

CLAUDIMAR PEREIRA SILVA

O HOMEM, IMPASSE DE PÓ E DESEJO:

imagens e figurações do masculino em *O som e a fúria*, de William Faulkner



CLAUDIMAR PEREIRA SILVA

O HOMEM, IMPASSE DE PÓ E DESEJO:

imagens e figurações do masculino em *O som e a fúria*, de William Faulkner

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim

Bolsa: CAPES

S586h

Silva, Claudimar Pereira

O homem, impasse de pó e desejo: : imagens e figurações do masculino em O som e a fúria, de William Faulkner / Claudimar Pereira Silva. -- Araraquara, 2024

246 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Jorge Vicente Valentim

1. William Faulkner. 2. Masculinidades. 3. Estudos de gênero. 4. Representação. 5. O som e a fúria. I. Título.

CLAUDIMAR PEREIRA SILVA

O HOMEM, IMPASSE DE PÓ E DESEJO:

Imagens e figurações do masculino em *O som e a fúria*, de William Faulkner

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 30/08/2024

Membros componentes da banca examinadora:

Presidente e orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim
Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR)

Membra titular: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira
Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR)

Membro Titular: Prof. Dr. Mário César Lugarinho
Universidade de São Paulo (USP)

Membro titular: Prof. Dr. Edson Salviano Nery Pereira
Universidade do Norte do Paraná (UENP)

Membro titular: Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – *Campus* de Araraquara

*Ao meu sobrinho Felipe,
menino-passarinho.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim, pela confiança, disponibilidade e capacidade de trabalho, que o torna um parâmetro de professor/pesquisador produtivo e inquieto, para mim.

À Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira e Profa. Cláudia Maria Ceneviva Nigro, pelas sugestões definitivas e fundamentais no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Mário Lugarinho, Prof. Dr. Salviano Nery e Prof. Dr. Gustavo Mello, pela disponibilidade e generosidade, durante a defesa.

À Seção Técnica de Pós-Graduação da FCLAr, sempre diligente e pronta a auxiliar e sanar quaisquer dúvidas minhas.

Mais da metade de meu doutoramento foi cumprido durante o período de grande incerteza da pandemia da *Sars covid 19*, por esse motivo agradeço aos docentes e colegas de todas as disciplinas cursadas de maneira remota, nos 2 primeiros anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao Felipe Camargo Mello e Laís Rodrigues Alves, amizades imprescindíveis, nesses 4 anos.

À minha mãe, Catarina, e a meu sobrinho Felipe, pela companhia nessa jornada incerta e solitária, mas luminosa.

Ao dia 30/12/2009.

Ao conhecimento, à liberdade de cátedra e de expressão democrática.

Ao desejo, que me move, que nos move.

Ao ciclo finalmente quebrado, à esperança e à vida.

*The man in me will do nearly any task
And as for compensation, there's a little he would ask
[...]
The man in me will hide sometimes to keep from bein' seen
But that's just because he doesn't wanna turn into some machine.*

Bob Dylan, "The man in me", 1970.

*The beards of the young men
glisten'd with wet, it ran from
their long hair,
Little streams pass'd over their bodies.*

Walt Whitman, "Song of myself", XI, *Folhas de relva*, 2005.

*I used to be a little boy, so old in my shoes
What I choose is my voice, what's a boy supposed to do?
The killer in me is the killer in you, my love
I'll send this smile over to you.*

Smashing Pumpkins, "Disarm", 1993.

*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.*

William Faulkner, *O som e a fúria*, 2004, p. 120

RESUMO

Esta tese de Doutorado objetiva a análise das representações do masculino que emergem da tessitura narrativa do romance *O som e a fúria* (2004), do escritor norte-americano William Faulkner. A partir do arsenal teórico-crítico fornecido pelas teorias da narrativa, em particular os pressupostos de Gérard Genette (1979), articulado à mobilização teórica dos estudos de gênero e dos *men's studies*, pretende-se analisar o modo como as categorias de voz e *focalização* operam no processo de representação de narradores e personagens masculinos, e nas relações destes com o feminino e possíveis dissidências de gênero, a partir de três dimensões temáticas: a *paternidade*, já que a obra de Faulkner dramatiza constantemente as relações entre patriarcas e filhos; a *homossociabilidade*, isto é, as relações de cumplicidade e solidariedade que respaldam a dominação masculina; e a denominada *crise da masculinidade*, isto é, os sentimentos de angústia do homem faulkneriano frente às mudanças históricas, sociais e culturais de gênero, no contexto agrário e arcaizante do Sul dos Estados Unidos. Nesse sentido, operamos com a hipótese de que estas três dimensões convergem para a existência de uma permanente crise das representações masculinas no *corpus* faulkneriano, calcada na perpetuação da masculinidade hegemônica, na propagação de modelos de virilidade entre homens e gerações de pais e filhos, na ressonância de uma *práxis* e discursividade heteronormativa, e na elaboração subjetiva de narradores e personagens que não estão inseridos em padrões valorativos de hombridade. A representação dessa *crise da masculinidade* obteve respaldo, no romance modernista de Faulkner, uma *forma também em crise*, como espaço mimético privilegiado para sua representação.

Palavras-chave: Masculinidades; representação; *O som e a fúria*; William Faulkner.

ABSTRACT

This doctoral thesis aims to analyze the representations of the masculine that emerge from the narrative fabric of the novel *The sound and the fury* (2004), by the American writer William Faulkner. Based on the theoretical and critical arsenal provided by narrative theories, especially the assumptions of Gérard Genette (1979), articulated with the theoretical mobilization of gender studies and men's studies, the aim is to analyze the way in which the categories of voice and focalization operate in the process of representing male narrators, in their relationships with the feminine and possible gender dissidences, based on three thematic dimensions: *fatherhood*, since Faulkner's work constantly dramatizes the relationships between patriarchs and sons; *homosociability*, that is, the relationships of complicity and solidarity that support male domination; and the so-called *crisis of masculinity*, that is, the feelings of anguish of the Faulknerian man in the face of historical, social and cultural changes in gender, in the agrarian context of the Southern United States. In this sense, we operate with the hypothesis that these three dimensions converge towards the existence of a permanent crisis of masculine representations in the Faulknerian *corpus*, based on the perpetuation of hegemonic masculinity, the propagation of models of virility among men and generations of fathers and sons, the resonance of a heteronormative *praxis* and discursivity, and the subjective elaboration of narrators and characters who are not inserted into evaluative standards of manhood. The representation of this crisis of masculinity found support in Faulkner's modernist novel, a form also in crisis, as a privileged mimetic space for its representation.

Keywords: Masculinities; representation; *The sound and the fury*; William Faulkner.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O SUDÁRIO EPISTEMOLÓGICO DO MASCULINO	18
2.1. A cosmogonia das masculinidades americanas	38
2.2. A remasculinização pela imagem, e sua queda.....	42
2.3. A gênese histórica do homem americano	49
2.4. Sul dos Estados Unidos: a supremacia do homem branco.....	62
2.5. O mundo fantasmagórico de imagens do masculino	73
3 TEMAS, FORMAS, MODERNIDADE: A TOPOLOGIA NARRATIVA DE WILLIAM FAULKNER.....	85
3.1. Formas: a experiência modernista de Faulkner	98
3.2. Temas: a terra fragmentada de <i>Yoknapatawpha</i>	102
3.3. Imagens, epístemes e paradigmas de gênero e masculinidade em Faulkner	108
3.4. Imagens.....	108
3.5. Epístemes	113
3.6. O feminino na obra de Faulkner: do aurático ao biológico	115
3.7. Patriarcas, cavaleiros e homens negros: figuras do masculino no Sul de Faulkner	121
3.8. Imagens paradigmáticas do homem faulkneriano.....	124
3.8.1. O aviador	129
3.8.2. O caçador.....	131
3.8.3. O <i>southern gentleman</i>	133
3.8.4. O patriarca	134
3.8.5. O homem branco pobre	136
3.8.6. O mercador e fundador de dinastias	138
3.8.7. Os celibatários	140
3.8.8. O homem negro.....	141
4 O COSMO MASCULINO DEGRADADO DE O SOM E A FÚRIA.....	144
4.1. Benjy, Quentin e Jason: a tripartição falocêntrica	153
4.2. Voz e focalização: alguns apontamentos teóricos	157
4.3. Quentin Compson: a fantasmagoria homossocial	161
4.4. Herbert Head e Dalton Ames: a ritualística imaginária do duelo	176

4.5. Jason Compson: o discurso autocentrado da crise.....	185
4.6. A ansiedade diante da alteridade	201
4.7. Benjy Compson: a desagregação falocêntrica	209
4.8. O grande capão americano.....	211
4.9. Paternidade em William Faulkner.....	214
4.10. O desabamento da figura patriarcal nos Estados Unidos	218
4.11. Imagens da deterioração paterna em <i>O som e a fúria</i>	226
 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	231
 REFERÊNCIAS	235

1 INTRODUÇÃO

No ano de 2003, a extinta editora Cosac & Naify publicou uma reedição de *Palmeiras selvagens* (*The wild palms*), de William Faulkner, com tradução de Newton Goldman e Rodrigo Lacerda. Apesar de não apresentar paratextos que auxiliassem na compreensão crítica do romance, a edição era bem cuidada, e possibilitava o acesso a uma obra relativamente menos lida e conhecida de Faulkner. Treze anos depois, em 2016, a tradutora e ensaísta Denise Bottman efetuou uma arqueologia detalhada das traduções disponíveis de Faulkner, e estabeleceu o ano de 1945 como o deflagrador das primeiras edições da obra do escritor norte-americano no Brasil – apenas dezenove anos depois, portanto, da publicação de seu primeiro romance, *Soldier's pay*, em 1926. Segundo Bottman, inicialmente apenas contos esparsos eram traduzidos e publicados, em antologias que almejavam um panorama completo da contística americana moderna, para em seguida serem organizados em coletâneas específicas sobre o autor. Ainda assim, apenas em 1948 o primeiro romance de Faulkner seria publicado no país, sendo ele *Luz em agosto* (*Light in august*), sob tradução de Berenice Xavier. Uma breve análise desse levantamento das edições e traduções brasileiras de Faulkner feito por Denise Bottman dá uma ideia da recepção de sua obra, e de como ela foi e tem sido tratada (e até negligenciada) pelo mercado editorial brasileiro.

Deduz-se que, ainda que Faulkner já tivesse se estabelecido como um dos grandes escritores do século XX, tendo recebido o Prêmio Nobel de Literatura em 1949, sua obra permanecia dispersa e pulverizada no catálogo de diversas editoras, em edições mal cuidadas ou traduções problemáticas – ainda que Hélio Pólvora e Wladir Dupont se destaquem como instantes luminosos de transposição da sintaxe tortuosa de Faulkner para a língua portuguesa brasileira, em obras como *Enquanto agonizo* (*As I lay dying*) e *Os invictos* (*The reivers*). Ainda assim, assinala Bottman (2016), apesar desses esforços iniciais, houveram pelo menos dez anos de lacuna, entre as décadas de 1980 e 1990, para que novas traduções fossem lançadas.

Sem a intenção de minimizar o esforço intelectual hercúleo das edições e traduções feitas anteriormente, o ano de 2003 marca o início de uma relação mais linear, coerente e condensada das traduções de William Faulkner no país. Nesse ano, como afirmamos, a Cosac & Naify colocou no mercado *Palmeiras selvagens*, a partir de uma tradução preexistente. No ano seguinte, seria a vez de *O som e a fúria* (2004), sob a tradução competente de Paulo Henriques Britto, que verteu com maestria para o português os fluxos de consciência

intrincados do deficiente mental Benjy Compson, para além das peculiaridades linguísticas do dialeto de Dilsey Gibson e das demais personagens negras que habitam o romance. Pela mesma editora, os anos seguintes veriam reedições de *Luz em agosto* (2007), *A árvore dos desejos* (2009), *Sartoris* (2010) e *Absalão, Absalão!* (2014). Nove anos depois da Cosac & Naify, a editora Benvirá traria de volta ao mercado editorial a trilogia de romances da família Snopes (*O povoado*, *A cidade* e *A mansão*), a seleta de contos *Lance mortal*, além dos romances *O intruso* e *Os invictos*. Com o fim da Cosac & Naify anunciado em 2016, a Companhia das Letras adquiriu os direitos dos romances de Faulkner lançados pela editora, já tendo relançado, até o momento de escrita dessa tese, *Palmeiras selvagens* (2024), *Luz em agosto* (2021), *Absalão, Absalão!* (2019) *O som e a fúria* (2017), esse último contendo o clássico ensaio de Jean-Paul Sartre sobre a metafísica temporal de Faulkner, além de um relato de Paulo Henriques Britto sobre as dificuldades enfrentadas na tradução do romance.

Com a maior possibilidade de acesso, torna-se nítido que há um interesse renovado na *oeuvre* faulkneriana, que naturalmente transplantou-se para os espaços acadêmicos. Ainda que não apresentemos, aqui, nenhum estudo específico que quantifique ou qualifique essa produção, ousamos afirmar que nunca se pesquisou tanto sobre William Faulkner na universidade brasileira, o que pode ser constatado pela quantidade de artigos, teses e dissertações produzidas desde o início dos anos 2000, em temporalidade convergente ao período de digitalização e democratização ampla do acesso às obras acadêmicas.

Nesse sentido, trabalhos como os de Márcia Lappe Alves (2010), Alessandra Costa Grangeiro (2011), Fábio Roberto Mariano (2015), Itamar Aparecido de Oliveira (2016), Marília Gabrielle Meirelles (2018), Lucas da Silva Lopes (2018), Leila de Almeida Barros (2019), Rogério Lobo Sáber (2020), Denilson Amancio Ferreira (2021) e do próprio autor desta tese, que trabalhou com Faulkner em sua dissertação de mestrado (Silva, 2019), cada qual em sua vertente teórico-crítica de enfrentamento hermenêutico do *corpus* faulkneriano, evidenciam leituras específicas que se afastam das leituras comparativas que tangem a recepção de Faulkner na universidade brasileira, habituada a analisá-lo, por exemplo, em relação ao romance brasileiro dos anos 1930, de Graciliano Ramos e José Lins do Rego, como demonstram os trabalhos de Rita das Graças Félix Fortes (2010) e Ívens Matoso Silva (2017). Seria razoável afirmar que há uma geração de pesquisadores dos *faulkner's studies* sendo formada devido à renovação do interesse por Faulkner no mercado editorial.

Mas, ainda que Faulkner esteja sendo mais pesquisado na universidade brasileira, pode-se considerar que a quantidade de trabalhos permanece escassa, principalmente quando considera-se a envergadura e importância desse autor entre os gigantes do romance

modernista. Enquanto James Joyce conta com comemorações anuais de sua obra *Ulysses* (*Bloomsday*) e novos estudos e traduções são lançadas, e o espólio em domínio público da inglesa Virginia Woolf conte sempre com novas reedições (bastante impulsionadas pela quarta onda feminista da segunda década dos anos 2000), além da criação de peças, filmes e estudos que celebram sua obra; e mesmo Marcel Proust receba a atenção crítica devida em eventos que celebram o diálogo intelectual entre França e Brasil – entre os quatro grandes modernistas radicais, Faulkner permanece relativamente à margem, já que os estudos de sua obra continuam relegados ao *locus* acadêmico, não alcançando, portanto, uma repercussão crítica e editorial mais ampla.¹ Estudos essenciais de autores como André Bleikasten, David Minter e Joel Williamson permanecem não traduzidos por aqui. Além disso, nenhuma das quatro caudalosas biografias de Faulkner, escritas por Joseph Blotner, Frederick S. Karl, Jay Parini e Carl Rollyson, se encontra traduzida para o português.

Além disso, Faulkner não parece habitar, de imediato, um imaginário coletivo sobre escritores de monólogo interior e fluxo de consciência, por exemplo. Nesse momento, permito-me um testemunho pessoal: em meu primeiro ano de graduação, os professores sempre mencionavam Joyce, Woolf e Clarice Lispector como exemplos de autores que empregavam as técnicas de fluxo de consciência. Nesses momentos, Faulkner nunca era mencionado e, como se sabe, suas experiências com tal técnica são tão complexas quanto as de Joyce. Assim, a lacuna que eu sentia em relação à presença de Faulkner nas aulas e comunicações em eventos acadêmicos, é o que essa tese, ainda que timidamente, visa combater.

Se os trabalhos acadêmicos sobre William Faulkner ainda são relativamente escassos, também há grande lacuna de estudos referentes a gênero e sexualidade em sua obra, no Brasil. Em consulta ao catálogo de teses e dissertações da CAPES (janeiro-2023), e considerados os contextos prévios à digitalização de trabalhos acadêmicos, foram encontrados poucos trabalhos que analisam essa temática. Algumas exceções são a dissertação de Sueli Costa, defendida em 1995, *From traditional criticism to feminist archetypal criticism: an analysis of female characters in As I lay dying and Light in august*, em que ela analisa o gradiente arquetípico das personagens femininas de Faulkner nos romances citados, e a tese de Isa Coelho Samui, *William Faulkner: o personagem feminino resgatado*, defendida em 1989.

Logo, se os estudos pautados em leituras de gênero feitas pela crítica e teoria feminista são escassos, mais ainda o são os trabalhos que analisam o masculino na ficção faulkneriana.

¹ Uma exceção é o estudo de Assis Brasil intitulado *Faulkner e Joyce: o romance da vanguarda*, em que o autor analisa brevemente as obras destes dois autores da vanguarda do romance modernista.

Uma consulta rápida à seção acadêmica do Google, *Google Scholar*, com os termos de busca “William Faulkner” acrescido de “masculinidade”, conduz apenas ao artigo que o autor da presente tese publicou no ano de 2020, intitulado “Figurações da masculinidade em *The Wild Palms*, de William Faulkner”, na revista *Ipotesi*, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). A tese que apresenta-se, portanto, figura como um dos primeiros trabalhos brasileiros a analisar as representações do masculino no *corpus* de William Faulkner, e esperamos que, ainda que timidamente, contribua para a maior inserção de Faulkner nos estudos das masculinidades que centralizam-se no texto literário, além de estímulo ao surgimento de novos trabalhos.

Nestes termos, a presente tese de Doutorado objetiva a análise das representações do masculino que emergem da tessitura narrativa do romance *O som e a fúria* (2004). A partir do arsenal teórico-crítico fornecido pela narratologia, em particular os pressupostos de Gérard Genette (1979), articulado à mobilização teórica dos estudos de gênero e dos *men's studies*, pretende-se analisar o modo como as categorias de voz e focalização operam no processo de representação de narradores e personagens masculinos. Para atingirmos tal objetivo, mobilizaremos três dimensões temáticas: a *paternidade*, já que a obra de Faulkner dramatiza constantemente as relações entre patriarcas e filhos; a *homossociabilidade*, isto é, as relações de cumplicidade e solidariedade que respaldam a dominação masculina; e a denominada *crise da masculinidade*, isto é, os sentimentos de angústia do homem faulkneriano frente às mudanças históricas, sociais e culturais de gênero, no contexto agrário e arcaizante do Sul dos Estados Unidos.

Logicamente, essas três dimensões temáticas não estão distribuídas de maneira uniforme no romance selecionado como *corpus* da tese – assim sendo, por razões metodológicas, operou-se a partir de abordagens específicas. Assim, em *O som e a fúria*, um romance complexo e extremamente fragmentado, cuja forma é clivada em três vozes narrativas, optou-se por abordar a dimensão da *homossociabilidade* na narrativa de Quentin Compson, enquanto a *crise da masculinidade* é analisada pelo enunciado do narrador Jason Compson. O trabalho baseia-se no cotejamento da edição crítica da Norton & Norton, organizada e editada por Michael Gorra (2014), e sua tradução brasileira, de Paulo Henriques Britto.

Essa tese surge, como já ressaltamos, no contexto de interesse renovado na obra de William Faulkner na universidade brasileira, e sedimenta seu eixo epistemológico nos estudos de gênero e sexualidade. Em plena quarta onda feminista da segunda década do século XXI, em tempos de afirmação constante das alteridades e identidades, e da desagregação da figura

hegemônica do homem branco e heterossexual, a tese se insere nos estudos tangentes ao homem (*men's studies*), que tiveram sua gênese na década de 1970 e perduram até hoje. Faulkner foi, sem dúvida, um homem branco, heterossexual (há leituras *queer* interessantes que questionam tal afirmação, porém), e detentor de privilégios, mas sua posição como ficcionista foi sempre a de complexificar as representações densas do humano que permeiam sua obra.

Nesse sentido, a posição de Faulkner diante das questões de gênero, raça e sexualidade foi sempre ambígua, como é a dos grandes criadores: como homem branco, criou personagens negras resilientes, positivas e complexas, enquanto há momentos em que sua obra revela certo ideário racista e estereotipado; questionou os preceitos de gênero e gestou personagens femininas resilientes que questionam profundamente a ordem falocrática do Sul, e em seguida fez comentários sexistas sobre as mulheres, nas mídias de sua época; se sua obra é densamente masculina e homossocial, Faulkner questionou também a masculinidade tradicional, criando personagens masculinas subjetivamente desagregadas, coadunadas ao próprio colapso modernista.

A masculinidade é *diacrônica*, ou seja, esteve presente em toda a história da humanidade, configurando-se de várias formas, em espaços e períodos distintos. Na contemporaneidade, em especial nos 20 anos que antecedem a escrita dessa tese, ela nunca esteve tão espetacularmente em evidência. Isto ocorre devido à fatores múltiplos como a reafirmação política de sujeitos e suas identidades, nos movimentos negro, feminista e LGBTQ, em diversas partes do mundo, operando uma completa desfibrilação da identidade masculina e das masculinidades hegemônicas. Em 2017, o movimento #MeToo emergiu no espaço projetivo e luminoso do cinema *hollywoodiano*, para denunciar abusos de natureza sexual que aconteciam nos bastidores, ainda que seja justamente esse caráter projetivo de *glamour* e idealização de Hollywood que tenha impulsionado o movimento. Além disso, houve o recrudescimento de movimentos políticos da extrema-direita em várias partes do mundo, bastante resultante da crise econômica de 2008, no caso dos Estados Unidos. Muitas figuras masculinas que assombram esse espectro político – os *incels*, os *angry white men*, os *mgtows*, os *proud boys* e membros da *alt-right* americana – surgiram ou se revelaram na última década, colocando o homem branco heterossexual dominante no centro dessa cosmovisão social e política distorcida. A ascensão das redes sociais, nos anos 2000, formou grandes impérios masculinistas, repletos de homens ansiosos diante do rearranjo das dinâmicas de gênero e sexualidade e da destituição de seu lugar hegemônico, projetando tal ansiedade de múltiplas formas.

Pelos motivos listados, e pelo caráter diacrônico da masculinidade, em diversos momentos da tese construímos analogias entre nosso *corpus* e manifestações contemporâneas dela. A masculinidade implicada nos romances de Faulkner que integram o *corpus* da tese é, inúmeras vezes, a representação *avant la lettre* de questões que acompanhamos na contemporaneidade, em especial nos Estados Unidos, um país obcecado pela questão viril – logicamente que regulamentadas pelo contexto social, histórico e cultural específicos de cada época.

2 O SUDÁRIO EPISTEMOLÓGICO DO MASCULINO



Imagem 1: Walker Evans, *Alabama tenant farmer*, 1936. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284047>.

No ano de 1936, o fotógrafo norte-americano Walker Evans (1903-1975) concebeu uma imagem que lhe garantiria um lugar privilegiado no cânone fotográfico americano e mundial, intitulada *Alabama tenant farmer*. A composição mostra um trabalhador branco das plantações de algodão do estado do Alabama, no Sul dos Estados Unidos, em pleno ápice da Grande Depressão, após a quebra da Bolsa de Valores em 1929, incidente que jogou milhares de americanos às portas da indigência. A fotografia mostra o trabalhador, sentado à porta de sua casa, usando uma camisa puída e macacão sobrepostos, os ombros tensionados envolvendo os joelhos em um arco, enquanto fita a objetiva da câmera. Os traços do lavrador de Evans são sulcados (como a própria terra) no rosto áspero, ovalado e curtido pelo sol, onde encaixam-se cabelos escuros e ligeiramente encaracolados. O nome deste belo apanhador de algodão era Floyd Burroughs, e sua imagem foi veiculada, posteriormente, no livro escrito a quatro mãos por Evans e o jornalista James Agee, *Let us now praise famous men*², publicado em 1941, no qual documentam a vida dos trabalhadores rurais do Alabama, durante a crise econômica.

A penumbra escura no interior da casa de madeira, típica dos *yeomen*, isto é, os agricultores pobres do Sul dos Estados Unidos no começo do século, aliada à textura fibrosa do batente da porta, formam o fundo da imagem, agregando substancialidade à fotografia. O olhar do trabalhador é ténue e suavemente perplexo, um olhar acostumado a esquadrihar adiante dos arados, como se observasse os horizontes e campos de algodão ao longe. O *punctum* da imagem³ (Barthes, 1984, p. 68), reside na camisa branca que, apesar de suja e puída, empresta-lhe um ar de grande distinção – quase como se, paradoxalmente, os resíduos de terra no tecido a embranquecessem ainda mais. Há algo de nobreza moral na imagem, como se Walker Evans estivesse fotografando o membro de uma realeza incógnita, relegada desde sempre a espaços inóspitos, e, por esse motivo, serena e altiva. Mais do que isso, o lavrador de Evans parece escapulado do espaço dos casebres, das plantações de algodão e dos acidentes sintáticos de um romance de William Faulkner – seja a dialética múltipla de bastões narrativos de *Enquanto agonizo* (1930), ou das *plantations* anteriores à grande inundação do rio Mississippi, na dualidade diegética de *Palmeiras selvagens* (1939).

Quando se observa *Alabama tenant farmer*, imediatamente os sentidos encavalam-se em um palimpsesto imagético calcado no tensionamento de potências heterogêneas, formadas

² A edição brasileira do livro-reportagem de Agee e Evans, *Elogiemos os homens ilustres*, foi traduzida por Caetano Galindo.

³ Para Roland Barthes (1984) o *punctum* de uma fotografia consiste no detalhe situado (ou não) em um estrato inferior nos processos de hierarquização perceptiva, e que mobiliza camadas de subjetividade no espectador.

pelo tempo, espaço, história, cultura e sociedade, convergindo na representação deste personagem do *Deep south* nas décadas de 1920 e 1930. A acomodação óptica da imagem na retina do espectador não deixa ver, entretanto, o porejamento silencioso de resíduos semânticos em sua superfície. De certo modo, as aporias históricas, sociais e culturais que estabelecem os sistemas internos de representação dessa obra de Walker Evans cristalizam uma membrana opaca sobre o que a imagem *representa em si mesma*. Assim, imperando no centro da imagem, pode-se observar um *trabalhador norte-americano dos campos de algodão*, e o embate entre os mundos urbanos e industriais do Leste com o que convencionou-se chamar de América profunda. Também é possível analisá-la como *registro documental sobre os traumas históricos da Grande Depressão* na vida dos trabalhadores rurais americanos, depenados por um sistema econômico perverso; pode-se vislumbrar, ainda, a *beleza subjetiva* (e objetiva) *do artefato estético em si*, forjada pela excelência naturalista da técnica fotográfica de Evans.

No entanto, logo no final dessa hierarquia sistematizada de percepções e códigos semióticos e hermenêuticos, esconde-se o conteúdo embrionário da imagem, e que só intuimos de modo bastante vago e abstrato: a fotografia mostra primeiramente um *homem*, um *indivíduo do gênero masculino*, fitando o espectador de sua *invisibilidade*, por detrás da profusão de estratos semânticos que camuflam o que se apresenta (Kimmel, 2005). Nesse sentido, o lavrador de Evans não é representado na imagem como episteme de gênero, ou seja, como categoria a ser levada em conta: todos os outros nichos históricos em que ele se insere – *plantador de algodão, habitante do Alabama, objeto de representação fotográfica* – saltam primeiramente aos nossos olhos, relegando o gênero desse indivíduo a um lugar interpretativo subordinado. Em *Alabama tenant farmer*, olha-se, mas não se vê. Olha-se para o homem presente na imagem, mas não se pensa *imediatamente* nele, ou no gênero dele.

