termo “redes”, Caroline Levine nos informa, vem lá da metalurgia e área têxtil,

usado no século XVI para descrever objetos feitos de tecidos ou fibras de metal interligados como uma rede ou teia. Algo como *texto*, a raiz do termo implica fios entrelaçados se movendo em múltiplas direções ao invés de direcionados a uma única terminação. O conceito de rede tem sido expandido, desde então, para incluir tecidos animais e vegetais, estruturas naturais de cristais, e, desde o século XIX, relações sociais - abarcando todo fio ou estrutura de interconexão, desde sistemas de transporte e informação, até propriedades, negócios, associações profissionais, e mesmo a própria literatura.³⁹ (LEVINE, 2015, p. 113)

Toda essa definição nos ajuda na análise de *O Som e a Fúria* da seguinte maneira: como estabelecer um fio condutor, que seria o enredo, se ele é fragmentado, se tem peças faltando, se não é o enredo que mantém tudo interligado, mas sim outra coisa: a junção, a conexão, a rede de acontecimentos e pensamentos, em que cada acontecimento e pensamento assume a função de “nó” nessa teia, chegando, por fim, não a um enredo, mas a uma rede de informações a serem unidas pelo leitor - uma característica marcante de textos modernistas, vale ressaltar.

³⁸ All networks afford connectivity; all create links between disconnected nodes. [...] Their power to organize depends on the particular patterns of each network and the ways that its arrangements collide with other networks and other forms. (LEVINE, 2015, pp. 114-115)

³⁹ “[...] used in the sixteenth century to describe objects made out of fabric or metal fibers interlaced as in a net or web. Something like *text*, the roots of the term imply interwoven strands moving in multiple directions rather than directed toward a single end. The concept of the network has since expanded to include animal and plant tissues, natural crystalline structures, and, since the nineteenth century, social relationships - including any string or structure of interconnections, from transportation and communication systems to property, business, professional associations, and even literature itself.” (LEVINE, 2015, p.113)

Pensando em alguns nós (personagens) dessa rede, temos: Jason e Caroline dando origem aos quatro filhos (sem contar a ligação de manipulação entre Jason IV e a mãe); Quentin III e seu suposto amor incestuoso por Caddy; Caddy dando origem a sua filha, Quentin, que leva o nome de seu irmão; Benjy e seu amor e fascínio por Caddy; Jason IV e suas cobranças e pré-julgamentos para com (Miss) Quentin, sua sobrinha.

Aqui ainda não estão outros nós, como eventos importantes: o suicídio de Quentin III; a castração de Benjy; o rechaço de Caddy, seu caso com Dalton Ames, seu casamento, sua saída da cidade - sendo forçada a deixar sua filha com os Compson; a morte de Jason III; o roubo praticado por Quentin, e sua fuga; e personagens como Dilsey, que esteve ligada a todos eles do começo ao fim da narrativa; T.p. , Versh, e Luster. Há vários nós, portanto, entre personagens, e entre acontecimentos. Todas essas formas operando simultaneamente: um personagem ligado a vários outros; um evento ligado a vários outros, em tempos distintos, inclusive (passado e presente). E não há a solidez de um enredo no meio de tudo isso, como linha central. São os acontecimentos que tomam as vezes dessa linha, como ilhas que se ligam eventualmente, mas que se sustentam por si sós, e não se pretendem linha condutora. Tampouco parece haver uma terminação única para esses nós: não há um único ponto final, pois há um para cada personagem de maneira diferente. Para Dilsey, a resistência, a sobrevivência; para Benjy, o asilo; para Quentin III, a morte; para Miss Quentin, a liberdade; para Caddy, a ruína; para Jason IV, uma vida mediana, com venda da mansão (*a posteriori*) para ser tornada uma pensão, uma vida no que podemos considerar uma quitinete, trabalhando com livros-caixa e algodão; sem contar os outros personagens.

Isso tudo é possível porque, conforme se disse acima, o poder organizador de uma rede depende de seus padrões particulares, e todas elas não passíveis de conectividade (LEVINE, 2015), i.e., pode-se acrescentar nós a elas *ad infinitum*. A do núcleo Compson vem desde muito antes de Jason IV, mas prossegue quando Caroline é acrescentada a ela; em seguida, os quatro filhos; Dilsey, como empregada; os cuidadores, sendo Luster, por exemplo, neto de Dilsey; Dalton Ames, fora da família, que estabelece uma ligação com Caddy, criando outra ligação: Quentin. E,

assim, sucessivamente, nessa teia. Todavia, Levine nos avisa que “Nunca conseguiremos apreender a totalidade de redes que nos organizam.”⁴⁰ (2015, p. 129)

Por outro lado, não se pode fechar os olhos para todas as pessoas que compõem a rede social do lugar. Trata-se, afinal, de todo um condado, ainda que não apareçam diretamente na narrativa. Sem mencionar costumes, a própria moda, a tecnologia que venha de fora. Tudo isso são novos nós acrescentados à rede da família e à rede de Yoknapatawpha, que poderia ser classificado como “meta-rede”, conforme Levine (2015):

De maneira salutar, também, a cidade não funciona *apenas* como um princípio de adjacência: ela promove uma conexão entre personagens e instituições. [...] A cidade emerge neste exemplo [exemplo que a autora dá ao analisar *A casa soturna*, de Charles Dickens] como um tipo de meta-rede, ligando e unindo outros princípios de interconexão.⁴¹ (LEVINE, 2015, p. 124, *itálico da autora*)

⁴⁰ “We cannot ever apprehend the totality of the networks that organize us.” (2015, p. 129)

⁴¹ “Importantly, too, the city does not work *only* as a principle of adjacency: it also fosters connection between characters and institutions. [...] The city emerges in this example as a kind of meta-network, linking and assembling other principles of interconnection.” (LEVINE, 2015, p. 124)

1.6 EPÍLOGO

Existe uma lógica por trás de todos esses conceitos: o imbricamento, a dificuldade de separação. Para fins explanatórios, cada um deles assume uma seção deste capítulo, ainda que estejam todos interligados: um conceito se liga ao outro, como, nos valendo do último termo apresentado, uma rede. Formas se ligam ao entendimento de possibilitâncias, mas também se ligam ao entendimento de hierarquias, constituem ritmo, e constroem redes. São separáveis para fins de estudo, mas formam um corpo uno.

Ainda assim, conceitos do livro de Caroline Levine foram deixados de fora, como corpo social e burocracia (o imbricamento de formas). Isso porque, grosso modo, é objetivo desta dissertação uma apresentação dessas teorias mais inovadoras ao crítico, teórico e/ou leitor brasileiro, testando sua validade numa aplicação a um romance extremamente complexo, em termos composicionais, e até mesmo temáticos, para ver se se sustentam, se se mantêm de pé; em resumo, sua pertinência. E, para tanto, é preciso haver um foco em certos momentos dessas teorias, o que deixa coisas de fora desse mesmo foco, por não se querer um tratamento inadequado desses conceitos que acabaram por ficarem sem explanação.

Caroline Levine, na contramão do formalismo mais clássico, não acredita que formas constituam estruturas meramente linguísticas, isto é, dentro do texto apenas. Para ela, formas estão agindo em todos os lugares, dentro e fora do texto ficcional. Isso ocorre com formas mais institucionalizadas como o racismo. E é importante deixar claro que ela

Não [entendeu] os textos literários [no seu] livro como reflexos ou expressões de formas sociais anteriores, mas sim como locais, como situações sociais, onde múltiplas formas se cruzam e colidem, convidando-nos a pensar novos caminhos sobre o poder. Algumas formas se movem com surpreendente facilidade em contextos sociais e literários, e as narrativas estão entre as melhores formas de identificar e rastrear o desdobramento das relações entre as diferentes formas.⁴² (LEVINE, 2015, p. 122)

⁴² “I have not understood literary texts in this book as reflections or expressions of prior social forms, but rather as sites, like social situations, where multiple forms cross and collide, inviting us to think new ways about power. Some forms move surprisingly easily across social and literary contexts, and narratives are among the very best forms for identifying and tracking the unfolding of relations among different forms.” (LEVINE, 2015, 122)

“[...] a literatura embute em si uma quantidade excessiva de detalhes, tal como a vida está repleta de detalhes excessivos.”

- James Wood, *Como funciona a ficção*

2 OS MUNDOS POSSÍVEIS DE WILLIAM FAULKNER

Ao entendermos mundos ficcionais como mundos possíveis, mergulhados no pensamento de Lubomír Doležel, e temos acesso a categorias de análise que nos permitem descrever a composição e estruturação d'*O Som e a Fúria*. Nesse caminho, começamos por nos perguntar como seria essa narrativa se ela contivesse apenas um personagem; olhemos, portanto, para as suas estruturas.

Para Doležel, um mundo ficcional de uma única pessoa constitui uma estrutura artificial e precária (DOLEŽEL, 1998, p. 37). Ainda assim, a sua importância para a ficção é considerável, uma vez que mundos assim costumam trazer à tona características rudimentares da atuação e vida mental humanas (DOLEŽEL, 1998, p. 37).

Se todo *O Som e a Fúria* fosse narrado e protagonizado apenas por Benjamin, o primeiro narrador do romance, não teríamos acesso às reflexões e ao sentimento conflituoso de incesto de Quentin para com Caddy. Tampouco teríamos acesso à mentalidade controladora e mesquinha de Jason (filho), desviando dinheiro de sua sobrinha, pensando-a como uma “vagabunda” (palavra utilizada pelo próprio personagem), e daí por diante. Ou mesmo o olhar de Dilsey, que viu o começo e o fim da família; o primeiro e o último Compson, mas que resistiu, tenha-se passado o tempo que se passou e as suas dores.

O autor utiliza como exemplo para ilustrar seu raciocínio o romance *Robinson Crusoe*, do inglês Daniel Defoe. Com ele, Doležel analisa a criação ficcional através da interação entre Crusoe, solitária (a princípio), numa ilha, e a natureza, a sua própria mente, e a atribuição de estados mentais da personagem pelos fenômenos naturais em ação nessa ilha.

O mundo de uma única pessoa [*One-person world*], assim, embora teoricamente simulatório, acaba sendo limitado em seu potencial narrativo. De acordo com Doležel, o terreno mais fértil seria a narrativa ficcional onde duas ou mais pessoas

[*Multiperson World*], potenciais agentes, se encontram, considerando que a interação das pessoas, individualmente ou em grupos, é a principal fonte de histórias (1998, p. 74). Isso, porém, não esclarece o que são mundos ficcionais e, menos ainda, o que são mundos possíveis.

Em poucas palavras, mundos ficcionais são mundos possíveis. E falar d'O *Som e a Fúria* é, nalguma instância, falar sobre ficção, de uma maneira mais geral; sobre criação de mundos ficcionais. Isso implica em uma teoria da *poiesis*, de novas histórias e novos textos, que transfira a nossa atenção do conceito de narrativa enquanto história [story] para narrativa enquanto ficção (DOLEŽEL, 1998). A justificativa para isso, apresentada por Lubomír Doležel (1998), seria a de que a definição de ficção é mais ampla do que a de história e, nesse sentido, “[...] nós viríamos a entender as condições e princípios de *invenção de histórias* como um caso específico de *criação ficcional*.”⁴³ (p. IX)

Para tanto, este capítulo conversará indiretamente com a área da filosofia, especificamente com a lógica contemporânea e a filosofia analítica, em que houve um resgate do paradigma dos “mundos possíveis”, havendo esse paradigma, inclusive, penetrado o discurso teórico das ciências naturais, sociais e humanas (DOLEŽEL, 1998).

Por que “mundos possíveis”? Por que não escolher analisar o romance segundo o seu realismo latente? Ainda que se trate de uma obra modernista, o diálogo com o real se encena quase que a cada frase. A verdade é que isso também será feito aqui, visto que uma coisa não exclui a outra e que

Tratar narrativas ficcionais como mundos possíveis liga a teoria literária a uma rede interdisciplinar dinâmica e fornece a ela o modelo de *poiesis* que não poderíamos encontrar na narratologia ‘clássica’. O universo de mundos possíveis está em constante expansão e diversificação graças à atividade incessante de construção de mundos das mentes e mãos humanas. A ficção literária é provavelmente o laboratório experimental mais ativo do empreendimento de construção de mundos.⁴⁴ (DOLEŽEL, 1998, p. IX, *italico do autor*)

⁴³ “[...] we come to understand the conditions and principles of *story inventing* as a special case of *fiction making*.” (p. IX)

⁴⁴ “Treating fictional narratives as possible worlds links literary theory to a dynamic interdisciplinary network and provides it with the model of *poiesis* we could not find in ‘classical’ narratology. The universe of possible worlds is constantly expanding and diversifying thanks to the incessant world-constructing activity of human minds and hands. Literary fiction is probably the most active experimental laboratory of the world-constructing enterprise.” (DOLEŽEL, 1998, p. IX)

Tamanho é o alcance desse paradigma que, em *Heterocosmica: fiction and possible worlds* (1998), Doležel defende sua tese de que a ficção usufrui de uma enorme liberdade: criar mundos possíveis que estejam alicerçados no mundo real, sem que, necessariamente, reflitam essa realidade enquanto ganham vida no texto. Todo o seu pensamento nessa obra, portanto, se formula através do que o filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz chama de “semântica dos mundos possíveis”, que propõe

uma troca bidirecional: de um lado, ao construir mundos ficcionais, a imaginação poética funciona com um desenho ‘material’ da realidade; do outro, construções ficcionais influenciam profundamente nosso imaginário e entendimento da realidade.⁴⁵ (DOLEŽEL, 1998, p. X)

Ainda assim, essa troca só pode ser percebida enquanto observemos uma diferença existente entre o factual [*actual*] e o ficcional. Começemos, pois, entendendo dois caminhos possíveis dessa empreitada; uma dupla perspectiva: fenômenos literários enquanto particularidades de uma obra literária e como universalidades de uma teoria sistemática (DOLEŽEL, 1998, p. XI).

Para Doležel, a

ficcionalidade é primeiramente um fenômeno semântico localizado no eixo “representação (significante) – mundo”; seus aspectos formais e pragmáticos não são negados, mas têm um papel teórico auxiliar.⁴⁶ (1998, p. 2)

Desse modo, Doležel propõe dois quadros de análise: o Quadro do Único Mundo [*One-world frame*] e o Quadro dos Mundos Possíveis [*Possible-world frame*]. No primeiro deles, entende-se que a maioria das teorias da ficcionalidade se baseiam no princípio de que só existe um único e legítimo universo do discurso (domínio referencial): o mundo real (DOLEŽEL, 1998, p. 2). O outro, em contrapartida, entende que o universo do discurso se espalha por incontáveis e inimagináveis [*nonactualized*] mundos, tornando-se viável falar de particularidades possíveis, quais sejam pessoas, atributos, eventos e assim por diante (DOLEŽEL, 1998, p. 13).

Para Bertrand Russell, por exemplo,

⁴⁵ “[...] a bidirectional exchange: in one direction, in constructing fictional worlds, the poetic imagination works with ‘material’ drawn from actuality; in the opposite direction, fictional constructs deeply influence our imaging and understanding of reality.” (DOLEŽEL, 1998, p. X)

⁴⁶ “[...] fictionality is primarily a semantic phenomenon located on the axis “representation (sign)-world”; its formal and pragmatic aspects are not denied but have an auxiliary theoretical role.” (1998, p. 2)

Existe apenas um mundo, o mundo 'real'... É da própria essência da ficção que somente pensamentos, sentimentos etc., em Shakespeare e seus leitores, sejam reais, e que não há, além disso, um Hamlet concreto [*objective*].⁴⁷ (RUSSELL, 1919 *apud* DOLEŽEL, 1998, p. 2)

Sendo assim, entidades fictícias não existiriam, bem como termos ficcionais estariam vazios de referenciais, e sentenças ficcionais seriam falsas (DOLEŽEL, 1998, p. 3). Negar, assim, a existência de outros mundos possíveis seria como destruir um dos lados da ponte da criação verbal.

Para que isso fique mais claro, peguemos como exemplo o caso apresentado por Doležel:

Uma vez que nomes de particularidades ficcionais são termos vazios, tanto 'Emma Bovary suicidou-se' quanto 'Emma Bovary morreu de tuberculose' têm um mesmo valor de verdade – falso. Nenhuma decisão sobre propriedades individualizadas de particularidades ficcionais pode ser tomada, nenhuma descrição de sua aparência ou atividade pode ser oferecida. Russell tentou contornar essas consequências implausíveis alegando que apenas os conceitos entram nas proposições e, nesse nível, podemos fazer uma distinção entre *unicórnio* e *serpente marinha*: 'Encontrei um unicórnio' ou 'Encontrei uma serpente marinha' são duas afirmações perfeitamente significativas, se soubermos o que seria ser um unicórnio ou uma serpente marinha, ou seja, qual é a definição desses monstros fabulosos... Uma vez que é significativo (embora falso) dizer 'Eu conheci um unicórnio', é claro que esta proposição, corretamente analisada, não contém um constituinte 'um unicórnio', embora contenha o conceito 'unicórnio'.⁴⁸ (DOLEŽEL, 1998, p. 3, *itálicos do autor*)

Em contrapartida, Doležel abre mão de uma corrente teórica chamada semântica mimética, que tem como núcleo o princípio mimético. Grosso modo, a semântica mimética lida com representações ficcionais, e

⁴⁷ "There is only one world, the 'real' world... It is the very essence of fiction that only the thoughts, feelings, etc., in Shakespeare and his readers are real, and that there is not, additional to them, an objective Hamlet" (RUSSELL, 1919 *apud* DOLEŽEL, 1998, p. 2)

⁴⁸ "Since names of fictional particulars are empty terms, both "Emma Bovary committed suicide" and "Emma Bovary died of tuberculosis" have one and the same truth-value-false. No decisions about individuating properties of fictional particulars can be made, no descriptions of their appearance or activity can be offered. Russell tried to bypass these implausible consequences by claiming that only concepts enter propositions and, on this level, we can make a distinction between *unicorn* and *sea-serpent*: 'I met a unicorn' or 'I met a sea-serpent' is a perfectly significant assertion, if we know what it would be to be a unicorn or a sea-serpent, i.e., what is the definition of these fabulous monsters.... Since it is significant (though false) to say 'I met a unicorn,' it is clear that this proposition, rightly analyzed, does not contain a constituent 'a unicorn,' though it does contain the concept 'unicorn'". (DOLEŽEL, 1998, p. 3)

Sua ideia principal parece ser clara: entidades ficcionais derivam da realidade, são imitações ou representações de entidades realmente existentes. Mas durante seu longo reinado, a doutrina foi interpretada de maneiras diferentes e, portanto, tornou-se uma confusão teórica. Se quisermos descobrir o que a semântica mimética contemporânea afirma sobre a ficção, temos que recuperar seus princípios teóricos da prática interpretativa dos críticos miméticos.⁴⁹ (DOLEŽEL, 1998, p. 6)

Essa prática interpretativa começa por associar uma entidade ficcional a um protótipo real, criando, assim, uma função mimética, expressa por Doležel (1998) da seguinte maneira:

particularidade ficcional $P(f)$ representa *particularidade real* [*actual*] $P(r)$.

Tomemos como exemplo o caso apresentado pelo próprio autor: Liev Tolstói. A personagem de Napoleão constante da sua obra seria posta nessa função como uma $P(f)$ dando representação a uma $P(r)$. Do mesmo modo, a Londres de Charles Dickens, como também indica Doležel, estaria para a Londres real [*actual*] dessa maneira: Londres ficcional $P(f)$ representa a Londres real $P(r)$.

Mas e no caso de Raskolnikov? Hamlet? E tantos outros? Em casos como esses, “[...] particularidades ficcionais são tidas como representações de universalidades reais [*actual*] - tipos psicológicos, grupos sociais, condições existenciais ou históricas.”⁵⁰ (DOLEŽEL, 1998, p. 7) Dessa forma, a função proposta pelo autor é a seguinte:

particularidade ficcional $P(f)$ representa *universalidade real* [*actual*] $U(r)$.

Não se deve esquecer, afinal, que a literatura, como as outras artes, embora seja uma força individualizada, contém pressões universais de linguagens, costumes, representações sociais (DOLEŽEL, 1998, p. 8). Entretanto, “O que a literatura ficcional alcança, a crítica mimética não consegue.” (DOLEŽEL, 1998, p. 8)⁵¹ Isso porque ela

⁴⁹ “Its chief idea seems to be clear: fictional entities are derived from reality, they are imitations or representations of actually existing entities. But during its long reign the doctrine has been interpreted in many different ways and thus has become a theoretical muddle. If we want to discover what contemporary mimetic semantics states about fiction, we have to recover its theoretical principles from interpretive praxis of mimetic critics.” (DOLEŽEL, 1998, p. 6)

⁵⁰ “[...] fictional particulars are taken as representations of actual universals - psychological types, social groups, existential or historical conditions.” (DOLEŽEL, 1998, p. 7)

⁵¹ “What fictional literature achieves, mimetic criticism undoes.” (DOLEŽEL, 1998, p. 8)

não dá conta de um duplo processo interpretativo do leitor: o seu repertório psicológico, sociológico e até mesmo ideológico para transportar a realidade [*actuality*] para dentro de categorias abstratas; e também a combinação feita por ele de particularidades ficcionais para serem interpretadas com essas categorias (DOLEŽEL, 1998, p. 8). Assim, chegamos a mais uma função interpretativa indicada por Doležel:

fonte real [*actual*] F(r) representa (dá representação a) *particularidades ficcionais* P(f)

A essa ação, o autor chama “pseudomimética”, uma vez que esse tipo de crítica lança mão de esforços que identificam a fonte das entidades ficcionais, sem, contudo, chegarem ao seu protótipo real [*actual*]. Nesse rumo,

Nossa análise da crítica mimética contemporânea leva à conclusão de que a semântica ficcional subjacente à sua prática interpretativa tem um escopo restrito: ela explica apenas aquelas entidades ficcionais que podem ser combinadas com protótipos reais.⁵² (DOLEŽEL, 1998, p. 9)

E, dessa forma, a grande falha da semântica do Único Mundo é esta: ela não pretende e não consegue alcançar particularidades ficcionais (DOLEŽEL, 1998, p. 10). Já o universo do discurso não está restrito ao mundo real [*actual*], podendo se espalhar por incontáveis mundos possíveis, tornando lógica e filosoficamente legítimo falar de particularidades possíveis, como estados de espírito, pessoas, eventos etc. (DOLEŽEL, p. 13).

No fito de entender o exercício da criação artística como uma atividade poética de criação de mundos possíveis, Doležel argumenta que, de uma perspectiva metafísica,

mundos possíveis têm uma existência transcendental, eles residem numa mente divina onisciente. Eles são *descobertos* por um intelecto ou imaginação excepcional. O pensamento contemporâneo sobre mundos possíveis não é metafísico. Os mundos possíveis não esperam ser descobertos em algum depósito remoto ou transcendente, eles são construídos pelas atividades criativas das mentes e mãos humanas.⁵³ (1998, p. 14, *itálico do autor*)

⁵² “Our analysis of contemporary mimetic criticism leads to the conclusion that the fictional semantics underlying its interpretive practice has a restricted scope: it accounts only for those fictional entities that can be matched with actual prototypes.” (DOLEŽEL, 1998, p. 9)

⁵³ “[...] possible worlds have transcendental existence, they reside in the omniscient divine mind. They are *discovered* by an exceptional intellect or imagination. Contemporary thinking about possible worlds

Enxergar os mundos possíveis como construções humanas, ao contrário, ajuda a tirar o conceito desse pedestal, e entender um pouco melhor as suas várias acepções:

Os mundos possíveis da semântica lógica são *modelos interpretativos* que fornecem o domínio de referência necessário para a interpretação semântica de declarações contrafactuais, fórmulas modais, contextos intencionais e assim por diante. Os mundos possíveis da filosofia são *cosmologias coerentes* derivadas de alguns axiomas ou pressuposições. O escopo dos mundos possíveis da religião é igualmente ambicioso, mas eles são construções de crenças comuns e geralmente recebem a forma de *narrativas cosmológicas*. Os mundos possíveis das ciências naturais são *designs alternativos do universo*, construídos pela variação das constantes físicas básicas. Os mundos possíveis da historiografia são *cenários contrafactuais* que nos ajudam a compreender a história do mundo real. Da mesma forma, os mundos possíveis da teoria da ação explicam a ação humana visualizando diferentes *cursos possíveis* da história de vida do agente. Mundos possíveis de ficção são *artefatos* produzidos por atividades estéticas - poesia e composição musical, mitologia e narrativa, pintura e escultura, teatro e dança, cinema e televisão, e assim por diante. Uma vez que são construídos por sistemas semióticos - linguagem, cores, formas, tons, atuação e assim por diante - temos justificativa para chamá-los de objetos semióticos.⁵⁴ (DOLEŽEL, 1998, pp. 14-15, itálicos do autor)

Nessa semântica dos mundos possíveis que Doležel está propondo, embora não seja uma proposição de fato nova para os estudos literários, os mundos ficcionais da literatura são tidos como construtos estéticos, como artefatos estéticos, construídos, preservados e transmitidos por meio de textos ficcionais (DOLEŽEL, 1998, p. 16). Isso implica dizer, por exemplo, que ainda que Hamlet não seja um homem encontrado no mundo real, ele é uma pessoa possível, habitando um mundo alternativo criado por Shakespeare (DOLEŽEL, 1998, p. 16).

is not metaphysical. Possible worlds do not await discovery in some remote or transcendent depository, they are constructed by the creative activities of human minds and hands.” (1998, p. 14, itálico do autor)

⁵⁴ “Possible worlds of logical semantics are *interpretive models* providing the domain of reference necessary for the semantic interpretation of counterfactual statements, modal formulas, intensional contexts, and so on. Possible worlds of philosophy are *coherent cosmologies* derived from some axioms or presuppositions. The scope of possible worlds of religion is equally ambitious, but they are constructs of communal beliefs and usually given the form of *cosmological narratives*. Possible worlds of natural science are *alternative designs of the universe* constructed by varying the basic physical constants. Possible worlds of historiography are *counterfactual scenarios* that help us to understand actual-world history. Similarly, possible worlds of action theory explain human acting by envisaging different *possible courses* of the agent's life history. Possible worlds of fiction are *artifacts* produced by aesthetic activities—poetry and music composition, mythology and storytelling, painting and sculpting, theater and dance, cinema and television, and so on. Since they are constructed by semiotic systems—language, colors, shapes, tones, acting, and so on—we are justified in calling them semiotic objects.” (DOLEŽEL, 1998, pp. 14-15, itálicos do autor)

Como vimos até aqui, isso se estende a toda a ficção, e não apenas à fantasia, em que é mais comum a criação de um novo universo, muitas vezes contrastante com o nosso. Faulkner, ao criar todo um condado para a sua obra (Yoknapatawpha) está fazendo uso das categorias que serão analisadas a seguir, justamente por, como qualquer escritor modernista, realista, romântico ou seja lá o que for, criar mundos quando cria ficção.

2.1 O TEXTO FICCIONAL

Para começarmos a falar sobre o texto ficcional, Lubomír Doležel propõe uma primeira distinção: *textos de mundo-imaginário* (textos-I) e *textos de construção-de-mundos* (textos-C) (DOLEŽEL, 1998, p. 24). Os textos ficcionais são exemplos de textos-C, e como tais têm condições de validação diferentes:

Textos-I como representações do mundo real estão sujeitos à avaliação de verdade; suas declarações podem ser julgadas enquanto verdadeiras ou falsas. Textos ficcionais estão fora da valoração da verdade; suas sentenças não são verdadeiras nem falsas.⁵⁵ (DOLEŽEL, 1998, p. 24)

Desse modo, as imagens do mundo real estabelecidas pelos textos-I serão sempre desafiadas, alteradas ou mesmo canceladas pela validação do leitor; no entanto, o mundo ficcional (textos-C) não sofre os mesmos processos, uma vez que seu criador tenha fixado o texto construtor (DOLEŽEL, 1998, p. 24).

N'O *Som e a Fúria*, quando William Faulkner estabelece a frase inicial do romance:

“Do outro lado da cerca, pelos espaços entre as flores curvas, eles estavam tacando.” (p. 7)

todo o seu mundo possível tem início, e não há condições de validação impostas aqui. O leitor não se pega pensando: isso é verdadeiro ou falso? A predisposição do leitor para ler o texto como algo ficcional já acontece, infraconscientemente (o que não significa dizer voluntariamente)⁵⁶ antes da abertura do livro. E o que ocorre, como veremos, não é a imposição objetiva de referências ao mundo real pelo texto ficcional. O autor, assim como o leitor, entende, do mesmo modo infraconsciente, que “Os temas que interessam à literatura emergem de uma multidão de vozes e discursos socialmente distribuídos, chegando ao texto condicionados por esse histórico de discussão.” (CHAGAS & GUIMARÃES, 2021, p. 91) Desse modo, não se trata de uma

⁵⁵ “I-texts as representations of the actual world are subject to truth-valuation; their statements can be judged true or false. Fictional texts are outside truth-valuation; their sentences are neither true nor false.” (DOLEŽEL, 1998, p. 24)

⁵⁶ Vide: CHAGAS, Pedro Dolabela. *O self chega à ficção, a ficção vem à mente (neurociência e história do romance)*. **Epistemologia, Mente, Matemática e Linguagem: Discussões do X Simpósio Internacional Principia**, p. 155.

construção de paralelos entre “mundo real” e “mundo ficcional”, pois os temas estão postos, e podem ser mapeados, por exemplo, através das formas sociais, como demonstrava Levine no primeiro capítulo.

Os narradores de Faulkner, enquanto criações possíveis, são tópicos importantes a serem analisados. O primeiro deles, Benjamin (Benjy), não estaria estabelecendo um mundo possível através de si mesmo? Olhemos para a seguinte cena, narrada por ele:

“Leve o Benjamin lá para baixo e arranje alguém para tomar conta dele, Jason.” disse a mãe. “Você sabe que eu estou doente e mesmo assim você ”
[sic]
O pai fechou a porta.
“T.p. ” ele disse.
“Senhor.” disse T.p. lá embaixo.
“O Benjy está descendo.” disse o pai. “Vá com o T.p. ”
Fui até a porta do banheiro. Ouvi a água.
“Benjy.” disse T.p. lá embaixo.
Eu ouvia a água. Fiquei ouvindo a água.
“Benjy.” disse T.p. lá embaixo.
Fiquei ouvindo a água.
Parei de ouvir a água, e Caddy abriu a porta.
“Ora, Benjy.” disse ela. Olhou para mim outra vez e eu fui e ela me abraçou.
“Você encontrou a Caddy de novo.” disse ela. “Pensou que a Caddy tinha fugido, é.” Caddy tinha cheiro de árvore. (pp. 44-45)

Os ritmos da narrativa constituem o seu mundo: repetições e frases curtas, demonstrando a sua percepção. As possibilitâncias⁵⁷ ofertadas pelo texto, ao associar sentidos (audição da água e cheiro de árvore) a pessoas ou situações. São todas ações utilizadas na criação ficcional possível de Faulkner. Esse domínio de percepções é diferente do que nos é apresentado no quarto e último capítulo do romance, por exemplo, em que o autor constrói um narrador onisciente; uma narrativa mais próxima da tradição de então. O encerramento da história pode ser um bom campo de análise:

A voz de Benjy urrava e urrava⁵⁸. Queenie pôs-se em movimento outra vez, seus cascos recomeçaram o ploque-ploque ritmado de antes, e na mesma hora Ben aquietou-se. Luster olhou para trás de relance, depois seguiu em frente. A flor quebrada estava caída sobre o punho de Ben e os olhos dele estavam de novo vazios e azuis serenos, agora que cornija e fachada passavam por ele mais uma vez da esquerda para a direita, poste e árvore, janela e porta e placa, cada um em seu lugar certo. (p. 326)

⁵⁷ Já expostas no primeiro capítulo desta dissertação.

⁵⁸ Uma representação do som e a fúria? Um fechamento simbólico para a narrativa, talvez.

Aqui também temos percepções sensoriais, estas mais ligadas à visão e à audição: os urros, a paisagem se movendo conforme se movia o cabriolé. No entanto, e justamente por se tratar de narradores diferentes, a construção muda.