O processo sutil de invisibilização masculina em *Alabama tenant farmer* decorre dos processos de *modelização* e *universalização*, e o paradoxal apagamento dos homens *enquanto gênero*, na tessitura da vida cotidiana. O historiador e sociólogo norte-americano Michael Kimmel (2005), no ensaio “Invisible masculinity”, argumenta que, desde a ascensão luminosa dos estudos feministas na década de 1970, que objetivavam desvelar os processos históricos, sociais e culturais que relegavam as mulheres aos espaços limitados da experiência familiar e doméstica, sequestrando delas a autonomia social, política e ontológica, estas saíram de seu espaço de invisibilidade e protagonizaram as discussões epistemológicas sobre gênero, como categoria essencial para a compreensão das assimetrias que se estabeleciam entre homens, mulheres e dissidências sexuais (Kimmel, 2005, p. 4).

Na realidade, o homem foi sempre tomado como o referente primordial, a partícula androcêntrica que imanta todos os cosmos – sociais, políticos e culturais. O homem sempre arrogou a si como fator universal, a partir do qual todos os outros eram medidos, julgados e categorizados. Por meio do poder institucional, político, religioso e intelectual atribuído a eles, todos os que exibissem um *status* de diferença em relação a esse modelo (mulheres, dissidências de gênero, crianças, idosos) foram reduzidos à categorias de alteridade, como sendo *o outro, os outros*. A teórica Elisabeth Badinter (1993) pontua:

Desde o surgimento do patriarcado, o homem sempre se definiu como ser humano privilegiado, dotado de alguma coisa *a mais*, ignorada pelas mulheres. Ele se julga *mais* forte, *mais* inteligente, *mais* corajoso, *mais* responsável, *mais* criativo ou *mais* racional. E este *mais* justifica sua relação hierárquica com as mulheres, ou pelo menos com a sua (Badinter, 1993, p. 6).

Ainda que o termo *patriarcado* soe anacrônico *strictu sensu* – afinal, a instituição *patriarca* está em paulatina erosão desde a metade do século XIX, pelo menos – as considerações de Badinter nos fazem entender que a prevalência do homem sobre todas as coisas enceta um duplo movimento: se, de um lado, os homens sempre foram considerados a norma prescritiva, um modelo autoritário de ser, perceber e vivenciar, por outro, essa centralidade contribuiu para que ocorresse o apagamento deles *enquanto gênero*, como operador fundamental de análise nas ciências humanas. Kimmel (2005) assinala: “para homens ao menos, o gênero permanece invisível. Estranho como pode parecer, os homens são o gênero invisível. Onipresentes em posições de poder em toda parte, homens são invisíveis para si mesmos”⁴ (Kimmel, 2005, p. 5, tradução nossa).

Dispostos na centralidade do real, e por isso invisíveis para os outros, e inconscientes de si mesmos, de sua própria vida social, histórica e subjetiva. Desse modo, os homens camuflavam-se, e eram relegados a agentes de estudo, quase nunca como objetos analíticos. Este apagamento epistemológico possibilitou aos homens que permanecessem usufruindo dos privilégios resultantes disso, naquilo que a socióloga australiana Raewyn Connell (2005) denominaria *dividendo patriarcal*, ou seja, os benefícios decorrentes da posição masculina de dominação sobre a realidade. Além disso, os homens são os atores principais de um teatro secular de violência, guerras, conflitos, exclusão e morte, garantindo que mulheres, outros homens hierarquicamente marginalizados e dissidências de gênero permaneçam sob seu jugo.

⁴ “[...] to men at least, gender often remains invisible. Strange as it may sound, men are the ‘invisible’ gender. Ubiquitous in positions of power everywhere, men are invisible to themselves” (KIMMEL, 2005, p. 5).

No entanto, teoriza Kimmel, é preciso que se dê um passo adiante: retirar continuamente os homens dos espaços de invisibilidade e colocá-los sob a luz dos estudos de gênero, analisando suas problemáticas (Kimmel, 2005, p. 5).

O masculino é um dos temas mais fascinantes a se imiscuir no escopo das ciências humanas, de modo mais sistemático, apenas nas últimas décadas do século XX (Badinter, 1993; Haywood & Mac an Ghail, 2003; Forth, 2013). Complexo, vasto, indefinível, e sofrendo os efeitos retroativos de terem sido os homens, desde sempre, os operadores normativos em torno dos quais toda a matriz do pensamento ocidental se desenvolvia, a partir da década de 1970 os conceitos valorativos e sedimentados de masculinidade colapsaram sob a emergência de novos sujeitos, que buscavam emancipação política. Mulheres, pessoas racializadas, *gays* e lésbicas, levantaram suas vozes contra a dominação masculina, o racismo institucionalizado e a discursividade homofóbica (Badinter, 1993, p. 6). Diante disso, as questões referentes aos homens tornaram-se, como uma fratura, cada vez mais expostas. O que é a masculinidade? O que é a virilidade? Como os homens relacionam-se entre si? Por meio de hierarquias? Cumplicidade, rivalidade, desejo? Como os homens lidam com essa *ansiedade da alteridade*, diante das mulheres e dissidências sexuais? Como lidam com a própria heterogeneidade – a gama vasta de experiências determinadas pelas interseccionalidades? Como tem se configurado a paternidade, no decorrer dos séculos? Existe realmente uma crise da masculinidade desenrolando-se diante de nossos olhos? Como os homens foram representados nas narrativas literárias, sendo simultaneamente detentores de vozes respaldadas socialmente e objetos de mimese?

Algumas dessas interrogações foram respondidas no final do século XX – se não respondidas, ao menos investigadas, quando o homem enquanto gênero finalmente passou a ser objeto legítimo de análise para as humanidades. O que torna-se patente por meio destes questionamentos é que a masculinidade manifesta-se sempre atrelada à noções de *dever*, como discorre Badinter (1993): “Ser homem se diz mais no imperativo [...]. A ordem ‘seja homem’, tão frequentemente ouvida, *implica que isso não é tão evidente*, que a virilidade não é, talvez, tão natural quanto se pretende” (Badinter, 1993, 1, grifo nosso). E ainda ressalta: “Ser homem implica um trabalho, um esforço que não parece ser exigido das mulheres” (1993, p. 1).

Se, como postula Badinter (1993), o epíteto *homem* não é dado essencialmente de antemão, os homens que ainda não são homens devem *vir a ser* homens⁵ – deslocar-se da potência ao ato – necessitando construir-se continuamente e, este processo de engendramento, no que ele possui de possibilidade de reflexão e mudança, inúmeras vezes é escamoteado sob o peso das demandas hegemônicas da masculinidade. No entanto, para além desse dever implícito, é importante ressaltar que o indivíduo deve tornar-se homem, mas não *qualquer homem*, ou seja, para que seu *status* seja legitimado, ele deve obedecer rigidamente um conjunto rígido de valores, códigos e preceitos que sancionam um tipo de masculinidade valorizada no espaço social. Basicamente aderir aos ritos de uma maçonaria viril em que nem todos são aceitos.

Na realidade, o masculino, ou as masculinidades, têm em sua base a *própria indeterminação*, isto é, são conceitos frágeis, no sentido de que o masculino retira sua relevância político-ontológica da oposição a um outro, que deve existir previamente. Assim, ser homem é, essencialmente, *não ser mulher, não ser feminino*. Enquanto o feminino sustenta-se por si mesmo em sua teia enredada de representações – “a mulher nasce da mulher, mas o homem nasce da mulher e nunca se recupera disso”, anotará Harold Bloom na tese de doutoramento da ensaísta americana Camille Paglia (Paglia, 1993), não interpondo à própria existência uma série de operações que legitimem as mulheres na participação e integração dele, o masculino não possui a mesma autossuficiência. Ele é, desde sempre, um *conceito em crise*, é a *própria definição de crise*, uma episteme nômade e fantasmagórica andarilhando pela cultura e pelo cipoal das ciências humanas, em permanente busca de sua definição.

Dialogando com Kimmel (2005), o sociólogo francês Daniel Welzer-Lang (2004) ressalta como as ideias feministas pareceram, em determinado momento, referir-se apenas às mulheres (Welzer-Lang, 2004, p. 108). Os homens, assim, eram relegados à categoria que possibilitava apenas a construção de parâmetros que medissem as opressões sociais sofridas por elas e pelas dissidências de gênero. Afirma Welzer-Lang: “A categoria homem caracterizava-se, assim, por uma presença real mas oculta, pois, embora funcionasse como referente de qualquer explicação sociológica, não era jamais especificada como categoria assexuada” (2004, p. 108). Foi a partir do surgimento dos *men’s studies*, que os homens foram

⁵ Impossível não associarmos as considerações de Badinter (1993) à máxima do feminismo existencialista de Simone de Beauvoir, que afirma que não se nasce mulher, mas torna-se mulher. Do mesmo modo, não se nasce homem, mas deve-se, muitas vezes *dolorosamente, vir a sê-lo*.

deslocados de seu papel cômodo e invisível de parâmetro analítico, e foram lançados à ribalta conceitual dos estudos de gênero.

Exatamente por tal motivo, intitulamos esta breve introdução de nossos *Prolegômenos de sudário epistêmico do masculino*, porque julgamos que as teorias da masculinidade, desde sua estratificação definitiva nos anos 1990, revestem o corpo e subjetividade masculinas como um *sudário*: quando esse tecido teórico e epistêmico toca finalmente a subjetividade masculina, os corpos, *performances* e corporalidades emergem gradativamente nesse alinhavado como uma *mancha*, sendo possível, a partir desse instante, compreender a importância do gênero masculino na análise social, histórica, cultural e da representação. O termo *sudário*, aqui, é mobilizado em sua acepção mítico-narrativa, de modo ambíguo: se, por um lado, não estamos tratando de questões tangentes aos rituais da morte, que envolvem tal objeto – o tecido utilizado para se cobrir cerimoniosamente os corpos de pessoas mortas – de outro, recuperamos o mito judaico-cristão do rosto de Jesus Cristo estampado no sudário de Veronica para a construção de um paralelo: se o tecido rudimentar em que o rosto de Cristo foi enxugado revelou ficcionalmente seus traços, o sudário epistemológico das masculinidades, com sua profusão de teorias que visam compreender as complexidades inerentes ao masculino, traz à superfície os traços das identidades dos homens, possibilitando às ciências humanas enxergá-los de maneira mais exata.

As masculinidades vêm emancipando-se progressivamente de outras linhas de pesquisa dos estudos de gênero, como espaço de discussão e reflexão estabelecido em seus próprios termos. Como um rizoma articulado à teoria feminista e às relações de poder, coerção e vigilância sociais de Michel Foucault durante o *boom* estruturalista na década de 1960, apenas muito recentemente os estudos das masculinidades (ou *men's studies*, no jargão acadêmico anglo-americano), passaram a ter abordagens mais específicas. É irônico que, em um mundo patriarcal e *falogocêntrico* – nos termos propostos por Jacques Derrida, que define os métodos de pensamento e produção de conhecimento dominados por epistemologias masculinas – os estudos sobre o homem tenham adquirido relevância tão tardiamente. Ironia ou auto-evasão cômoda?

O mundo anglófono, especialmente Estados Unidos, Reino Unido e Austrália, foram o *locus* primordial no qual as luzes teórico-críticas acerca das masculinidades foram jogadas (Forth, 2013). A gênese desses estudos teve sua eclosão tímida durante a década de 1970, como apêndice dos estudos feministas emergentes que questionavam a legitimidade da

dominação masculina sobre a realidade. Na contemporaneidade, porém, os *men's studies* caracterizam-se por uma abordagem plural, calcada em múltiplas frentes teóricas, que almejam dar conta da complexidade das relações na dinâmica social dos gêneros e da subjetividade masculina (Forth, 2013, p. 156). Haywood & Mac an Ghail (2003) ressaltam que os estudos das masculinidades apareceram quando já existia um léxico prévio em torno dos estudos de gênero – enquanto as teorias feministas mobilizavam conceitos como *patriarcado* e *divisão sexual do trabalho*, os teóricos dos *gay and lesbian studies* discorriam sobre um arsenal crítico pautado por conceitos como *heteronormatividade*, *transgeneridade* e *heterossexualidade compulsória* (Haywood & Mac an Ghail, 2003, p. 4).

As abordagens histórico-materialistas sobre o masculino permanecem importantes na contemporaneidade. Um dos exemplos mais contundentes é o do historiador Ivan Jablonka (2021), cujo trabalho narrativiza a gênese do patriarcado, como estrutura onisciente e onipresente, fundamentada na opressão das mulheres e dissidências raciais, de gênero e sexualidade. Jablonka compreende o patriarcado como a dominância do masculino sobre as mulheres, constantemente legitimado pelas características biológicas dos sexos. O patriarcado sustentaria-se pela ideia de que cabe às mulheres o papel de mães e cuidadoras dos filhos, ficando restritas aos espaços domésticos, enquanto aos homens são reservados os espaços públicos da conquista e da exploração, longe da família. Faz parte ainda dessa estratégia patriarcal a suspensão de uma aura idealizante em torno das mulheres, que visa legitimar o papel limitado imposto a elas nas sociedades. Desse modo,

O rebaixamento, por meio da circunscrição doméstica e sob ares de aura mágica, permite que as mulheres sejam absorvidas pelos chefes de família como seres não essenciais; por isso a pretensão dos homens de representar a humanidade inteira. O masculino se arroga a autoridade moral, a norma abstrata e a evidência de si, relegando às mulheres o registro das atividades corporais. O poder simbólico do masculino justifica a dominação social dos homens (Jablonka, 2021, p. 97).

É isto que Jablonka denominará de *círculo patriarcal*, isto é, o perímetro asfixiante de obrigações femininas justificadas pela biologia e pela natureza, que envolvem a maternidade, a *função-mulher*, o confinamento doméstico e o nimbo aurático do feminino, e que beneficiam os homens, enquanto elas permanecem emparedadas nesse ciclo sisífico de subir e descer rochas domésticas, maternas e de cuidados aos homens, enquanto estes usufruem da liberdade (Jablonka, 2021, p. 73).

Para Christian Forth (2013), o pós-estruturalismo viria agregar mais complexidade ao terreno epistêmico pantanoso das masculinidades, primeiramente em uma abordagem histórica. Privilegiando a importância do discurso na construção dos gêneros, ou seja, coadunando-se ao pensamento de Michel Foucault sobre as relações de poder, e à desconstrução do binarismo entre os sexos de Derrida, as convergências entre uma abordagem materialista e pós-estruturalista viram surgir trabalhos importantes, como os de Gail Bederman (1995) e John Tosh (1994) (Forth, 2013). Para os fins dessa tese, o pensamento de Todd Reeser (2010), que compreende a masculinidade como um efeito da *linguagem* e do *discurso*, será um referencial teórico importante mais adiante.

Os historiadores se dedicaram à investigação do masculino, em como ele se desenvolveu na gramática acidentada dos séculos. Partindo de abordagens distintas, pautadas na já mencionada dualidade teórico-conceitual materialismo/pós-estruturalismo, eles analisaram a questão numa época em que *gênero* era correlato a estudos direcionados às mulheres e ao feminino (Forth, 2013, p. 164). O pioneiro na construção de uma história da masculinidade foi Peter N. Stearns, que em 1979, numa abordagem marxista, categorizava uma tipologia masculina que, segundo ele, apresentaria denominadores comuns. O trabalho de Stearns influenciaria toda uma geração de estudiosos das masculinidades, particularmente no contexto anglo-saxão, em especial os trabalhos pioneiros do já citado Gail Bederman, além de Anthony E. Rotundo (1993) e Michael Kimmel (1999), sobre a história das masculinidades americanas.

Kimmel (2005), aliás, define a masculinidade como construto social, um significante em constante transformação, cujos significados são atribuídos de acordo com os diferentes períodos históricos e subjetividades que ela abrange em seu escopo (Kimmel, 2005, p. 25). Para Kimmel, a masculinidade possui significados distintos para pessoas diferentes em tempos e espaços diversos – porém, um traço que uniformiza estes sentidos reside no fato de que ela é sempre afirmada em uma dialética opositiva e tensional, em relação aos outros. Desse modo, a masculinidade define-se mais pelo que *ela não é* – feminina, como já pontuamos – do que por sua própria constituição ontológico-política.⁶ Anthony Rotundo (1993), por sua vez, analisa as masculinidades, em especial nos Estados Unidos, através dos processos históricos ligados ao surgimento de uma economia de mercado que impactou

⁶ Segundo Kimmel (2005), o próprio Sigmund Freud, em suas teorias psicanalíticas, centralizou a noção de desenvolvimento dos garotos em suas identidades ao afirmar que eles gradualmente devem erigir sua identidade como homens. Para Freud, em um primeiro momento o garoto se identifica com a figura repressora, autoritária e punitiva do pai, para em seguida tornar-se ele próprio o opressor (Kimmel, 2005, p. 31).

profundamente o modo como os homens lidavam com a realidade, com a alteridade, com as relações de trabalho, e também entre si (Rotundo, 1993).

Welzer-Lang (2001), partindo dos estudos do antropólogo Maurice Godelier sobre homens da tribo *baruya*, da Papua Nova Guiné, criou o conceito de *casa-dos-homens* para se referir à partida material e simbólica, efetuada pelos garotos, do mundo das mulheres na infância para os *espaços de sociabilização masculina*, constituídos exclusivamente por seus pares, no qual erigem um cosmos homossocial próprio. Nos espaços da *casa-dos-homens* instala-se, primeiramente, uma *práxis* homoerótica que os auxilia na exploração da sexualidade e, posteriormente, tais práticas são inibidas pela discursividade homofóbica. Segundo Welzer-Lang, “os mais velhos, aqueles que já foram iniciados por outros, *mostram, corrigem e modelizam* os que buscam acesso à virilidade. Uma vez que se abandona a primeira peça, cada homem se torna ao mesmo tempo iniciado e iniciador” (Welzer-Lang, 2001, p. 462, grifo nosso). O autor prossegue:

Aprender a estar com os homens, ou nas primeiras aprendizagens esportivas na entrada da casa-dos-homens, a estar com os postulantes ao *status* de homem, obriga o menino a aceitar a lei dos maiores, dos antigos; daqueles que lhe ensinam as regras e o *savoir-faire*, o saber ser homem. A maneira pela qual alguns homens se lembram dessa época e a emoção que transparece então parecem indicar que esses períodos constituem uma espécie de rito de passagem (Welzer-Lang, 2001, p. 463).

No entanto, a permanência dos meninos neste espaço homossocial cobra seu preço, já que a territorialidade simbólica da *casa-dos-homens* manifesta-se como *locus* em que são apreendidos os dispositivos reguladores da masculinidade por meio da violência, da dor física e psíquica, e das provas constantes de virilidade, performatizadas diante do olhar de outros garotos, como exercício contínuo de auto-afirmação: “O pequeno homem deve aprender a aceitar o sofrimento – sem dizer uma palavra e sem ‘amaldiçoar’ – para integrar o círculo restrito dos homens” (2001, p. 463).

No esforço de compreender os processos históricos que culminaram nas ideias sedimentadas sobre masculinidades, a temática encontra finalmente seu eixo paradigmático no pensamento da socióloga transgênero Raewyn Connell (2005), cujas investigações sobre as hierarquias estabelecidas entre meninos e rapazes em escolas australianas engendraram a obra *Masculinities*, publicada em 1993, essencial para a análise dos mecanismos que operam na gênese social do masculino. De formação marxista, Connell vincula-se aos estudos

materialistas da masculinidade, ao analisar as dinâmicas sociais que regem os corpos e práticas dos homens.

O pressuposto máximo de Connell, de que “o gênero é o modo como a prática social está organizada”⁷ (Connell, 2005, p. 71, tradução nossa), sugere que toda a cosmologia social, formada pela interação constante entre indivíduos, pode ser categorizada a partir do conceito de gênero. Desse modo, a masculinidade institui-se como *prática* no corpo de um sistema heterogêneo de relações, que determinam o *ethos* social. Nessa dinâmica relacional, homens e mulheres engajam-se, possibilitando ressonâncias dessa *práxis* na cultura e em subjetividades envolvidas neste sistema de gênero que, por sua vez, modula as práticas sociais, em um processo histórico que assimila os corpos e corporalidades em sua engrenagem.

Diante disso, a masculinidade, entendida como “uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero” (Connell, 1995, p. 188), dimensiona suas potencialidades em termos de ação: “Falar de uma configuração de prática significa colocar ênfase naquilo que as pessoas realmente fazem, não naquilo que é esperado ou imaginado” (1995, p. 188). A masculinidade, portanto, pode ser inserida em um contexto de produção, ou seja, ela é produzida e moldada pela heterogeneidade dos espaços sociais, e imiscui-se numa estrutura de relação dos gêneros. Tal *práxis*, ainda de acordo com Connell, possui “uma racionalidade e um significado histórico” (1995, p. 188).

Inscrita nesse sistema de relações de gênero, esta *práxis* não se desenvolve de modo isolado, mas está solidificada e assimilada no interior desse sistema sem as interrogações pertinentes que possibilitariam aos indivíduos questionarem seu lugar neste espaço. Perspectivando de baixo esse lugar de exclusão vivenciado pelas mulheres, outros homens e dissidências sexuais, Connell (2005) sugere que as estruturas de gênero organizam-se a partir de três modos: as *relações de poder*, *relações de produção* e a *cathexis*.

As *relações de poder* consistem nos processos de subordinação à dominação masculina (Bourdieu, 2018), no decorrer dos séculos. Apesar da contínua luta feminista e das minorias em subverter tal hierarquização, ela ainda pauta os processos de legitimação das políticas da masculinidade (Connell, 1995). As *relações de produção*, por sua vez, caracterizam-se pela divisão do trabalho e da produção, sob o eixo do gênero. Em tal dinâmica, homens e mulheres não usufruem dos dividendos da produção e do trabalho de maneira igualitária, já que, para Connell, o maquinário perverso e excludente do capitalismo é essencialmente masculino e falocêntrico. Finalmente, a *cathexis* refere-se aos processos de

⁷ “[...] gender is a way in which social practice is ordered” (Connell, 2005, p. 71).

subjetivação das relações entre os gêneros, cujo eixo estabiliza-se e justifica-se por uma dialética do desejo (2005, p. 74-75).

Essas estruturas perversas de poder, postula Connell (2005), não se efetivam apenas em relação às mulheres, mas também entre os homens. Para a autora, as políticas da masculinidade – entendidas aqui como as relações e hierarquizações estabelecidas entre homens no bojo de um sistema de relações de gênero, e os pactos de solidariedade e auxílio mútuo – podem ser categorizadas em quatro tipos: *hegemonia*, *subordinação*, *cumplicidade* e *marginalização*. O conceito de *masculinidade hegemônica*, em especial, tem sido um norteador fundamental para os estudos das masculinidades, a partir da década de 1990 (Connell & Messerschmidt, 2013).

Baseando-se nos estudos gramscianos das relações de classe, Connell (2005), estabelece que a *hegemonia* consiste nas configurações de masculinidade histórica, social e culturalmente mais valorizadas e sancionadas do que as outras. Esta configuração de masculinidade objetiva a manutenção de sua própria hegemonia e de todos os benefícios decorrentes de sua posição de poder, além de perpetuar a dominação sobre homens que se situam fora desse perímetro. A masculinidade hegemônica não apenas estabelece as regras de quem pode estar inserido em seu *locus* valorativo, como ainda mobiliza conceitos e ferramentas pelos quais outros indivíduos devem ser categorizados (Connell, 2005, p. 77).

A masculinidade hegemônica, entretanto, não opera a partir de um esquema predeterminado, mas se estabelece (e sobrevive) justamente devido à sua matização, e à heterogeneidade de suas formas: diante disso, um indivíduo heteronormativo pode estar situado numa posição hegemônica em determinado sistema (no trabalho, por exemplo) e ao mesmo tempo habitar uma posição subalterna em outro sistema distinto (ser excluído dos jogos de futebol semanais com amigos por jogar mal, por exemplo). A masculinidade hegemônica é bem sucedida porque nela converge um ideal cultural atrelado ao poder institucional, nos planos coletivo e individual. Nesse sentido, é a própria coesão e estruturação dessas instituições – governos, exércitos, espaços corporativos, arenas políticas, entre outros – que projetam sentidos de autoridade, mais do que a violência propriamente seria capaz, ainda que esta tenha se estabelecido como dispositivo essencial de manutenção de ideais hegemônicos de masculinidade na sintaxe dos séculos (Connell, 2005, p. 77).

Além disso, afirma Connell (2005), a hegemonia figura como conceito instável pois, quando determinado sentido hegemônico se deteriora devido às constantes incursões da luta e do pensamento feminista – para além das transformações sociais que moldam as relações

entre sujeitos na história – ela é gradual e rapidamente substituída por outra configuração hegemônica de masculinidade – daí sua enorme capacidade de fagocitação e sobrevivência.

No bojo dessa masculinidade dominante e não plural, instalam-se hierarquias e desníveis de padrões sociais, os quais, destoando do conjunto, são considerados inferiores e/ou marginalizados. Estas masculinidades periféricas à centralidade hegemônica seriam denominadas por Connell (2005) e Kimmel (1998) como *masculinidades subordinadas*. Para o sociólogo americano, a hegemonia dos homens surgiu “em um contexto de oposição a ‘outros’, cuja masculinidade era [...] problematizada e desvalorizada. O hegemônico e o subalterno surgiram em uma interação mútua mas desigual, em uma ordem social e econômica dividida em gêneros” (Kimmel, 1998, p. 105). Assim, determinados sentidos de masculinidade são socialmente desvalorizados em comparação a outros, como as masculinidades *gays* e masculinidades negras, por exemplo (Connell, 2005, p. 78). Constatando que a masculinidade hegemônica consiste na posição de homens de poder, com poder e no poder, Kimmel (2005) chega à conclusão de que esse padrão, inúmeras vezes, passa a ser desejado por aqueles que não estão inscritos em tal espaço valorativo.

As relações de subordinação preconizadas por Connell e Kimmel originam um terceiro tipo de dinâmica entre as masculinidades, decorrente da ruptura entre a dimensão hegemônica e a lacuna deixada por homens que não se inserem nesse plano. Connell (2005) afirma que, ainda assim, os homens subordinados beneficiam-se dos dividendos da masculinidade sem estarem associados a ela, apenas pelo fato de serem homens. Diante disso, as masculinidades que não estão inseridas na economia hegemônica, mas que ainda assim usufruem dos privilégios desta, vivenciam uma relação de *cumplicidade* (Connell, 2005, p. 79). Por fim, a autora estabelece o conceito de *marginalização* para se referir às relações de dominação/subordinação de classes ou grupos raciais/ étnicos. Nessa relação, os padrões de interseccionalidade ganham maior relevância. À vista disso, “a marginalização é sempre relativa às autorizações da masculinidade hegemônica do grupo dominante”⁸ (Connell, 2005, p. 80-81, tradução nossa). Tais relações de poder analisadas por Connell figuram como práticas de gênero movediças em sua própria sucessão, ou seja, transformam-se continuamente no bojo de estruturas sociais também flutuantes.

É bastante curiosa a dialética que sustenta o masculino, ele mesmo um componente instável, no sentido de que ele sobrevive desse *tensionamento*, entre a cristalização de um

⁸ “Marginalization is always relative to the authorization of the hegemonic masculinity of the dominant group” (Connell, 2005, p. 80-81).

ideal, inúmeras vezes inatingível ou atingido por alguns poucos escolhidos (como a masculinidade hegemônica de Connell), e suas formas dissidentes – subordinadas, marginais ou cúmplices – em permanente fuga desse ideal e simultânea negociação política para fazer parte dele. Ascender ao Olimpo espectral da masculinidade hegemônica, sejam quais forem os meios, materiais, simbólicos ou estéticos, é a simultânea *ambição* e *negação* essencial que fundamenta todas as formas das masculinidades dissidentes, em um contínuo movimento pendular de repulsa e fascínio. E, ainda assim, nem as masculinidades hegemônicas, nem suas dissidências, permanecem inalteradas no decorrer do tempo, mas encontram-se em profunda transformação.

Coadunando-se à Connell (2005) e Kimmel (2005), George L. Mosse (1996), demonstra como os ideais de masculinidade foram utilizados, nas culturas ocidentais, como símbolos nacionais, nos planos individual e coletivo. Da segunda metade do século XVIII até a contemporaneidade, os ideais de masculinidade buscavam projetar características supostamente masculinas: honra, força, caráter e coragem.