Emanando, via de regra, de fontes subjetivas (o narrador ou personagens fictícios), os comentários refletem diversos pontos de vista e, portanto, podem diferir, até mesmo se contradizer. Eles participam da formação do mundo ficcional criando os domínios de opiniões, crenças, representações sociais e assim por diante.⁵⁹ (DOLEŽEL, 1998, p. 26)

O mundo ficcional de Faulkner também se erige pela ambientação. O condado fictício de Yoknapatawpha, situado no Estado do Mississippi, cuja cidade principal, Jefferson, parece ter sido inspirada na real [actual] Oxford, a cerca de 100 km de Memphis, nos Estados Unidos (OLIVEIRA, 2015, p. 48), é tido por Otto Maria Carpeaux, por exemplo, como uma inspiração “tão moralizante, embora menos segura, como a do inferno dantesco.” (CARPEAUX *apud* OLIVEIRA, 2015, p. 48) Isso porque

A força mítica do condado reside em sua concentração. Nele se aloja todo um mundo perdido, transcendendo a simples ideia do Sul anterior à Guerra Civil, englobando um domínio anterior à própria ideia de Sul: uma terra em que o rito permeia o renascimento do mito, na qual a caça anual de Isaac McCaslin⁶⁰ permitia-lhe reavivar os conceitos de honra, pureza, justiça, equilíbrio, supremacia. Elementos essenciais à manutenção de uma sociedade familiar como era a sulista. (OLIVEIRA, 2015, p. 48)

O texto ficcional faulkneriano também apresenta a imagética da árvore, presente na emblemática cena em que Caddy sobe em uma (cena germinal do romance, segundo o próprio Faulkner). Assim como o pinheiro-do-brejo, muito encontrado às margens do rio Mississippi, a obra de Faulkner se enraíza em um tronco semântico-estrutural imponente. (SILVA, 2019, p. 18) Claudimar Silva (2019) se utiliza da flora do Mississippi como metáfora para a sua análise da ficção de Faulkner:

⁵⁹ “Emanating, as a rule, from subjective sources (the narrator or fictional persons), commentaries reflect diverse points of view and therefore can differ, even contradict each other. They participate in the shaping of the fictional world by creating the domains of opinions, beliefs, social representations, and so on.” (DOLEŽEL, 1998, p. 26)

⁶⁰ Personagem de uma série de contos de Faulkner chamada *Go Down, Moses*, ou *Desça, Moisés*, em português.

O tronco da *Magnolia grandiflora*, longo e resistente, oferece a estrutura, forma e sustentação da planta. Além disso, em seu corpo lenhoso corre a seiva, líquido vital para a existência da árvore. Na árvore frondosa do *corpus* faulkneriano, são os romances publicados a partir de 1929 que cumprem essa função vital e estruturante. Além de enraizarem o estilo do autor, e de serem considerados pela crítica como as grandes realizações de Faulkner na prosa, são os primeiros ambientados no condado de *Yoknapatawpha*, *tropos* fictício e espaço de consolidação diegética de seus temas e formas. São eles *Sartoris* (1929), *O Som e a Fúria* (1929), *Enquanto agonizo* (1930), *Luz em agosto* (1932) e *Absalão, Absalão!* (1936). (p. 18, itálicos do autor)

Em todo caso, os mundos ficcionais não se restringem a padrões de verossimilhança, verdade, e tampouco plausibilidade; não há justificativa para duas semânticas da ficcionalidade (uma para mundos de “fantasia” e outra para mundos “realistas”) (DOLEŽEL, 1998, p. 19). Um mundo ficcional, ao fim e ao cabo, “[...] é um pequeno mundo possível formado por restrições globais específicas e que contém um número finito de indivíduos que são compostíveis⁶¹. ”⁶² (DOLEŽEL, 1998, p. 20)

Ao falar de texto ficcional, portanto, é necessário que entendamos que

O mundo real [*actual*] existe antes e independentemente da atividade textual. Textos imaginários [textos-I] são representações do mundo real; eles fornecem informações sobre ele em relatórios, fotos, hipóteses e outros. Os textos-de-construção são anteriores a mundos; é a atividade textual que chama os mundos à existência e determina suas estruturas.⁶³ (DOLEŽEL, 1998, p. 24)

O processamento desse texto envolve habilidades que dependem de diversas variáveis, como o tipo de leitor, o seu propósito, o estilo de escrita, dentre outros (DOLEŽEL, 1998, p. 21). Assim, Lubomír Doležel estabelece algumas categorias de análise para que entendamos melhor esse processo. Embora ele forneça outras, aqui foram selecionadas seis dessas categorias, por se acreditar que elas melhor descrevem o romance de Faulkner. São elas: *Ação e Motivação*, *Intenção e Poder*, *Autenticação*, e *Saturação*. Cada uma delas será desdobrada a seguir, confrontando-

⁶¹ Conceito trazido do filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz, significando que algo que é individual e completo é caracterizado por todas as suas propriedades, e são elas que estabelecem relações com outros indivíduos. C.f. *compossibilidade*.

⁶² “[...] it is a small possible world shaped by specific global constraints and containing a finite number of individuals who are compossible.” (DOLEŽEL, 1998, p. 20)

⁶³ “The actual world exists prior to, and independently of, textual activity. Imaging texts are representations of the actual world; they provide information about it in reports, pictures, hypotheses, and the like. Constructing texts are prior to worlds; it is textual activity that calls worlds into existence and determines their structures.” (DOLEŽEL, 1998, p. 24)

se a teoria de Doležel com *O Som e a Fúria* para testá-la e, nalguma medida, defendê-la enquanto válida para o estudo da narratologia.

2.2 AÇÃO E MOTIVAÇÃO

Na sua semântica dos mundos possíveis, Doležel muitas vezes recorre à lógica da ação para se debruçar sobre o conceito de narrativa de ficção. Para ele, “Uma semântica narrativa baseada na teoria da ação psicologiza radicalmente a história e, ao mesmo tempo, apresenta personagens fictícios como pessoas pela e em ação.”⁶⁴ (1998, p. 55) Nesse sentido, um evento não passa de uma mudança de um estado inicial para um estado final em determinado período (DOLEŽEL, 1998, p. 55). Uma personagem, então, pode proceder a mais de um possível fim (DOLEŽEL, 1998, p; 55).

Na perspectiva dos mundos possíveis, a história de vida de uma pessoa é um vetor no espaço multidimensional. A persona-agente avança de um nó a outro, realizando ou permitindo que aconteça uma das mudanças alternativas disponíveis em cada nó.⁶⁵ (DOLEŽEL, 1998, p. 56)

Daí retomamos o conceito de *redes* proposto por Caroline Levine no primeiro capítulo deste trabalho. Para Doležel, ao escolher um fim para determinado evento, ou permitir que esse fim aconteça, é estar, nesse espaço multidimensional dos mundos possíveis, elegendo um nó dessa rede multidimensional de possibilidades. Somada a isso, encontra-se a intencionalidade por detrás de uma ação, que não deve ser confundida com uma ação consciente (DOLEŽEL, 1998, p. 58).

A intenção na e para a ação orienta o agente em direção ao futuro, direciona-o a prosseguir de um determinado estado inicial para um estado final antecipado. Por ser orientada para o futuro, a intencionalidade torna a ação orientada para um objetivo (proposital). Para ter certeza, ações durativas e, especialmente, macroações podem exigir durante seu desempenho mudanças de intenções (correções, modulações, cancelamento, e assim por diante), mas essas manobras mentais táticas não afetam o papel estratégico da intencionalidade nas transformações intencionais do mundo da persona.⁶⁶ (DOLEŽEL, 1998, p. 58)

⁶⁴ “A narrative semantics based on action theory radically psychologizes the story and, at the same time, features fictional characters as persons for and in acting.” (1998, p. 55)

⁶⁵ “In the possible-worlds perspective a person's life history is a vector in multidimensional space. The person-agent advances from one node to another by bringing about or allowing to happen one of the alternative changes available at each node.” (DOLEŽEL, 1998, p. 56)

⁶⁶ “Intention in and for acting orients the agent toward the future, directs him or her to proceed from a given initial state to an anticipated end state. Because it is future oriented, intentionality makes acting goal oriented (purposeful). To be sure, durative actions and, especially, macroactions might require during their performance shifts of intentions (corrections, modulations, canceling, and so on), but these tactical mental maneuvers do not affect the strategic role of intentionality in purposeful transformations of the person's world.” (DOLEŽEL, 1998, p. 58)

Em Faulkner a distinção entre ação e motivação muitas vezes não está clara, ou até mesmo está fundida. Peguemos como exemplo o caso do patriarca Jason Compson. Ficamos sabendo que ele morreu muito provavelmente de cirrose. A sua ação de se entregar ao álcool pode ter como motivadores alguns fatores: a sua infelicidade conjugal, o seu fracasso em comparação com seus antepassados (generais de guerra), as vendas constantes de partes da propriedade da família para custear um estilo de vida aristocrata e, portanto, mal envelhecido naquele Sul pós-Guerra Civil. Qualquer que seja a sua motivação, Jason se vê diante de dois fins possíveis: a morte ou a continuidade da vida em meio ao consumo alcoólico. Uma delas, ao praticar a ação mesma de beber quase que rotineiramente, acaba permitindo (voluntariamente ou não) o seu fim: a morte. E isso é antecipado no monólogo de Quentin:

O pai vai morrer daqui a um ano se não parar de beber é o que disseram e ele não vai parar ele não consegue parar desde que eu desde o verão passado e aí eles vão mandar o Benjy pra Jackson não consigo chorar não consigo nem chorar [...]. (p. 128, itálicos do autor)

Numa aplicação da função formulada por Doležel, Jason Compson seria uma particularidade ficcional $P(f)$ dando representação a uma universalidade real $U(r)$, se pensarmos que não há necessariamente um correspondente histórico na nossa realidade empírica para essa personagem, mas os seus dilemas e o seu drama talvez representem toda uma categoria de pessoas “reais”. E, por mais que o resultado da sua ação possa ser considerado um acidente, Doležel entende que mesmo nesses casos há intencionalidade implicada:

A atuação intencional [...] é orientada para o futuro e tem um propósito. A pessoa realiza uma ação para transformar um estado inicial em um estado final pretendido. Se o estado pretendido for alcançado, a ação foi bem-sucedida. Se, no entanto, o agente se encontrar em um estado final diferente do pretendido, ocorreu um acidente. Normalmente, pensamos nos acidentes como falhas de ação com “consequências tristes”, uma visão prevalente na psicologia, sociologia e medicina. A semântica narrativa, entretanto, precisa de uma noção de acidente que englobe casos de sorte e azar [...].⁶⁷ (DOLEŽEL, 1998, p. 60)

⁶⁷ Intentional acting [...] is future oriented and purposeful. The person performs an action in order to transform an initial state into an intended end state. If the intended state is achieved, the action is successful. If, however, the agent finds himself or herself in an end state different for the one intended, an accident has happened. Ordinarily, we think of accidents as failures of acting with “sad

Além disso, podemos olhar para o sentimento incestuoso de Quentin nessa dinâmica entre ação e motivação. O ato contra a irmã, Caddy, não chega a ser expressamente consumado no texto. No entanto, os seus impulsos são inclusive apresentados ao pai, Jason, e quanto a isso lemos:

E o pai disse é porque você é virgem: entendeu? As mulheres nunca são virgens. A pureza é um estado negativo e portanto contrário à natureza. É a natureza que está fazendo mal a você e não Caddy e eu disse Isso são só palavras e ele disse A virgindade também e eu disse O senhor não sabe. O senhor não pode saber e ele disse É. No momento em que a gente compreende isso a tragédia é uma coisa de segunda mão. (p. 119)

O seu sentimento, conforme lemos a obra, apresenta-se como um dos motivadores de seu suicídio. Ademais, o peso de sua família, e o fato de seu pai ter-se desfeito do patrimônio familiar para custear os estudos de Quentin parecem pesar como os ferros em seu casaco, enquanto seu corpo afunda. Ação e motivação incestuosas ganham contornos difusos na sua narrativa:

Porque as mulheres tão delicadas tão misteriosas disse o pai. Equilíbrio delicado de imundície periódica entre duas luas. Luas disse ele cheias e amarelas como lua do equinócio de outono as cadeiras as coxas. Fora fora delas sempre mas. Amarelo. Solas dos pés de tanto caminhar parece. **Então saber que algum homem** que todos esses misteriosos e imperiosos ocultos. Com tudo que dentro delas molda uma suavidade externa aguardando um toque para. **Putrefação líquida como coisas afogadas subindo à superfície** feito borracha pálida flácida cheia com o odor de madressilva se misturando a tudo. (p. 132, grifos nossos)

Em termos psicanalíticos, as pulsões de morte e desejo andam juntas no discurso de Quentin. O seu propósito está bem definido, visto que Quentin compra ferros de passar para que o ajudem a afundar na água. Em termos semântico-lógicos, ação e motivação se mostram entrelaçadas. A sujeira associada ao desejo pela irmã, que culmina na água, na liquidez onde Quentin terá fim. E saber que algum homem que não ele poderia tocar Caddy parece perturbá-lo. Ainda assim, a sordidez de seu sentimento é regada pelo odor de madressilva. Como, para o escritor Victor Hugo, o belo e o grotesco formam o sublime, temos aqui o sublime de Quentin.

consequences," a view prevalent in psychology, sociology, and medicine. Narrative semantics, however, needs a notion of accident that encompasses both lucky and unlucky cases [...]. (DOLEŽEL, 1998, p. 60)

O próprio Faulkner, no apêndice que vem *a posteriori* a integrar o livro, ao falar sobre Quentin, descreve-o da seguinte maneira:

QUENTIN III. O qual amava não o corpo da irmã, e sim algum conceito de honra dos Compson sustentado de modo precário e (como ele bem sabia) apenas provisório pela membrana mínima e frágil de seu hímen, tal como uma réplica em miniatura do imenso globo terrestre se equilibra no focinho de uma foca treinada. O qual amava não a ideia do incesto que não viria a cometer e sim algum conceito presbiteriano de castigo eterno: ele, e não Deus, desse modo lograva lançar-se a si próprio e a irmã no inferno, onde poderia protegê-la para sempre e mantê-la intacta para todo o sempre em meio ao fogo eterno. O qual, porém, amava a morte mais que tudo, amava só a morte, amava e vivia sempre a antegozar a morte de modo deliberado e quase pervertido, tal como um apaixonado ama e deliberadamente se abstém do corpo amoroso, ansioso, sequioso e incrível da amada, até não suportar mais não a abstenção e sim o impedimento e por isso se lança, mergulha, renuncia, se afoga. (p. 336)

Embora o desejo de Quentin seja um tabu, é perfeitamente humano na sua construção e, portanto, perfeitamente possível, assim como todo o seu mundo, distorcido ou não.

2.3 INTERAÇÃO E PODER

Muito do que está relacionado com intencionalidade (não apenas) dentro de um mundo ficcional tem a ver com interação e poder. As relações estabelecidas no mundo de múltiplas personagens são moldadas inclusive pela existência de outras pessoas; no nosso caso, de outras personagens.

As condições de atuação no mundo multipessoal são radicalmente diferentes. [...] A pessoa preserva a capacidade de formar intenções subjetivas, acionar motivações idiossincráticas, visar seus próprios objetivos e buscar agir de maneira característica. Mas, na rede interpessoal, as intenções e ações de um indivíduo necessariamente se encontram e se chocam com a intencionalidade dos coagentes. Atuação se transforma em interação. Os grupos sociais impõem restrições adicionais à intencionalidade da pessoa, uma vez que 'parecem adquirir objetivos e propósitos 'próprios', independentes daqueles dos indivíduos que os compõem'. Como resultado, o habitante do mundo multipessoal deve buscar agir em condições que, de sua perspectiva, são complexas, indeterminadas e, em última análise, incontroláveis. No entanto, o mundo que parece caótico para a pessoa que atua é o mundo narrativo mais fértil.⁶⁸ (DOLEŽEL, 1998, pp. 96-97)

Não se pode deixar de lado que as formas individuais e coletivas "impõem restrições adicionais à intencionalidade dos coagentes", como no caso de Jefferson. Neste subcapítulo, olharemos mais para o personagem Jason (filho), por acreditar que uma visão mais panorâmica de suas ações pode nos ajudar a compreender a teoria de Doležel.