Em seu estudo seminal, *The image of man*, Mosse (1996) analisa a relação estabelecida entre nacionalismo e ideais de masculinidade. Para Mosse, toda análise das masculinidades pressupõe e implica um contato com ideologias – não apenas as consideradas intrinsecamente masculinas como o nacionalismo e sua manifestação estético-política degenerada, o fascismo – mas todos os ideais que regulamentam a sociedade. Estas ideologias manifestam-se a partir de uma discursividade falocêntrica que atesta os sentidos hegemônicos de masculinidade sobre as mulheres, masculinidades subordinadas e dissidências sexuais. Afirma Mosse: “O ideal de masculinidade era evocado por todos os lados como símbolo de regeneração nacional e pessoal, mas também como base para a auto-definição da sociedade moderna”⁹ (Mosse, 1996, p. 3, tradução nossa).

Na gramática dos séculos, a masculinidade foi uma ferramenta importante – ainda que falsa – de consolidação do que se compreende como princípios valorativos de ética, moralidade e equilíbrio. Diante disso, a sobrevivência de conceitos positivos de masculinidade deveu-se em parte à constante manipulação de sua imagem no espelho refratário das relações sociais, a partir de um processo autorreflexivo de imersão egoica em sua própria constituição, mas simultaneamente promovendo a recusa de epístemes analíticas que possibilitassem o exercício de uma crítica que modificasse suas estruturas internas, projetada externamente na simetria entre os gêneros. Ou seja, o indivíduo masculino

⁹ “The ideal of masculinity was invoked on all sides as a symbol of personal and national regeneration, but also as basic to the self-definition of modern society” (Mosse, 1996, p. 3).

referenciava-se constantemente, como símbolo nacional, mas não refletia sobre esse processo e nem propriamente a seu respeito.

Mosse (1996) analisa o processo de surgimento, normatização e estabilização de um *estereótipo masculino*, um modelo viril a partir do qual todos os homens eram constantemente avaliados e classificados. Para o teórico, a masculinidade sempre projetou uma imagem uniforme, inteiriça, sem fraturas ou inconsistências, ou seja, corpo e espírito deveriam apresentar-se harmoniosamente, em junção (Mosse, 1996, p. 5). Pela inculcação de uma imagem mental coerente e bem delineada, a masculinidade e sua projeção social deveriam convergir com exatidão, como reflexos um do outro. Segundo Mosse, é exatamente esse efeito que o estereótipo almeja: o esvaziamento, a planificação da experiência matizante em nome de um padrão determinado e distorcido de um dado objetivo da realidade.

É complexo definir em que momento os ideais de masculinidade permearam o corpo fragmentado da história, mas Mosse demarca, como Connell (2005) e Kimmel (2005), a gênese dos modernos conceitos de masculinidade como surgindo a partir da segunda metade do século XVIII e começo do século XIX. Nos processos sedimentares de estabilização desse conceito, o corpo masculino e suas múltiplas corporalidades tiveram papel fundamental. Disserta Mosse: “o corpo masculino continuou a performatizar esta função até se tornar, no século XX, um dos mais poderosos meios de auto-representação nacional, e até mesmo socialista”¹⁰ (Mosse, 1996, p. 27, tradução nossa).

Nesse estereótipo moderno de masculinidade, os ideais de beleza eram corolários a uma ideia de virtude. Resgatando princípios dos ideais clássicos de beleza oriundos da Grécia e Roma antigas, o corpo masculino performático assumiu papel preponderante nessa dinâmica achatada que visava legitimar a importância da virilidade no escopo social: “O vínculo entre corpo e espírito era básico para o ideal de beleza e estereótipo que projetava. [...] O ideal iluminista de natureza do século XVIII era funcional para a junção entre corpo e alma”¹¹ (Mosse, 1996, p. 24, tradução nossa). Mosse prossegue:

A fisionomia é importante para a construção da masculinidade moderna porque, de maneira óbvia, refletia os vínculos entre corpo e alma, entre moralidade e estrutura corporal. Ela explicitava o tipo de moralidade que tornava os homens fisicamente belos: amor pelo trabalho, moderação, e asseio são propícios para a saúde corporal e membros bem definidos. Esta

¹⁰ “[...] the male body continued to perform this function until it became in the twentieth century one of the most powerful means of national and even socialist self-representation” (MOSSE, 1996, p. 27).

¹¹ “The linking of body and spirit was basic to the ideal of beauty and to the stereotype it projected. [...] The eighteenth century Enlightenment's ideal of nature was instrumental in the joining of body and soul” (Mosse, 1996, p. 24).

era uma definição de virtude proveniente da classe média que acompanhou a masculinidade moderna, assim como a harmonia da beleza corporal e moral [...] caracterizariam o estereótipo masculino ideal¹² (Mosse, 1996, p. 25-26, tradução nossa).

Importante salientar o quanto a superficialidade desse estereótipo serviu às ideologias de dominação que situavam o homem inserido neste padrão no topo das hierarquizações sociais, morais e históricas. Justamente devido a essa superficialidade – a existência de uma membrana de fantasia, de imaginário e auto-ilusão revestindo tais construções – que foi possível que estes ideais de masculinidade fossem projetados e preenchessem uma superfície significativa e formal, que refletisse a busca de uma identidade por parte das nações europeias. Como ressalta Mosse (1996), o estereótipo pressupõe que seus integrantes detenham os atributos do grupo a que pertencem, convergindo num padrão determinado e caricato.

Mosse (1996) conclui suas elucubrações afirmando que esse estereótipo de masculinidade extrai sua potencialidade pela consolidação de um *contra-estereótipo* no qual se inscrevem homens que estão fora desse glossário tipológico: “A masculinidade moderna necessita de um *contratipo*, e os indivíduos estigmatizados como contratipos tentaram imitar o tipo ideal ou definiram a si mesmos em oposição ao estereótipo dominante”¹³ (Mosse, 1996, p. 13, tradução nossa). Judeus e negros foram os primeiros a serem relegados ao lugar negativo desse contraestereótipo, a partir de categorizações falsas e excludentes, mas imaginariamente repletas de sentido para os grupos dominantes. Aos negros e judeus, foram acrescentados os homens homossexuais e outros grupos étnicos, como os ciganos. Segundo Mosse, se o estereótipo da masculinidade nacionalista se pretende uma síntese dos valores patrióticos, então aqueles que não se situam nesse padrão são considerados inimigos da sociedade.

Além disso, a construção gradativa de um contra-estereótipo de masculinidade, que visava justamente justamente ressaltar o primeiro, não foi forjado apenas pela categorização de homens marginalizados, como negros, judeus e homossexuais, mas também a partir da diferença entre os sexos, ou seja, em contraste com o feminino. Mosse aponta o surgimento

¹² “Physiognomy is important for the construction of modern masculinity because in an obvious manner it reflected the linkage of body and soul, of morality and bodily structure. [It] was explicit about the kind of morality that makes man physically beautiful: love of work, moderation, and cleanliness are conducive to bodily health and clean-cut limbs. This was a middle-class definition of virtue that accompanied modern masculinity, just as the harmony of bodily and moral beauty that Lavater extols would characterize the ideal male stereotype” (Mosse, 1996, p. 24).

¹³ “Modern masculinity needed the countertype, and those stigmatized as countertypes either attempted to imitate the ideal type or defined themselves in opposition to the dominant stereotype” (MOSSE, 1996, p. 13).

do termo depreciativo *afeminado* aos processos léxicos do século XVIII, objetivando designar homens refinados e bem educados, muitas vezes oriundos da aristocracia (Mosse, 1996, p. 9).

A teorização de Mosse aponta mais uma vez para os processos masculinistas de *gênese de um ideal* em contraste às *dissidências* deste. Enquanto Connell (2005) mobiliza a ideia de masculinidade hegemônica, o espectro valorativo máximo do masculino, restrito a poucos, Mosse recorre ao conceito de estereótipo, de modo a acentuar os processos de achatamento da figura masculina, moldada aos ideais nacionalistas dos estados europeus. A estereotipia opera, aqui, de maneira bastante similar e bastante menos matizada do que a masculinidade hegemônica: nesse estereótipo viril convergiam padrões de comportamento que eram justamente *estereotipados* e, conseqüentemente, *caricatos*, e que no final respaldavam uma ideia determinada de nação e de homem – sem dúvida, uma das sementes germinantes do fascismo totalitário, que emergiria no século XX. Assim, por meio dessa membrana frágil da estereotipia masculina nos séculos XVIII e XIX alguns homens encontraram sua identidade, e conforto político na falsa oposição valorativa *nós* versus *eles* – estes últimos entendidos como aqueles que exsudassem as bordas desse estereótipo, ou seja, homens judeus, homossexuais, racializados e imigrantes.

Até o momento, apresentamos as teorias das masculinidades baseadas numa perspectiva histórico-materialista, que as entende como construções sociais complexas dentro de um sistema amplo de relações de gênero. No entanto, apresentamos agora as considerações de Todd Reeser (2010) que, em abordagem pós-estruturalista, bastante devedora da teoria do discurso de Michel Foucault, compreende a masculinidade como construto de linguagem (Reeser, 2010, p. 29).

Reeser (2010), em seu livro *Masculinities in theory*, coloca a linguagem como operador fundamental nas análises de gênero, já que a realidade seria construída por ela e, sem a linguagem, torna-se impossível experimentar e compreender o real. Nessa dinâmica entre linguagem e a realidade engendrada por ela, a masculinidade pode ser entendida pelo *modo como se fala sobre ela*, o que por sua vez aponta para as funcionalidades da linguagem, que influenciam o modo como a compreendemos (Reeser, 2010, p. 29). Todas as epistemologias, argumenta Reeser, são mediadas pela linguagem e, sendo a masculinidade linguisticamente construída, deve-se examinar os modos como a linguagem é articulada.

Para Reeser, os vínculos entre linguagem e masculinidade efetivam-se no cosmo semântico da palavra, no sentido de que ela pode conter (ou não) significados culturais do que a masculinidade *é* ou *deveria ser*. Tais semas muitas vezes encontram-se sob a superfície da linguagem, incrustados na etimologia de determinadas palavras (Reeser, 2010, p. 30). Reeser

dá o exemplo da palavra positiva *virtue* (“virtude”), que vem da partícula latina *vir*, que por sua vez refere-se apenas aos homens, não às mulheres. Reeser pondera que, no entanto, não há “nada natural na relação entre uma palavra e sua real ou percebida raiz ou etimologia. Em vez disso, esta relação reflete uma conexão cultural e arbitrária construída e apresentada como natural ou inevitável porque provada pela etimologia”¹⁴ (2010, p. 30, tradução nossa):

Desse modo, a etimologia da palavra “virtude” foi provida como evidência de que homens seriam inerentemente mais virtuosos, e mulheres menos virtuosas. Apelos à etimologia das palavras podem ser, então, modos disfarçados de fixação dos gêneros, e resistência à possibilidade de que ideias sobre a masculinidade mudam no decorrer dos tempos, e na realidade estas conexões linguísticas são arbitrárias em si mesmas e inventadas pela cultura em um determinado momento linguístico¹⁵ (Reeser, 2010, p. 30, tradução nossa).

Reeser (2010) diz ainda que, mesmo os componentes externos aos sistemas de linguagem, e que poderiam ser tomados como índices de masculinidade – como as múltiplas corporalidades masculinas – também são construídos e mediados pela linguagem. Reeser, prolífico em exemplos, menciona os *pelos faciais*, como exemplo de componente que existe objetivamente na realidade, e que pode corporificar, em tese, um sinal de masculinidade. No entanto, ele argumenta: “É impossível compreender os pelos faciais sem o recurso da linguagem. Pelos faciais não têm necessariamente nada a ver com a masculinidade, mas é *por meio da linguagem que construímos este vínculo*”¹⁶ (Reeser, 2010, p. 30-31, tradução e grifo nosso). Assim, os pelos faciais não existem a não ser pela linguagem, e esta atribui a eles significados culturais, estéticos e ideológicos, atrelados à noções de masculinidade. Reeser vai além, e afirma que “apenas estudando o modo como o pelo facial é discutido e representado sua relação com a masculinidade pode ser compreendida”¹⁷ (2010, p. 30-31, tradução nossa).

Nesse sentido, não há qualquer inocência nas construções discursivas em torno da masculinidade, visto que um dos objetivos do discurso é promover a uniformização de

¹⁴ “[...] nothing natural about the relation between a word and its actual or perceived root or etymology. Rather, the relation reflects a cultural or arbitrary connection made and then presented as natural or inevitable because it is proven by etymology” (Reeser, 2010, p. 30).

¹⁵ “So the etymology of “virtue” has been provided as evidence that men were inherently more virtuous, and women less virtuous. Appeals to the etymology of a word, then, can be disguised forms of gender stasis and resist the possibility that ideas about masculinity change over time, and in fact those linguistic connections are themselves arbitrary and invented by culture at a certain linguistic moment” (Reeser, 2010, p. 30).

¹⁶ “[...] it is impossible to understand facial hair without recourse to language. Facial hair does not have to have any necessary relation to masculinity, but it is through language that we make that connection” (Reeser, 2010, p. 30-31).

¹⁷ “[...] only by studying how facial hair is discussed and represented can its relation to masculinity be understood” (Reeser, 2010, p. 30-31).

subjetividades, moldá-las para que se conformem às hierarquias de poder mobilizadas pela imponência do aparato institucional. Muito argumentando, Reeser discorre: “A masculinidade tem um importante papel neste esforço de poder: por haver determinadas vantagens e privilégios de acordo com ela, ela opera como vantagem efetiva para normalizá-los dentro do discurso”¹⁸ (Reeser, 2010, p. 31, tradução nossa). Além disso, se o discurso constrói paulatinamente uma norma, ele também engendra uma *anti-norma*, “o que implica que a norma é a norma por meio de uma oposição”¹⁹ (Reeser, 2010, p. 31-32, tradução nossa):

Esse tipo de identidade é inventada como um novo problema, mas é inventada desse modo em parte para construir um grupo que seria o não-problema, quer a articulação daquele grupo seja direta ou implicada. Por isso, a invenção da homossexualidade masculina como problema cria também uma assumida ou invisível heterossexualidade como um não-problema, mesmo se não articulada nestes termos²⁰ (Reeser, 2010, p. 31-32, tradução nossa).

A posição de Reeser sobre as conexões entre linguagem e masculinidade é bastante profícua, principalmente quando vista ao lado do conceito de *falocentrismo*, cunhado por Jacques Derrida, isto é, a preponderância da linguagem masculina e fálica nos processos de construção da realidade, com seus sentidos falsamente límpidos e exatos. Nesse sentido, se a realidade é engendrada pela linguagem e permite o acesso codificado a ela, e simultaneamente trata-se de uma linguagem falocêntrica e dominada pela cosmovisão masculina, essa linguagem inevitavelmente tomará as providências de expelir de suas engrenagens de legitimação os componentes que se insurgirem contra tal ordem falocrática de construção de sentidos. Não por acaso, Roland Barthes se refere ao *fascismo da linguagem*, ou seja, atribui um fenômeno estético-político essencialmente masculino aos mecanismos de gênese de sentido da linguagem, pautados pela relação arbitrária e autoritária entre significante e significado. Simultaneamente, ao compreender a masculinidade pela linguagem, sem se atentar aos aspectos sociais dela, ou seja, ao modo como ela é veiculada pelos sujeitos nas dinâmicas sociais, históricas e culturais, corre-se o risco da excessiva abstração e relativização

¹⁸ “Masculinity plays an important role in this exertion of power: because there are certain advantages and privileges accorded to it, masculinity functions as an effective carrot to normalize those within discourse” (Reeser, 2010, p. 31).

¹⁹ “[...] which implies that the norm is the norm by opposition” (Reeser, 2010, p. 31-32).

²⁰ “This type of identity is invented as a new problem, but it is invented as a problem in part to construct a group that is a non-problem, whether the articulation of that group is direct or implied. Thus, the invention of male homosexuality as a problem also creates an assumed or invisible male heterosexuality as the non-problem, even if not articulated as such” (Reeser, 2010, p. 31-32).

do fenômeno material e social do masculino, e, conseqüentemente, torna-se uma tarefa complexa quaisquer movimentos de ação e transformação sobre essa problemática.

O objetivo desse primeiro momento desses prolegômenos foi a construção de um panorama de autores que discutiram, em múltiplas frentes epistêmicas, as questões tangentes ao masculino e às masculinidades.²¹ Essa paisagem teórica inicial coaduna-se aos propósitos da tese: promover a exegese das representações do masculino na obra de William Faulkner, a partir do romance mais importante da saga de *Yoknapatawpha*, *O som e a fúria* (2004). As considerações de Badinter (1993), Connell (2005), Mosse (1996), Kimmel (2005) e Reeser (2010), sobre modelos de masculinidade, as hierarquias nas relações entre homens e a relação destes com outros atores sociais, a ontologia masculina sendo definida e dependente das alteridades, isto é, do *outro*, daquilo que o masculino *não é*, além da compreensão da masculinidade como discurso e construção de linguagem, nos auxiliarão no entendimento crítico de personagens masculinas do *corpus* faulkneriano, olhados a partir (ou não) de suas posições privilegiadas em um sistema de relações de gênero.

Todavia, antes de entendermos o modo como Faulkner representou os homens em sua obra, é importante compreender *qual tipo de homem* está sendo representado em seus contos e romances: o homem norte-americano, e, afinando-se mais, o homem sulista, isto é, da região Sul dos Estados Unidos. Quando Faulkner começou a compor sua obra, na segunda década do século XX, os Estados Unidos já despontavam como potência hegemônica mundial, nos planos econômico, social e cultural, ainda que tal posição fosse abalada em seguida pelo *crash* da Bolsa e a Grande Depressão. Para entendermos como a personagem masculina de Faulkner, vivendo no Sul do século XX, difere das masculinidades vigentes nos séculos anteriores, realiza-se agora um breve percurso teórico e histórico sobre a masculinidade americana, suas políticas, representações e fantasmagorias.

²¹ Para efeito de desambiguação, masculino e masculinidades, no esforço de argumentação da tese, referem-se sempre ao gênero masculino, ora tomado em sua hegemonia, no primeiro caso, ora compreendido em sua concepção múltipla e plural no segundo caso, aquela na qual, inclusive, acreditamos.

2.1. A cosmogonia das masculinidades americanas



Imagem 2: O extremista Jacob Chansley (também conhecido como Jake Angeli). Capitol Riot, 06/01/2021. Getty Images, 2021. Disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2021/01/07/jake-angeli-el-chaman-de-la-conspiracion-que-se-tomo-el-capitolio-con-unos-cuernos/>

Na tarde fria e nublada do dia 06 de janeiro de 2021, em Washington DC., o espelho da pretensamente robusta democracia americana trincou em sua superfície. Depois de uma eleição acirrada para a presidência em novembro de 2020, entre o candidato republicano Donald Trump, que tentava a reeleição, e o democrata Joe Biden, em que cada voto era intensamente disputado, Biden vence com larga diferença o candidato republicano. Pegando carona em um processo eleitoral complexo que envolve não apenas cidadãos aptos a votar, mas também o número de delegados correspondentes nos colégios eleitorais de cada estado, além do próprio ritual obsoleto de contagem manual de votos, Donald Trump passou a questionar a lisura do processo eleitoral e a liderança conquistada pelo oponente, chegando mesmo a declarar vitória antecipadamente em posts nas redes sociais, vitória essa que teria se dado na Pensilvânia, um estado chave para o resultado das eleições. Uma semana depois, quando finalmente foi estabelecida a vitória de Joe Biden, Donald Trump mobilizou suas redes sociais para insuflar apoiadores fanáticos contra o governo recém eleito, alegando uma fraude inexistente no processo eleitoral.

Em 06 de janeiro, quando a vitória de Biden seria ratificada no congresso, o clima polarizado de tensão atingiu seu ápice. Protestos contra o resultado das eleições já haviam sido marcados em várias partes do país, e os apoiadores de Donald Trump, incentivados por seu líder, organizaram marchas em direção ao Capitólio, o centro governamental norte-americano. Assim, em uma escalada crescente de violência, o mundo assistiu, estupefato e confinado pela pandemia agressiva da *Sars-Covid-19*, a massa de apoiadores de Donald Trump derrubarem as cercas e barreiras de contenção do Capitólio e invadirem o prédio que, por sua vez, não contava com seguranças e forças policiais suficientes para conter a psicologia enredada daquela massa. Imediatamente o prédio foi evacuado, e congressistas e jornalistas esconderam-se (ainda assim muitos foram agredidos), enquanto a parte dianteira do Capitólio era tomada por uma horda primeva de homens brancos, em sua maioria, barbados, de vários tipos, reivindicando do vice-presidente Mike Pence e do Congresso a rejeição à vitória de Joe Biden e a posse de Donald Trump. Enquanto isso, Trump, o adestrador *alfa* da alcatéia, relativizava os ataques em sua conta no Twitter.

No meio da massa masculina coleante nas salas e escadarias do Capitólio, uma figura esdrúxula se destacou, e sua imagem cômica correu o mundo rapidamente na algoritmia vertiginosa das redes sociais: Jacob Chansley, também conhecido como Jake Angeli (**imagem 2**), um dos líderes dos movimentos de extrema-direita que invadiam o Capitólio, aparece frente às câmeras trajando uma indumentária bizarra, imediatamente pulverizada em *memes* nas redes. Nela, Jake aparece com o torso nu, vestindo uma calça cáqui de moletom e luvas

negras, enquanto carrega a bandeira americana e a insígnia dos estados confederados, além de um alto-falante. Seu rosto barbado está pintado com as cores da bandeira nacional. Os componentes que direcionam a atenção para sua figura são um grande chapéu, confeccionado de peles e contendo dois grandes chifres laterais, e evidentemente o torso nu de Chansley, adornado com tatuagens cujos significados seriam desvelados posteriormente.

Aquilo que, num primeiro momento, revela-se jocoso e ridículo, esconde na realidade uma pluralidade de significados. Se estabelece toda uma semiótica da masculinidade hegemônica branca, essencialmente a americana, na figura de Chansley, condensada em dois elementos de sua indumentária. O chapéu de peles de caça e adornado com chifres resgata todo um ideário mito-poético de masculinidade em que a figura masculina aparece tensionada contra a selvagem natureza americana, desbravando-a (os rios, montanhas, minérios, florestas) – imaginário esse que engendrou imagens na cultura popular, especialmente na literatura *pulp* e em seriados populares como *Daniel Boone*, na década de 1960. O homem branco, colonizador, revestido de valores positivos, heroicos, que não apenas desbrava a natureza, submetendo-a a seus interesses, como também subjuga povos indígenas, dizimando-os ou dominando-os (no caso de Daniel Boone, a amizade do herói branco com o indígena americano pode tanto ser lida como a união fraterna de povos distintos como um pacto falso e idealizado, calcado na oposição branco civilizado *versus* indígena selvagem).

Michael Kimmel (2005) dirá que as figuras massificadas do *Tarzan*, o rei da selva, surgida na década de 1910, e do *cowboy* do meio-oeste americano, que perpassa toda a imagética do cinema *western*, são construções culturais que buscam solapar e compensar o deslocamento e ansiedades masculinas diante de um mundo que não exige mais deles grandes arroubos de heroísmo e virilidade (Kimmel, 2005, p. 24). Com um pouco mais de imaginação, Jacob Chansley poderia ser uma personagem esvaziada das *men's magazines*, muito populares entre as décadas de 1940 e 1960 nos Estados Unidos – voltadas para o público masculino, estas *pulp magazines* ofereciam um cosmos imaginativo e idealizado na qual o homem aparecia no centro da diegese, revestido de arroubos de heroísmo, e recebendo como “troféu” a garota da trama, branca e sensualizada.

O torso seminu de Chansley, por sua vez, é um mapa corporal que aponta para uma ideologia implícita, assustadora e essencialmente *performativa*, como ressalta Birkett (2021): “He [Chansley] is displaying these full tattoos to full effect, and wants to be seen” (Birkett, 2021). As *tattoos* exuberantes exibidas pelo homem em seu corpo (virilizado e definido), constituem um *corpus* imagético de referências que resvalam da mitologia nórdica, *viking* e bárbara (o *Mjöltnir*, grande martelo mítico do deus escandinavo Thor, aparece apontado

(talvez) inconscientemente para a virilha de Chansley, como referência fálica), e ao *valknut*, uma estrutura formada por três triângulos entrelaçados, como referência da mitologia escandinava à possibilidade de morte nas guerras. O torso de Chansley traz ainda um *sonnenrad* (*sun wheel*, ou roda de sol), um desenho circular dotado de raios, comumente apropriado como símbolo de grupos de extrema-direita, além da *othala*, letra do alfabeto rúnico, cooptada pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. É importante lembrar que, ainda que tatuagens referentes à mitologia nórdica não indiquem necessariamente o vínculo à extrema-direita e à ideologias fundamentalistas, a masculinidade escandinava e *viking* constitui-se como uma das bases do ideal de pureza racial do *übermensch*, do homem ariano clássico (moldado nas esculturas de Arno Brecker), buscado avidamente por Adolf Hitler e o regime nazifascista (Chapoutot, 2013, p. 248-49).

Horas depois, o prédio do Capitólio foi retomado e as votações no Congresso reestabelecidas, enquanto os invasores foram presos dias depois, e estão sendo punidos (Chansley foi condenado recentemente a três anos e cinco meses de prisão). Talvez como aceno irônico, a morte feminina mais simbólica na invasão do Capitólio foi a de Ashli Babbitt, veterana do Exército americano apoiadora de Donald Trump, baleada pela polícia ao tentar pular uma das janelas para os salões interiores do prédio, enquanto se encontrava cercada de homens que saíram incólumes. Ainda assim, é interessante observar o quanto as questões referentes à masculinidade americana estão envolvidas nesse episódio, cujos participantes, seguidores de Donald Trump e de governos conservadores, constituem a geografia humana do que o sociólogo Michael Kimmel (2013), denomina de *angry white men* (“homens brancos raivosos”), isto é, a parcela masculina da sociedade norte-americana que sente-se ansiosa (e traída) diante das mudanças econômicas, sociais, culturais e na ordem dos gêneros, promovidas pelas mulheres, dissidências sexuais e recortes raciais específicos, que desestabilizam uma identidade antes supostamente bem engendrada, coesa e uniforme. Não coincidentemente, um dos grupos organizadores da invasão ao Capitólio é o nacionalista *Proud Boys* (“garotos orgulhosos”), célula masculinista da extrema-direita que não só aceita apenas homens em sua liturgia distorcida, como ainda esteve envolvida nas caminhadas supremacistas de Charlottesville, em 2017 (Laborde, 2020).

Além disso, a invasão do Capitólio pelas forças da extrema-direita e a tentativa de conspiração da democracia norte-americana materializada na imagem de Jacob Chansley que analisamos, remete ao padrão mítico da chegada dos novos valores modernos e anti-humanistas dos Snopes, no condado de *Yoknapatawpha* de Faulkner, em *O povoado* (2012), primeiro romance da trilogia, e a consequente deturpação dos valores tradicionais dos

Sartoris, que representavam o Velho Sul. A investida da família Snopes no condado de Faulkner é capitaneada, inclusive, pela figura bárbara e virilizada de Flem Snopes, um homem dotado de “um par de olhos de um cinza frio opaco entre sobrancelhas cinzentas, grossas e irascíveis, e uma barba curta cinza ferro, cerrada e emaranhada como a lã de uma ovelha” (Faulkner, 2012, p. 19) – fenótipo não muito distinto das figuras masculinas que adentraram irregularmente o Capitólio. Como outros homens de Faulkner, em especial Thomas Sutpen, de *Absalão, Absalão!*, Flem também pretende fundar uma dinastia familiar, um modo de finalmente prevalecer, a despeito do tempo. Mais do que isso, a invasão do Capitólio pelas forças masculinas supremacistas brancas, em tempos da afirmação política constante das identidades de sujeitos subalternizados – afirmação essa que se compartimenta em múltiplas reivindicações – tornou-se um capítulo histórico da masculinidade estadunidense, e demonstra como as masculinidades hegemônicas respondem violentamente quando se sentem ameaçadas.