Logo após Jason descobrir que sua sobrinha, Quentin, passava de carro acompanhada de um homem, lemos:

Vi tudo vermelho na minha frente. Quando reconheci aquela gravata vermelha, depois de tudo que eu tinha dito a ela, esqueci de tudo o mais. Até na minha cabeça só pensei depois que cheguei ao primeiro cruzamento e tive que parar. A gente gasta dinheiro e mais dinheiro nas estradas mas quando precisa delas elas parecem um telhado de ferro corrugado. Nem mesmo com um carrinho de mão dá para seguir muito tempo nessas estradas. Penso demais no meu carro; não vou arrebentá-lo como se fosse um forde. Já o deles era bem possível que fosse roubado mesmo, então eles pouco se

⁶⁸ "The conditions of acting in the multiperson world are radically different. [...] The person preserves the ability to form subjective intentions, activate idiosyncratic motivations, aim at his or her own goals, and pursue acting in a characteristic mode. But in the interpersonal network, an individual's intentions and actions necessarily meet, clash with, the coagents' intentionality. Acting turns into interacting. Social groups impose additional restrictions on the person's intentionality, since they 'appear to acquire goals and purposes of 'their own,' independent of those of the individuals comprising them'. As a result, the inhabitant of the multiperson world has to pursue acting in conditions that from his or her perspective are complex, indeterminate, and ultimately uncontrollable. However, the world that looks chaotic to the acting person is the most fertile narrative world." (DOLEŽEL, 1998, pp. 96-97)

importavam. É como eu digo, **o sangue sempre acaba se manifestando. Quem tem sangue assim é capaz de qualquer coisa.** Eu digo, a senhora já cumpriu todas as suas obrigações que dizem respeito a ela; de agora em diante o que a senhora fizer a culpa é só sua, porque a senhora sabe muito bem o que qualquer pessoa sensata faria. Eu digo, se eu tenho que passar metade do meu dia bancando o detetive, então pelo menos eu devia arranjar um jeito de ser pago por essa porcaria de trabalho. (pp. 242-243, grifos nossos)

Nele podemos observar uma clara interação entre o narrador-personagem e os demais atores dessa trama. Jason manipula a mãe emocionalmente a todo instante, com chantagens emocionais (que ela própria também faz, ao se esconder sob a égide de uma doença incurável da qual padece há tempos e que ainda a matará). O seu comportamento dominador para com sua sobrinha sendo muitas vezes uma vazão para as suas próprias frustrações... Ao pensar consigo mesmo, isso fica mais evidente:

Ora, Jason gosta de trabalhar. Eu digo não, nunca tive vantagem de fazer faculdade [como Quentin], porque lá em Harvard ensinam a gente a nadar à noite sem saber nadar e em Swanee eles nem ensinam o que é água. Eu digo, podem me mandar para a universidade estadual; quem sabe lá me ensinam a tomar um remédio que faz o coração parecer que tem um sopro, de depois vocês podem mandar o Ben para a Marinha, eu digo, ou então para a Cavalaria, eles usam capões na Cavalaria [uma referência à castração de Benjy?]. Então quando ela mandou Quentin lá para casa para eu ter que dar comida a ela também eu digo: está certo, em vez de eu ter que ir lá para o Norte para arrumar trabalho eles mandam o trabalho para cá para mim, aí a mãe começou a chorar e eu digo, eu não tenho nada contra ela vir pra cá, não; se a senhora quiser eu paro de trabalhar e viro ama-seca dela, e aí a senhora e a Dilsey cuidam de manter o barril cheio de farinha, ou então o Ben. A senhora pode alugar o Ben pra um circo; deve ter gente em algum lugar que vai pagar dez centavos pra olhar pra ele, aí ela chorou mais e ficou dizendo pobrezinho do meu bebezinho doente, e eu digo ele vai ajudar muito a senhora assim que terminar de crescer já que por enquanto ele tem só uma vez e meia a minha altura, e ela diz que em breve ela ia morrer e isso ia ser melhor, e eu digo está bem está bem como a senhora quiser. (pp. 200-201)

Embora o contato direto seja uma forma primordial de interação, a comunicação é uma extensão de atos semióticos, e tende a ser recíproca, assim como o contato físico (DOLEŽEL, 1998, p. 98). A grande questão na interação entre Jason e sua sobrinha é justamente essa: a falta de uma reciprocidade. Isso pode se dever a uma discrepância no modo de agir das duas personagens:

Se os agentes interagentes adotam um ou o mesmo modo de agir, segue-se um modo interacional homogêneo. Assim, por exemplo, os enxadristas, modelos de atuação racional, complementam-se no controle do jogo aderindo aos princípios do raciocínio prático; os agentes impulsivos estão presos em

um circuito de feedback de escalada emocional, perdendo gradualmente o controle sobre sua interação.⁶⁹ (DOLEŽEL, 1998, pp. 105-106)

A sua interação conflituosa, regada a ódio, xingamentos e, não raras vezes, rompantes de fúria da parte de Jason, parece em grande medida com relações de poder. Para Deleuze (2008),

O poder é precisamente o elemento informal que passa entre as formas de saber, ou por baixo delas. Por isso ele é dito microfísico. Ele é força, e relação de força, não forma. E a concepção das relações de forças em Foucault, prolongando Nietzsche, é um dos pontos mais importantes de seu pensamento. (p. 112)

Isso, inclusive, vai na contramão da teoria de Caroline Levine no capítulo anterior. O poder como uma força social, e não forma, para a qual a representação dada, nesse caso, é através da relação de Jason e Mrs. Quentin.

O conflito é a forma mais comum de interação, fato reconhecido na primeira frase de um livro clássico sobre o assunto: 'O conflito é uma atividade que se encontra em quase toda parte' (Boulding 1962, 1). Boulding prossegue enumerando os campos de investigação que precisam lidar com esse modo de interação: biologia, economia, ciência política, sociologia, antropologia, psicologia, história e até mesmo geografia. Ele não mencionou a narratologia, mas não podemos deixar de notar que o conflito é a fonte mais popular de dinâmica narrativa. A semântica narrativa estuda as estruturas e variedades de conflito para seus próprios fins; mas uma vez que tem sob sua alçada um imenso número de conflitos ficcionais, tem uma boa mudança para enriquecer a teoria geral.⁷⁰ (DOLEŽEL, 1998, p. 107)

Ato contínuo, o poder em Faulkner se manifesta justamente nas interações. Quando Jason fala com Caddy, já adulta, no funeral do patriarca, ele assume o sobrenome materno, e não "Compson", como que com a morte de Jason (pai) todo o

⁶⁹ "If the interacting agents adopt one and the same mode of acting, a homogeneous interactional mode ensues. Thus, for example, chess players, models of rational acting, complement each other in the control of the game by adhering to the principles of practical reasoning; impulsive agents are locked in a feedback circuit of emotional escalation, gradually losing control over their interaction." (DOLEŽEL, 1998, pp. 105-106)

⁷⁰ "Conflict is the most common mode of interacting, a fact recognized in the very first sentence of a classic book on the subject: "Conflict is an activity that is found almost everywhere" (Boulding 1962, 1). Boulding proceeds to enumerate the fields of enquiry that have to deal with this mode of interaction: biology, economics, political science, sociology, anthropology, psychology, history, and even geography. He did not mention narratology, but we cannot fail to notice that conflict is the most popular source of narrative dynamic. Narrative semantics studies the structures and varieties of conflict for its own purposes; but since it has under its purview an immense number of fictional conflicts, it has a good change to enrich the general theory." (DOLEŽEL, 1998, p. 107)

arquétipo de poder do sobrenome fosse enterrado junto: "Nós, os Bascomb, não precisamos da caridade de ninguém. Certamente não de uma mulher perdida." (p. 224) Ainda assim, ele é também "Jason", como o pai, e, portanto, esse arquétipo não pode ser enterrado por completo.

Jason IV é descrito por Faulkner como

O primeiro Compson mentalmente são desde antes de Culloden e (solteirão sem filhos) portanto o último. Lógico racional contido e até mesmo um filósofo da velha tradição estoica: jamais pensando o que quer que seja a respeito de Deus nem contra nem a favor e apenas pensando na polícia e assim temendo e respeitando apenas a negra, sua inimiga figadal desde que ele nasceu e sua inimiga mortal desde aquele dia em 1911 em que ela também adivinhou, por puro dom de vidência, que ele de algum modo estava usando a condição de bastardia da sobrinha ainda bebê para chantagear a mãe, que preparava a comida que ele comia. [...] O qual, uma vez consumido todo o dinheiro advindo da venda do pasto no casamento da irmã e no curso do irmão em Harvard, usou o que com muita sovinice conseguiu economizar de seu magro salário como empregado do comércio para aprender numa escola em Memphis a avaliar e classificar algodão, e assim abriu seu próprio negócio, com o qual, após a morte do pai dipsomaniaco, assumiu por completo o ônus daquela família putrefata naquela casa putrefata, sustentando o irmão idiota por causa da mãe. sacrificando os prazeres que teriam sido o direito merecido e até mesmo a necessidade de um solteirão de trinta anos de idade para que a vida de sua mãe pudesse continuar o mais próximo possível do que fora antes; e isso não porque amasse a mãe mas (sua sanidade como sempre falando mais alto) apenas porque tinha medo da cozinheira negra que e nem sequer conseguiu obrigar a se demitir [...]. (pp. 343-344)

Apropriando-se do discurso de Jason, Faulkner nos fornece uma visão panorâmica da personagem. Jason é o típico homem pequeno: portador de uma necessidade de se reafirmar sobre as mulheres na sua vida: sua mãe, sua sobrinha e Dilsey. O filho por quem não venderam as terras família; um filho para o qual não foi arranjado um casamento às pressas. E ele parece tomar tudo isso como justificativa para suas ações; por achar que merece mais; e encontra no poder sobre as mulheres a saída para tanto: "Acho que alguém tem que segurar o pouco que a gente ainda tem." (p. 211), ao tentar justificar os roubos à sobrinha. As forças de poder de toda a geração dos Compson, as guerras entre a família e os Sartoris, os Snopes (famílias tradicionais da região), tudo caminha para Jason, "O primeiro Compson mentalmente são desde antes de Culloden".

2.4 AUTENTICAÇÃO

A semântica dos mundos possíveis de Doležel se baseia num princípio ontológico: ser, no mundo real, é um fenômeno independente de representação simbólica; ser, no mundo ficcional, depende de uma existência possível através de uma representação semiótica (DOLEŽEL, 1998, p. 145). “Em outras palavras, os mundos ficcionais são um tipo especial de possíveis, possíveis trazidos à existência ficcional.”⁷¹ (DOLEŽEL, 1998, p. 145)

Dentro dessa proposição teórica, o ato de construção de mundos ficcionais ocorreria de forma performativa. Para entendermos melhor,

A construção do mundo não pode ser identificada ou comparada a atos de fala imaginários, como afirmar a verdade ou falsidade, mentir, imitar ou fingir. Todos esses atos de fala pressupõem a existência independente de um mundo ao qual as sentenças correspondentes se referem, deixam de se referir ou fingem se referir. Basear a semântica ficcional em qualquer um dos atos de fala imaginário significa perder a própria natureza da construção do mundo. Textos de ficção podem cumprir a função de autenticação precisamente porque estão isentos de avaliação de verdade; são atos de fala performativos.⁷² (DOLEŽEL, 1998, p. 146)

A pluralidade de discursos num texto ficcional é uma velha conhecida da narratologia mais estrutural, uma vez que nele, comumente, temos o discurso do narrador e das personagens (DOLEŽEL, 1998, p. 147) E, no caso d’*O Som e a Fúria*, temos quatro narradores distintos. Mas “De onde se origina a autoridade de autenticação da narrativa? Ela tem o mesmo fundamento que qualquer outra autoridade performativa - convenção.”⁷³ (DOLEŽEL, 1998, p. 149) Talvez daí a necessidade de o último narrador do romance ser mais convencional que qualquer um dos outros três. E a autenticação aqui acaba acontecendo pelos vários pontos de vista de um mesmo acontecimento.

⁷¹ “In other words, fictional worlds are a special kind of possibles, possibles brought into fictional existence.” (DOLEŽEL, 1998, p. 145)

⁷² “The world-constructing act cannot be identified with, or compared to, imaging speech acts, such as stating truth or falsehood, lying, imitating, or pretending. All these speech acts presuppose the independent existence of a world to which the corresponding sentences refer, fail to refer, or pretend to refer. Basing fictional semantics on any of the imaging speech acts means missing the very nature of world making. Fictional texts can carry out the function of authentication precisely because they are exempt from truth-valuation; they are performative speech acts.” (DOLEŽEL, 1998, p. 146)

⁷³ “Where does the narrative’s authentication authority originate? It has the same grounding as any other performative authority-convention.” (DOLEŽEL, 1998, p. 149)

Como exemplo disso, olhemos para uma cena descrita na narrativa de Benjamin:

Caddy chegou à porta e ficou parada, olhando para o pai e a mãe. Os olhos dela olharam para mim, depois se desviaram. **Comecei a chorar**. O choro ficou alto e eu me levantei. Caddy entrou e ficou de costas para a parede, olhando para mim. Fui em direção a ela, **chorando**, e ela se encolheu contra a parede e eu vi os olhos dela e **chorei mais alto e puxei o vestido dela**. Ela levantou as mãos mas **eu puxei o vestido dela**. Os olhos dela corriam. (pp. 71-72, grifos nossos)

Agora, dediquemos nossa atenção a um fragmento do solilóquio de Quentin:

*[...] ela estava parada à porta de repente **ele estava puxando o vestido dela e urrando** a voz dele batia contra as paredes em ondas e ela se encolhendo contra a parede diminuindo diminuindo o rosto branco os olhos como se polegares enfiados até que ele a empurrou para fora da sala como se seu próprio ímpeto a impedisse de parar como se não houvesse lugar para ela no silêncio urrando* (p. 128, itálico do autor, grifos nossos)

Trata-se da mesma cena, descrita por dois narradores diferentes. Não estamos falando de validação, portanto, porque não se trata de verdade ou falsidade - quando Benjy primeiro nos descreve a cena, não nos questionamos de sua validade -, mas de autenticação. E isso não significa dizer que um personagem ou narrador está certo ou errado; tampouco se algo está ou “[...] não está de acordo com as afirmações do narrador, mas sim em correspondência com fatos ficcionais. É desnecessário dizer que personagens fictícias podem estar certas ou erradas apenas sobre os fatos de *seu* mundo ficcional.”⁷⁴ (DOLEŽEL, 1998, p. 150) A isso chamamos autenticação. E uma das maneiras encontradas por Faulkner para performá-la é esta: uma mesma cena descrita por dois narradores os mais ímpares possíveis, mas cuja essência se mantém.

Em suma, de acordo com Doležel, a autoridade de um narrador, vale deixar claro, é dada pelas convenções de gênero [*genre*], já “[...] a autoridade das personagens fictícias baseia-se no consenso e na coerência e é análoga às condições pragmáticas do discurso natural.”⁷⁵ (DOLEŽEL, 1998, p. 151)

⁷⁴ “[...] it is not agreement with the narrator's statements but rather correspondence to fictional facts. Needless to say, fictional persons can be right or wrong only about the facts of *their* fictional world.” (DOLEŽEL, 1998, p. 150)

⁷⁵ “[...] the fictional persons' authority rests on consensus and coherence and is analogous to the pragmatic conditions of natural discourse.” (DOLEŽEL, 1998, p. 151)

2.5 SATURAÇÃO

Por fim, o que torna um mundo ficcional completo? Ou melhor: o que o torna incompleto?