2.2. A remasculinização pela imagem, e sua queda

Noventa e dois anos antes da invasão do Capitólio, mais especificamente em 1929, um terremoto de grandes proporções, deflagrado pelas forças tectônicas latentes do liberalismo econômico, sacudia os Estados Unidos. Estes dois episódios históricos articulam-se e espelham-se temporal e espacialmente no modo como os homens – em especial brancos, de classe média, heterossexuais – fundamentam-se como atores e operadores de ambos, como se manipulassem a si mesmos num grande palco de marionetes, em cuja platéia a História encontra-se sentada.

Desde o início da década de 1920, a economia americana passava por um processo de expansão calcado na oferta dionisíaca de crédito, em dinheiro ou títulos, operada pelo Federal Reserve System, centro da malha bancária norte-americana. No final dos anos 1920, no entanto, o governo americano deslizou o pente fino sobre esse sistema promíscuo de empréstimo e emissão de títulos, passando a restringi-lo. Temendo as consequências dessa medida austera, iniciou-se em seguida um corre-corre contra a possível desvalorização da moeda, e grande parte dos norte-americanos retiraram suas reservas dos bancos, enquanto o desemprego subia exponencialmente. Toda essa mecânica desregulada culminou na queda vertiginosa da Bolsa de Valores de Nova York, em 24 de outubro de 1929, data lembrada até

hoje como a Quinta-Feira Negra, o epicentro do *crash*. De repente, toda a vigorosa macroestrutura fálica de um sistema econômico em plena expansão derruiu.

Os anos posteriores à quebra da Bolsa de Valores tornaram-se conhecidos no imaginário histórico (e visual) como a Grande Depressão, um período de profunda fratura e recessão na economia norte-americana. São bastante comuns, decorrentes desse período, a imagética documental de trabalhadores desempregados se organizando em filas para se alimentarem na cidade de Nova York, ou o registro humano e impactante das lentes de fotógrafos como Dorothea Lange, Arthur Rothstein e Theodor Jung – o próprio *Alabama tenant farmer*, de Walker Evans, fotografia que analisamos no início, é uma imagem deste período, realocada para os lugares recônditos da América profunda. Muitas famílias viram-se repentinamente às vias da indigência, e muitos homens, chefes de famílias em uma sociedade ainda essencialmente patriarcal, encontraram-se subitamente incapazes de prover o sustento às esposas, filhos e agregados.

É importante ressaltar que a masculinidade norte-americana sempre esteve atrelada à imagem do *breadwinner*, isto é, do homem provedor, que sustenta a família e cumpre o papel de proteção e liderança familiar. No que se refere à Grande Depressão, o lugar do mercado, do espaço financeiro e econômico, de gênese da figura do *self-made man* desenvolvida por Michael Kimmel (2005), tornou-se um *locus* instável, espaço material e simbólico onde os imperativos da masculinidade hegemônica não poderiam mais ser legitimados e mobilizados.

A instalação do *New Deal*, programa de recuperação da economia idealizado pelo então presidente Frank Delano Roosevelt, promoveu a acomodação gradual das placas tectônicas da economia norte-americana em uma composição mais ou menos estável, sedimentada pelo magma da intervenção estatal. O controle da emissão de títulos e crédito, a instituição do salário mínimo, a expansão de benefícios sociais, e a regulação de jornadas de trabalho extenuantes, aliada a uma política de contenção da inflação, possibilitaram à economia americana o soerguimento gradual, que culminaria, anos depois, no solstício industrial da produção armamentícia na Segunda Guerra Mundial, ocorrida a partir de 1939.

Apesar da interferência estatal em socorro de milhares de norte-americanos necessitados, em especial para grande parte dos homens cuja maior responsabilidade era o sustento familiar, pode-se pensar que essa crise sem precedentes do sistema econômico capitalista ocasionou uma fratura permanente na subjetividade do homem norte-americano, enquanto ator das dinâmicas históricas de gênero (Armengol, 2013). Desse modo, a Grande Depressão operou como evento histórico *castrador* da virilidade americana, relegando homens às periferias de sua identidade anteriormente bem estabelecida, ao se encontrarem

incapazes de prover o sustento de suas famílias, em um período em que as mulheres já ascendiam como força de trabalho – algo que seria reforçado a partir da Segunda Guerra Mundial, com o recrutamento da força feminina para o trabalho na indústria de guerra. Estes homens, afirma Josep Armengol (2013),

Além de verem a si mesmos como patriarcas impotentes, [como] desempregados, sofreram uma perda de *status* diante de outros homens, assim como diante de esposas e filhos. Não apenas eles se sentiam envergonhados de si mesmos por estarem incapacitados de trabalhar; eles comumente eram desprezados também por suas próprias famílias, que os enxergava como ‘frouxos’²² (Armengol, 2013, p. 33, tradução nossa).

De certo modo, a perplexidade causada nesses homens pelo terremoto econômico que desestabilizou a identidade masculina, está presente no olhar do belo homem de *Alabama tenant farmer*. Pode-se considerar, inclusive, que o Estado, uma organização essencialmente falocrática, feita e conduzida por homens e por forças hegemônicas de dominação, agiu rapidamente no processo de sutura da economia, para evitar um estrago ainda maior na auto-imagem dos homens norte-americanos. Raewyn Connell (2005) assinala como a masculinidade hegemônica está profundamente aliada às instituições, ou seja, toda a máquina dos Estados ocidentais seria densamente masculina, e os processos de seleção, recrutamento, promoção e divisão interna do trabalho seriam coesamente organizados para que se favoreçam os homens nestes espaços (Connell, 2005, p. 73).

A regeneração da identidade masculina desestabilizada a partir do *crash* de 1929 não se realizaria apenas nos planos econômico e financeiro, mas também em sua dimensão cultural e imagética. Armengol (2013) discorre que um dos imperativos do *New Deal* foi o resgate simbólico da virilidade a partir de *representações*, de *fantasmagorias* que engendrassem, no imaginário coletivo, um ideal de masculinidade que supostamente ainda resistia e permanecia, apesar dos problemas sociais enfrentados por estes homens. A ideia consistia em erigir uma *cosmogonia de imagens e símbolos* que suturassem (ainda que fantasmaticamente), o golpe narcísico na masculinidade do homem americano, subitamente despossado de elementos necessários ao reconhecimento de sua ontologia moral, social e política.

²² “Besides seeing themselves as impotent patriarchs, unemployed men underwent a loss of *status* before other men, as well as with their wives and children. Not only did they feel ashamed of themselves for being unable to work; they were usually despised by their own families, too, who saw them as equally ‘unmanly’ (Armengol, 2013, p. 33).

Roosevelt recrutou, então, um grupo de pintores e muralistas, incumbidos de idealizar obras em grandes cidades americanas, trabalhos visuais nos quais “os corpos maciços de trabalhadores, meeiros e fazendeiros fossem símbolos de força nacional, integridade moral e resiliência durante a Grande Depressão”²³ (Armengol, 2013, p. 43, tradução nossa), efetuando, assim, o resgate de uma masculinidade perdida, e a recuperação de valores como força, honra e generosidade, como atributos positivos do homem norte-americano.

O resgate gradual desses sentidos de masculinidade e virilidade perdidos realizaria-se de diversas formas. Para Armengol (2013), uma das mais significativas referia-se às *performances* do corpo e das corporalidades masculinas, principalmente no que tange à imagem viril do *operário*, do *trabalhador industrial e rural* (Armengol, 2013, p. 33). Assim, se a constituição da masculinidade nem sempre poderia aparecer atrelada à noções de *self-made man* e de sucesso econômico, ela poderia manifestar-se a partir de uma visão hipervirilizada do corpo masculino, “com a força física simbolizando a força de caráter”²⁴ (2013, p. 34, tradução nossa). Nessa dialética retroativa de fracasso *versus* redenção, sugere Armengol (2013), “A cultura americana, durante a Grande Depressão tornou-se gradualmente obcecada com manifestações musculares da masculinidade, em detrimento das manifestadas pelo sucesso”²⁵ (2013, p. 34, tradução nossa).

No processo de remasculinização norte-americana pós *New Deal*, as representações de uma virilidade generosa, heroica, nobre e trabalhadora, foram componentes fundamentais para o estancamento dessa crise subjetiva. Os grandes murais do *New Deal* cumpriam esse propósito, a partir da imagética de corpos trabalhadores nobres, castos, construídos sobre valores de equilíbrio e comedimento:

Os murais pretendiam ser inspiradores, promover a auto-estima dos americanos e a fé em seu país, além de prover testemunho dos aspectos duradouros do estilo de vida americano. As pinturas [...] objetivavam recuperar uma identidade americana essencial no presente e no passado para afastar as incertezas e reafirmar aos americanos sua capacidade de prevalecer e atingirem o sucesso. Além de celebrar os valores do trabalho e da comunidade por meio de imagens da vida cotidiana, um tema comum tornou-se um passado (agrário) idealizado, em que as pessoas trabalhavam juntas para o bem comum²⁶ (Armengol, 2013, p. 34, tradução nossa).

²³ “[...] the hard bodies of laborers, sharecroppers, and farmers as symbols of national strength, moral integrity, and resilience during the Depression” (Armengol, 2013, p. 43).

²⁴ “[...] with physical strength symbolizing strength of character” (2013, p. 34).

²⁵ “American culture during the Depression became increasingly obsessed with muscular, rather than success-oriented, manifestations of masculinity” (Armengol, 2013, p. 34).

²⁶ “Murals were meant to be uplifting, promoting Americans’ self-esteem and faith in their country and providing testimony to the enduring aspects of the American way of life. The paintings [...] aimed to recover a quintessential American identity in the present and in the past to counter the nation’s uncertainty and to reassure

Frank Delano Roosevelt não imaginava que, entre os muralistas recrutados para a composição destes grandes painéis da virilidade estadunidense, estaria o provocativo Paul Cadmus, provavelmente o maior representante da escola pictórica do *realismo mágico*²⁷, um pintor abertamente homossexual em pleno puritanismo da década de 1930. Sua contribuição para o *New Deal* foi a obra *The Fleet's In*, pintada em 1934. Neste mural, a imagem de homens virilizados – marinheiros e trabalhadores com roupas justas e órgãos sexuais hipertrofiados, interagindo com prostitutas e travestis, foi considerada um escândalo e um insulto à proposta inicial de Roosevelt. A tela foi banida da Corcoran Gallery of Art por obscenidade, sob campanha do político conservador Admiral Hugh Rodman, enquanto o nome de Cadmus corria os Estados Unidos. O muralista, no entanto, já se estabelecia como um dos nomes essenciais para o cânone da iconografia homoerótica dos Estados Unidos (Armengol, 2013, p. 43):

Mais importante ainda, talvez, é a altamente subversiva revisão de Cadmus dos murais públicos do New Deal. Para isso, mesmo ele tendo adotado a imagem dominante de ‘musculinidade’ promovida pelo governo Roosevelt, sua pintura foi banida por tornar explícito o aspecto homoerótico óbvio subjacente a tais representações do corpo masculino. O que as pinturas de Cadmus revelam, então, é que os Estados Unidos da Grande Depressão pareciam incapazes de separar masculinidade de heterossexualidade, gênero de orientação sexual, excluindo assim o desejo homossexual da própria definição de ‘americanidade’²⁸ (Armengol, 2013, p. 43, tradução nossa).

Tal processo de *remasculinização* dos Estados Unidos, aponta Armengol (2013), ocorreu também no plano da representação literária, a partir do tensionamento entre a corporalidade viril do trabalhador operário e a suposta *feminilização* do homem das classes mais abastadas – ainda que o gênero ainda não fosse legitimado como operador de leitura para a crítica destes textos. No entanto, afirma Armengol (2013), “não apenas o gênero é um componente central da maior parte da literatura da Grande Depressão, como a identidade de

Americans about their ability to endure and succeed. Besides celebrating the values of work and community through images of daily life, a common theme became an idealized (agrarian) past in which people labored together for a common good” (Armengol, 2013, p. 34).

²⁷ O realismo mágico na pintura americana da primeira metade do século XX consistiu em obras que combinavam elementos realistas a componentes pictóricos fantásticos, imbuídas de narrativas simbólicas, oníricas e/ou herméticas. Além de Paul Cadmus, outros artistas importantes do movimento foram Ivan Albright, Jared French e George Tooker.

²⁸ “Even more important, perhaps, is Cadmus’s highly subversive re-view of the New Deal public murals. For, even if he adopted the dominant image of ‘musculinity’ promoted by the Roosevelt administration, his painting was banned for making explicit the obviously homoerotic aspect underlying such representations of male bodies. What Cadmus’s painting reveals, then, is that Depression America seemed incapable of separating masculinity from heterosexuality, gender from sexual orientation, excluding homosexual desire from the very definition of ‘Americanness’ (Armengol, 2013, p. 43).

classe era comumente sedimentada em ideologias de gênero”²⁹ (Armengol, 2013, p. 36, tradução nossa). Diante disso, a dinâmica de retorno a uma virilidade perdida durante a Grande Depressão ocorreu na profusão editorial de romances proletários, isto é, obras que, em clave marxista, representavam o trabalhador americano a partir de uma abordagem valorativa pautada em ideais de resiliência, força e nobreza. Além disso, houve a explosão de publicação de romances policiais baratos estilo *noir/pulp*, que em si já dramatizam as hierarquias da masculinidade por meio do contraste maniqueísta entre a figura viril e centrada do investigador à masculinidade subordinada (e perversa) do criminoso – nesse conjunto, as mulheres eram representadas como bens simbólicos e valorativos (Breu, 2005).



Imagem 3: *The Fleet's In*, Paul Cadmus, 1934. Disponível em: <https://www.history.navy.mil/our-collections/art/travelling-exhibits/paul-cadmus.html>

Mesmo as obras de grandes criadores pareceram atender às demandas de remasculinização dos Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940. Autores como Ernest Hemingway, John dos Passos, John Steinbeck e William Faulkner, com seus personagens hipermasculinizados, promoveram simultaneamente esse resgate da virilidade americana perdida enquanto distanciavam-se de qualquer registro panfletário, questionando a masculinidade de seus personagens, e não se furtando à representação de sentidos de crise: Jake Barnes, de Hemingway, o veterano de guerra impotente sexualmente em *O sol também*

²⁹ “[...] not gender is a central component of most Depression literature, but also that class identity was often grounded in gender ideologies” (Armengol, 2013, p. 36).

se levanta; Tom Joad, de Steinbeck, líder picaresco das jornadas de famílias californianas em busca de emprego na década de 1930, em *As vinhas da ira*; passando por personagens como Joe Christmas e Bayard Sartoris, de Faulkner, anti-heróis (des) virilizados no mundo lukácsiano degradado pela modernidade. No que se refere à prosa neorrealista de Steinbeck, com seus registros objetivos e ásperos sobre a realidade do trabalhador americano, Armengol (2013) ressalta:

Se a cultura americana dos anos 20 era obcecada com a aparência física e a beleza do corpo, as obras de Steinbeck, situadas no contexto da Grande Depressão, deslocam-se do individual para o social e os valores coletivos e, fazendo isso, celebram a força e resiliência do ‘povo’, além e acima do corpo individual e sua imagem externa³⁰ (Armengol, 2013, p. 42, tradução nossa).

James Penner (2011), ao analisar a produção crítica e literária dos Estados Unidos na década de 1930, acentua a importância das representações de uma masculinidade viril, tanto no espaço da criação literária, quanto no da anatomia da crítica. Penner surge com o conceito de *macho criticism* para se referir tanto à obsessão pela masculinidade nos grandes escritores norte-americanos das décadas de 1930 e 1940, entre os quais inclui-se William Faulkner, quanto às arenas e embates críticos de autores que almejavam provar sua própria masculinidade no espaço da crítica. Tal *macho criticism* estaria atento e ofereceria sanções e punições à obras que apresentassem características “femininas” – basicamente aquelas que não estivessem interessadas em representar a classe trabalhadora americana, como os romances de Steinbeck, por exemplo. Tal *crítica do macho*, assim, “conota que o escritor está agudamente ciente dos aspectos de gênero na literatura, e como personagens literárias reproduzem ou contradizem certos mitos masculinos”³¹ (Penner, 2011, p. 10, tradução nossa).

Analogamente a Penner (2011), Armengol (2013), afirma que críticos da época faziam distinção entre uma literatura proletária, focada na representação dos dilemas humanos da Grande Depressão, mobilizando imagens de corpos e corporalidades viris aliados a sentidos de honra e resiliência (em autores como Sinclair Lewis, Richard Wright, entre outros) – portanto, uma literatura viril e masculinizada, enquanto autores como Henry James e Marcel

³⁰ “If 1920s American culture had been obsessed with keeping one’s physical appearance and the body beautiful, Steinbeck’s works, set in the context of the Depression, move from individual to social and communal values and, in so doing, they celebrate the strength and resilience of ‘the people’ above and beyond the individual body and its external image” (Armengol, 2013, p. 42).

³¹ “[...] it connotes that the writer or critic is keenly aware of the gendered aspects of literature and how literary figures reproduce or contradict certain masculine myths” (Penner, 2011, p. 10).

Proust seriam parte de uma literatura mais *afetada*, atrelada a noções de sofisticação europeias e, portanto, femininas (Armengol, 2013, p. 37).

Torna-se se patente, assim, que a masculinidade norte-americana no começo do século XX, fraturada internamente em suas próprias demandas legitimadoras, vivenciava o pânico moral e regenerou-se a partir de uma pletora de representações idealizadas que se afastavam da realidade do homem comum, dos corpos comuns – e os grandes escritores da década de 1930 verticalizaram esse aporte representacional, tornando-o mais difuso, complexo e ambíguo. A celeuma puritana ocasionada pelo mural de Cadmus, e o resgate imagético (portanto, no plano da simbolização), de uma masculinidade perdida, denunciam uma paranoia homosocial coletiva, nunca nomeada por seus atores, mas massiva e influente, a ponto de moldar as demandas miméticas na arte. Na realidade, como assinalou Badinter (1993), nenhum lugar do mundo dramatiza de maneira tão contundente as questões referentes à masculinidade e suas representações, quanto os Estados Unidos: “Repensar a masculinidade é uma urgência que os americanos perceberam mais depressa do que ninguém” (Badinter, 1993, p. 6). Por esse motivo, sugere a autora, os *men’s studies* surgiram e se estabeleceram com maior acuidade nos países anglófonos, já que tais culturas seriam obcecadas pela virilidade e seus modos performáticos de expressão na história, na cultura e na sociedade (1993, p. 6).

Esse momento dos *Prolegômenos* objetiva a construção de um percurso teórico-crítico que embase nossa análise do romance *O som e a fúria* (2004), de William Faulkner. Trata-se de um panorama teórico predominantemente materialista, calcado na mobilização de autores que se detiveram sobre as questões sociais e históricas das masculinidades americanas desde o século XVIII. Posteriormente, esse panorama fecha-se um pouco mais e busca compreender como os sentidos de masculinidade operavam em uma região específica, o Sul dos Estados Unidos, de onde Faulkner extraiu a matriz diegética para o território fictício de *Yoknapatawpha*, locus permanente de sua obra.

2.3. A gênese histórica do homem americano

Para compreendermos melhor o modo como a identidade masculina norte-americana foi se estratificando no decorrer do tempo, é imprescindível que nos voltemos para os estudos medulares de dois grandes historiadores da masculinidade: Anthony E. Rotundo (1993) e seu *American manhood: transformations in masculinity from revolution to the modern era*, em

que o autor delineia um panorama amplo sobre os sentidos de masculinidade experimentados desde o século XVII, além de *Manhood in America: a cultural history*, do sociólogo Michael Kimmel (1993), que investiga essencialmente a estruturação histórico-social de arquétipos que se estampam no sudário epistemológico das masculinidades.³² Enquanto Rotundo nos oferece uma perspectiva panorâmica da masculinidade nos Estados Unidos, Kimmel nos possibilita uma visão mais especular e detalhada.

A mobilização desse breve panorama é imprescindível para que nos detenhamos, posteriormente, nas masculinidades que vigoraram (e vigoram) na região sul dos Estados Unidos, às quais, como veremos, possuem uma configuração bastante específica, decorrente de estruturas sociais assimétricas, decorrentes do sistema escravagista e da derrota na Guerra de Secessão em 1861. A partir da análise das dimensões diegéticas da paternidade e da homosociabilidade no romance *O som e a fúria*, atingiremos a hipótese que este trabalho busca levantar, no que tange à possibilidade de uma *crise da identidade masculina* no corpus faulkneriano.

Anthony Rotundo (1993) discorre primeiramente sobre a importância do núcleo familiar na fisiologia político-social da colônia. Esta operava não apenas como elemento estruturante mínimo de toda a sociedade, mas também como pequenas células de produção, ou seja, lojas, fazendas e pequenos negócios consistiam inicialmente em empreendimentos familiares (Rotundo, 1993, p. 11-12). A família operava como um espelho no qual o indivíduo poderia refletir sua própria imagem, e situar-se, social e culturalmente, articulando-se à consciência de sua própria linhagem e continuação parental.

Os sentidos de masculinidade vigentes no período colonial assentavam-se, portanto, na posição do homem como *chefe de família*. A família assumia importância fundamental na coesão da emergente sociedade colonial americana, que era profundamente atrelada à religiosidade e ao puritanismo. O homem, como chefe da casa e responsável pelo *breadwinning*, isto é, o sustento familiar, atribuía-se uma imagem análoga à divindade cristã, como autoridade incontestável – esposa, filhos e quaisquer agregados estavam subordinados material e simbolicamente a ele. Logicamente, tal figura masculina detentora de poder máximo na estrutura familiar decorria exatamente da mitologia bíblica que pressupõe a existência de um Deus masculino onipotente, onipresente e onisciente, e respaldava-se também na narrativa mítica da queda de Adão e Eva, cuja gênese do feminino teria se efetivado a partir do corpo masculino (Rotundo, 1993, p. 10-11).

³² Para um tensionamento crítico interessante sobre os autores e historiadores da masculinidade norte-americana, ver o ensaio “American Viagra: the rise of American masculinity studies”, de Bryce Traister (2000).

A preponderância masculina na chefia do lar durante os séculos XVII e XVIII na colônia devia-se também à justificativa de que homens seriam mais fortes, física e moralmente, para organizarem as letras do léxico familiar. Tal visão excludente das mulheres, em que elas estavam relegadas a espaços específicos, nada mais era do que a reprodução histórica de conceitos binários que estabeleciam a existência e legitimidade de apenas dois sexos, o masculino e o feminino. Na constituição simplista desse binarismo, pressupunha-se também a existência de interesses que seriam eminentemente masculinos, em oposição às qualidades, gestos e práticas que seriam fundamentalmente femininos (Rotundo, 1993, p. 15). Rotundo detalha com precisão a figura masculina central do lar colonial americano:

Na visão da comunidade, o chefe da casa era a corporificação de todos os seus membros. A unidade básica do sistema político era a família, e o chefe de família era seu vínculo com o governo comunitário. Ele era o representante que votava nos conselhos públicos, e os funcionários públicos tomavam-no como o responsável pelo comportamento e bem estar de todos que estivessem sob seus cuidados. [...] O chefe de família determinava o padrão de firmeza e preocupação vigilante pelos quais os governantes públicos eram medidos. Ele também era responsável pela religiosidade de sua família, guiando-os na adoração diária. Chefiar uma casa, em resumo, significava ancorar o *status* do sistema, preservar a ordem política, prover um modelo de governo, sustentar a piedade religiosa, garantir a atividade produtiva, e manter o apoio econômico aos seus dependentes³³ (Rotundo, 1993, p. 12, tradução nossa).

Note-se que o restante da família existia politicamente como que *por procuração*, diante de seu patriarca. No entanto, apesar do simbolismo investido nele, idealmente ele não deveria se constituir como autoridade tirânica ou despótica, mas deveria tratar os membros familiares com justeza e equilíbrio: “[...] mesmo onde tal amor não existia, o chefe do lar puritano era limitado em suas ações pelas obrigações que ele devia à cada pessoa que vivia sob sua responsabilidade”³⁴ (Rotundo, 1993, p. 12, tradução nossa). Neste esquema arranjado, a esposa poderia exercer, também por procuração, a autoridade do marido na economia do lar e na criação dos filhos.

³³ “In the view of the community the head of the household was the embodiment of all its members. The basic unit of the political system was the family, and the head of the family was its link to community governance. He was the household’s voting representative in public councils, and public officers held him responsible for the behavior and welfare of those in his care. [...] The head of the household set the standard of firmness and vigilant concern by which public rulers were measured. He was also responsible for the godliness of his family, leading them in daily worship. To head a household, in sum, was to anchor the status system, preserve the political order, provide a model of government, sustain piety ensure productive activity and maintain the economic support of one’s dependents” (Rotundo, 1993, p. 12).

³⁴ “[...] even where such love did not exist, the head of the Puritan household was constrained in his actions by the duties he owed to each person in his charge” (Rotundo, 1993, p. 12).

Outro elemento fundamental na construção social-subjetiva da masculinidade colonial era a noção de *dever* – assentada não apenas nas relações familiares, mas no próprio tecido social como um todo. De fato, se os homens eram estabelecidos como chefes de família, esperava-se deles que cumprissem à risca uma pletora de deveres, baseados no provimento material, na pedagogia disciplinar e moral, além da educação religiosa. Na realidade, toda a estrutura social da colônia organizava-se a partir de castas, como demarca Rotundo (1993):

Desse modo, os jovens se submetem aos mais velhos, os filhos se submetem aos pais, as mulheres aos homens, e homens de todas as idades concordam com suas responsabilidades sociais. Além disso, a sociedade era organizada por classes, assim como por idade e gênero. As pessoas das classes superiores esperavam que seus inferiores se submetessem a eles, e um homem se curvava a seus superiores do mesmo modo como se submetia aos desígnios de Deus³⁵ (Rotundo, 1993, p. 13, tradução nossa).

Ainda que a masculinidade colonial se situasse nesse espectro de deveres morais e materiais, o imperativo imaginário e idealizante do homem puritano impedia qualquer sinal de truculência por parte destes homens. Como já apontamos, eles deveriam comportar-se com gentileza e honra para com os filhos, esposas e empregados, ou quaisquer pessoas que se encontrassem sob seu comando. Tais características alinhavavam o próprio tecido epidérmico das relações sócio-intersubjetivas da colônia: valorizava-se o *comunitário* em detrimento ao *individual* e, neste sistema, afirma Rotundo (1993), o homem ideal deveria ser “agradável, bem educado, e dedicado ao bem da comunidade. Ele cumpria suas obrigações fielmente, governava suas paixões racionalmente, submisso a seu destino e lugar na sociedade, e tratava seus dependentes com sabedoria afetiva, porém firme”³⁶ (Rotundo, 1993, p. 13-14, tradução nossa).

No entanto, esses sentimentos comunitários não poderiam vigorar hegemonicamente durante muito tempo – mais provável que o individualismo permanecesse escamoteado sob as demandas histórico-sociais do primeiro, passando então a porejar gradualmente na superfície rígida do *ethos* colonial.

³⁵ “So young people deferred to old, sons yielded to fathers, women submitted to men, and men of all ages acquiesced in their social responsibilities. Moreover, society was arranged by class as well as age and gender. People of the upper orders expected their inferiors to defer to them, so a man bowed to his superiors just as he submitted to God’s will” (Rotundo, 1993, p. 13).

³⁶ “[...] pleasant, mild-mannered, and devoted to the good of the community. He performed his duties faithfully, governed his passions rationally, submitted to his fate and to his place in society, and treated his dependents with firm but affectionate wisdom” (Rotundo, 1993, p. 13-14).

Assim, à medida em que a colônia se desenvolvia e se expandia, deslocou-se gradualmente para a valorização de atitudes assertivas, que demonstrassem ambição, iniciativa e liderança, não apenas no privado, como já acontecia no interior das famílias, mas também no espaço público: “As forças da comunidade e da tradição falharam em sua luta para conter a ambição pessoal, e os clamores do indivíduo manifestaram-se nas esferas da vida do homem com crescente legitimidade”³⁷ (Rotundo, 1993, p. 17, tradução nossa). Nesse período, novos sentidos de masculinidade emergiram, calcados em padrões de assertividade que rejeitavam a subordinação: “Um homem era aquele que resistisse à autoridade arbitrária, que recusasse a submissão”³⁸ (1993, p. 16, tradução nossa). Todo esse gestual de liderança, independência e individualismo fundamentou as bases da expansão urbana, e esta por sua vez ocasionou o surgimento de uma classe mercantil, que defendia os mesmos valores (1993, p. 14-15). Afirmar Rotundo (1993): “Muito da ambição econômica poderia ser racionalizada como o meio de um homem auxiliar no bem-estar comum, e o auto-avanço político poderia sempre ser explicado como o desejo de servir à comunidade em alguma grande causa”³⁹ (1993, p. 15, tradução nossa).

Diante disso, houve a paulatina erosão dos sentidos comunitários de existência, substituídos gradualmente pelo individualismo, o que possibilitou aos homens a ascensão material e simbólica, no mercado e no gestual da vida cotidiana – aliada, como já ressaltamos, à urbanização, à expansão dos mercados internos e ao surgimento de classes mais abastadas (Rotundo, 1993, p. 15). Foi exatamente a mudança de uma *visão coletiva* para o *individualismo* que possibilitou a gênese de sentimentos de insubmissão à metrópole inglesa, isto é, o Império Britânico, ocasionando os processos disruptivos e revolucionários de independência. Neles, prossegue Rotundo, “a guerra pela independência – e as mudanças de atitudes em relação à iniciativa pessoal que vieram com ela – foram muitas vezes enquadradas na linguagem da masculinidade”⁴⁰ (Rotundo, 1993, p. 15-16, tradução nossa).

A Guerra de Independência dos Estados Unidos – as guerras, desde sempre compreendidas como espetáculos frontais da energia e libido masculinas deslocadas para a destruição de seus oponentes reais ou imaginários – deflagrou todo um léxico discursivo em

³⁷ “The forces of community and tradition faltered in their struggle to contain personal ambition, and the claims of the individual self appeared in all realms of a man’s life with growing legitimacy” (1993, p. 17).

³⁸ “A man was one who resisted arbitrary authority, who refused submission” (1993, p. 16).

³⁹ “Much economic ambition could be rationalized as a man’s way of adding to the common wealth, and political self-advancement could always be explained as a desire to serve the community in some greater cause” (1993, p. 15).

⁴⁰ “[...] the war for independence—and the change in attitudes toward individual initiative that came with it—were often framed in the language of manliness” (Rotundo, 1993, p. 15-16).

torno da virilidade, que passou a ser vista como algo ainda mais positivo (e impositivo), atrelando-se a uma semântica de honra, virtude e equilíbrio. Isto fundamentou um *esprit du temps* importante: se os sentidos coletivos do *ethos* colonial deslocaram-se gradualmente para o individualismo, em que cada um é responsável por si, tal individualismo ocasionou o surgimento de estratos sociais nos quais aqueles que produziam mais recebiam os maiores dividendos materiais e simbólicos, em detrimento a outros. Diz Rotundo (1993): “Esta nova definição para as velhas definições de masculinidade tiveram implicações subversivas, já que uma ordem social pautada em *rankings* seria passível de existir apenas onde homens fossem encorajados a se submeter”⁴¹ (1993, p. 16, tradução nossa).

Logicamente, esse conjunto de práticas e discursos assertivos e hierárquicos pouco se estendia às mulheres:

Certamente, as mulheres performavam certas obrigações necessárias, mantinham suas próprias redes informais de comércio, e eram honradas por momentos de bravura nas trincheiras de guerra. Porém, estas exceções às regras eram de longe mais limitadas em sua forma do que aquelas permitidas aos homens. E os mais dramáticos atos de supressão na Nova Inglaterra puritana (a perseguição a Anne Hutchinson e a numerosas ‘bruxas’), foram dirigidas à mulheres assertivas, não a homens. Em tese, quaisquer atos de ambição [feminina] individual ameaçavam a unidade social. Na prática, uma mulher que se recusasse a ser submissa desafiava a sociedade patriarcal mais profundamente do que um homem faria⁴² (Rotundo, 1993, p. 15, tradução nossa).

Coadunando-se a Rotundo (1993), Kimmel (2005) também posiciona a Guerra de Independência como evento histórico basilar na constituição da masculinidade americana, não apenas no que se refere à tripartição arquetípica do *patriarca*, *artesão* e *self-made man* proposta por ele, mas ainda como ideal emancipatório. A partir desse acontecimento, desdobraram-se incidentes que revelaram-se, simultaneamente, como causa e consequência. Homens americanos rebelavam-se contra a autoridade paterna, representada pela Inglaterra colonizadora, sendo que a masculinidade inglesa, principalmente a aristocrática, era

⁴¹ “This new addition to the old definition of manhood had subversive implications, for a social order based on rank could only exist where men were encouraged to submit” (1993, p. 16).

⁴² “To be sure, women performed certain male duties as needed, they carried on their own informal networks of trade, and they were honored for moments of bravery in frontier warfare. But these exceptions to the rule were far more limited in scope than those allowed to men. And the most dramatic acts of suppression in Puritan New England (the prosecutions of Anne Hutchinson and of numerous ‘witches’) were directed against assertive women, not assertive men. In theory, any acts of individual ambition threatened social unity. In practice, a woman who refused to be submissive challenged a patriarchal society more profoundly than did a defiant man” (Rotundo, 1993, p. 15).

considerada *afetada* e *afeminada*, não possuindo, assim, os valores positivos de honra, força e virtude atribuídos ao homem americano. No entanto, a independência colonial, como qualquer processo emancipatório, trouxe responsabilidades para os homens da colônia e, sobretudo, a *libertação* da ansiedade constante diante da *feminização imaginária* promovida pelo Império Britânico: “O homem americano pós-revolucionário tinha que estar em constante vigilância contra tal tentação, eternamente se distanciando da indulgência feminizante”⁴³ (Kimmel, 2005, p. 16, tradução nossa).

A conspiração dos sentidos puritanos de coletivismo para o emergente individualismo possibilitou o surgimento de um dos arquétipos fundadores da masculinidade estadunidense, pacientemente dissecado por Michael Kimmel (2005) em seu estudo *Manhood in America*. Kimmel compreende o percurso histórico da masculinidade a partir de uma tipologia arquetípica, que reside na base das imagens e representações do masculino na literatura norte-americana. Tais arquétipos tiveram suas constituições edulcoradas no decorrer do século XIX e XX, submissos que estavam às profundas mudanças sócio-históricas ocorridas nos Estados Unidos desde a Revolução da Independência.

Kimmel (2005) detecta uma linhagem calcada em três arquétipos masculinos. O primeiro deles, denominado de *patriarca gentil*, é aquele que “derivou sua identidade da posse da terra. Ao supervisionar suas propriedades rurais, ele era refinado, cordial, elegante [...]. Ele era um pai dotado e devotado, que passava muito de seu tempo com a sua família e cuidando dos seus domínios” (Kimmel, 1998, p. 109). Originário de ideais europeus de masculinidade, o patriarca gentil “representa uma digna masculinidade aristocrática, comprometida com o código britânico de honra das classes mais altas, e ao indivíduo refinado, com gostos e modos sofisticados e refinada sensibilidade”⁴⁴ (2005, p. 13). Ainda de acordo com Kimmel, o patriarca gentil encetava um feixe idealizado de valores positivos pautados no amor, gentileza e compaixão, sendo responsável pela pedagogia moral e religiosa dos filhos.

Como uma provável resposta à masculinidade aristocrática do patriarca gentil (que, a seu modo, não deixava de ser *feminilizada*), emergiu gradualmente, das classes populares, um arquétipo mais bruto e viril: o *artesão heroico*. Mais ríspido e menos refinado, ele representava o “o artesão independente, o dono do pequeno negócio [que] incorporava a força física e a virtude republicana” (1998, p. 110). Dono de uma estampa vigorosa e exalando

⁴³ “The post-Revolutionary American man had to be constantly vigilant against such temptation, eternally distancing himself from feminized indulgence” (Kimmel, 2005, p. 16).

⁴⁴ “[...] represents a dignified aristocratic manhood, committed to the British upper class code of honor and to well-rounded character, with exquisite tastes and manners and refined sensibilities” (Kimmel, 2005, p. 13).

virilidade, sendo “independente, virtuoso e honesto”⁴⁵ (2005, p. 13, tradução nossa), o artesão heroico ensinava seu ofício aos filhos, e de sua figura operou como matriz imagética para as classes operárias no século XIX. O artesão heroico era:

[...] rígido em seus modos com as mulheres, e leal com seus companheiros homens. Na fazenda familiar ou em seu lugar de trabalho, ele era o trabalhador honesto, destemido diante do trabalho pesado, orgulhoso de suas habilidades manuais e auto-confiança. Com um avental de couro cobrindo sua camisa aberta e suas mangas dobradas [...] ⁴⁶ (Kimmel, 2005, p. 13, tradução nossa).

Segundo Kimmel (2005), esses dois arquétipos coexistiam pacificamente nos espaços sociais e representações imaginárias da masculinidade, ainda que fossem discrepantes em suas formas – o *patriarca gentil* sendo predominantemente rural, enquanto o *artesão heroico* desenvolvia sua autonomia na urbe. À autoridade divina, moral e pedagógica do patriarca gentil opunha-se a força, virilidade e sensualidade do artesão heroico, ambos unidos numa ideia de integração: corpo e mente vinculados, trabalhando para que as sociedades emergentes evoluíssem. Tais tipos corporificavam, de certo modo, os ideais de liberdade e igualdade da Revolução Francesa de 1789, ainda que o patriarca estivesse atrelado aos ideais aristocráticos dos grandes donos de terra, ao passo que o artesão heroico sintetizava a comunidade urbana operária que emergia após a Revolução Industrial no século XIX.

O terceiro arquétipo seria o do *self-made man*, surgido na primeira metade do século XIX, um homem “cuja masculinidade deveria ser demonstrada e provada no mercado” (1998, p. 111), isto é, no *locus* do capitalismo. O *self-made man* era o empreendedor capitalista que acumulava valores materiais e simbólicos de dinheiro, poder e *status*. Era um empreendedor urbano intensamente dedicado ao trabalho, em cujos espaços só se permitia a existência de outros homens, portanto, predominantemente homossocial (Sedgwick, 1985; Bird, 1996; Haywood, 2018). Trata-se de um tipo de masculinidade em que as ansiedades estão absolutamente presentes, exigindo provas constantes de si mesma nesse mausoléu mercadológico, diante das avaliações de outros homens, também *self-made men*:

Estes *self-made men* eram ausentes dos lares, cada vez mais distantes dos seus filhos, devotados ao seu trabalho em um ambiente de trabalho homossocial. Esta era uma masculinidade cada vez mais ansiosa, pois

⁴⁵ “[...] independent, virtuous, and honest” (2005, p. 13).

⁴⁶ “[...] stiffly with your manners with women stalwart and loyal to his manner comrades. On the family farm or in his urban crafts shop, he was an honest toiler, unafraid of hardwork, proud of his craftsmanship and self-reliance. With a leather apron covering his open shirt and his sleeves rolled up [...]” (Kimmel, 2005, p. 13).

requeria demonstração e prova constantes, sendo a aquisição palpável de bens uma evidência de seu sucesso. Essa ansiedade foi incitada ainda mais pela ideologia de mobilidade ascendente – se na América, alguém podia subir tão alto quanto as suas próprias habilidades, motivações e desejos o levassem, então se podia também cair, sem qualquer rede de segurança e sem ter a quem culpar pelas suas falhas senão a si mesmo (Kimmel, 1998, p. 111).

O *self-made man* foi paulatinamente fagocitado pelas engrenagens históricas por sua constante reafirmação – um tipo de masculinidade que não se baseia na posse de terras ou no trabalho braçal – mas na competitividade do mercado capitalista. De acordo com Kimmel (2005), essa *masculinidade do mercado*, capitalista, ansiosa e excludente, necessitada de reafirmações diante de si mesma, reside no âmago das masculinidades americanas, e estabelece relações díspares de poder com as mulheres, homens subordinados e dissidências de gênero. O aspecto quebradiço da masculinidade enquanto conceito e prática de gênero advém justamente disso: ela deve ser constantemente afirmada, *performatizada* nos gestos e discursos no intuito de não se perder no embaralhamento conceitual das categorias de gênero, principalmente durante a ascensão dos movimentos feministas propositivos que têm subvertido as estruturas sociais desde o final do século XIX.

Logicamente, todos aqueles que não se encaixassem nesse padrão de masculinidade eram relegados à periferia ontológica do *outro*: mulheres, homens negros, indígenas, imigrantes, homossexuais etc. Mais do que isso, os *self-made men* elaboraram estratégias discursivas de exclusão que consistiam em deslegitimar e subalternizar os arquétipos do *patriarca gentil* e do *artesão heroico*, por inseri-los, ora em categorizações de feminilização (no caso do patriarca), que passou a ser visto como um *dândi* frívolo e afeminado, ora em categorias de classe – o *artesão heroico* foi gradualmente reduzido às representações do proletariado como homem bruto, detentor de pouca educação e escolaridade.

Por fim, o deslocamento de sentidos do *comunitário* para o *individual*, e os processos de independência das colônias americanas da *figura castradora* da metrópole inglesa, auxiliaram no estabelecimento gradual do *self-made man*, que não encontrava-se mais *submisso* e *feminizado*, como afirma Kimmel (2005): “A declaração de Independência foi uma declaração de masculinidade adulta, uma masculinidade contraposta à versão britânica contra a qual os homens americanos estavam se revoltando”⁴⁷ (2005, p. 15, tradução nossa). Na passagem de colônia a estado independente, o capitalismo mercantil ascendeu

⁴⁷ “The Declaration of Independence was a declaration of manly adulthood, a manhood that was counterposed to the British version against which American men were revolting” (Kimmel, 2005, p. 15).

fulgurantemente, aliado à expansão capilar do sistema de transportes, que garantia o comércio. Enquanto os bancos e o crédito cresciam rapidamente, houve a expansão da urbanização, que trouxe consigo mudanças de padrões sociais e culturais, entre eles o surgimento de uma burguesia, nas palavras de Kimmel, “uma consciente classe média feita por si mesma”⁴⁸ (2005, p. 17, tradução nossa).

No entanto, a ansiedade masculina diante de uma feminização imaginária não apaziguou-se apenas com a independência da metrópole inglesa. O problema parecia, a princípio, mais amplo e mais profundo. Nessa dominância do *self-made man* – que aliás encontra ressonâncias na contemporaneidade – Kimmel (2005) ressalta que um dos componentes fundamentais da masculinidade americana, desde o século XIX, seria uma constante ansiedade diante da possibilidade de feminização geral da cultura (2005, p. 87). Tal feminização seria decorrente do processo de *separação das esferas pública e privada*, no século XIX, ou seja, a ideia de que os espaços dedicados às mulheres (o doméstico) e aos homens (o trabalho e a arena pública), deveriam ser bem delimitados.

Diz Kimmel (2005): “Muitos homens acreditavam que a feminização cultural era o resultado direto da feminização do garoto americano, a predominância das mulheres nas vidas de jovens garotos – mães deixadas sozinhas em casa com seus filhos pequenos e professoras em escolas fundamentais e dominicais”⁴⁹ (2005, p. 90, tradução nossa).

Além disso, Kimmel (2005) aponta que, para além do estabelecimento dessas imagens arquetípicas, o início do século XIX americano testemunhou o surgimento do *breadwinning*, isto é, a figura *provedora*, ou seja, o homem que além de encontrar-se no topo da hierarquia familiar, ainda era responsável pelo sustento material dela. Essa figura provedora, ressalta Kimmel, ainda persiste, sendo ressignificada, posteriormente, no século XX.

Gail Bederman (1995), em seu *Manliness and civilization*, por sua vez, assinala como o homem americano, no período de ascensão burguesa no século XIX, era obcecado pela masculinidade, especialmente na passagem para o século XX (Bederman, 1995, p. 11). De acordo com o autor, toda uma pletora de transformações sociais, históricas e culturais no final do século situavam o gênero como sendo fundamental para o homem de classe média americano, que ainda estava bastante atrelado ao *codex* vitoriano de conduta e pensamento.

⁴⁸ “[...] a self-consciously *self-made middle class*” (2005, p. 17).

⁴⁹ “Many men believed that cultural feminization was the direct result of the feminization of American boyhood, the predominance of women in the lives of young boys – mothers left alone at home with their young sons and teachers in both elementary and Sunday schools” (Kimmel, 2005, p. 90).

Diz Bederman (1995): “Estes fatores influenciavam o ponto de vista da classe média sobre os corpos e identidades masculinas e o acesso deles ao poder”⁵⁰ (1995, p. 11, tradução nossa).

Depreende-se, então, que o gênero se estabelecia como aporte essencial para as classes americanas do século XX afirmarem-se social e politicamente. Assim, nas primeiras décadas do século XIX, com a ascensão da figura do *self-made man*, os homens de classe média tornaram-se empreendedores, em busca de ascensão material, e isto resultou que “a classe média começou a se diferenciar de outras classes por ressaltar sua gentileza e respeitabilidade”⁵¹ (Bederman, 1995, p. 11, tradução nossa). Como ressalta Bederman, neste processo idealizante (e auto-alienante), o gênero posicionava, por exemplo, as mulheres como responsáveis pelo lar e pelos filhos, articulado ao já mencionado processo de separação social das esferas, que pressupunha uma fratura entre o ambiente doméstico, supostamente feminino, e os espaços exteriores, relegados aos homens.

Diante disso, o século XIX testemunhou a ascensão do *self-made man* como figura preponderante não apenas nos espaços do capitalismo, mas também sobre a família, esposa, filhos e empregados. Tal processo de ascensão da figura masculina de classe média efetivou-se a partir de rearranjos subjetivos nestes homens, resultando em práticas reais, como descreve Bederman (1995):

A classe média enxergou essa habilidade de controlar as paixões masculinas poderosas por meio do caráter forte e da força de vontade como fonte primária da força masculina e autoridade sobre as mulheres e classes mais baixas. Em adquirir a força viril de poder controlar a si mesmo, o homem ganhava poder, assim como a obrigação, de proteger e guiar todos aqueles que fossem mais fracos do que ele: sua esposa, filhos, ou empregados⁵² (Bederman, 1995, p. 11-12, tradução nossa).

Assim, o homem que exibisse um gestual viril e auto-centrado não apenas tinha mais chances de obter os dividendos materiais e simbólicos de tal posição, ou seja, ser enxergado de modo valorativo e legítimo por seus pares para a obtenção de crédito no mercado, como ainda era a pedra de toque sobre a qual a classe média americana branca se sustentava (Bederman, 1995, p. 12). Além disso, até mesmo as disposições familiares alteravam-se, já

⁵⁰ “These factors were influencing middle-class views of mens bodies, men's identities, and men's access to power” (Bederman, 1995, p. 11).

⁵¹ “[...] the middle class had begun to differentiate itself from other classes by stressing its gentility and respectability” (Bederman, 1995, p. 11).

⁵² “The middle class saw this ability to control powerful masculine passions through strong character and a powerful will as a primary source of men's strength and authority over both women and the lower classes. By gaining the manly strength to control himself, a man gained the strength, as well as the duty, to protect and direct those weaker than himself: his wife, his children, or his employees” (Bederman, p. 11-12).

que homens eram encorajados a primeiramente estabelecerem-se no mercado de negócios, para em seguida formarem família: “Em resumo, no final do século, um discurso sobre masculinidade ressaltando o auto-domínio e controle expressaram e moldaram a identidade da classe média”⁵³ (1995, p. 12, tradução nossa).

As engrenagens sociais, todavia, não são permanentes, mas transformam-se sob a geologia instável dos tempos históricos e das alterações econômicas profundas que ocorreram, sobretudo no final do século XIX e início do XX. Sendo assim, o mesmo capitalismo que se sedimentava como base para a masculinidade do século XIX fagocitou monstruosamente, em sua estrutura agressiva, este pequeno arranjo entre masculinidade e classe média. O resultado disso foi que todos almejavam o *status* simbólico do *self-made man*, porém poucos conseguiam-no, efetivamente: “Sob estas condições, os filhos da classe média enfrentavam a possibilidade real de que as forças tradicionais de *status* e poder masculino permaneceriam inacessíveis a eles para sempre – que eles se tornariam perdedores em vez de *self-made men*”⁵⁴ (Bederman, 1995, p. 12, tradução nossa). Além disso, declara Bederman, a economia americana já vinha passando por contínuas recessões, que desferiam golpes importantes na auto-confiança da classe média e, por extensão, na masculinidade.

A desagregação desses padrões determinados que definiam a masculinidade norte-americana no século XIX manifestou-se, portanto, pela dissolução paulatina do modelo prévio de relações capitais em que a figura masculina aparecia como a cabeça principal (na colônia, por exemplo), e foi substituída pelo capitalismo agressivo, ao qual todos os homens estavam submetidos, e onde nem todos atingiriam suas metas e objetivos. Como a masculinidade destes homens aparecia bastante atrelada a tais conceitos, ela gradativamente esboroou-se, entrando afinal em uma crise de identidade. Para Bederman (1995):

Ao lado do estreitamento das oportunidades de carreira dos homens de classe média, apareceram novas oportunidades comerciais de lazer. O crescimento de uma cultura do consumo encorajou muitos homens de classe média, frente à expectativas baixas de carreira, a encontrar suas identidades no lazer, em detrimento do trabalho, ainda que os códigos da masculinidade ditassem que eles deviam trabalhar duro e se tornarem economicamente independentes. O *ethos* de uma cultura do consumo do prazer e da frivolidade entrou em confronto com ideais masculinos de auto-contenção, minando ainda mais a potência da masculinidade de classe média. Mudanças de caráter econômico na cultura de classe média estavam, portanto, erodindo os sentidos de masculinidade que permaneceram tão essenciais para a

⁵³ “In short, by the end of the century, a discourse of manliness stressing self-mastery and restraint expressed and shaped middle-class identity” (Bederman, 1995, p. 12).

⁵⁴ “Under these conditions, the sons of the middle-class faced the real possibility that traditional sources of male power and status would remain closed to them forever – that they would become failures instead of self-made men” (Bederman, 1995, p. 12).

identidade dos homens no século XIX⁵⁵ (Bederman, 1995, p. 13, tradução nossa).

Esses sentidos de masculinidade da classe média americana foram, segundo Bederman, gradualmente erodidos pela classe trabalhadora e, sobretudo, pela chegada das mulheres ao mercado de trabalho. A ascensão das mulheres a postos importantes no mercado de trabalho e sua maior participação no debate público provocou instabilidade e ansiedade nestes homens, fez aflorar neles ressentimentos discursivos que denunciavam esse mal-estar: “Homens reagiram passionavelmente ao ridicularizar estas novas mulheres, profetizando que elas fariam mal a si mesmas e destruiriam a vida nacional, insistindo que elas estavam se rebelando contra a natureza”⁵⁶ (Bederman, 1995, p. 14, tradução nossa).

Nas primeiras décadas do século XX, a masculinidade americana encontrava-se em pleno movimento, acompanhando o processo de expansão histórica, social e cultural de um país que já se estabelecia como potência mundial, simultaneamente a uma tentativa de fixação de tipos e arquétipos masculinos hegemônicos, como respingos do *patriarca*, do *artesão* e do *self-made man*, que objetivavam definir o que significava ser um homem (Moran, 2001, p. 24). Este processo de estabelecimento de uma masculinidade ideal, afirma Moran (2001), catalisou a libido masculina e bélica da Primeira Guerra Mundial, quando havia “um senso de força e poder associado ao sujeito masculino. Ser um homem significa ser forte, duro, destemido, e heterossexual”⁵⁷ (2001, p. 24, tradução nossa). Como já assinalamos, nessa dialética de sedimentação da masculinidade norte-americana, as representações na literatura também assumiam uma conotação que situava o sujeito masculino como sendo forte física e emocionalmente, além de heroico e independente.

Todo esse breve percurso histórico-materialista sobre a masculinidade americana até o alvorecer do século XX demonstra que os homens ocuparam, desde sempre, a centralidade da história, como atores principais. Mulheres, negros, indígenas e quaisquer dissidências sexuais e de gênero permaneciam à margem da História, na periferia do espetáculo confusamente

⁵⁵ “Concurrent with middle-class men's narrowing career opportunities came new opportunities for commercial leisure. The growth of a consumer culture encouraged many middle-class men, faced with lowered career expectations, to find identity in leisure instead of in work. Yet codes of manliness dictated they must work hard and become economically independent. The consumer culture's ethos of pleasure and frivolity clashed with ideals of manly self-restraint, further undermining the potency of middle-class manliness. Economically based changes in middle-class culture were thus eroding the sense of manliness which remained so essential to nineteenth century men's identity” (Bederman, 1995, p. 13).

⁵⁶ “Men reacted passionately by ridiculing these New Women, prophesying that they would make themselves ill and destroy national life, insisting that they were rebelling against nature” (Bederman, 1995, p. 14).

⁵⁷ “[...] a sense of strength and power associated with the male being. To be a man meant to be strong, rugged, fearless, and heterosexual” (Moran, 2001, p. 24).

assertivo da masculinidade. Visibilizados como o *outro*, a *diferença*, enquanto os homens foram colocados como a norma universalizante invisível. No entanto, nota-se que, no decorrer dos séculos, a figura masculina foi deslocando-se gradualmente de sentidos positivos e idealizados (o patriarca, o artesão), para uma configuração menos idealizante e mais acessível, como a do *self-made man*, ainda que nem todos os homens pudessem efetivamente encaixar-se nela, devido à perversidade inerente ao sistema capitalista. O homem comum foi o grande mote do século XX.

Neste longo processo de gênese das masculinidades americanas, a região Sul dos Estados Unidos destacou-se como grande laboratório histórico para a observação das masculinidades hegemônicas brancas a partir de elementos que devem ser considerados: as interseccionalidades de classe, raça e gênero, e a própria instabilidade social e política decorrentes do sistema escravagista. Estes foram os componentes definitivos para a formação dos sentidos de masculinidade experimentados pelos homens sulistas, sejam eles brancos ou negros, aristocratas ou de classes sociais mais baixas, vinculados à heteronormatividade ou às dissidências sexuais e de gênero.

2.4. Sul dos Estados Unidos: a supremacia do homem branco

Incrustado geográfica e epistemologicamente na dramatização histórica das masculinidades norte-americanas, está o Sul dos Estados Unidos⁵⁸, região em que William Faulkner nasceu e moldou em material narrativo em seus contos e romances. Esta região, como ressaltamos, possui uma configuração histórica e social bastante distinta do resto do país, devido a fatores como o sistema econômico e o *ethos* social decorrentes dos períodos anterior e posterior à Guerra de Secessão (1861), o sistema escravocrata, e o conflito de interesses com as colônias do Norte industrializado, que resultou no conflito armado. Esse conflito desestruturou finalmente os modos arcaicos de vivência do Sul (ou o *Old south*), e possibilitou o surgimento do período que se tornou conhecido como de *Reconstrução*, após 1865.

Por esse motivo, se estabelece um período anterior e posterior à Guerra Civil: o Velho Sul, ou *Antebellum*, com seu passado, por vezes idealizado, de prosperidade, e o *Novo Sul*,

⁵⁸ A região Sul dos Estados Unidos, porém, não se configura como uma região homogênea, social, cultural e politicamente. Ela inclui os estados do Mississippi, Missouri, Louisiana, Alabama, Georgia, entre outros.

pós-Reconstrução, no século XX, erigido a partir dos escombros resultantes da derrota na guerra que cindiu o país. É interessante notar que as definições *Old South* e *New South* já trazem imbuídas, em sua semântica, uma imagem masculina sub-reptícia, como se essas duas regiões geográficas fossem personalizações masculinas que apontam para o velho e o arcaico, e para o novo e o moderno – como a própria dialética tradicional entre pais e filhos homens, no *corpus* faulkneriano.

Os Estados Unidos eram um país clivado até a segunda metade do século XIX, entre o norte liberal e industrializado, e o sul agrário, adepto do sistema escravocrata, dos latifúndios e das *plantations* de algodão e tabaco, geridas por famílias abastadas. A identidade masculina sulista, devido ao sistema econômico e social da região, que previa a existência de senhores de escravos (*slave owners*), procurava exibir uma imagem de superioridade diante dos homens do Norte comercial e industrializado, os quais, exatamente por usufruírem de uma economia moderna e dos benefícios da industrialização, eram considerados *afeminados* pelos sulistas. O Norte industrializado expandia-se tentacularmente e já asfixiava o Sul dos Estados Unidos em sua importância para a economia, e a masculinidade sulista temia as consequências dessa expansão, que seria a derrocada desse modelo econômico e dos privilégios das grandes famílias latifundiárias.