Uma consequência necessária do fato de os mundos ficcionais serem construtos humanos é sua incompletude. Seria necessário um texto de comprimento infinito para construir um mundo ficcional completo. Textos finitos, os únicos textos que os humanos são capazes de produzir, estão fadados a criar mundos incompletos. Por essa razão, incompletude é uma propriedade extensional universal da estruturação do mundo ficcional. Mas devemos reconhecer que a textura do texto ficcional manipula a incompletude de muitas maneiras e graus diferentes, determinando a saturação do mundo. Chegamos [então] a uma distinção importante, até agora despercebida na semântica ficcional, entre a propriedade extensional da incompletude do mundo e a propriedade intencional da saturação do mundo.⁷⁶ (DOLEŽEL, 1998, p. 169)

Por ser uma consequência da criação humana, mundos ficcionais possíveis terão lacunas. Lacunas são universais e, por incrível que pareça, necessárias para a criação ficcional (DOLEŽEL, 1998, p. 169). Assim, “A saturação variável de mundos ficcionais é um desafio para o leitor, um desafio que aumenta à medida que a saturação diminui. Quando o leitor lê e processa o texto ficcional, ele reconstrói o mundo ficcional construído pelo autor.”⁷⁷ (DOLEŽEL, 1998, p. 170)

O Som e a Fúria é conhecido por suas “pontas soltas”, suas lacunas. Prova disso é a necessidade de uma anexação, feita posteriormente, de um apêndice ao universo de Faulkner, introduzido pelo próprio autor, na busca de uma falsa completude. O que sabemos sobre Benjy e Caddy não é o mesmo que sabemos sobre Quentin (filho), por exemplo:

*Eu ouvia o relógio, e ouvia Caddy atrás de mim, e ouvia o telhado. Continuava chovendo, disse Caddy. **Detesto chuva. Detesto tudo.** E então a cabeça dela estava no meu colo e ela estava chorando outra vez e as formas claras*

⁷⁶ “A necessary consequence of the fact that fictional worlds are human constructs is their incompleteness. It would take a text of infinite length to construct a complete fictional world. Finite texts, the only texts that humans are capable of producing, are bound to create incomplete worlds. For this reason, incompleteness is a universal extensional property of the fictional-world structuring. But we should recognize that the fictional text's texture manipulates incompleteness in many different ways and degrees, determining the world's saturation. We arrive at an important distinction, up to now unnoticed in fictional semantics, between the extensional property of world incompleteness and the intensional property of world saturation.” (DOLEŽEL, 1998, p. 169)

⁷⁷ “The variable saturation of fictional worlds is a challenge to the reader, a challenge that increases as the saturation decreases. When the reader reads and processes the fictional text, he or she reconstructs the fictional world constructed by the author.” (DOLEŽEL, 1998, p. 170)

e lisas começaram outra vez. Eu ouvia o relógio e o telhado e Caddy. (p 60, itálico do autor, grifos nossos)

Essa fala em negrito causa certa dúvida por não sabermos se tratar de uma expressão subjetiva de Benjamin, que está narrando, ou um fragmento de discurso indireto livre, introduzido pela fala do narrador. Quem detesta chuva? Quem detesta tudo? E quanto a Quentin, a Jason? Eles também detestam chuva? Uma lacuna surge aqui, e o texto faulkneriano não estabelece uma tentativa de saturação para que possamos responder facilmente a essas perguntas.

A oposição lacunas/fatos é apenas uma representação grosseira da estruturação de mundos ficcionais que se deve à presença/ausência de textura [no sentido de texto]. Tanto a textura construtiva quanto o mundo ficcional construído são mais finamente modulados.⁷⁸ (DOLEŽEL, 1998, p. 171)

Hoje, sabemos que a implicatura faz parte de toda a nossa comunicação, de todos os textos, haja visto que significados não-ditos serão implicados nesses atos comunicativos (DOLEŽEL, 1998, p. 172). Certo, então como sabemos o significado daquilo que não está explícito?

Desde a antiguidade, a recuperação do significado implícito está intimamente associada à lógica da inferência. A inferência é concebida estritamente quando definida como implicação (acarretamento), isto é, como 'um ato ou uma série de atos de raciocínio que as pessoas realizam quando, a partir de uma proposição ou conjunto de proposições, P, concluem uma proposição ou conjunto de proposições, Q' (Bradley e Swartz 1979, 194).⁷⁹ (DOLEŽEL, 1998, p 174)

Isso tudo significa dizer que quando lemos:

O dia nasceu feio e frio, uma muralha móvel de luz cinzenta do nordeste que, em vez de dissolver-se em umidade, parecia desintegrar-se em partículas minúsculas e venenosas, como a poeira que, quando Dilsey abriu a porta da cabana dela, emergiu, se cravou lentamente em sua carne, precipitando-se não exatamente como umidade e sim como uma substância com a consciência do óleo fino, não completamente coagulado. (p. 269)

⁷⁸ "The opposition gaps/facts is only a crude representation of the structuring of fictional worlds that is due to the presence/absence of texture. Both the constructing texture and the constructed fictional world are more finely modulated." (DOLEŽEL, 1998, p. 171)

⁷⁹ "Since antiquity, the recovery of implicit meaning has been closely associated with the logic of inference. Inference is conceived narrowly when defined as implication (entailment), that is, as 'an act or a series of acts of reasoning which persons perform when, from a proposition or set of propositions, P, they conclude a proposition or set of propositions, Q' (Bradley and Swartz 1979, 194)." (DOLEŽEL, 1998, p 174)

entendemos que está nublado ou enevoadado, um ar com umidade alta, e que se alastra por todo aquele lugar como poeira. Tudo isso foi implicado pelo que está dito, que, embora não seja exatamente a mesma coisa que o que foi entendido, é a base para tanto. Um exemplo em que a implicatura é exigida num nível maior é a interpretação do discurso de Quentin:

[...] então ele obrigou você ele fez você fazer você deixou ele era mais forte que você e amanhã eu mato ele juro que mato e o pai não precisa ficar sabendo só depois e então eu e você ninguém precisa ficar sabendo só depois e então eu e você ninguém precisa ficar sabendo podemos pegar meu dinheiro da faculdade podemos cancelar a minha matrícula Caddy você tem ódio dele não tem não tem [...]. (p. 155)

Em se tratando da categoria “saturação” apresentada por Doležel, portanto, o preenchimento das lacunas, embora feito a partir de informações fornecidas pelo autor, é um complemento entre mente do autor e mente do leitor. Na leitura de Chagas e Guimarães (2021) desse processo,

autor e leitor compartilham certa 'enciclopédia' de referências sobre o mundo. Doležel apenas reconhece que tais referências não se impõem 'objetivamente' ao discurso que as identifica, analisa e nomeia, resultando de consensos (amplos ou localizados) quanto à sua própria identificação, análise e nomeação. (p. 91)

Em última análise, então, poderíamos pensar nas lacunas não como falhas na construção dos mundos ficcionais, mas como um combustível para se continuar lendo: uma busca por preenchimentos de mistérios deixados durante a tecitura daquele mundo possível.

O conceito de saturação, além de nos permitir pensar no que falta em *O Som e a Fúria*, permite-nos também pensar no que há no romance. O leitor tem de completar com muita coisa, é claro, mas ele também tem de aprender a entender o que é aquele mundo, o que lhe pertence, como é o lugar, quem são as pessoas, inclusive fisicamente: como é a casa, os arredores e tudo mais. Ou seja, a saturação não pode ser descrita apenas por aquilo que deve ser suplementado, mas também por aquilo que é oferecido como informação a ser processada imaginativamente. Uma coisa não existe sem a outra. E aqui, vale lembrar, estamos falando de um Sul sendo apresentado de maneira quase fantasmagórica a um leitor que o desconhece.

2.6 EM SUMA...

Uma teoria dos mundos possíveis, como quer Doležel, não deposita seu esforço em saber se existe mesmo um só ou vários mundos, mas entende que qualquer suposta “representação” é, na verdade, uma construção em si mesma. Isso significa dizer que deve ser entendida não apenas em suas relações com aquilo que representa, mas também, e especialmente, nos elementos do real que ela mesma oferece e seleciona, nas maneiras como ela os articula internamente. Em outras palavras, o que essa suposta representação, ou re-criação, coloca em conflito, o que ela pretende conciliar.

A teoria de Doležel, portanto, se sustenta até mesmo diante de um objeto complexo como esse. As suas categorias de análise, ao se fazerem instrumentais, demonstram a técnica e a efetividade com que Faulkner emprega recursos (à época algo inovadores) para contar a história. Embora, na sua fonte, exemplificada com romances mais tradicionais ingleses, russos, dentre outros, a sua metodologia pôde ser replicada diante da obra faulkneriana, o que confirma a sua pertinência e plausibilidade para o campo da narratologia contemporânea, por conseguir dar conta desde obras mais tradicionais até obras em várias medidas irreverentes.

“A mente é seu próprio lugar e em si mesma
Pode fazer um Céu do Inferno, um Inferno do Céu.”

- John Milton, *Paraíso Perdido*

3 A MENTE E A LEITURA

Desde o início, Terence Cave nos adverte que sua obra, *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*, não deve ser lida como um manual ou relato do que há de pesquisa nos estudos cognitivos. No entanto, ele cumpre perfeitamente esse papel, ao explorar conceitos que receberam pouca ou nenhuma atenção dos estudos literários, como as acepções da filosofia da mente, da psicologia e da neurociência, nos últimos anos. Wolfgang Iser e autores da chamada Estética da Recepção talvez tenham chegado perto desse feito, mas sem todo o aparato científico de que dispomos agora, ficando, infelizmente, no mundo das hipóteses e dos *insights*. Nesse rumo, no Brasil, o debate quase não tem força. Este capítulo vem para tentar mudar esse cenário, ao trazer a teoria literária para mais perto da mente. Para isso, nós começaremos pelo fim.

Nas últimas páginas de seu trabalho, Terence Cave estabelece um Manifesto Virtual para uma Abordagem Cognitiva dos Estudos Literários. Para ele,

Uma abordagem cognitiva para os estudos literários será antropológica em essência, reconhecendo que a literatura (no sentido amplo) é uma característica antiga e quase universal das culturas humanas, amplamente respeitada e de fato valorizada por elas, mas também amplamente duvidosa. Ela fará as perguntas ‘O que a literatura está fazendo nas culturas humanas? Para que serve? O que isso permite que os humanos façam que não poderiam fazer de outra forma?’⁸⁰ (CAVE, 2016, p. 155)

Ainda nesse rumo, Cave entende que essa abordagem mais ampla dos estudos literários construir-se-á de maneira interdisciplinar, ou seja, estará aberta a áreas como a neurociência, a ciência evolucionária, a psicologia cognitiva, a

⁸⁰ “A cognitive approach to literary study will be anthropological in essence, recognizing that literature (in the broad sense) is an ancient and quasi-universal feature of human cultures, widely respected and indeed prized by them, but also widely held in suspicion. It will ask the questions ‘What is literature doing in human cultures? What is it for? What does it enable humans to do that they couldn’t do otherwise?’” (CAVE, 2016, p. 155)

psicologia de desenvolvimento, filosofia (seja a analítica ou a fenomenológica) e a linguística. (p. 155)

Além disso, o autor defende certa ideia de continuidade da comunicação humana por meio das possibilitâncias. Para ele, seria o ideal

um modo de análise em que a dicotomia forma⁸¹ (convencional) e conteúdo (proposicional) é deixada de lado em favor de um foco na instrumentalidade dinâmica da forma literária como uma possibilidade para modos produtivos de pensamento e comunicação e, portanto, na continuidade entre as possibilitâncias e o que elas fazem acontecer [...].⁸² (CAVE, 2016, p. 3)

Ato contínuo, Cave defende o entendimento de que haja uma adesão ao princípio de que a cognição (mente), corpo, linguagem e seus frutos, o que inclui cultura de uma forma mais ampla e literatura de um modo mais específico, são aspectos contínuos da 'natureza', não podendo, assim, haver ruptura entre mundo e linguagem, por exemplo, não sendo o mundo uma produção secundária do imaginário cultural. (CAVE, 2016, p. 4) E isso se alinha ao pensamento de Levine, por exemplo, ao defender a indissolubilidade de literatura e sociedade.

Em termos de representação, Terence Cave recomenda que, através dessa nova abordagem, entendamos uma

reavaliação de questões centrais nos estudos literários, como a 'representação' (mimesis) na ficção e no drama, a construção de mundos ficcionais viáveis, os processos que governam a 'imersão' na experiência literária, a relação das imagens literárias com o uso cotidiano da linguagem, a função comunicativa e valor da literatura, os conteúdos que operam na interpretação literária, os processos de transferência cultural (tradição, imitação, tradução, etc.), e muito mais [...].⁸³ (CAVE, 2016, p. 8)

Não se pode deixar de lado o esforço de Cave para adequar a terminologia a ser utilizada nos estudos literários, dentro de tal abordagem. O exemplo que o autor

⁸¹ Cave entende "forma" aqui no sentido mais clássico, diferente do que Levine entende, como já fora demonstrado anteriormente.

⁸² "[...] a mode of analysis in which the dichotomy of (conventional) form and (propositional) content is set aside in favour of a focus on the dynamic instrumentality of literary form as an affordance for productive modes of thought and communication, and hence on the continuity between the affordance and what it makes happen [...]." (CAVE, 2016, p. 3)

⁸³ "[...] reappraisal of central issues in literary study such as 'representation' (mimesis) in fiction and drama, the construction of viable storyworlds, the processes governing 'immersion' in literary experience, the relation of literary images to everyday language use, the communicative function and value of literature, the constraints operating on literary interpretation, the processes of cultural transference (tradition, imitation, translation, etc.), and many more [...]." (CAVE, 2016, p. 8)

cita são o *mind-reading* (que poderia ser traduzido como “a atribuição de estados mentais”), cognição estendida/ distribuída (ou corporificada), resposta sinestésica, possibilitâncias, implicaturas, dissonância cognitiva, dentre outros (CAVE, 2016, p. 9)

E, como certa forma de justificativa, Terence Cave finaliza seu Manifesto (re)afirmando a necessidade de uma

crença de que pensar com literatura é um recurso que tem fortes implicações sociais e éticas e que, portanto, exige de quem promove sua causa uma disposição para se engajar no debate público e acadêmico.⁸⁴ (CAVE, 2016, p. 12)

Isso posto, voltemos ao princípio, para que possamos compreender onde Cave pretende chegar com seu Manifesto. Para tanto, é preciso que mudemos o ambiente cognitivo⁸⁵. Ora, que fique claro, nossa mente funciona de forma responsiva, alerta e atenta (CAVE, 2016, p. 01). Ou seja, nos humanos, a capacidade imaginativa e responsiva a estímulos é enorme, e isso faz parte dos artefatos mentais fornecidos pela nossa evolução. (CAVE, 2016, p. 01) Dessa forma, a literatura é um campo dos mais amplos para exercitar tais artefatos, além de ser também campo fértil para a mudança através da comunicação, tendo em vista que qualquer tipo de linguagem tem o poder de alterar o ambiente cognitivo do ouvinte (no nosso caso, do leitor) (CAVE, 2016, p. 01).

Fazendo alusão a Michel de Montaigne, e seu pensamento de que a fala pertence metade ao falante e metade ao ouvinte, Cave entende ser pertinente o raciocínio montaigniano, na medida em que os dois (falante e ouvinte) se utilizam do mesmo instrumento (a linguagem⁸⁶) e das mesmas habilidades para entender o significado pretendido pelo outro. (CAVE, 2016, p. 03) Com isso em mente, para Cave, numa perspectiva antropológica, a

a literatura é uma atividade coletiva, uma característica duradoura do modo como os humanos compartilham seu ambiente cognitivo. Contar histórias, poesia, canto, dança não são atividades solitárias, embora as culturas modernas tenham fornecido os meios para que fossem realizadas

⁸⁴ “[...] belief that thinking with literature is a resource which has strong social and ethical implications and which therefore requires from those who promote its cause a willingness to engage in both academic and public debate.” (CAVE, 2016, p. 12)

⁸⁵ Referência ao primeiro sub-capítulo do livro: “*Changing the cognitive environment*”.

⁸⁶ O termo original, em inglês, seria “*language*”. No entanto, em português, ele tem tanto a acepção de língua quanto de linguagem e, sendo esta última uma capacidade universal da nossa espécie, a despeito das fronteiras da língua, optamos por traduzi-lo como “linguagem”.

individualmente e em particular. [...] A conversa (diálogo) é central para a maioria das formas de narrativa e drama: adoramos assistir ao jogo de tênis da conversa pertinente. Além disso, os usos literários da linguagem são contínuos com os usos cotidianos, os modos literários de pensar são contínuos com os modos cotidianos de pensar; o mundo como representado na literatura - mesmo na ficção científica e na fantasia - tem essencialmente as mesmas propriedades físicas e leis sensório-motoras que o mundo em que vivemos. A literatura, como produto da mente, pode realizar feitos notáveis, mas não ocupa um lugar espaço próprio [...].⁸⁷ (CAVE, 2016, p. 03)

Para Cave, então, a literatura é uma parte da conversação humana, e a crítica literária prolonga tal conversação à sua maneira. (CAVE, 2016, p. 04) Essa certa desmistificação da literatura pode nos ajudar a enxergar de forma mais objetiva e afastada nosso objeto, permitindo uma maior compreensão do fenômeno, por um viés científico e não tanto impressionista.

Nessa perspectiva, o autor entende a literatura como uma transação “[...] entre compreensão e afeto, resposta motora e conceitualização, vetores éticos, sociais ou políticos em larga escala e inflexões de som e sentido minuciosas, quase imperceptíveis”.⁸⁸ (CAVE, 2016, p. 20) E, assim, o estudo da literatura não seria

uma ciência *exata*, e não é provável que se torne uma no futuro previsível. Mas visa à precisão, seja na forma de dar conta do detalhe das obras literárias, nos procedimentos para estabelecer esses textos como objetos de compreensão, ou no recurso a contextos históricos e culturais de todos os tipos. Ele visa ao rigor do argumento baseado em evidências textuais e outras evidências verificáveis, e se seus argumentos são probabilísticos em vez de apodícticos, essa característica o distingue apenas em termos relativos dos procedimentos de outras disciplinas.⁸⁹ (CAVE, 2016, p. 21, *itálico do autor*)

⁸⁷ “[...] literature is a collective activity, an enduring feature of the way humans share their cognitive environment. Story-telling, poetry, song, dance are not solitary activities, although modern cultures have provided the means for them to be carried out individually and in private. [...] Conversation (dialogue) is central to most forms of narrative and drama: we love watching the tennis-game of pertinent conversation. Literary uses of language, furthermore, are continuous with everyday uses, literary ways of thinking are continuous with everyday ways of thinking; the world as represented in literature - even in science fiction and fantasy - has essentially the same physical properties and sensorimotor laws as the world we live in. Literature, as a product of the mind, can perform remarkable feats, but it does not occupy a space of its own [...]” (CAVE, 2016, p. 03)

⁸⁸ “[...] between understanding and affect, motor response and conceptualization, large-scale ethical, social, or political vectors, and minute, barely perceptible inflections of sound and sense.” (CAVE, 2016, p. 20)

⁸⁹ “[...] an *exact* science, and is not likely to become one in the foreseeable future. Yet it aims at precision, whether in its way of accounting for the detail of literary works, in its procedures for establishing those texts as objects of understanding, or in its recourse to historical and cultural contexts of all kinds. It aims at rigour of argument based on verifiable textual and other evidence, and if its arguments are probabilistic rather than apodeictic, that feature distinguishes it only in relative terms from the procedures of other disciplines.” (CAVE, 2016, p. 21, *itálico do autor*)

Uma concepção assim nos permitiria analisar, novamente, a seguinte cena sob outra ótica:

Se estivesse nublado eu poderia olhar para a janela, pensando no que ele [o pai] dizia sobre hábitos vadios. Pensando que seria bom para o pessoal que está lá em New London se o tempo continuar firme. E por que não? O mês das noivas, a voz que se ouvia *Ela saiu correndo direto do espelho, do cheiro acumulado. Rosas. Rosas. Rosas. O sr. Jason Richmond Compson e esposa participam o casamento de. Rosas.* Não virgens como corniso, asclépias. Eu disse que cometi incesto, pai eu disse. Rosas. Astuciosas e serenas. (FAULKNER, 2017, p. 80)

Os detalhes aqui estão no fato de, por exemplo, haver uma ligação entre o mês das noivas com os cheiros e a presença de rosas, que retoma o buquê levado ao altar e a decoração da cerimônia. A primavera, no hemisfério norte, se inicia em maio. É esse o contexto em que se passa a trama faulkneriana, e nada disso, que pode ser percebido, é expresso claramente. Ademais, com o misto de ação e sensação (sair correndo e sentir o “cheiro acumulado”), o leitor é levado a uma quase falta de ar, uma claustrofobia narrativa causada pela cinestesia e intensificada pela própria confissão de Quentin de ter cometido o incesto, não deixando alívio para que o leitor possa tomar fôlego naquele momento: ele chega finalmente à confissão, mais para si que para os outros, do que fizera, e de seus sentimentos.

Essa enorme mistura de elementos não seria um exemplo perfeito do modo como os humanos “compartilham seu ambiente cognitivo”? Os temas, relevantes naquele momento, a maneira como melhor seriam abordados, a tentativa falha de Quentin de reprimir o segredo escabroso (melhor seria dizer: lidar com esse peso). Uma família em decadência para representar toda uma sociedade sulista decadente. São diversos os níveis de análise para um único romance, e a literatura, como esse “produto da mente”, permite tantos alcances quantos são os alcances da mente humana. O que nos leva a nos perguntarmos:

3.1 DE QUE A LEITURA É POSSIBILITANTE?

Já discutimos no primeiro capítulo deste trabalho o conceito de *affordance*, e a sua tradução aqui como *possibilitância*. Mas lembremos que o termo cunhado por James J. Gibson diz respeito aos

*usos potenciais que um objeto ou característica do ambiente oferece a um ser vivo. [...] Eu [Cave] quero desde o início ampliar a definição para incluir não apenas os usos de um objeto, mas também o próprio objeto visto à luz desses usos: a árvore é, nesse sentido, uma múltipla possibilitância; a roda é um meio de transporte, de polias e engrenagens, de um relógio, e assim por diante.*⁹⁰ (CAVE, 2016, p. 48, itálico do autor)

Tomando como exemplo o esboço fornecido pelo autor, pensemos em uma árvore: ela é possibilitante de sombra, ninhos de pássaros, alimentação, escalada e daí por diante. (CAVE, 2016, p. 48) Mas quando pensamos na ecologia envolvida nisso tudo, enxergamos que a natureza infinita de propriedades das possibilitâncias abre espaço para que coisas individuais formem redes complexas de relações recíprocas. (CAVE, 2016, p. 48)

E, se é isto o que defende o autor, Cave também argumenta que

As possibilitâncias inventadas pelos humanos, pelo menos a partir da idade da pedra mais tardia, são, em contraste, improvisadas de acordo com a necessidade local e os materiais locais, e se incorporam culturalmente ao invés de filogeneticamente. Adaptações e inovações podem agora ser feitas exponencialmente não apenas de geração em geração, mas também de um usuário qualificado para o próximo. Tais possibilitâncias feitas pelo homem compreendem ferramentas, instrumentos, dispositivos de todos os tipos. Algumas são invenções de uso único (como ferramentas cirúrgicas ou abridores de latas), mas mais frequentemente são multifuncionais ou incrementais (a roda é usada inicialmente para transporte, mas depois como parte de um sistema de polias para tirar água de um poço).⁹¹ (CAVE, 2016, p. 49)

⁹⁰ “[...]” potential *uses* an object or feature of the environment offer to a living creature. [...] I [Cave] want from the outset to broaden the definition to include not only the uses of an object but also the object itself viewed in the light of those uses: the tree is in that sense a multiple affordance; the wheel is an affordance for transportation, for pulleys and gears, for clockwork, and so forth.” (CAVE, 2016, p. 48, itálico do autor)

⁹¹ “The affordances invented by humans, at least from the later stone age onwards, are by contrast improvised according to local need and local materials, and embed themselves culturally rather than phylogenetically. Adaptations and innovations can now be made exponentially not only from generation to generation, but also from one skilled user to the next. Such human-made affordances comprise tools, instruments, devices of all kinds. Some are single-use inventions (like surgical tools or tin-openers), but more often they are multi-purpose or incremental (the wheel is used initially for transportation, but then as part of a pulley system to draw water from a well).” (CAVE, 2016, p. 49)

Ou seja, o ser humano está constantemente atribuindo novos usos às possibilitâncias das coisas que o cercam. E não apenas isso, mas também ao seu próprio corpo e mente. Humanos, assim, criam suas próprias ecologias adaptativas ao imaginar usos de possibilitâncias em potencial, que não estão *a priori* disponíveis na natureza. (CAVE, 2016, p. 50)

Assim sendo,

as possibilitâncias bem-sucedidas são aquelas que nos permitem apreender múltiplos fenômenos como partes, ou como totalidades integradas. Observe que eles funcionam porque, embora proporcionem esse único panorama, eles não apagam ou suprimem a massa fervilhante de coisas particulares que os habitam. [...] O conceito de 'eu', ou de 'mente', em si, ou mesmo de cognição, é melhor visto como um pacote de possibilitâncias nesse sentido, em vez de uma essência metafísica ou uma abstração vazia.⁹² (CAVE, 2016, p. 50)

Desse modo, as possibilitâncias podem ser enxergadas em conjunto com a linguagem: para Cave, a linguagem é uma possibilitância cognitiva. (CAVE, 2016, p. 52) E, sendo a linguagem uma possibilitância, ela não deve ser encarada como um fim em si mesma. (p. 53) Dito de outra forma,

É, enfim, mais uma das possibilitâncias improvisadas pelos humanos a partir de materiais do mundo natural que começaram com a modelagem de ferramentas de pedra, e talvez, ao mesmo tempo, com vocalizações emergentes [...].⁹³ (CAVE, p. 2016, p. 53)

Relacionando-se mais à teoria neoformalista a que Levine se integra, no primeiro capítulo, Terence Cave também entende as formas como possibilitâncias. Para ele, as formas seriam “[...] estruturas possibilitantes que operam em todos os níveis [...]”⁹⁴ (CAVE, 2016, p. 59) E, mais do que formas, para o autor, as possibilitâncias humanas são apenas um instrumento da evolução cultural. (CAVE, 2016, p. 62) Nesse rumo,

⁹² “[...] the successful affordances are the ones that enable us to grasp multiple phenomena as packages, or as integrates wholes. Note that they work because, while affording that single conspectus, they don't efface or suppress the seething mass of particular things that inhabit them. [...] The concept of 'self', or of 'mind', itself, or indeed of cognition, is best seen as an affordance package in this sense, rather than as a metaphysical essence or an empty abstraction.” (CAVE, 2016, p. 50)

⁹³ “It is, in the end, another of the affordances improvised by humans from materials in the natural world that began with the shaping of stone tools, and perhaps, at the same time, with emergent vocalizations [...]” (CAVE, p. 2016, p. 53)

⁹⁴ “[...] affordance structures that operate at every level [...]” (CAVE, 2016, p. 59)

A palavra 'possibilitância' [*affordance*] pressupõe essa relação. Também nos lembra a cada momento que os processos que estudamos são dinâmicos, direcionados, orientados por agentes (embora o acidente, é claro, intervenha constantemente). [...] Não adianta chamar uma barba de possibilitante a menos que você se refira (por exemplo) às oportunidades de nidificação ou possibilidades de disfarce que ela proporciona; e não faz sentido referir-se a tramas de reconhecimento como possibilitâncias a menos que você diga quais processos de pensamento particulares eles promovem e exploram.⁹⁵ (CAVE, 2016, p. 62, *italico nosso*)

Em termos de mimesis e imersão, o que Cave tem a nos dizer é que

É uma questão de observação comum que algumas pessoas são viciadas em ficção, poesia, escrita imaginativa; algumas pessoas são alérgicas a ela e querem se apegar ao empírico, ao senso comum, ao racional.⁹⁶ (CAVE, 2016, p. 66)

E é ainda importante ressaltar que há certa fluidez envolvida no processo todo. O que o autor chamará de "fluidez cognitiva". Quanto a isso, Cave entende-a como

a capacidade de alternar entre diferentes representações mentais, imaginar possibilidades alternativas, prever resultados possíveis - é nos relatos mais recentes da evolução humana a característica distintiva que deu aos hominídeos sua capacidade de se adaptar, sobreviver em diferentes ambientes e se espalhar em sucessivas ondas para praticamente todas as partes do mundo. Um dos principais benefícios desse modo aprimorado de cognição é a capacidade de improvisar com base em materiais disponíveis localmente, em vez de confiar em rotinas de comportamento filogeneticamente fixas: a cultura humana de possibilitâncias inventadas e improvisadas [...] é só a expressão da fluidez cognitiva.⁹⁷ (CAVE, 2016, p. 69)

Tudo isso nos ajuda a entender a criação de imagens mentais durante a leitura do texto literário. E essa adaptabilidade inerente à nossa espécie se mostra também

⁹⁵ "The word 'affordance' presupposes that relation. It also reminds us at every moment that the processes we study are dynamic, targeted, agent-driven (although accident of course constantly intervenes). [...] There's no point in calling a beard an affordance unless you refer (for example) to the nesting opportunities or possibilities of disguise that it affords; and there is no point in referring to recognition plots as affordances unless you say what particular thought-processes they promote and explore." (CAVE, 2016, p. 62)

⁹⁶ "It is a matter of common observation that some people are addicted to fiction, poetry, imaginative writing; some people are allergic to it and want to hold on tight to the empirical, the commonsense, the rational." (CAVE, 2016, p. 66)

⁹⁷ "[...] the ability to shift between different mental representations, imagine alternative possibilities, predict possible outcomes - is in most recent accounts of human evolution the distinctive feature that gave hominins their ability to adapt, survive in different environments, and spread in successive waves to virtually every part of the world. A key benefit of this enhanced mode of cognition is the capacity to improvise on the basis of locally available materials instead of relying on phylogenetically fixed behaviour routines: the human culture of invented and improvised affordances [...] just is the expression of cognitive fluidity." (CAVE, 2016, p. 69)

na narrativa d'*O Som e a Fúria*, uma vez que há na seguinte cena diferentes representações mentais, conforme Cave apontava:

Eu ouvia a água. Fiquei ouvindo a água.
 “Benjy.” disse T.p. lá embaixo.
 Fiquei ouvindo a água.
 Parei de ouvir a água, e Caddy abriu a porta.
 “Ora, Benjy.” disse ela. Olhou para mim outra vez e eu fui e ela me abraçou.
 “Você encontrou a Caddy de novo.” disse ela. “Pensou que a Caddy tinha fugido, é.” Caddy tinha cheiro de árvore. (pp. 44-45)

A representação da água como elemento de limpeza e pureza, em contraposição a Caddy, vista de maneira suja por todos na narrativa, exceto por Benjy, que ora nos narra, pode ser vista como um recurso dessa fluidez cognitiva. Em outras palavras, adaptabilidade do uso de um elemento como a água associada a uma personagem, de maneira sutil e quase imperceptível, cria uma imagem mental de dissociação, dando mais camadas à personagem de Caddy: ela é suja, mas não para Benjy. Isso tudo graças à percepção sinestésica de Benjy do mundo.

Para Gail Morison, comentador da obra de Faulkner (ao falar de duas cenas presenciadas pelo primeiro narrador),

Benjy faz com que esses eventos sejam, na melhor das hipóteses, enigmáticos. No entanto, eles são colocados estrategicamente no final da primeira seção do romance, inexplicáveis, misteriosos, provocativos, e o monólogo termina com uma mistura do passado e do presente das atividades, como jantar e ser posto na cama. Assim, parece claro que Faulkner originalmente pretendia começar o monólogo de Quentin esclarecendo aqueles dois fragmentos incompletos e breves de Benjy que provocam tal explosão dele, expandindo assim nossa compreensão dos eventos ao elucidar imediatamente o comportamento de Caddy naquela noite através de Quentin e seu relato mais detalhado, conhecimento e inferências mais sofisticadas sobre as atividades de sua irmã.⁹⁸ (MORISON, 2008, p. 16)

A narrativa, portanto, precisa ser “reexplicada”, e a função de uma segunda visão, que poderia trazer apenas novos detalhes à cena, no segundo capítulo, acaba

⁹⁸ “Benjy makes to these events are, at best, cryptic. Yet they are placed strategically toward the end of the novel’s first section, unexplained, mysterious, provocative, and the monologue winds down with an intermingling from past and present of the activities of eating supper and being put to bed. Thus it seems clear that Faulkner originally intended to begin Quentin’s monologue by clarifying those two incomplete, brief fragments by Benjy which provoke such an outburst from him, thereby expanding our understanding of events by elucidating immediately Caddy’s behavior on that evening through Quentin and his more detailed knowledge and more sophisticated inferences about his sister’s activities.” (MORISON, 2008, p. 16)

transformando-a sob uma nova ótica, o que demonstra a improvisação de Faulkner na sua criação, não se contentando com um recurso rotineiro. Ou seja, o autor dá novos usos à sua ficção, através de um recurso narrativo como Quentin reexplicando Benjy, na busca da solução dos mistérios deixados pelo primeiro narrador.