J. W. Cash (1991), em seu livro *The mind of the South*, aponta a singularidade da região em relação ao resto do país, afirmando que há “uma convicção profunda de que o Sul é uma outra terra, rigorosamente diferenciada do resto da nação americana, e exibindo dentro de si mesma uma homogeneidade notável”⁵⁹ (Cash, 1991, p. 17, tradução nossa). No entanto, tal suposta unidade do Sul se estrutura como *fantasmagoria*, algo que não existiu, não existe e nunca existirá – uma maneira idealizada de solapar e camuflar a própria fragmentação da região. Como é recorrente no que se refere ao masculino, os homens sulistas imediatamente recorreram à representação, imaginária e idealizada, para afirmar sua pretensa superioridade diante dos homens do Norte, por meio da figura do *cavaleiro sulista*, descendente das aristocracias inglesas. O cavaleiro sulista incorporava ideais de honra, bravura, gentileza, dominância sobre pessoas racializadas (escravizados que trabalhavam nas plantações) e paternalismo frente às mulheres.

Após a Guerra Civil, o Sul passou por inúmeras transformações no final do século XIX, durante a Reconstrução. Segundo Ayers (1998), a paisagem do Sul alterou-se

⁵⁹ “[...] a profound conviction that the South is another land, sharply differentiated from the rest of the American nation, and exhibiting within itself a remarkable homogeneity” (Cash, 1991, p. 17).

drasticamente de seu passado arcaico e bucólico para o surgimento de grandes indústrias, o crescimento e expansão de cidades pequenas, a expansão tentacular de ferrovias que facilitavam o transporte de pessoas, bens e cargas, além do rápido declínio do sistema agrário. Ayers (1998), em *Southern crossing: a history of the American south*, desenha um panorama especular e cronístico desse novo Sul que emergia após as fraturas do conflito:

Sinais de um novo Sul apareceram também, contrastados aos sinais do antigo. Comerciantes colocavam estoques de madeira pré-cortada em todas as estradas. Centenas de novas cidades exibiam orgulhosamente prédios de tijolos vermelhos e ao menos um ou dois quarteirões com calçadas de madeira. Investidores passaram a investir em serrarias, fábricas têxteis e minas de carvão. Jovens de ambas as raças partiram em busca de lugares onde pudessem ter uma vida melhor. As ferrovias ligavam as paisagens, cortando margens de argila, percorrendo longos trechos arenosos e pantanosos, serpenteando por florestas úmidas nas montanhas. Jovens editores entusiasmados falavam de um ‘novo Sul’⁶⁰ (Ayers, 1998, p. 3, tradução nossa).

A Guerra de Secessão, ocorrida entre 1861 e 1865, foi o fator histórico determinante na estruturação social, política e subjetiva das masculinidades sulistas, tanto de homens brancos, quanto de homens negros. Não por acaso, Glatthaar & Randall (2003) enfatizam que a escravidão esteve na medula desse conflito. Enquanto os republicanos do Norte proclamavam abertamente o final da escravidão – o que não tinha necessariamente a ver com premissas humanistas e igualitárias, mas com as possibilidades de expansão industrial e econômica – os estados do Sul que ainda adotavam o sistema escravocrata ameaçavam uma separação dos estados do Norte, caso um presidente republicano fosse eleito. Quando Abraham Lincoln chegou à presidência em 1860, sete estados escravocratas romperam com o Norte, formando desse modo o *Sul confederado*. Assim, enquanto os estados do Norte clamavam por uma democracia ainda embrionária, os estados do Sul afirmavam que “o negro não é igual ao homem branco” e que a ‘escravidão’ é sua condição normal e natural”⁶¹ (Glatthaar & Randall, 2003, p. 208-09, tradução nossa). Tem-se, desse modo, um sistema

⁶⁰ “Signs of a new South appeared as well, shoved up against the signs of the old. Merchants seemed to be putting up stores of precut lumber at every crossroads. Hundreds of new towns proudly displayed raw red-brick buildings and at least a block or two of wooden sidewalks. Investors began to put money into sawmills, textile factories, and coal mines. Young people of both races set out for places where they could make a better living. Railroads connected the landscape, cutting into clay banks, running across long sandy and swampy stretches, winding their way through wet mountain forests. Enthusiastic young editors talked of a ‘New South’ (Ayers, 1998, p. 3).

⁶¹ “[...] the negro is not the equal of the white man’ and that ‘slavery’ is his natural and normal condition” (Glatthaar & Randall, 2003, p. 208-09).

econômico e produtivo que subordinava homens negros (e mulheres e crianças), à supremacia e interesse da aristocracia branca, como epicentro sísmico da Guerra Civil.

O ato deflagrador do conflito, o ataque à estrutura fálica do *Forte Sumter*, um monumento republicano em terras confederadas, deu início a uma guerra em que o poderio bélico dos estados do Norte era incrivelmente superior ao de seus oponentes, tanto no que se refere ao número de combatentes, como à complexa teia industrial e financeira que envolvia um maior número de bancos financiadores da guerra, uma malha ferroviária mais desenvolvida e a indústria armamentícia em franca expansão (Glatthaar & Randall, 2003, p. 209). Essa superioridade do Norte em relação ao Sul impôs sucessivas derrotas aos confederados e, em termos de um conflito organizado primariamente por interesses econômicos e políticos essencialmente masculinos, deflagrado por homens, e em cujo *front* homens em sua maioria lutavam pelos interesses de suas respectivas regiões, pode-se considerar que sentimentos de humilhação e inferioridade fermentavam *pari passu* no coração dos homens sulistas confederados.

Com o final da guerra em 1865, os homens sulistas puderam contar os prejuízos à própria auto-imagem idealizada, materializados em perdas humanas e materiais: mais de 260 mil soldados confederados mortos, e um prejuízo de cerca de vinte bilhões de dólares, como assinalam Glatthaar & Randall (2003): “Meio milhão sofreram ferimentos durante a guerra e outros incontáveis milhares tiveram a saúde prejudicada ao contrair doenças típicas dos conflitos”⁶² (Glatthaar & Randall, 2003, p. 219, tradução nossa). A economia sulista foi devastada, e só iria recuperar-se plenamente no século XX, enquanto a escravidão era abolida, e os novos cidadãos afro-americanos tinham seus direitos civis supostamente reconhecidos – ainda que a supremacia branca colhesse frutos estranhos (*strange fruits*) nos rituais fantasmagóricos de ódio da *Ku Klux Klan* e nos linchamentos de pessoas negras – o que ocasionaria os levantes do movimento civil nas décadas de 1950 e 1960 do século XX (2003, p. 219).

Ted Ownby (2003), historiador do Sul dos Estados Unidos, afirma que as definições de masculinidade na região estavam assentadas na heterogeneidade de experiências possibilitadas pela estratificação social vigente na região à época. Esse caráter complexo e múltiplo da masculinidade sulista advinha dos tensionamentos sociais entre brancos e negros, homens livres e escravos, famílias aristocratas e fazendeiros pobres, além de homens e

⁶² “In addition, one-half million sustained wounds in the war and untold thousands permanently damaged their health by contracting wartime illnesses” (Glatthaar & Randall 2003, p. 219).

mulheres (Ownby, 2003, p. 429). Neste processo, homens brancos e negros ocupavam lugares específicos nos processos constitutivos de suas identidades, destacados contra a paisagem social e histórica que gradualmente se delineava (ou, no caso, se desagregava).

Uma terceira definição seria calcada em sentidos de *honra*, ou seja, o *caráter* e a *reputação masculina* deveriam ser defendidos, caso fossem questionados ou postos à prova por outro homem. Quando isso acontecia, tais impasses eram resolvidos pela liturgia viril, performativa e algo cômica do *duelo*, quando dois homens confrontavam-se, armados ou não, para o resgate da honra deturpada (Wyatt-Brown, 2007). A quarta abordagem, por sua vez, baseava-se na ideologia racista de que homens brancos deveriam estar acima de homens negros escravos e ex-escravos, além de proclamarem a posse sexual material e simbólica das mulheres negras.

Finalmente, a quinta abordagem consistia na sedimentação da figura do *helluvafella*, um tipo boêmio e *clownesco*, que representava, a seu modo, toda uma semântica hiperviril contrastante, de certo modo, à estética aristocrata (Ownby, 2003, p. 429):

Enquanto isso, entre os servos brancos contratados, a natureza rude e temporária do início da vida colonial no Sul encorajava a expansão das fronteiras, uma característica aparente nos salões flutuantes que atendiam a este grupo. No final do período colonial, sulistas e não-estrangeiros escrevendo sobre a fronteira Sul passaram a produzir imagens do *helluvafella* – brancos sulistas das classes mais baixas como rústicos amantes da diversão, das conversas orgulhosas, prontos para brigar e especialistas em caça e outras habilidades físicas. Em meados do século XIX, humoristas do sudoeste aproveitaram tais descrições para criar imagens duradouras de sulistas rurais brancos como homens rudes da natureza, que viviam além das regras da sociedade civilizada⁶³ (Ownby, 2003, p. 429, tradução nossa).

As características dominantes da masculinidade branca sulista foram obtidas gradualmente e de diversas formas. Por parte destes homens, havia um processo de auto-afirmação de sua independência e autoridade, por meio da rivalidade e disputa homosociais, contra povos não-brancos e contra o próprio ambiente natural, no objetivo de se tornarem proprietários de terras e escravos: “No começo do século XIX, os homens brancos sulistas mediam sua masculinidade pelo grau de liberdade conquistada do trabalho dependente e do

⁶³ “Meanwhile, among white indentured servants, the rough and often temporary nature of early colonial life in the South often encouraged frontier rashness, a characteristic apparent in the floating saloons catering to that group. By the late colonial period, southerners and nonsoutherners writing about the southern frontier began producing *helluvafella* images of lower-class southern whites as fun-loving rustics fond of boastful talk, ready to fight, and expert at hunting and other physical skills. In the mid-nineteenth century, southwestern humor writers built on these descriptions to create long-lasting images of rural white southerners as uncouth men of nature who lived beyond the rules of polite society” (Ownby, 2003, p. 429).

crédito”⁶⁴ (Ownby, 2003, p. 429, tradução nossa). As terras e os escravos tornavam-se, assim, signos de poder, autoridade e masculinidade para o homem branco sulista. Torna-se interessante ressaltar o quanto a imagem do *plantation owner* (o proprietário de terras e escravos), sustentava-se numa projeção compensatória que não se efetivava na realidade, em que os proprietários “*imaginaram a si mesmos como patriarcas que tratavam seus dependentes gentilmente e recebiam respeito e afeto em troca*”⁶⁵ (2003, p. 429, grifo e tradução nossa).

Estes homens sentiam sua masculinidade ameaçada por aqueles que questionavam sua honra e seus direitos às terras e aos escravos, o que ocasionava sentimentos de ansiedade entre eles, como descreve Ownby (2003): “Para liderar seus regimentos militares, os confederados elegeram homens proeminentes que geralmente clamavam por cuidados paternalistas sobre suas forças. Homens no exército gradualmente temeram as liberdades afirmadas pelos homens negros, nas trincheiras de casa e no exército da União”⁶⁶ (2003, p. 430, tradução nossa).

Os homens negros, por sua vez, tiveram sua masculinidade marcada indelevelmente pela escravidão e pela submissão à aristocracia branca. Nessa dinâmica perversa, a pobreza, o racismo e a segregação operaram na construção identitária do homem negro como dependente de uma figura paternal branca, detentora de sua humanidade e supostamente lutando por seus interesses. Os brancos sulistas ora compreendiam os homens negros a partir desse viés racista e paternalista, ora como homens hipersexualizados, possuindo “uma potência sexual que eles simultaneamente temiam e invejavam”⁶⁷ (Ownby, 2003, p. 430, tradução nossa). Tais definições da masculinidade branca sobre os homens negros provocaram uma resposta no próprio entendimento da masculinidade destes, encetando um duplo movimento: de um lado, homens negros buscavam se auto-afirmar pelo equilíbrio, dignidade e auto-controle (em uma sociedade que os enxergava como seres de segunda classe), e, por outro, buscavam emancipação por uma agressividade retaliativa, em resposta ao modo como eram tratados. Ownby (2003) acrescenta: “Outras definições da masculinidade afro-americana ressaltavam a

⁶⁴ “By the early nineteenth century, white southern men measured their manhood by the degree to which they had achieved freedom from dependent labor and credit” (Ownby, 2003, p. 429).

⁶⁵ “[...] imagined themselves as patriarchs who treated their dependents kindly and received respect and affection in return” (2003, p. 429).

⁶⁶ “To lead their military regiments, Confederates elected prominent local men who generally claimed to offer paternal care over their forces. Men in the army increasingly feared the freedoms asserted by black men, both on the home front and in the Union army” (Ownby, 2003, p. 430).

⁶⁷ “[...] with a sexual potency they both feared and envied” (Ownby, 2003, p. 430).

habilidade de apoiar e manter uma casa frente a grandes obstáculos”⁶⁸ (2003, p. 430, tradução nossa).

Na realidade, a auto-proclamada honra da masculinidade sulista era reservada apenas a homens brancos aristocratas. Homens negros eram sistematicamente destituídos de sua dignidade, pela separação das famílias nos processos de triagem para o trabalho nas plantações de algodão, ou pela violência com que eram tratados quando incorriam em alguma falta ou desobediência. Essa lacuna na identidade dos homens negros sulistas, como esperado, ocasionava uma contínua tensão entre eles, que possibilitava, por sua vez, a violência entre seus pares. No entanto, o mesmo autor ressalta que, se a masculinidade desses homens negros estava deslocada, devido à supremacia masculina branca, racista e classista do Sul, muitos deles encontraram na resistência a esse sistema desumano e segregador os fundamentos de sua virilidade (2003, p. 430).

A derrota do Sul na Guerra de Secessão se definiu como cisão primeva na experiência masculina branca, não apenas pela castração diante dos homens do Norte e pelos problemas econômicos originários dela, mas também pela perda do controle sobre homens negros, o que, por sua vez, originou um maior levante de violência. No entanto, as sementes de colapso da masculinidade branca possibilitaram ao homem negro a regeneração do tecido de sua própria masculinidade, no momento em que ele achou-se independente e livre do jugo, ao menos oficialmente, da supremacia branca aristocrática. Tal processo de regeneração efetivou-se de várias formas: da participação de homens negros escravizados que lutaram nas trincheiras da Guerra de Secessão, até processos de emancipação em que eles trabalhavam “para unir famílias, clamando e mobilizando direitos políticos, e perseguindo independência econômica fora do controle do governo federal e dos senhores de terra brancos”⁶⁹ (Ownby, 2003, p. 431, tradução nossa).

Christopher Olsen (2011) afirma que a masculinidade no Sul dos Estados Unidos estava profundamente enraizada, como já ressaltamos, em sentidos de *honra*, ou seja, cada família possuía um código específico de valores que garantiam a projeção de uma imagem na sociedade sulista, e tal projeção não deveria ser deturpada, nem maculada, seja por seus próprios membros, seja por agentes exteriores. Quando ocorria a mácula da honra familiar, as partes em questão recorriam ao cerimonial ritualístico do *duelo*, que consistia no confronto físico entre dois homens, como um resgate da honra insultada de uma das partes. Assim,

⁶⁸ “Other definitions of African American manhood stressed the ability to support and maintain a household in the face of great obstacles” (Ownby, 2003, p. 430).

⁶⁹ “[...] to unite families, claiming and using political rights, and pursuing economic independence outside the control of white landlords and the federal government” (Ownby, 2003, p. 431).

“rituais entre homens adquiriram significados elevados porque neles os homens arriscavam não apenas seus clamores por masculinidade e *status*, mas também seu senso de dignidade”⁷⁰ (Olsen, 2011, p. 42, tradução nossa). Ainda segundo Olsen (2011), “É difícil estabelecer com precisão a prevalência dos duelos formais, mas há muitas razões para se afirmar o significado de rituais públicos de violência nas vidas dos homens sulistas”⁷¹ (2011, p. 41, tradução nossa).

A masculinidade sulista dependia ainda de um gestual público como espaço de exibição e auto-afirmação. Isto ocorria não apenas nos *duelos*, mas nas práticas da caça, da pesca e dos esportes de contato físico nos quais a força masculina era medida, além de embates corporais ocasionados por eventuais desentendimentos (Olsen, 2011, p. 41). Todo esse cerimonial objetivava a exibição de coragem e heroísmo por meio do recurso da violência, que demonstrava, por sua vez, a lealdade destes homens à comunidade em que estavam inseridos (2011, p. 41). É interessante observar a necessidade dessa *ágora* virilista para que tais acontecimentos da cosmologia homossocial sulista se dessem: não havia apenas a perspectiva social imaginária e avaliativa da *performance* masculina, mas também a presença legitimadora de outros homens. A honra, desse modo, “vinculava o indivíduo à sua comunidade, e sublinhava a lealdade a ela, e a integração entre os pares”⁷² (2011, p. 42, tradução nossa).

A honra, para o homem sulista, investia-se de um valor coletivo, ou seja, era sua imagem viril que estava sendo questionada – desse modo, o “senso subjetivo de valor pessoal dependia da opinião dos companheiros”⁷³ (2011, p. 42, tradução nossa). Esse componente coletivo, ainda que imaginário, corrobora os apontamentos de Kimmel (2005), que analisa a masculinidade como necessariamente provada e afirmada diante do olhar de todos os outros homens (Kimmel, 2005). É importante ressaltar que estamos nos referindo à honra do homem branco aristocrata, já que os homens negros haviam sido destituídos desse sentimento desde o início do sistema escravagista, ou ele se realizava de outros modos, pela insubmissão deles ao sistema.

Emmeline Gros (2010) aponta que a masculinidade branca do Sul desenvolveu-se sob o signo ambíguo da *idealização*, isto é, fundamentou-se sobre algo que ela *desejava* ser, mas *não conseguia ser realmente*, tensionada à realidade áspera da província. A lacuna entre

⁷⁰ “[...] rituals between men took on heightened significance because in them men risked not only their claims for manhood and status, but also their own sense of dignity” (Olsen, 2011, p. 42).

⁷¹ “The prevalence of formal duels is difficult to establish firmly, but there is much reason to affirm the significance of public rituals and violence in the lives of southern men” (Olsen, 2011, p. 41).

⁷² “[...] linked the individual to his community of peers, and underscored the loyalty to, and integration of, one to the other” (2011, p. 42).

⁷³ “[...] internal sense of self-worth depended on the opinion of one’s peers” (2011, p. 42).

realidade e idealização encontrou seu ápice, como já apontamos, na figura do *southern gentleman* (ou cavaleiro sulista), latifundiário originário da aristocracia: “As vestimentas e modos do cavaleiro refletiam sua civilidade e refinamento; sua educação clássica, seu amor pela literatura significava a legitimação de sua posição de autoridade sobre outros a seu redor; acima de todos, ele era uma imagem de moderação e auto-controle”⁷⁴ (Gros, 2010, p. 29, tradução nossa).

Nesse momento, é interessante considerar o paradoxo que se estabelecia: a figura de sofisticação do *Southern gentleman*, não era considerada afeminada ou menos possuidora de atributos masculinos, como os homens do Sul enganavam a si mesmos afirmando que os homens do Norte industrializado eram.

A autora aponta que, apesar da dominância inegável da aristocracia sulista, ela se constituía uma parcela pequena da sociedade. Parte massiva da comunidade era formada por lavradores e pequenos fazendeiros brancos (os *yeomen*), que cultivavam algodão, tabaco e cana-de-açúcar, e viviam em pequenas construções de madeira. Gros (2019) afirma ainda que, embora muitos desses agricultores não possuíssem escravos, eles apoiavam a escravidão, por dois motivos: para se agarrarem a uma *superioridade imaginária* que os situava em um patamar elevado em relação à pessoas negras, e também para que não houvesse disputa pela posse de terras. Como já nos referimos, estes brancos pobres eram denominados pejorativamente de *white trash*, pessoas cujo “único orgulho era sua cor. [...] suas peles brancas eram virtualmente a única coisa que separava os pobres brancos da total desumanização que os escravos negros sofriam”⁷⁵ (Gros, 2010, p. 30-31, tradução nossa).

Mesmo durante a Reconstrução do Sul pós Guerra Civil, a região ainda se apegava a um passado mítico de grandeza e superioridade, como se tentasse agarrar-se aos resquícios de sua honra perante os estados do Norte desenvolvido. A industrialização e expansão urbana ocupavam o lugar do sistema agrário baseado nas plantações e dependentes de mão-de-obra escrava, encorajando o crescimento de pequenos núcleos familiares donos de terra, e enfraquecendo o legado da aristocracia (Gros, 2010, p. 34). No entanto, a exibição desses falsos sentimentos de superioridade não foram suficientes para escamotear plenamente a realidade histórica: grandes famílias chegavam lentamente a seu ocaso econômico e político, enquanto ex-escravos libertos não se submetiam mais a este sistema, e famílias menores se

⁷⁴ “The gentleman’s dress and manners reflected his civility and refinement; his classical education, his love for literature signified his rightful position of authority over those around him; above all, he was the picture of self-control and moderation” (Gros, 2010, p. 29).

⁷⁵ “[...] only pride was their colour” [...] their white skins were virtually the only thing that separated white trash from the utter dehumanization that black slaves suffered” (Gros, 2010, p. 30-31).

estabeleciam como agentes de transformação econômica do *Deep south*. William Faulkner esteve atento a estas transformações, representando estes núcleos familiares em sua obra, e os dilemas morais de indivíduos em constante embate com o meio em que habitam.

Ainda que os homens sulistas tenham sido defenestrados na guerra civil, a região logo gestaria uma fantasmagoria compensatória cujo papel era o de suturar as fissuras político-subjetivas na honra masculina do Sul, “uma imagem de veterano heróico permanecendo firme contra todas as probabilidades, alguém cujos esforços no campo de batalha deveriam ser honrados”⁷⁶ (Gros, 2010, p. 36-37, tradução nossa).

Ainda, nem todos os veteranos sentiam ter sido heroicos e nem todos permaneceram firmes. Os homens que lutaram durante a Guerra Civil retornaram para casa como perdedores, adentrando um mundo bastante diferente do que eles deixaram. Escravos não eram mais escravos; muitos dos membros de suas famílias foram mortos ou feridos; muitas vezes eles mesmos encontravam-se mutilados ou doentes, representando um período que já não existia mais. Veteranos de guerra foram pegos no mesmo dilema que atormentou sua região como um todo. Eles eram símbolos do Novo Sul, mas também eram pessoas de carne e osso vivendo em um Novo Sul, tentando estabelecer uma economia. Eles foram derrotados, mas aclamados como heróis⁷⁷ (Gros, 2010, p. 36-37, tradução nossa).

Está estabelecida, assim, a fissura entre a imagem compensatória do veterano da Guerra de Secessão, que teria supostamente lutado até o fim por sua honra enquanto trajava o uniforme do heroísmo e da coragem, e a realidade histórica do emergente século XX, em que estes homens assistiam à sua própria desestabilização subjetiva e política em uma sociedade em que não mais se reconheciam. Grande parte dos atributos masculinos aos quais eles se apegavam fortemente foram gradualmente esboroados, tanto pela nova configuração sócio-econômica do Sul, quanto pelas potencialidades simbólicas da derrota perante os estados do Norte, no que denominaremos aqui de uma *castração metafórica* da masculinidade do Sul confederado (Gros, 2010).

Exatamente pela fragilidade constatativa desse modelo de masculinidade imaginário, os homens sulistas promoveram a figura do *self-made man*, teorizada por Kimmel (2005) e

⁷⁶ “[...] an image of the heroic veteran standing tall against all odds, who should be honoured for his efforts on the battle-field” (Gros, 2010, p. 36-37).

⁷⁷ “Yet, not all veterans felt they had been heroic nor did they all stand tall. The men who fought during the Civil War returned to their homes as losers entering a world that was different from the one they left. Slaves were no longer slaves: many of their family members were dead or wounded; often they were themselves maimed or ill and they represented an era that no longer existed. Veterans of the war were caught in the same dilemma that plagued their region as a whole. They were symbols of the Old South, but they were also flesh and blood people living in a New South and trying to establish an economy. They were defeated, yet acclaimed as heroes” (Gros, 2010, p. 36-37).

Rotundo (1993). A tal ponto chegou a mobilização do *self made man* como elemento regenerador da masculinidade sulista que ele tornou-se o modelo principal, de modo semelhante ao que ocorreu no Norte industrializado e vencedor. Nestes termos,

[...] a desolação e pobreza do Sul evidenciaram a incrível falha da velha masculinidade comunal que catapultou a região para a Guerra Civil. Ao promover crescimento industrial, defendia o novo Sul – [este] especificamente afastou a masculinidade sulista de seu próprio passado, a tal ponto que redefini-la tornou-se, na realidade, um recurso crucial neste novo Sul⁷⁸ (Gros, 2010, p. 41, tradução nossa).

Whites (2009) contabiliza aproximadamente um terço dos oitocentos mil homens que lutaram na Guerra de Secessão como mortos ou feridos, retornando para casa traumatizados, ora em seus corpos, ora em suas psíquas. Paralelamente, cerca de duzentos mil homens negros foram libertos da escravidão, em muitos casos mediante sua participação nos contingentes de guerra. O sistema escravocrata, sobre o qual toda a estrutura econômica e social do Velho Sul estava assentada, sofreu os abalos consecutivos dessas perdas, e, de acordo com Whites, “Nunca seria restaurado à sua forma anterior à guerra, mas emergiria, em vez disso, de maneira desigual, em um sistema de trabalho livre, mais domesticamente situado, com uma estrutura familiar”⁷⁹ (Whites, 2009, p. 70, tradução nossa). Tais mudanças advinham das transformações em noções de classe, raça e gênero que acelerariam o processo de deterioração do Velho Sul:

A destruição da escravidão durante o período de guerra habilitou mulheres livres a colocarem os lares e relações familiares em primeiro lugar, em uma extensão maior antes impossível para elas como escravas na estrutura familiar sulista do *antebellum*. Seus filhos finalmente eram seus filhos e seus maridos finalmente eram seus maridos, não seus senhores de escravos ou antigos patrões rurais⁸⁰ (Whites, 2009, p. 70, tradução nossa).

⁷⁸ “[...] the desolation and poverty of the South evidenced the incredible failure of the old communal manhood that pulled the region into the Civil War. In promoting industrial growth, New South advocates — specifically pushed Southern masculinity away from its past, so much that redefining masculinity actually became a crucial feature of the New South” (Gros, 2010, p. 41).

⁷⁹ “It would never be restored to its prewar form but would emerge instead, albeit unevenly, into a free labor-based, more domestically grounded, familial structure” (Whites, 2009, p. 70).

⁸⁰ “The wartime destruction of slavery enabled freedwomen to put their own households and familial relations first to a much greater extent than had been possible for them as slaves in the antebellum southern household structure. Their children were finally *their* children and their husbands were *their* husbands, not their masters’ slaves or their former masters’ sharecroppers” (Whites, 2009, p. 70).

As masculinidades modificaram-se em profundidade durante o período da Reconstrução. Homens brancos perderam a capacidade de proteção e de prover materialmente suas famílias – refletindo-se necessariamente em uma deterioração da figura patriarcal autoritária – enquanto homens negros recém libertos constituíam família e tornavam-se eles mesmos patriarcas de seus núcleos de convivência (Whites, 2009, p. 70). As mulheres negras, por sua vez, estavam às margens dessa reorganização nas relações de gênero: perderam os parques dividendo materiais do legado confederado, obtendo uma posição doméstica durante a guerra, e ainda posteriormente.

2.5. O mundo fantasmagórico de imagens do masculino

Nos dias 11 e 12 de agosto de 2017, o mundo assistiu, espantado, a materialização visual e exuberante de uma ideologia que, pelo menos desde o final da Segunda Guerra Mundial, esteve relegada aos porões do indizível, daquilo que não se mostra com facilidade, porém encontra-se sempre presente. Centenas de pessoas saíram às ruas da cidade de Charlottesville, no estado da Virgínia, na noite de 11 de agosto, homogeneizados na massa pelos imperativos do *Unite the Right* (“unir a direita”), movimento que protestava contra a remoção da estátua de Robert E. Lee, oficial confederado que lutou na Guerra de Secessão, de um parque público da cidade. A massa que clamava, formada em sua maioria por homens brancos, consistia em grupos heterogêneos formados por apoiadores do então presidente Donald Trump, integrantes da *alt-right* americana, neonazistas (piscando os olhos e tentando se acostumar à luz), e toda a cornucópia da masculinidade ressentida – *incels*, *mgtows*, *proud boys* e *angry white men* – clamando por uma união da direita (na realidade, extrema-direita) contra o que eles julgavam ser um ataque frontal às suas ideologias conservadoras.