Para nos aprofundarmos nisso, falaremos agora do entendimento de Cave sobre a mimesis cognitiva e sua relação com o ato da leitura.

3.2 IMAGENS MENTAIS: ENTRE IMAGINAÇÃO E CINESTESIA

No início do sétimo capítulo de seu livro, Terence Cave nos transporta para uma plateia diante de uma peça de Shakespeare; o bardo será o exemplo tomado pelo autor para que entendamos os efeitos da ficção nas nossas mentes ou, mais precisamente, as possibilidades envolvidas nisso tudo.

O bardo, conforme Cave, consegue, em *Rei Lear*, criar uma cena que muitos diriam que

contribui para a corporificação das falhas cognitivas e disfunções encenadas pela peça como um todo. Para os propósitos presentes, precisamos apenas ter em mente que a ação que encena é psicológica e eticamente problemática.⁹⁹ (CAVE, 2016, p. 107)

Quando, na verdade, Shakespeare não deixa especificado esse aspecto da ação e, ao mesmo tempo, não determina pistas que nos permitam resolver isso. (CAVE, 2019, p. 108) Ainda assim, a queda imaginária de Gloucester incorpora muito do que podemos chamar de possibilidades, uma vez que

O que podemos ter certeza é que Shakespeare *pretendia* fazer algo poderoso e chocante nesta cena; nesse sentido, Edgar é apenas o que Henry James chamou de *ficelle*, uma possibilidade literária. [...] Acima de tudo, é suplantado por uma queda simulada. E para que todo o *pathos* e o choque dessa queda mais do que trágica ressoem na empatia do público (e potencialmente em seu próprio senso moral), a simulação pelo menos deve ser brilhante. Gloucester tem que se imaginar à beira do penhasco, e o público também.¹⁰⁰ (CAVE, 2016, p. 108, *itálicos do autor*)

O ponto todo é: a imagem da queda e do penhasco criados por Shakespeare não se restringem apenas à imagética mental. Há todo um envolvimento corporal nessa possibilidade, isto é, há um fator sinestésico que domina a plateia:

Esta análise da apresentação segue a perspectiva de ‘modelagem perceptiva’ proposta por Elaine Scarry [autora citada por Cave]. Ela permite uma

⁹⁹ “[...] contributes to the embodiment of the cognitive misprisions and mal-functions enacted by the play as a whole. For present purposes, we need only bear in mind that the action it stages is psychologically and ethically problematic.” (CAVE, 2016, p. 107)

¹⁰⁰ “What we can be sure of is that Shakespeare *meant* to do something powerful and shocking in this scene; in that sense, Edgar is only what Henry James called a *ficelle*, a literary affordance. [...] Above all, it is supplanted by a simulated fall. And for the full pathos and shock of that worse-than-tragic fall to resonate in the audience’s empathy (and potentially their own moral sense), the simulation at least must be brilliant. Gloucester has to imagine himself on the cliff-edge, and the audience has to as well.” (CAVE, 2016, p. 108, *itálicos do autor*)

transição perfeita, no entanto, para a abordagem sinestésica de Guillemette Bolens [outro autor citado por Cave]. As implicações motoras são de fato insistentes desde o início da cena, com a subida da colina imaginada e depois as instruções de Edgar. [...] Na simulação do penhasco de Edgar, o efeito cinético chave é fornecido por expressões que desencadeiam uma resposta de vertigem. [...] O sentimento primário, o gatilho, é um sentimento dentro de sua cabeça, e essa resposta cinética, uma vez induzida, é então prolongada na perda do controle visual (visão deficiente) e na imaginação resultante de perder o equilíbrio, cair precipitadamente: após a menção da cabeça do coletor de safiras, essa palavra transmite toda a força de uma orientação corporal que é terrivelmente errada.¹⁰¹ (CAVE, 2016, p. 109)

No fito de estabelecer os estudos literários como uma ciência de fato, e com olhos voltados para descobertas cognitivas dos pelo menos últimos 50 anos, como as múltiplas inteligências, a psicomotricidade, dentre outras, Cave entende que

A imaginação estética está, a princípio, isolada das pressões da utilidade e da funcionalidade, mas isso não significa que não tenha usos ou funções além de si mesma. Da mesma forma, o fato de o prazer (em sentido amplo) ser uma característica constitutiva do domínio estético não significa que ler literatura, olhar pinturas ou ouvir música seja apenas 'diversão'.¹⁰² (CAVE, 2016, p. 149)

Ao lidar com um texto ficcional, seja ele um drama ou um romance, estamos, então, de acordo com Cave, exercitando a nossa atribuição de estados mentais (*mind-reading*) de outras pessoas ou personagens. (CAVE, 2016, p. 110) Para delinear melhor essa perspectiva, pensemos que

A atribuição de estados mentais [*mind-reading*] é um aspecto sempre presente da comunicação na linguagem, mas explora qualquer informação que puder, incluindo a linguagem corporal. Se se pensa estritamente na troca comunicativa, apenas os gestos intencionais e outros movimentos corporais são relevantes [...]. No entanto, estamos constantemente avaliando a linguagem e os movimentos do corpo e as ações uns dos outros para determinar qual é sua atitude intencional: precisamos prever, em outras palavras, o que eles provavelmente farão em seguida. [...] Leitores de ficção

¹⁰¹ "This analysis of the presentation follows the 'perceptual modelling' perspective proposed by Elaine Scarry [autora citada por Cave]. It allows a seamless transition, however, to the kinaesthetic approach of Guillemette Bolens [idem]. Motor implications are in fact insistent from the beginning of the scene, with the climb up the imagined hill and then Edgar's instructions. [...] In Edgar's simulation of the cliff, the key kinesic effect is provided by expressions that trigger a response of vertigo. [...] The primary feeling, the trigger, is a feeling inside your head, and that kinesic response, once induced, is then prolonged in the loss of visual control (deficient sight) and the resulting imagination of losing your balance, falling headlong: after the mention of the samphire-gatherer's head, that word delivers the full force of a bodily orientation that is terrifyingly wrong." (CAVE, 2016, p. 109)

¹⁰² "The aesthetic imagination is in principle insulated from the pressures of utility and functionality, but that doesn't mean that it has no uses or functions beyond itself. Similarly, the fact that pleasure (in a broad sense) is a constituent feature of the aesthetic domain doesn't mean that reading literature or looking at paintings or listening to music is just 'fun'." (CAVE, 2016, p. 149)

ou plateias de teatro fazem tudo isso, mas pressupõem um outro nível de intencionalidade. Quando um autor nos diz que uma personagem está corando, ou mesmo coçando o nariz, essa resposta involuntária torna-se significativa em relação às intenções gerais subjacentes à ficção (contar tal e tal tipo de história, representar tal e tal personagem ou situação). É claro que também pode ser percebido por outro personagem, para quem se torna parte de sua atividade de leitura da mente.¹⁰³ (CAVE, 2016, p. 111)

Essa atribuição se dá, portanto, por meio de simulação. Simulamos possíveis pensamentos, sentimentos ou impressões de outros para conosco ou com outrem. Essa é a explicação dada por Lisa Zunshine, em seu *Why we read fiction* (2006) para o porquê de lermos ficção: exercitarmos o nosso *mind-reading* como uma capacidade que evoluiu com a nossa espécie e sempre nos acompanhou. E tal exercício não existe apenas no *mind-reading*, mas na imaginação, ou na criação imagética também. Segundo Cave, “A simulação não é apenas visual, no entanto: há sons, murmúrios, vozes, alguns distantes, alguns mais próximos e audíveis.”¹⁰⁴ (2016, p. 115)

Um exemplo oferecido pelo autor é nos imaginarmos diante de uma cadeira, e isso gerará

uma resposta cinética. A dinâmica da trajetória como um todo se converte nesse ponto em um gesto corporal que os leitores atentos vivenciarão como reflexo motor. Eles a experimentarão mesmo que nunca tenham pisado em um móvel antigo francês, pois nossos músculos sabem de antemão como é parar sobre um obstáculo.¹⁰⁵ (CAVE, 2016, p. 115)

Para além disso, ao lermos um romance, estamos diante de uma experiência cinética, ou seja

¹⁰³ “Mind-reading is an ever-present aspect of communication in language, but it exploits any information it can, including body-language. If one is thinking strictly of communicative exchange, only intentional gestures and other body-movements are relevante [...]. However, we are constantly appraising one another’s language and body-movements and actions in order to determine what their intentional attitude is: we need to predict, in other words, what they are likely to do next. [...] Readers of fiction or audiences in the theatre do all this, but they presuppose a further level of intentionality. When an author tells us that a character is blushing, or even scratching her nose, that involuntary response becomes meaningful in relation to the general intentions underlying the fiction (to tell such-and-such a type of story, to represent such and such a character or situation). It may of course also be perceived by another character, for whom it becomes part of their mind-reading activity.” (CAVE, 2016, p. 111)

¹⁰⁴ “The simulation is not only visual, however: there are sounds, murmurs, voices, some distante, some closer at hand and audible.” (CAVE, 2016, p. 115)

¹⁰⁵ “[...] a kinesic response. The dynamics of the trajectory as a whole is converted at this point into a bodily gesture that attentive readers will experience as a motor reflex. They will experience it even if they have never themselves stepped over an antique item of French furniture, since our muscles know in advance what it feels like to stop over an obstacle.” (CAVE, 2016, p. 115)

um movimento corporal percebido subjetivamente, coordenando os músculos em uma sequência fluida perfeita. Se perguntarmos quem está tendo essa experiência, temos que dizer que ela é compartilhada: é da natureza das ações cinéticas serem compartilhadas. [...] Note-se que não é possível aqui distinguir entre corpo e mente: a resposta de ressonância motora é simultânea à resposta de leitura da mente tanto dentro do texto quanto através de sua fronteira com o mundo habitado pelo leitor.¹⁰⁶ (CAVE, 2016, p. 118)

A tese de Cave, por trás disso, é a de que todo esse cinetismo é, portanto, possibilitante de todo um conjunto de respostas cognitivas que nos permitem, por exemplo, corporificar um personagem de um romance inglês setecentista. (CAVE, 2016, p. 118) E é nessa perspectiva que imaginamos com o corpo, e não somente com o cérebro. Para elucidar melhor essa questão, traremos um artigo da revista de divulgação científica *Aeon*, explicando o conceito de cognição corporificada, também abordado por Cave em seu livro.

¹⁰⁶ “[...] a subjectively perceived bodily movement, coordinating muscles in a perfect fluid sequence. If we ask who is having this experience, we have to say that it is shared: it is in the nature of kinesic actions to be shared. [...] Note that it is not possible here to distinguish between body and mind: the motor resonance response is simultaneous with the mind-reading response both within the text and across its border with the world inhabited by the reader.” (CAVE, 2016, p. 118)

3.3 A MENTE ESTÁ NO CORPO

Noga Akhira (2019), aludindo a Virginia Woolf e a intervenção do corpo quando estamos doentes, por exemplo, nos mostra que essa intervenção corporal não nos acomete apenas na doença, mas a todo instante, uma vez que o corpo como um todo nos condiciona a nos sentirmos bem ou mal. (AKHIRA, 2019, s.p.) O estado de bem-estar advém muito das sensações de prazer que ele proporciona, enquanto a dor física ou emocional podem afetar o próprio funcionamento do corpo. (AKHIRA, 2019, s.p.)

Nesse rumo, Akhira argumenta que as ciências cognitivas têm apresentado certo avanço em pesquisas relacionando mente e corpo, e um dos ganhos oriundos de tais avanços seria o conceito de interocepção. Para o autor,

A interocepção consiste na percepção e integração de todos os sinais de dentro do nosso corpo, quer os percebamos ou não. Estas incluem funções autonômicas, hormonais, viscerais e imunológicas: respiração, pressão arterial, sinais cardíacos, temperatura, digestão e eliminação, sede e fome, excitação sexual, toque afetivo, coceira, prazer e dor. A interocepção, portanto, está no cerne de nosso próprio auto-senso [*self*]: fisiologia e vida mental estão dinamicamente acopladas. Os sistemas nervoso central e autônomo atuam um sobre o outro, a cognição superior e os estados emocionais interagem constantemente. Sentimos, monitoramos e nos adaptamos às situações em que nos encontramos, muitas vezes sem perceber – processos homeostáticos graças aos quais nos ajustamos fisiologicamente ao ambiente em mudança e aos quais a interocepção corresponde.¹⁰⁷ (AKHIRA, 2019, s.p.)

Com esse tipo de teorização sobre o assunto, deixamos um pouco de lado o paradigma mente-cérebro, e começamos a enxergar a cognição em sua forma corporificada, uma espécie de paradigma mente-corpo.

Em se tratando do nosso romance, estamos, ao fim e ao cabo, nos adaptando não somente à narração de Benjy, mas também aos seus estados mentais. A sua deficiência mental severa não está presente na vida de todos, e quando nos forçamos

¹⁰⁷ “Interoception consists in the perception and integration of all signals from within our body, whether we attend to them or not. These include autonomic, hormonal, visceral and immunological functions: breathing, blood pressure, cardiac signals, temperature, digestion and elimination, thirst and hunger, sexual arousal, affective touch, itches, pleasure and pain. Interoception therefore lies at the core of our very sense of self: physiology and mental life are dynamically coupled. The central and autonomic nervous systems act on each other, higher cognition and emotional states interacting constantly. We sense, monitor and adapt ourselves to the situations we find ourselves in, often without our realising it – homeostatic processes thanks to which we physiologically adjust to the changing environment, and to which interoception corresponds.” (AKHIRA, 2019, s.p.)

a ver o mundo sob sua ótica, fazemo-lo não apenas como alguém se adaptando a um ponto de vista diferente do seu, e, sim, como alguém que se adapta a outro tipo de funcionamento mental. E isso talvez requeira que tomemos consciência inclusive de nosso próprio funcionamento, e da maneira como apreendemos o mundo: se associamos ou não pessoas a cheiros, sons ou imagens, como faz Benjy. A integração de que falava Akhira está aí presente, trazendo à tona em Benjy diversos sinais internos do corpo do personagem, pela mobilização de tantos sentidos, e quando nós mesmos, enquanto leitores, projetamo-nos no romance numa tentativa de entender o que se passa com Benjy, acabamos também mobilizando, ou tentando mobilizar, essa integração sensorial para acompanhar a narrativa, através de nossa memória.

Em contrapartida, uma perspectiva diferente defende que o discurso de Benjy não é tão complexo quanto pensamos. Para Gail Morison (2008),

Faulkner certamente deve ter percebido bem antes de completar o que veio a ser a primeira seção do romance que as restrições da idiotia [sic] de Benjy e seu consequente conhecimento limitado dos eventos acabariam por torná-lo inadequado para contar essa história particular de som e fúria. No entanto, quando confrontados com as dificuldades do monólogo de Quentin, os de Benjy parecem à segunda vista muito menos rigorosos. Em última análise, a não convencionalidade da técnica narrativa no monólogo de Benjy não é caótica nem absurda. Muito pelo contrário, é governado por regras de lógica rígidas, embora terrivelmente literais. Muitas vezes, além de seu controle e compreensão, uma palavra, uma frase ou um objeto aciona a memória de Benjy, mas esses dispositivos associativos são sempre visíveis. Para os desavisados, há alguns atoleiros no caminho: confusão de nomes (dois Quentins, dois Jasons, dois Maurys), ou a omissão inadvertida de itálico para sinalizar uma transferência de tempo para uma cena diferente, por exemplo. No entanto, apesar da aparente fragmentação da consciência de Benjy, ele persistentemente retorna a três episódios principais: o funeral de Damuddy quando ele tinha cerca de três anos; à noite, seu nome é mudado de "Maury" para "Benjy" quando ele tem cinco anos; a noite traumática do casamento de Caddy. Embora sua memória retorne a cada uma dessas cenas em momentos diferentes ao longo de seu monólogo, é importante que os eventos envolvidos em cada um desses grandes episódios sejam apresentados sequencialmente, embora de forma fragmentada.¹⁰⁸ (MORISON, 2008, p. 18)

¹⁰⁸ "Faulkner surely must have realized well before completing what came to be the novel's first section that the restrictions of Benjy's idiocy and his resultant limited knowledge of events would ultimately render him inadequate to tell this particular tale of sound and fury. Nevertheless, when confronted with the difficulties of Quentin's monologue, those of Benjy's seem at second glance far less rigorous. Ultimately, the unconventionality of narrative technique in Benjy's monologue is neither chaotic nor absurd. Quite the contrary, it is governed by rigid, although terribly literal, rules of logic. Often beyond his control and understanding, a word, a phrase, or an object triggers Benjy's memory, but these associational devices are always readily visible. For the unwary, there are a few quagmires along the way: confusion of names (two Quentins, two Jasons, two Maurys), or the inadvertent omission of italics to signal a time transference to a different scene, for example. Yet despite the apparent fragmentation of Benjy's consciousness, he persistently returns to three major episodes: Damuddy's funeral when he is around three; the evening his name is changed from "Maury" to "Benjy" when he is five; the traumatic evening of Caddy's wedding. Although his memory returns to each of these scenes at different times

É, portanto, uma forma própria de narrar, ainda que rígida e extremamente literal, à qual nos vemos forçados a nos adaptar, mas é possível fazê-lo e não seria tão difícil como no segundo capítulo. A narrativa de Quentin, por outro lado,

é muito mais complexa que a de Benjy. No estilo, difere marcadamente do registro jornalístico fiel de Benjy de cada detalhe. Em vez disso, a narrativa de Quentin é mais propriamente um monólogo de fluxo de consciência, muito parecido com “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, de Eliot, no qual detalhes factuais do presente são misturados com memórias do passado e especulações sobre eventos e seu significado por um protagonista que está dilacerado e dividido contra si mesmo. Esses mesmos atributos que faltam em Benjy que idealmente deveriam tornar Quentin superior como narrador – incluindo sua articulação, sua sensibilidade e sua inteligência – compõem a complexidade de seu fluxo de consciência tenso e frenético. Apesar da facilidade de Quentin com as palavras, sua narrativa é tão fragmentada entre passado e presente quanto a de Benjy, mas ao contrário do monólogo de Benjy, os dispositivos associativos no de Quentin nem sempre são claros. Como sua inteligência é muito mais sofisticada que a de seu irmão retardado, as transições e saltos de Quentin são frequentemente mais sutis e abrangentes que os de Benjy e, portanto, consideravelmente mais difíceis de seguir. Ao contrário de Benjy, Quentin é obcecado por emoção e não por ação; ele é um intérprete subjetivo em vez de um repórter objetivo e imparcial. Ele tira conclusões livremente e também se baseia em sua extensa leitura de frases e alusões para expressar essas conclusões. O estilo de seu monólogo, ao contrário do de Benjy, varia amplamente, desde uma narrativa rigidamente controlada e desapaixonada e passagens descritivas que se concentram em eventos no presente até fragmentos sem pontuação e sem maiúsculas da consciência interior.¹⁰⁹ (MORISON, 2008, p. 19)

Quentin, por sua obsessão com a emoção ao invés da razão, mobiliza sentidos, também, e sensações corporais, por seu sentimento pela irmã. E a sua

throughout his monologue, it is important that the events involved in each of these major episodes are nevertheless presented sequentially, albeit in fragmented form.” (MORISON, 2008, p. 18)

¹⁰⁹ “[...] is far more complex than Benjy’s. In style it differs markedly from Benjy’s faithful journalistic recording of every detail. Instead, Quentin’s narrative is more properly a stream of consciousness monologue, much like Eliot’s “The Love Song of J. Alfred Prufrock,” in which factual details of the present are mingled with memories of the past and speculations about events and their significance by a protagonist who is torn and divided against himself. Those very attributes lacking in Benjy which ideally ought to make Quentin superior as narrator—including his articulateness, his sensitivity, and his intelligence—compound the complexity of his tautly strung, frenzied stream of consciousness. Despite Quentin’s facility with words, his narrative is as fragmented between past and present as Benjy’s, but unlike Benjy’s monologue, the associational devices in Quentin’s are not always clear. Because his intelligence is far more sophisticated than his retarded brother’s, Quentin’s transitions and leaps are frequently more subtle and far-ranging than Benjy’s, and hence considerably more difficult to follow. Unlike Benjy, Quentin is obsessed with emotion rather than action; he is a subjective interpreter rather than an objective, detached reporter. He draws conclusions freely and as freely draws on his extensive reading for phrase and allusion in which to couch these conclusions. The style of his monologue, unlike Benjy’s, varies extensively from tightly controlled, dispassionate narrative and descriptive passages which focus on events in the present to unpunctuated, uncapitalized fragments of inner consciousness.” (MORISON, 2008, p. 19)

apreensão de mundo chega a ser cega, porque está quase o tempo todo voltada para Caddy - e quando não o está, está para o pai, e o que o pai tem a dizer sobre tudo. A ideia criada por ele da irmã dá vazão às suas sensações físicas de atração em relação a ela. Corpo e mente, portanto, alinhados.

Ainda assim, mesmo depois de novas leituras sendo lançadas sobre a obra, nos resta uma dúvida.

3.4 O QUE TEMOS NAS MÃOS?

O que pode ocorrer na mente do leitor quando ele lê algo como “Putrefação líquida como coisas afogadas subindo à superfície feito borracha pálida flácida cheia com o odor de madressilva se misturando a tudo.”? (FAULKNER, 2017, p. 132) Aqui, na reflexão de Quentin sobre as mulheres, a memória e a criação imagética são em grande parte cinestésicas. Todos temos memórias de água entrando pelas nossas narinas durante o banho ou um mergulho. A sensação física, portanto, é, com o perdão da redundância, sentida pelo corpo e processada por ele. A imagem da borracha pálida, item pictórico, visual, se soma ao odor de madressilva, item olfativo. A busca dos sentidos do leitor pelo autor se faz presente e demanda um processamento corporal dessas descrições. A mente, portanto, ganhando corpo, corporificando-se, manifestando-se através dele.

Além disso, uma das proposições de Cave é a de que a ficção estaria em continuidade das possibilitâncias da comunicação humana. Numa cena como a em que presenciamos uma conversa entre Caddy e Jason, após a morte de seu pai, podemos pensar nas possibilitâncias de gênero ali constantes. Vejamos:

“Escuta, Jason”, ela diz. “Não mente pra mim. Sobre ela. Não vou pedir pra ver nada. Se isso não basta, eu mando mais todo mês. Só me promete que ela... que ela... Você pode. Coisas para ela. Seja bonzinho com ela. Coisas pequenas que eu não posso, que não me deixam... Mas não adianta. Você nunca teve um pinga de coração. Escuta”, ela diz. “Se você convencer a mãe a me devolver a menina, eu lhe dou mil dólares.”

“Você não tem mil dólares”, eu digo. “Eu sei que você está mentindo agora.”

“Tenho sim. Vou ter. Posso arranjar.”

“Eu sei como você vai arranjar”, eu digo. “Do mesmo modo como você arranjou a filha. E quando ela estiver mais crescida...” [...]. (p. 213-214, grifo nosso)

Aqui, o que mais chama atenção é o trecho destacado por nós. Nele, existe a demanda por inferências feitas não só pela personagem Caddy, ao buscar sentido na ofensa proferida pelo irmão, mas sobretudo pelo leitor, que precisa querer, infraconscientemente, inferir o que Jason quer com essa fala. Em outras linhas, ele está chamando a irmã de prostituta, ou “moça da vida”, ao insinuar que Quentin, a filha de Caddy, seguiria o mesmo rumo da mãe quando estivesse “mais crescida”, ainda que não haja provas de que Caddy tenha feito algo além de se apaixonar por outro homem que não o seu marido, fruto de um casamento arranjado.

Outro exemplo que podemos dar é a percepção cinestésica de Jason ao perseguir a sobrinha, descrita a seguir:

Vi tudo vermelho na minha frente. Quando reconheci aquela gravata vermelha, depois de tudo que eu tinha dito a ela, esqueci tudo o mais. Até na minha cabeça só pensei depois que cheguei ao primeiro cruzamento e tive que parar. A gente gasta dinheiro e mais dinheiro nas estradas mas quando precisa delas elas parecem um telhado de ferro corrugado. (FAULKNER, 2017, p. 242)

A descrição começa por uma percepção que associa a raiva à cor vermelha, muito comum como metáfora em várias obras de ficção. Associar, portanto, um sentimento a uma cor para melhor descrevê-la e entendê-la; ou seja, associar dois sentidos para uma melhor expressão da sensação. Em seguida, pensamentos são inseridos no meio do sentimento de Jason. E são pensamentos anedóticos, como o fato de pagarmos impostos e termos estradas ruins (como se Jason fosse um típico trabalhador assalariado do sul dos Estados Unidos, um perfeito cidadão de bem). A memória se interpolando com a sensação, se misturando e misturando os sentidos.

Diante de tudo isso, o ganho que temos com a teoria de Cave vem de uma nova concepção mentalista sobre a obra, uma leitura mais voltada à criação das imagens mentais e a corporificação das emoções e sentimentos, mostrada desde os detalhes até o comportamento do leitor e das personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Grande parte dos autores e textos que integram as referências bibliográficas abaixo não ganham sequer menção durante este trabalho. Mas isso não significa que não tenham contribuído para os resultados da pesquisa. Ao contrário, foram fundamentais, vitais até, mas ficaram de fora porque não gostaríamos de passar a imagem de que esta dissertação é um grande fichamento de várias obras. Não era esse o nosso objetivo, e, sim, responder à seguinte pergunta: como teorias mais inovadoras da narratologia podem contribuir para a leitura de uma obra como *O Som e a Fúria*? Acreditamos ter encontrado algumas respostas.

Sobre Caroline Levine, podemos pensar que talvez a maior contribuição do seu método analítico seja auxiliar o leitor no entendimento das formas não como estanques e fechadas (ou seja, formas literárias são uma coisa, formas sociais, outra), mas sim múltiplas, nalguma medida estáveis (porque se preservam ao longo do tempo e das sociedades), e presentes nos menores detalhes a que possamos nos atentar, detalhes estes que nem sequer são anunciados abertamente no romance, como as implicações da Guerra Civil sobre aquele microcosmo.

Já a proposta de Doležel contribui porque se sustenta até mesmo diante de um objeto complexo como esse. As suas categorias de análise, ao se fazerem instrumentais, demonstram a técnica e a efetividade com que Faulkner emprega recursos (à época algo inovadores) para contar a história. Embora, na sua fonte, exemplificada com romances mais tradicionais ingleses, russos, dentre outros, a sua metodologia pôde ser replicada diante da obra faulkneriana, o que confirma a sua pertinência e plausibilidade para o campo da narratologia contemporânea, por conseguir dar conta desde obras mais tradicionais até obras em grande medida irreverentes.

E a proposta de Cave vem a enriquecer a leitura com sua inovação na concepção de mente como algo também corpóreo e não somente cerebral, e como o corpo está presente na nossa apreensão do mundo, o que podemos chamar de cognição corporificada.

Por fim, há que se pensar que dificilmente esta pesquisa se encerre aqui, e que o caminho da ciência sempre deixa portas abertas a novas investigações e novas descobertas. Então, quero deixar claro que há questões ainda a serem levantadas, ou

mesmo respondidas, diante desses novos diálogos dos estudos literários com outras ciências. Exemplo disso é pensar como a neurociência soluciona (soluciona?) questões sobre a leitura de ficção. Como o estudo das formas sociais nos ajuda a enxergá-las em suas representações no texto ficcional, demonstrando a sua transposição entre tempos e espaços, ainda que não se encerrem ali. Como os mundos possíveis são possíveis e úteis para a descrição de toda e qualquer ficção, e não apenas da alta fantasia ou da ficção científica. Como o gênero romance está associado e dá liberdade a tudo isso. Esses são alguns dos possíveis rumos para os quais esta pesquisa abre portas além de, espera-se, lançar algumas sementes sobre a terra árida (mas persistente) da pesquisa em ciências humanas no Brasil.

REFERÊNCIAS

AKHIRA, Noga. **Aeon**. *The interoceptive turn*. Disponível em: <https://aeon.co/essays/the-interoceptive-turn-is-maturing-as-a-rich-science-of-selfhood?utm_source=Aeon+Newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=june_drive_2019_newsletter_banner&utm_source=Aeon+Newsletter&utm_campaign=25c62a782c-EMAIL_CAMPAIGN_2019_06_17_02_13&utm_medium=email&utm_term=0_411a82e59d-25c62a782c-70620597>. Acesso em: 18/11/2021.

ARMSTRONG, Paul. **How literature plays with the brain: the neuroscience of reading and art**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

AUERBACH, Erick. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BLOOM, Paul. **How pleasure works: the new science of why we like what we like**. New York: W. W. Norton & Company, 2011.

BOYER, Pascal. **Cognitive architecture of the imagination**. Proceedings of the British Academy, 2007.

BRADBURY, Malcolm (Ed.). **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Companhia das Letras, 1989.

CAVE, Terence. **Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism**. Oxford University Press, 2016.

CURRIE, Gregory. **The nature of fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2008.

DOLEŽEL, Lubomír. **Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds**. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EPSTEIN, Robert. **Aeon**. *The empty brain: Your brain does not process information and it is not a computer*. Disponível em: <<https://aeon.co/essays/your-brain-does-not-process-information-and-it-is-not-a-computer>>. Acesso em 19/11/2021.

FAULKNER, William. **O Som e a Fúria**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, trad.: Paulo Henriques Britto.

FLUDERNIK, Monika. **Towards a natural narratology**. Abingdon: Routledge, 2010.

GERRIG, Richard. *Experiencing narrative worlds*. Boulder: Westview Press, 1998.

GIBSON, James. **The ecological approach to visual perception**. New York: Psychology Press, 1979.

_____. *The Theory of Affordances*. In: GIESEKING, Jen Jack *et al.* **The People, Place and Space Reader**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2014, pp. 56-60.

GUIMARÃES, Miriany Litka; CHAGAS, Pedro Dolabela. *Sobre a inferência de valores morais na leitura de ficção (numa análise de Vidas secas)*. **Contexto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES**, n. 39, 2021.

HERMAN, David. **Storytelling and the sciences of mind**. Cambridge: The MIT Press, 2013.

HOGAN, Patrick. **Affective narratology: the emotional structure of stories**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.

_____. **Cognitive science, literature, and the arts: a guide for humanists**. Londres, Psychology Press, 2003.

ISER, Wolfgang. **The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett**. JHU Press, 1978.

LANDE, Kevin. **Aeon**. *Do you compute?: Your brain probably is a computer whatever that means*. Disponível em: <<https://aeon.co/essays/your-brain-probably-is-a-computer-whatever-that-means>>. Acesso em 19/11/2021.

LOPES, Lucas da Silva. **BREVES APONTAMENTOS SOBRE A RECEPÇÃO CRÍTICA DE O SOM E A FÚRIA DE WILLIAM FAULKNER**. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 08, nº 01, jan/jul, 2016, p. 590-612.

MACINNES, Paul. The Sound and the Fury review – failure to do justice to Faulkner's masterpiece. **The Guardian**. 5 de set. de 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2014/sep/05/the-sound-and-the-fury-film-review>>. Acesso em 10/03/2021.

MORISON, Gail M. **The Composition of *The Sound and the Fury***. in: BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Interpretations: William Faulkner's The sound and the fury*. Nova York, NY: Bloom's Literary Criticism, 2008.

OLIVEIRA, Itamar Aparecido. **Mitos e arquétipos em O Som e a Fúria, de William Faulkner: ensaios**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015. 150p.

PALMER, Alan. **Fictional minds**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

PHELAN, James. **Experiencing fiction: judgments, progressions, and the rhetorical Theory of Narrative**. Columbus: The Ohio State University Press, 2007.

SANTOS, Lara Taline. *Uma nação dividida: escravidão e política partidária nos Estados Unidos as vésperas da Guerra Civil*. **Espaço Plural**, ano XV, nº 31, 2º Semestre de 2014, pp. 62-90.

SCHNAIDERMAN, Boris. (org.), **Teoria da literatura: Formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

SILVA, Claudimar Pereira da. **Fulgurações do poético em O Som e a Fúria e Enquanto Agonizo, de William Faulkner**. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras, Campus Araraquara, Brasil, 2019. 120p.

STEIN, JEAN. *William Faulkner, A arte da ficção* 12. In: **As entrevistas da Paris Review**. vol. 1, trad.: Christian Schwartz, Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 7-37.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

ZUNSHINE, Lisa. **Why we read fiction: theory of mind and the novel**. Columbus: Ohio State University Press, 2006.