As cenas da marcha noturna, um fluxo coleante de homens caminhando e empunhando tochas acesas, bandeiras confederadas ou ostentando sem pudores a iconografia neonazista, remetiam à visualidade das cerimônias de ódio da *Ku Klux Klan*, no final do século XIX e início do XX. No dia seguinte, houve o embate entre este grupo de manifestantes da extrema direita e ativistas liberais democratas cuja palavra de ordem era o *#black lives matter*, pulverizado em *hashtags* nas redes sociais, em especial o Twitter. James Alexis Field Jr., um jovem neonazista com 22 anos à época, atropelou com seu carro a multidão de ativistas, causando a morte de uma mulher, e ferindo outras dezenas. Depois do atropelamento, a manifestação foi gradualmente dispersada pela polícia e pelas forças de segurança, mas algo

mais importante e significativo para a extrema-direita já havia sido atingido: a simples *remoção* da ideologia, discursos, iconografia do ódio, da xenofobia e do neonazismo das sombras do espaço legítimo da lei e da estigmatização, que os mantinha sob vigilância e punição, *para o olhar e o espaço público*, diante de um mundo conectado pelas redes sociais que acompanhava todos os desdobramentos, estupefato – como se os manifestantes tencionassem descobrir até onde poderiam ir.



Imagem 4: A predominância masculina nas marchas supremacistas de Charlottesville, Virginia, Estados Unidos, agosto de 2017. Agência Reuters. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-40910927>

O que chama a atenção nas jornadas supremacistas de Charlottesville é o motivo que as fundamentou: a derrubada da estátua de um oficial confederado, portanto, símbolo e aclamação pública e vitalícia de determinado homem, que por sua vez corporifica determinado tempo histórico, pensamento e ideologia – no caso, Robert E. Lee, oficial que liderou os estados separatistas e apoiadores da escravidão, no Sul na Guerra de Secessão, contra os *yankees* do Norte industrial. O soerguimento e permanência da estátua no espaço público sinalizava a sanção implícita do Estado à determinada ideologia – sua derrubada esfarelante e iconoclasta o repúdio a tal ideologia, motivada por uma nova consciência à respeito das demandas políticas de identidade: a luta igualitária de afro-americanos, mulheres, lgbtqs e imigrantes. A estátua de Robert E. Lee se erguia, assim, como a lembrança perene e exaltadora dos tempos da escravidão – derrubá-la significaria *varrer* essa memória, apagá-la do parque e do imaginário da cidade.

O mais interessante e fundamental perceber é que o estopim que levou esta horda supremacista, formada majoritariamente por homens, a sair de sua masmorra mental de pensamentos distorcidos pelo ódio, racismo e xenofobia, foi a tentativa de *derrubada metafórica* da estátua de um cavaleiro sulista confederado, por parte destes *outros*, periféricos à masculinidade hegemônica branca – ou seja, a derrubada primeiramente de uma *representação da masculinidade*, com seu conjunto de signos viris.⁸¹ A importância dos processos de visibilização do masculino torna-se fundamental aqui: Robert E. Lee era um homem branco, heterossexual (até o que se sabe), o próprio ideário sulista de culto à dominação e à escravidão esculpido em forma masculina, fossilizado numa escultura levantada heroicamente contra o céu de Charlottesville.



Imagem 5: Estátua do oficial confederado Robert E. Lee, cuja tentativa de remoção ocasionou os protestos supremacistas e masculinistas em Charlottesville. Disponível em:

<https://www.politico.com/news/2021/07/10/robert-e-lee-statue-removed-charlottesville-499064>

O episódio das marchas supremacistas de Charlottesville é emblemático do modo como a masculinidade hegemônica se levanta com violência quando sua *representação* está

⁸¹ Interessante pensar que, se um dos manifestantes (ou vários deles) tivessem sido mortos pelos ativistas negros e democratas, se geraria a mesma comoção do que a tentativa de derrubar uma representação da masculinidade, importante para o já idealizado passado sulista.

em jogo, quando sua imagem no mundo mimético é questionada, vandalizada, transformada, ridicularizada – quando ela é apeada de seu pedestal, em tempos inflamados de afirmação política de sujeitos historicamente subalternizados. Não seria exagero afirmar que, se o feminismo almeja ser bem sucedido no questionamento a ideais masculinos problemáticos, ele deve primeiramente *embaralhar, bagunçar as representações do masculino*, especialmente na mídia e na publicidade, e linguagens cujo achatamento de narrativas, personagens e imagens sejam menos complexos, como a arte, o cinema e a literatura massificadas, no intuito de desestabilizar aquilo que já é instável *a priori* – pelo motivo que é da fantasmagoria da representação que o masculino hegemônico sobrevive.

O masculino é o gênero que detém, na própria constituição, as raízes de sua própria crise. Pode-se afirmar, na realidade, que o masculino *é a própria crise* – no sentido de ser um conceito e *práxis* profundamente quebradiços. Primeiramente, o masculino é definido como o oposto, ou seja, aquilo que *não é* feminino. Ser homem, portanto, é sobretudo *não ser mulher*, e não performatizar qualquer feminilidade. Para as masculinidades hegemônicas, o feminino é o *interdito* que garante as diretrizes de sua própria manutenção, oferecendo um *codex* de práticas e gestos de como ser homem.

O masculino é também o gênero que mais impõe padrões de pensamento, percepções, práticas e experiências para si, e estes devem ser seguidos, sob pena de exclusão e punição física ou metafórica aos dissidentes, a fim de que determinado padrão valorativo de masculinidade se estabeleça. Como apenas uma parcela ínfima destes homens correspondem a tais demandas, pode-se considerar que a masculinidade viva em permanente crise, refletida diante de si mesma. Ora, se o masculino na realidade é um conceito em crise, rarefeito, e dependente da alteridade, de onde ele retira toda a sua força, todas as suas potencialidades de domínio? Força essa que, ao mesmo tempo que o coloca como elemento central da universalidade, e ainda o permite dominar a realidade e as alteridades que residem nela?

Se a masculinidade é um conceito quebradiço, necessitando ser demonstrada e reafirmada o tempo todo, foi por meio das *representações* dela na arte, no cinema, na literatura, na mídia e na publicidade, que engendrou-se um mundo irreal e compensatório, que tem garantido sua hegemonia desde o início da humanidade. A plasticidade da representação tem a função, portanto, de suturar as fissuras da masculinidade. Mundos cujos sentidos e forma, por mais belos, sublimes ou grotescos que fossem, como na arte, ainda almejam a construção de ideais valorativos de masculinidade, que por sua vez apontam para o que não é masculino – o feminino, e outras alteridades nas periferias desse espaço de representação. Ainda que a literatura ou o cinema de qualidade, feitos por grandes criadores, representem o

masculino em um viés complexo e matizado, tais linguagens foram fundamentais para a sedimentação de imagens do masculino que perpassam toda a cultura.

Nesse sentido, arriscamos afirmar que, se vivessemos em um mundo no qual os homens não tivessem adquirido a capacidade de abstração e simbolização, ou se não existisse a arte em todas as suas manifestações, no que ela apresenta de fantasia, sublimação, compensação e escape, os homens como gênero não teriam a potencialidade social e política que têm tido no fluxo dos séculos.

Assim, o que alimenta o masculino é sua *representação*, ou seja, a profusão monstruosa de imagens na cultura, na literatura, na arte, na mídia massificada, e este mundo fantasmagórico de representações do real garante assim a permanência da masculinidade, especialmente em suas formas hegemônicas. Masculinidade e sua representação se *retroalimentam* – um exemplo disso são estudos que, ao analisarem determinado tema ou epísteme da masculinidade, voltam-se imediatamente às representações dela na cultura, na arte, literatura, cinema, fotografia, dissecadas em suas estruturas internas de sentido e articuladas a sentidos exteriores dados pela história e cultura, no intuito de exemplificar e examinar as dinâmicas empíricas imbuídas na cosmologia da masculinidade, sua história, práticas, discursos. Isto ocorre porque julgamos mais fácil a análise de uma representação – livro, personagem de uma narrativa, cinema ou pintura – fixada em um determinado tempo histórico-cultural e imbuída de todos os valores que constituem essa época, do que a análise das masculinidades de maneira empírica, enquanto ocorrem na atualidade e em sua própria instabilidade.

Torna-se fundamental ressaltar o quanto a masculinidade necessitou, no decorrer dos séculos, de representações que se fixassem como modelos ideais, erigindo desse modo um *mundo fantasmagórico de imagens* que quase nunca correspondem à realidade. A representação opera ainda em um outro sentido: como fantasmagoria mimética e compensatória que visa suprir as lacunas e fragilidades inerentes ao masculino. É assim, por exemplo, que homens recorreram às representações e ao imaginário em torno do Oeste norte-americano, quando não haviam mais regiões selvagens a serem desbravadas, devido à urbanização e industrialização, que acomodou estes homens ao cotidiano burguês. É assim também como imagens da masculinidade norte-americana sempre recrudesceram em momentos históricos em que esta se via profundamente golpeada, como no caso da II Guerra Mundial e da guerra do Vietnã nos anos 1970, que originou figuras heroicas no cinema massificado *hollywoodiano*, como o Rambo, um verdadeiro empreendedor solitário de uma violência tecnicizada.

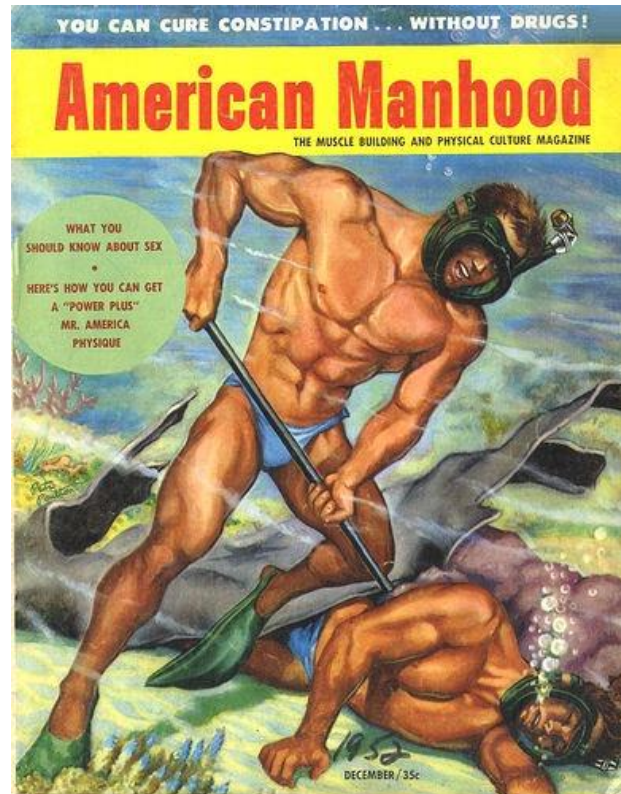


Imagem 6: Capa de uma edição de *American manhood*, pulp magazine americana da década de 1960.

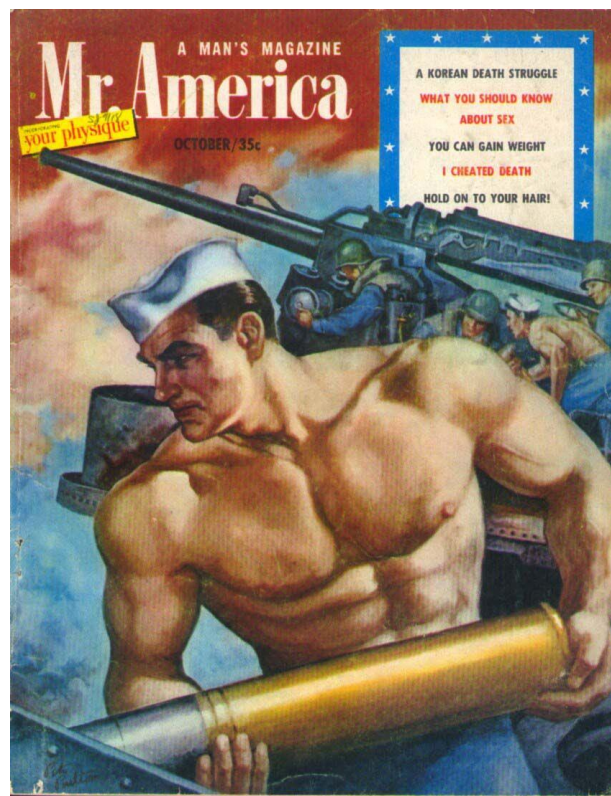


Imagem 7: Capa de uma edição de *Mr. America*, pulp magazine americana da década de 1960.

Além disso, o masculinismo das políticas conservadoras contemporâneas de extrema-direita permeiam seu imaginário com uma imagética hipervirilizada, achatada e *kitsch*, recuperando tanto imagens de uma masculinidade primitiva além da cultura e da civilização, quanto imagens heroicas mobilizadas a partir do arsenal do cinema de massas, dos jogos de videogame, criando dessa maneira uma verdadeira propaganda masculinista que apenas demonstra e confirma as ansiedades destes homens.

Qual é o papel do romance, gênero literário proteiforme, sobrevivente desde o século XVIII, no que tange às representações do masculino?

O romance é o gênero literário *masculino por excelência* – não apenas porque as mulheres chegaram a ele tardiamente, isto é, habitavam contextos opressores que inibiam o trabalho artístico com a palavra, mas a própria constituição social do masculino, com sua rarefação, sua indefinição e sua crise estão implicados na forma romance. Trata-se de um espaço regulamentado por leis próprias tangentes à forma e à verossimilhança, à linguagem, ao enredo e à composição de personagens, formando, assim, uma arquitetura proteiforme repleta de arestas, semovente na sintaxe dos séculos, o que garante sua longevidade e permanência. Como o masculino, o romance precisa de outras formas literárias atuando em *contraponto*, para que seja constantemente afirmado – ele, portanto, não é poesia, não é drama, e não é novela, ainda que sua forma híbrida contemple todas essas formas em sua gênese. E, como as próprias noções do masculino frente às mudanças na dinâmica dos gêneros possibilitadas pelo feminismo, o romance adentrou uma crise de representação no início do século XX, devido às profundas transformações históricas, sociais e culturais e ao surgimento das vanguardas europeias, que implodiram o romance realista e apostaram na constante subjetivação do herói modernista, perdido no mundo *lukácsiano* sem sentidos criados *a priori*.

Nesse momento, é interessante resgatar a analogia que o próprio Lukács, em seu *A teoria do romance*, tece entre masculinidade e a forma romanesca, quando afirma: “O romance é a forma da virilidade madura” (Lukács, 2009, p. 71). Ora, se o romance é a “forma da virilidade madura”, infere-se que existem outros gêneros literários que seriam menos viris, ou menos amadurecidos, ou mais femininos do que o romance? A afirmação de Lukács, nesse sentido, coaduna-se perfeitamente ao conceito de “macho criticism”, de James Penner, que já apresentamos, no sentido de que pressupõe a existência de uma forma literária tão virilmente performática quanto o romance, em detrimento de outras formas.

O romance percorreu um longo caminho antes de entrar em sua própria crise de representação, nas primeiras décadas do século XX. Ian Watt, em seu estudo fundamental

sobre a ascensão do romance, atribui o surgimento desse novo gênero literário aos sistemas filosóficos racionalizantes de Descartes e Locke – no que se refere ao primeiro, à máxima cartesiana de que as experiências de verdade são irremediavelmente individuais, descoladas de qualquer tradição de pensamento (Watt, 2010, p. 13). Assim, este novo gênero literário que surgia não necessitava mais se apegar a padrões narrativos extraídos do mito, da História, ou de narrativas oralizadas, mas poderia fundamentar-se na “experiência individual como árbitro decisivo da realidade” (p. 14). As obras de Defoe, Richardson e Fielding seriam emblemáticas, nesse sentido.

Outro componente, segundo Watt (2017) para a gênese do romance enquanto gênero literário é um conceito de *realismo*, que estabelece diferenciação importante do novo gênero aos gêneros narrativos que o antecederam. Este realismo, que o autor denomina como *formal*, é compreendido como “[...] um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente nos outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma” (2010, p. 34). Nesse sentido, o romance explora a realidade e a transfigura em experiências individuais, representadas em seu interior:

[...] a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer aos leitores detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego de linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (Watt, 2010, p. 34).

O romance moderno, portanto, não seria possível sem o surgimento do individualismo, ou seja, o culto ao eu e à “[...] independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado que designados pelo termo “tradição” – uma força que é sempre social, não individual” (Watt, 2010, p. 63). Este individualismo que esteve nas bases da ascensão do romance foi possibilitado por uma ideologia econômica que apostasse na autonomia do indivíduo (capitalismo), além do protestantismo. Todos esses elementos, conjugados à expansão do público leitor, ao surgimento de uma burguesia que desejava se ver representada nas obras, possibilitou a ascensão desse gênero literário proteico e multiforme, um trilobito fossilizado e permanente, em constante movimento de morte (ou alarde de sua morte) e renovação.

Bakhtin (1998) denomina o romance de a “forma inacabada”, o gênero literário que, diferente das outras formas, como a épica e a poesia, tem-se construído e está se construindo no curso da história literária, sem uma forma definitiva: “A ossatura do romance enquanto

gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (Bakhtin, 1998, p. 397). Trata-se do gênero cujas balizas de definição são estáveis, estão permanentemente em devir, uma forma literária que está em crise quando comparada às formas bem definidas da poesia e da épica – como o próprio masculino.

Claudio Magris (1998) afirma que o romance surge a partir da desagregação das formas de vida feudais e agrárias, e o posterior surgimento da burguesia (Magris, 1998, p. 3). Utilizando-se do conceito de *épica*, de Georg Lukács, Magris afirma que romance surge a partir da dissolução desta, posteriormente remodelada em uma nova estrutura, calcada em narrativas populares, pelo hibridismo de gêneros, pela polifonia e também pelo declínio de antigos valores, além do registro de temas, altos e baixos (Magris, 1998, p. 3). O romance seria, assim, o gênero que representa com maior acuidade o indivíduo em disjunção com sua interioridade nostálgica e com a realidade exterior na qual ele não se reconhece mais – a permanente narrativa de um indivíduo que busca um sentido sísifico onde já não há. O romance é a forma de arte que dá conta, pela linguagem verbal, da representação de um mundo degradado, destituído de significados previamente dados, que Magris denomina de *epopeia do desencanto* (Magris, 1998). Sofrendo diversas mutações no século XIX, a partir desse sentimento de desencanto, ele passa a representar a complexidade crescente da modernidade.

Bradbury & Fletcher (1989), sugerem que, no século XX, a forma romanesca passou por um processo de *introversão*, ou seja, “intensificaram-se suas obsessões com sua própria tática de esquematização e estruturação; ele [o romance] se tornou marcadamente mais ‘poético’, no sentido em que passou a se dedicar mais à precisão da forma e composição” (Bradbury & Fletcher, 1989, p. 322). Este processo de introversão, que nada mais é do que os movimentos da forma sobre sua própria construção, teve espaço privilegiado no modernismo, como ressaltam Bradbury & McFarlane (1989):

Uma das associações da palavra [modernismo] é o advento de uma nova era de alta consciência estética e não-figurativa, em que a arte passa do realismo e da representação humanista para o estilo, a técnica e a forma espacial em busca de uma penetração mais profunda da vida. [...] a tarefa da arte é sua própria auto-realização, fora e além das ordens estabelecidas, num mundo de perspectivas bizarramente traçadas (Bradbury & McFarlane, 1989, p. 18).

O processo de introversão do romance é análogo às considerações de Anatol Rosenfeld (2006) que, por sua vez, postula que o romance do século XX passou por um processo de *desrealização*, ocorrido primeiramente na pintura: “O termo ‘desrealização’ se

refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (Rosenfeld, 2006, p. 76). Rosenfeld refere-se ao progressivo esboroamento das representações calcadas no realismo e naturalismo, para as distorções, abstrações e o não figurativismo das correntes estéticas da vanguarda, mais especificamente o impressionismo, cubismo, fauvismo e surrealismo. Para Rosenfeld (2006), “O retrato desapareceu. Ademais, a perspectiva foi abolida ou sofreu, no surrealismo, distorções e ‘falsificações’ (Rosenfeld, 2006, p. 77):

[...] se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu (Rosenfeld, 2006, p. 97).

Segundo Rosenfeld (2006), esse movimento do figurativo para o não-figurativo, ocorreu também no gênero romance, possibilitando a desgragação da forma e de temas que antes o perpassavam. A desrealização, no romance, ocorre por meio das técnicas de fluxo de consciência e monólogo interior, multiplicidade de perspectivas narrativas, desagregação da temporalidade linear em detrimento do tempo interior e subjetivo das personagens, no esfiapamento de enredos lineares, sólidos e claros, no exercício metalinguístico e na mobilização de imagens, símbolos e metáforas que possibilitem a representação subjetiva de personagens que habitam uma realidade moderna cada vez mais fragmentária.

Temos, portanto, um gênero que é a materialização literária e estética do masculino: um espaço híbrido e movediço, porém repleto de leis, como o masculino; um gênero literário em permanente indefinição, como a masculinidade; um espaço e gênero autoritário em que, ora as mulheres eram associadas a ele, de modo pejorativo (mulheres, durante o período de ascensão do romance, supostamente só poderiam ficar em casa *lendo romances*), ora não eram possuidoras de suas próprias ferramentas de autorrepresentação, e como sujeitos subalternizados se viam sub-representadas. Por fim, a forma romance que encontrou no século XX as sementes de sua crise, que na realidade eram as sementes de seu renascimento.

A forma do romance moderno é a forma definitiva e privilegiada para a representação das transformações da masculinidade, e sua crise. Diferentemente da épica, em que o herói viril é posto à prova e enfrenta adversidades heroicas, no romance moderno a busca pela representação do indivíduo comum, do homem comum (Leopold Bloom, em *Ulysses*, de James Joyce, é a lembrança imediata), também se configura como representação das questões

prementes de gênero nas sociedades que estas obras pretenderam representar. Se o homem da épica precisava sobreviver em um mundo repleto de adversidades, e contava com a ajuda asseguradora dos deuses, no romance moderno e modernista o herói encontra-se jogado em um mundo em plena transformação e cujas balizas de representação foram profundamente questionadas pelas mudanças sociais, econômicas, históricas e culturais, e pelo advento das vanguardas artísticas europeias, que tentavam dar conta da fragmentação da realidade e do indivíduo.

No início do século XX, as mulheres lutavam para se libertar dos preceitos vitorianos que as relegavam a espaços subordinados na economia dos gêneros, e à submissão feminina no espaço doméstico. A primeira onda feminista deu origem a uma nova ideia de mulher, ou seja, um novo conceito de mulher emergia, não confinada à ideologia da separação de esferas do século XVIII e XIX. Esta nova mulher era educada, independente e relativamente liberada, no que se refere à expressão do desejo e da sexualidade. As mudanças históricas, sociais e culturais que emergiram no início do século XX, deflagraram nos escritores homens uma preocupação com as questões de gênero. Uma das ansiedades mais importantes reveladas por este novo momento histórico e estético era a ansiedade masculina diante dessa nova mulher, que se transformou em obras literárias e pictóricas das mais diversas formas. Os escritores, assim, desenvolviam simultaneamente um fascínio e um temor diante dessa nova mulher, e tal ansiedade manifestava-se no modo como estas eram representadas nas obras.

Os sintomas de uma crise na identidade masculina no modernismo foram identificados, pelas primeiras teóricas feministas, em duas frentes: primeiramente, no modo como a imagem e identidades femininas teriam sido distorcidas pelos modos patriarcais de representação (uma pintura como *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso), e em seguida por meio do apagamento constante de artistas mulheres no período, em detrimento da gênese de um cânone falocêntrico. Nesse sentido, prossegue Izenberg (2000), as “[...] identidades de gênero são mutualmente implicadas [...] em um período onde homens ainda dominam largamente a produção cultural, imagens cambiantes do feminino eram reações à perturbações na identidade masculina”⁸² (Izenberg, 2000, p. 3, tradução nossa).

Como se sabe, o modernismo nas primeiras décadas século XX foi um período de grandes transformações econômicas, históricas e culturais, no qual a subjetividade do indivíduo esteve sob constante fragmentação. Este *esprit du temps* da terra devastada foi

⁸² “[...] gender identities are mutually implicating, and that in an era when men still largely dominated cultural production, changing images of the feminine were reactions to disturbances in masculine identity” (Izenberg, 2000, p. 3).

transposto para a poesia, o teatro, o romance: romances como o já mencionado *Ulysses*, de James Joyce, publicado em 1922, e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, em 1925, tratam de indivíduos comuns cujas balizas anteriores de domínio da realidade e da própria interioridade aparecem esboroadas. Nossa hipótese consiste em afirmar que William Faulkner esteve atento à tal crise da subjetividade, especialmente a masculina, e dramatizou-a de maneira contundente no romance que constitui o *corpus* desta tese (e em toda sua obra).

Depois deste percurso sobre as teorias referentes às masculinidades, à composição histórica da masculinidade norte-americana até o início do século XX, o resgate da experiência masculina sulista por meio de autores que analisaram o tema, além de algumas reflexões sobre as relações entre masculinidade e representação, entramos agora no *corpus* da tese, William Faulkner, em seu romance mais importante: *O som e a fúria*, publicado em 1929. Nosso objetivo é a análise das representações do masculino nessa obra, que nos levará à hipótese central da tese: *a masculinidade em crise* narrada por Faulkner nesse romance poderia ter sido veiculada apenas em uma *forma narrativa também em crise*, que é o romance modernista do século XX.

3 TEMAS, FORMAS, MODERNIDADE: A TOPOLOGIA NARRATIVA DE WILLIAM FAULKNER



Imagem 8: Faulkner conversando com um plateia predominantemente masculina, em palestra como escritor residente na Universidade da Virginia, 1954. Foto de Ralph Thompson. Disponível em: <https://faulkner.lib.virginia.edu/index.html>

“[...] abri as cortinas, estavam correndo em direção à capela, os mesmos de sempre se debatendo com as mesmas mangas de casacos, os mesmos livros e colarinhos abertos passando como destroços arrastados por uma inundação” (Faulkner, 2004, p. 75).

William Faulkner é, sem dúvida, um nome cimeiro no campo da ficção norte-americana do século XX. Entre a oralidade das lendas dos povos indígenas que habitavam a região onde hoje se situam os Estados Unidos antes da chegada dos colonizadores, calcadas na transmissão de narrativas míticas que objetivavam a explicação dos fenômenos da natureza, até as inovações formais do experimentalismo pós-moderno de autores da década de 1970, como John Barth, Thomas Pynchon e Donald Barthelme (Gray, 2004) – Faulkner se estabelece como o grande leviatã das letras estadunidenses, já que sua obra, vasta, de enorme complexidade, absolutamente permeada pelos valores estéticos e morais da modernidade e pelos sintomas de crise veiculados pelo ideário modernista, além de plantar raízes em solo nativo, também se situa como um dos solstícios mais fulgurantes da prosa modernista no panteão da literatura ocidental.

Faulkner é comumente colocado, justamente, ao lado de autores fundamentais para o colapso do romance tradicional enquanto forma, como James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Franz Kafka e Thomas Mann, consolidando-se como escritor que tensiona os sentidos mínimos do regional (no caso, o *Deep south*, ou o Sul dos Estados Unidos) com temas abrangentes e universais, isto é, a gama complexa de ações e sentimentos que compõem o gênero humano. Estas considerações iniciais encontram respaldo na assertiva de Edmond Volpe (1967), crítico essencial para a exegese do montante faulkneriano: “A grandeza de Faulkner como artista reside em grande parte no que pode ser chamado de visão estereoscópica, sua habilidade de lidar com o específico e o universal simultaneamente, de transformar o real em simbólico sem sacrificar a realidade”⁸³ (Volpe, 1967, p. 28, tradução nossa). Sem qualquer intenção de enquadrá-lo em um sistema cultural fixo e predeterminado (quicá jocoso), pode-se considerar que Faulkner era, simultaneamente, um caipira e um cosmopolita.

O magma incandescente da prosa de Faulkner produziu formações rochosas e vastos planaltos no decorrer do tempo. Em 2000, Philip Roth publicou *A marca humana* (*The human stain*, 2002), romance que narra a história de Coleman Silk, professor universitário de letras clássicas que cai em desgraça perante à comunidade acadêmica depois de um mal-entendido de cunho racial que termina, por fim, a revelar suas próprias questões tangentes à raça, no *zeitgeist* do pânico moral e sexual dos Estados Unidos no final da década de 1990. Um ano depois, o jovem Jonathan Franzen, outro nome de excelência da literatura norte-americana

⁸³ “Faulkner’s greatness as an artist is due to a great extent to what might be called his stereoscopic vision, his ability to deal with the specific and the universal simultaneously, to make the real symbolic without sacrificing reality” (Volpe, 1967, p. 28).

contemporânea, publicou *As correções* (*The corrections*, 2011), romance que narra a saga caudalosa dos Lambert, pentágono familiar disfuncional formado pelos pais e três filhos, cujo pano de fundo é o meio-oeste norte-americano, com suas paisagens planas e áridas que remetem à própria aridez existencial destes indivíduos. E, apenas quinze anos antes de Philip Roth e Jonathan Franzen, Cormac McCarthy publicava *Meridiano de sangue* (*Blood meridian*, 2020), romance que conta, numa prosa exuberante e densamente poética, a história de sobrevivência de um personagem nunca nomeado que, cumprindo uma espécie de jornada imaginária e sangrenta pelo oeste estadunidense, aniquila indígenas e quaisquer indivíduos que atravessem seu caminho, perfazendo um ciclo de violência como resposta às violências sofridas por ele mesmo.

Três grandes romancistas do final do século XX, três temas distintos, três abordagens. E nos três, a angústia da influência bloomiana e o diálogo semântico-estrutural com a obra de Faulkner: as questões raciais prementes de Roth em *A marca humana* remetem à obras como *Luz em agosto* (2007), *Go down, Moses*, e *O intruso* (2012), enquanto a constelação familiar complexa de Franzen em *As correções*, transposta à contemporaneidade, enceta analogias com as famílias fraturadas e decadentes de Faulkner, como os Sartoris e os Compson, de *O som e a fúria* (2004). Em *Meridiano de sangue*, de McCarthy, o diálogo se realiza no plano formal: o lirismo, a densidade visual, as experimentações de foco narrativo e linguagem resgatam a beleza e impacto de romances como *Enquanto agonizo* e a trilogia da família Snopes, *O povoado* (2012), *A cidade* (2012), e *A mansão* (2012). Em Roth, Franzen e McCarthy, o plasma proteico de William Faulkner parece residir na base de suas obras, sem no entanto, defini-las ou reduzi-las completamente.

Mesmo a literatura latino-americana do século XX também bebe nas turbulentas águas faulknerianas: escritores como o colombiano Gabriel Garcia Márquez (*Cem anos de solidão*), o peruano Mario Vargas Llosa (*A cidade e os cachorros*), o argentino Jorge Luis Borges (*Ficções*) e o uruguaio Juan Carlos Onetti (*A vida breve*), citam Faulkner como grande influência em suas obras, e até mesmo dedicaram ensaios importantes acerca da obra do escritor americano, em especial Borges e Llosa. A literatura brasileira, por sua vez, principalmente a que se veicula na forma romanesca que Alfredo Bosi denomina de *romance de tensionamento crítico* (Bosi, 2006), encontrou nas obras da primeira grande década de Faulkner a rocha basáltica que lhes possibilitaria um modelo de escrita – ainda que diluído em experiências formais bastante diversas – nas obras de autores como José Lins do Rego e, mais introspectivamente, nos romances de Lúcio Cardoso e Autran Dourado.

A obra de Faulkner figura como ponto axial de um processo de gênese da literatura norte-americana que remonta a antes do século XVI, momento em que os exploradores ingleses, espanhóis e franceses aportaram em diferentes regiões do litoral dos Estados Unidos atuais. Antes da chegada dos exploradores – algo recorrente em grande parte das literaturas de países colonizados – a literatura era formada pelo cabedal mítico de lendas e narrativas dos indígenas, posteriormente ceifadas com o genocídio destes povos pelas mãos dos colonizadores, enquanto estes marchavam gradualmente para o interior do território. Richard Gray (2004) compila o legado mítico e ancestral dessas narrativas a partir de sua temática. Naquele momento, enumera Gray (2004): “Haviam histórias da criação do mundo e da evolução do sol, lua e estrelas; haviam histórias da emergência cultural e humana, envolvendo a descoberta de rituais ou recursos como o milho, os búfalos, cavalos, sal, tabaco ou o *peyote*, vital para as tribos”⁸⁴ (Gray, 2004, p. 4, tradução nossa). O crítico lista:

Haviam, invariavelmente, histórias de amor e guerra, animais e espíritos, versões míticas da história particular da tribo e explicações míticas da geografia, o lugar onde a tribo agora vive. Ao lado dos mitos de origem, a evolução do mundo pela água e lama primária, também haviam mitos sobre os fins de ciclos, apesar de várias vezes este fim ser simplesmente o prelúdio para um outro recomeço⁸⁵ (Gray, 2004, p. 4, tradução nossa).

É tal a importância destas proto-narrativas míticas dos indígenas, que arriscamos a afirmar que a tradição da literatura estadunidense do século XX e XXI, no que ela possui de oralidade, registro falado e coloquialidade, teve seu embrião gestado, em parte, na literatura desses povos, ressoando finalmente nas descrições naturalistas e neorrealistas de John Steinbeck em *As vinhas da ira* (*Grapes of wrath*), à oralidade e fluidez da prosa *rabelaisiana* de Henry Miller em *Trópico de Câncer* (*Tropic of Cancer*), ou à linguagem falsamente límpida de Raymond Carver nos contos de *Iniciantes* (*Beginners*) – três manifestações literárias dispostas em tempos e estéticas distintas.

O século XVII acompanhou a emergência da *literatura de exploração*, isto é, narrativas de caráter documental que objetivavam a descrição das novas terras, constituindo-se de relatos, diários, cartas, descrições, documentos, enquanto se estabelece,

⁸⁴ “There are stories of world creation and the evolution of the sun, moon and stars; there are tales of human and cultural emergence, involving the discovery of rituals or resources such as corn, buffalo, horses, salt, tobacco or peyote vital to the tribe” (Gray, 2004, p. 4).

⁸⁵ “There are, invariably, tales of love and war, animals and spirits, mythic versions of a particular tribal history and mythic explanations of the geography, the place where the tribe now lives. Along with myths of origin, the evolution of the world out of water and primal mud, there are also myths of endings, although very often the ending is simply the prelude to another beginning” (Gray, 2004, p. 4).

simultaneamente, como registro e fabulação idealizante do *Novo mundo*, fundamentando também as primeiras tentativas de construção de uma identidade nacional (Gray, 2004). O primeiro embrião de uma *literatura colonial* seria gestado na Nova Inglaterra, ainda no século XVII, assentado sobre um gradiente narrativo formado pelo tom prosaico e casuístico dos habitantes das colônias, além do pano de fundo religioso e puritano que permeia estas obras – reunidas essencialmente em poemas, diários, relatos e anedotas. A ideologia puritana refletia-se de tal modo, que muitas dessas narrativas coloniais pautavam-se na figuração de embates metafísicos do homem, à imagem e semelhança divinas, contra as forças do pecado e do mal. A própria geografia recém colonizada do Novo mundo imbuía-se das atribuições religiosas da colônia, vista como a *terra prometida* das narrativas bíblicas (Gray, 2004, p. 33).

No entanto, como ocorrerá posteriormente com a Guerra de Secessão (1861-1865), a busca pela emancipação material e simbólica da colônia, culminando na Guerra de Independência, entre 1775 e 1783, definirá-se como fratura, trauma e recomeço, a apontar os novos rumos da literatura estadunidense, a partir desse evento limítrofe (Gray, 2004).

Depois dos processos de Independência, o Romantismo, surgido entre 1820 e 1860, buscou consolidar uma literatura nacional, que representasse acuradamente as diretrizes democráticas da autonomia individual para a nação americana (Gray, 2004). Dessa literatura tem-se a gênese de ensaios e tratados filosóficos de teor iluminista que procuram consolidar o *eu* como eixo fundamental de uma busca pelo auto-conhecimento, ideologia tornada patente pelos ensaios de Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau. Nesse mesmo recorte temporal, Walt Whitman surgiria com o monumental *Folhas de relva* (*Leaves of grass*), no ano de 1855, ode libertária que erige o mito da América como *eden* democrático, país da liberdade e do individualismo, da experimentação de uma sexualidade livre, articulada à sensualidade sinestésica das paisagens naturais, inúmeras vezes situando o corpo masculino na centralidade dessa poética. Enquanto Whitman conclamava a América, Emily Dickinson estetizava a experiência da solidão minimalista em versos concisos, lapidados, quase experimentais. Na prosa, os grandes nomes do período foram Edgar Allan Poe, na consolidação de uma obra formada por contos e romances que flertam com sentidos de mistério, do *unheimlich*, do fantástico, além das jornadas interiores de Nathaniel Hawthorne (*Bartleby*) e Herman Melville (*Moby Dick*).

É interessante notar como a literatura estadunidense parece se estabelecer, primeiramente, a partir de uma dialética de *consolidação* e *sedimentação*, sendo que tal solidificação de preceitos e estéticas atinge rapidamente uma acumulação de energia e potência, terminando finalmente por colapsar sob a mecânica histórica de conflitos e estopins

sociais, possibilitando o surgimento de novas percepções de vida e história, representadas posteriormente nas literaturas que surgem gradualmente. Desse modo, a Guerra de Secessão, em 1861, definiria mais uma vez a clivagem entre domínios estéticos, no caso, o romântico, em contraponto ao realista, cujas engrenagens sustentavam-se nas profundas mudanças sociais pelas quais os Estados Unidos passavam, como os processos de urbanização e a expansão da industrialização, levados a cabo devido à Revolução Industrial (Gray, 2004).

Assim, a Guerra de Secessão, isto é, a ruptura política e separatismo das colônias do Sul (predominantemente agrárias) em relação às colônias do Norte (cuja adesão liberal as levava a píncaros de desenvolvimento e investimento), demonstra, em si, um potencial de expansão que, no plano estético, possibilitou a gênese, no final do século XIX, de uma literatura feita pelos estados do Sul, possuidora de um sistema interno próprio de representações, bastante diferenciada do restante do país (Cash, 1991). A Guerra de Secessão se estabelece como ruptura para o surgimento, não apenas de uma *literatura sulista*, mas também do realismo americano, que teve seu zênite em nomes como Henry James, Mark Twain e Stephen Crane (Gray, 2004).

Tal período perdura até o final do século XIX e início do XX, quando em 1914, eclode a Primeira Guerra Mundial, e os Estados Unidos já se estabeleciam como potência econômica e cultural, tendo ao mesmo tempo que lidar com dissidências internas, entre sentidos do arcaico e do cosmopolita. Data deste período, também, o rompante das vanguardas na Europa, que influenciaria um grupo de escritores americanos expatriados, especialmente na França, levados até lá por um profundo questionamento dos valores perversos da moderna vida americana e do já instituído *american way of life*. Autores como Ernest Hemingway (*O sol também se levanta*), Gertrude Stein (*Melanchta*), Scott Fitzgerald (*O grande Gatsby*), e Djuna Barnes (*No bosque da noite*), fixados no âmbar memorialístico de *Paris é uma festa*, de Hemingway, indagavam os valores americanos do consumismo, tornando-se conhecidos como a *generation perdue*, expressão cunhada por Gertrude Stein.

Este breve resumo historiográfico da literatura estadunidense até as primeiras décadas do século XX faz-se importante para entendermos o contexto amplo que gestou Faulkner. Mais do que isso, a obra do escritor do Mississippi agrega, em seu plano formal e semântico, todo o cabedal da literatura gestada até o presente histórico em que se situa: em determinados momentos, Faulkner aponta para a oralidade, quando mimetiza o dialeto das pessoas negras do Sul; em outros, as personagens faulknerianas estão submetidas à ideologias puritanas que distorcem sua visão da realidade; há ainda, em muito de sua obra, uma dimensão imanente de fratura e de crise, articulada aos pressupostos estéticos e literários que passavam a vigorar no

início do século XX. Faulkner é, ainda, o exemplo medular de uma literatura sulista, ao mesmo tempo em que a transcende completamente.

Faulkner nasceu na pequena New Albany, situada no noroeste do estado do Mississippi, em 25 de setembro de 1897, no bojo de uma família que, se não era exatamente aristocrata, diferenciava-se essencialmente dos fazendeiros *white trash* que fervilhavam a região. Filho de Maud Falkner e Murry Falkner, Faulkner – cujo nome recebeu posteriormente o acréscimo de ‘u’ – cresceu em um ambiente pautado pelos fortes valores familiares, algo que seria transposto para suas obras, ressignificado no contexto da desagregação social e econômica do Sul dos Estados Unidos no século XX (Blotner, 2005; Porter, 2007). Seu bisavô, William C. Falkner, conhecido como *The old colonel*, era um *self-made man* multifacetado, que exerceu cargos na política e nos negócios, construiu estradas de ferro, além de, muito antes do bisneto, ter se aventurado na escrita, com o romance *The white rose of Memphis*, em 1881 (Blotner, 2005, p. 23). Trata-se de uma figura masculina heroica no passado de Faulkner, que influenciaria o modo como as representações do masculino manifestam-se em seus romances e contos, e o próprio entendimento de Faulkner sobre a própria masculinidade, como *mitificação e ficcionalização*.

Em 1902, a família do escritor sai de New Albany e muda-se para Oxford, também no Mississippi, onde Faulkner receberá a maior parte de sua formação. Aos 14 anos, ele trava amizade com Phil Stone, um jovem advogado, que o encoraja a continuar escrevendo, inclusive dando-lhe sugestões de leituras (Millgate, 1961, p. 6-7). Faulkner alista-se para os combates na Primeira Guerra Mundial, mas é dispensado por sua compleição física frágil e baixa estatura. “Landing in luck”, seu primeiro conto, foi publicado pela primeira vez no *The Mississippian*, jornal da Universidade do Mississippi, em 1919. Narrando o acidente de um jovem cadete, o conto antecipa a tendência de Faulkner para a construção de *paradigmas de masculinidade* em suas obras, que visam representar as múltiplas masculinidades possíveis, inseridas ou não no espectro hegemônico. Além de contos, Faulkner escrevia poemas, sendo que o primeiro, “L’Apres-Midi d’un Faune”, foi publicado na revista *The New Republic*, em agosto de 1919, bastante influenciado pela poesia simbolista e decadentista francesa, mas também pela modernidade de T. S. Eliot.⁸⁶

⁸⁶ Para Faulkner, a poesia representava a forma mais pura de arte, como ele mesmo afirmaria anos depois, em clássica entrevista à Jean Stein, para a revista *Paris Review*: “Sou um poeta fracassado. Talvez todo romancista queira antes escrever poesia, depois descubra que não pode, e aí experimenta o conto, que é a forma mais

Em 1924, com o auxílio financeiro de Stone, Faulkner publica seu primeiro livro, *The marble faun*, seleta de poemas que, como já ressaltamos, é bastante influenciada pelo estética *fin de siècle*, tendo recebido pouco respaldo crítico (Millgate, 1961, p. 7-8). Em janeiro de 1925, começa a escrever seu primeiro romance, primeiramente intitulado *Mayday*, e publicado definitivamente como *Paga de soldado* (*Soldier's pay*), em 1926. O romance narra o retorno à cidade natal do aviador Donald Mahon, combatente da Primeira Guerra Mundial, e o encontro dele com duas figuras que remetem à melancolia e desencanto do pós-guerra: o veterano Joe Gilligan (uma figura masculina superior), e Margaret Powers, esposa de um combatente morto. Mahon está ferido na cabeça, traumatizado pela cegueira física e imobilidade decorrentes do conflito, e é cuidado por Gilligan (Zeitlin, 1999).

Paga de soldado recebeu parca atenção crítica, já que, de acordo com Thomas Inge (1995), a grande falha deste romance reside na tentativa de Faulkner de encaixar-se em seu tempo histórico e nas estéticas deflagradas por ele. Desse modo, em *Soldier's pay*, Faulkner teria se baseado “no mercado literário contemporâneo então dominado por autores satíricos da era do jazz. *O grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald tinha aparecido um ano antes, e na Inglaterra Aldous Huxley dava início à sua cínica série de romances sociais”⁸⁷ (Inge, 1995, p. 1). No entanto, sugere André Bleikasten (1990), Faulkner estava “totalmente consciente das potencialidades de sua escrita e determinado a explorá-las até seu limite”⁸⁸ (Bleikasten, 1990, p. 19, tradução nossa). Bleikasten ressalta ainda que “a estrutura [de *Soldier's pay*] sofre de uma elaboração excessiva, e sua textura estilística de excesso de escrita. Enquanto Faulkner tenta ser agressivamente modernista, ele falha em ser verdadeiramente moderno”⁸⁹ (1990, p. 19, tradução nossa).

No entanto, *Paga de soldado* é um romance importante na construção da linha argumentativa desta tese, já que nele os temas da *masculinidade* estão agregados na figura do combatente que não apenas *falha* em sua *performance* de virilidade, ou seja, é avariado fisicamente durante a Primeira Guerra Mundial, como apresenta sintomas que demonstram uma cisão psíquica em sua subjetividade. Tal imagem redentora retornará em *Sartoris* (2010), e está presente em obras importantes do *corpus* faulkneriano.

exigente depois da poesia” (Stein, 2011, p. 10). Ainda que Faulkner tenha optado pela prosa em detrimento da poesia, suas narrativas mobilizam constantemente técnicas líricas (SILVA, 2019).

⁸⁷ “[...] on the contemporary literary marketplace then dominated by the satiric authors of the jazz age. F. Scott Fitzgerald's *Great Gatsby* had appeared the year before, and in England Aldous Huxley had begun his popular series of cynical society novels” (Inge, 1995, p. 1).

⁸⁸ “[...] fully aware of the potentialities of his medium and determined to exploit them to their limit” (Bleikasten, 1990, p. 19).

⁸⁹ “[...] the novel's structure suffers from overelaboration, its stylistic texture from overwriting. While Faulkner manages to be aggressively modernistic, he fails to be truly modern” (Bleikasten, 1990, p. 19).

A obra seguinte, *Mosquitoes*, de 1927, é um *roman a clef* que narra os processos de sociabilização de um grupo de artistas boêmios do Vieux Carré, em New Orleans, e, como ressalta parte da crítica, é interessante como exercício de estilo, como estudo que direcionaria os trabalhos maduros do autor ⁹⁰ (Bleikasten, 1990; Inge, 1995). Entretanto, ainda que Faulkner minimize a importância deste romance, é essencial assinalar que nele já manifesta-se a representação masculina de artistas boêmios que, se não assumem de imediato uma atitude esteta, afetada e dandística, já contêm ressonâncias para a ressignificação histórica da figura do *Southern gentleman*, recorrente na ficção de Faulkner (Gros, 2010).

O ano de 1929, em que ocorreria o *crash* da Bolsa de Valores e a deflagração da *Grande Depressão*, foi paradoxalmente um período luminoso para Faulkner, que o estabeleceria como nome fundamental da literatura norte-americana daquela década. Um ano cindido pela publicação de duas obras, a primeira em janeiro, a segunda em outubro de 1929, estabelecendo a dualidade que emula a ambiguidade mítica de Jano, deus da mitologia romana, entre voltar-se para o passado, e olhar para o futuro: enquanto *Sartoris* (2010), constitui-se como o primeiro grande romance de Faulkner a se desenvolver no território mítico de *Yoknapatawpha*, além de ainda apegar-se à grande tradição do romance panorâmico de costumes do século XIX, *O som e a fúria* (2004), por sua vez, considerado o *magnus opum* de Faulkner, surge como obra profundamente vinculada às vanguardas e às experimentações narrativas do modernismo. Não por acaso, os dois romances tratam da representação de duas famílias, os Sartoris e os Compson, cujos membros encontram-se emparedados pela tensão entre os valores da tradição e da modernidade, emergentes no Sul (O'Donnell, 1966). Como *O som e a fúria* já integra o *corpus* da tese, nos deteremos nele com mais acuidade adiante.

Faulkner não ocupou-se apenas em narrar o declínio de grandes famílias abastadas. A representação de núcleos familiares pobres e suas potencialidades de conflito apareceria novamente em *Enquanto agonizo* (2010), publicado em 1930. O romance narra a viagem da família Bundren, um grupo de agricultores, pelas estradas de *Yoknapatawpha*, com o objetivo de cumprir o desejo final da matriarca Addie, que pede que seu corpo seja enterrado em Jefferson, junto aos ossos de seus familiares. A família, formada pelo patriarca Anse, e os filhos Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman, inicia um cortejo bizarro, heroico e algo cômico ao levarem o caixão com o corpo de Addie na carroça, enfrentando diversos

⁹⁰ Ao dissertar sobre a escrita de *Mosquitoes*, Faulkner mobilizou a beleza rude e áspera de suas metáforas: “This one, if I could write it over, I probably wouldn’t write it at all. I’m not ashamed of it, because that was the chips, the badly sawn planks that the carpenter produces while he’s learning to be a first-rate carpenter, but it’s not an important book in my list” (Faulkner *apud* Bleikasten, 1990, p. 22).

contratempos no percurso (Brooks, 1990). Neste romance, como em *O som e a fúria*, a realidade é fragmentada em múltiplos pontos de vista, assentados nas vozes dos membros da família, cada um narrando por vez os incidentes da viagem. Para Urgo (1988), “Vista de fora, a viagem dos Bundren parece uma piada absurda, mas vista de dentro [...] é a demonstração da relativa luta de cada personagem para tomar o controle por meio de interpretações pessoais e valores às suas circunstâncias e dilemas”⁹¹ (Urgo, 1988, p. 15, tradução nossa).

Faulkner não ocupou-se apenas em narrar o declínio de grandes famílias abastadas. A representação de núcleos familiares pobres e suas potencialidades de conflito apareceria novamente em *Enquanto agonizo* (2010), publicado em 1930. O romance narra a viagem da família Bundren, um grupo de agricultores, pelas estradas de *Yoknapatawpha*, com o objetivo de cumprir o desejo final da matriarca Addie, que pede que seu corpo seja enterrado em Jefferson, junto aos ossos de seus familiares. A família, formada pelo patriarca Anse, e os filhos Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman, inicia um cortejo bizarro, heroico e algo cômico ao levarem o caixão com o corpo de Addie na carroça, enfrentando diversos contratempos no percurso (Brooks, 1990). Neste romance, como em *O som e a fúria*, a realidade é fragmentada em múltiplos pontos de vista, assentados nas vozes dos membros da família, cada um narrando por vez os incidentes da viagem. Para Urgo (1988), “Vista de fora, a viagem dos Bundren parece uma piada absurda, mas vista de dentro [...] é a demonstração da relativa luta de cada personagem para tomar o controle por meio de interpretações pessoais e valores às suas circunstâncias e dilemas”⁹² (Urgo, 1988, p. 15, tradução nossa).

No ano seguinte, Faulkner publicaria um romance assombrado por seres grotescos, andarilhando pela geografia de *Yoknapatawpha*. Trata-se de *Santuário* (1980), romance estruturado no estilo *pulp*, isto é, escrito, como afirmou o próprio autor, para narrar incidentes sensacionalistas que o ajudariam a levantar algum dinheiro (nem é preciso ressaltar que os romances anteriores, ainda que bem recebidos pela crítica, não geraram grandes dividendos a Faulkner) (Bleikasten, 1990, p. 213). *Santuário* narra as agruras de Temple Drake, uma adolescente de classe média em Memphis, sequestrada por Popeye, uma espécie de gângster bizarro e de alta periculosidade. O encontro de personagens tão discrepantes fundamenta uma das cenas mais debatidas em Faulkner: nesta cena, nunca apresentada diretamente ao leitor,

⁹¹ “Viewed from the outside, the Bundren’s trip looks like some absurdist joke, but viewed from the inside [...] the trip is a demonstration of each character’s relative struggle to wrest control by applying personal interpretation and value to their circumstances and predicaments” (Urgo, 1988, p. 15).

⁹² “Viewed from the outside, the Bundren’s trip looks like some absurdist joke, but viewed from the inside [...] the trip is a demonstration of each character’s relative struggle to wrest control by applying personal interpretation and value to their circumstances and predicaments” (Urgo, 1988, p. 15).

Popeye, sexualmente impotente, estupra Temple Drake com uma espiga de milho (Faulkner, 1980).

Diante disso, *Santuário* (1980) figura como um pequeno cosmo selvagem do abjeto, da violência, do ódio racial, envolto numa atmosfera doentia que representa com acuidade os processos degenerativos da região Sul dos Estados Unidos, nas primeiras décadas do século XX. Nas palavras de Andre Malraux, no prefácio para a edição francesa do romance, “Santuário é a intrusão da tragédia grega numa história de detetive”⁹³ (Malraux, 1966, p. 274). A cena do estupro de Temple Drake por uma espiga de milho, ou seja, a substituição do pênis de Popeye por uma espécie de *dildo arcaico e rudimentar*, e a confissão de impotência do falo diante de determinada configuração do feminino, nos parece uma das imagens fundamentais da crise da masculinidade na obra de Faulkner, e no romance modernista do século XX.

A mesma cosmologia da densidade humana sustentada por uma dimensão religiosa do fracasso, da violência e da simultânea busca e recusa da identidade perpassa a diegese de *Luz em agosto* (2007), publicado em 1932. O romance narra a história de Joe Christmas, um homem mestiço de ascendência negra, que dá vazão a processos psicossociais reativos e violentos em contraponto a um mundo que o leva a agir com ódio à todos que o cercam (Faulkner, 2007). Nas palavras de Alfred Kazin (1966), o entre-lugar identitário de Joe Christmas “indica não só que ele não possui história, raízes, ou nome próprio, mas que ele é considerado uma tabula rasa, uma folha de papel em branco em que qualquer pessoa pode escrever uma identidade para ele e fazê-lo acreditar nela”⁹⁴ (Kazin, 1966, p. 148, tradução nossa). Além de Christmas, o romance narra, de modo alternado, a história de Lena Grove, uma adolescente grávida que parte do Alabama em busca de Lucas Burch, o pai de seu filho, além do ministro Gail Hightower, que se isola da comunidade depois de cair em desgraça perante ela (Faulkner, 2007). Mais uma vez, os múltiplos pontos de vista entrecruzam-se, formando uma engrenagem narrativa imponente, assentada sobre grandes períodos truncados articulados à fragmentação temporal, que distende e condensa energia narrativa nos vinte e um capítulos que constituem esse romance.

Em 1936, Faulkner publica *Absalão, Absalão!*, um de seus romances mais labirínticos, que narra o processo de ascensão social de Thomas Sutpen, um forasteiro que chega à *Yoknapatawpha* no intuito de enriquecer e fundar uma dinastia familiar (Faulkner, 2014). O

⁹³ “Sanctuary is the intrusion of Greek tragedy into the detective story” (Malraux, 1966, p. 274).

⁹⁴ “[...] indicates not only that he has no background, no roots, no name of his own, but that he is regarded as tabula rasa, a white sheet of paper on which anyone can write out an identity for him and make him believe it” (Kazin, 1966, p. 148).

romance é narrado por Quentin Compson, que já aparecera em *O som e a fúria*, a partir da narração que ele ouve, por sua vez, de Rosa Coldfield, cunhada de Sutpen e irmã de Judith, mulher que este toma como esposa. Quentin, de sua parte, reconta a história já contada (inúmeras vezes) para Shreve, seu colega em Harvard. Trata-se de um romance de enorme complexidade, não apenas pela representação de uma genealogia familiar intrincada, originada de relações incestuosas e casamentos consanguíneos, mas pela própria *forma* do romance, em que discursos justapostos encaixam-se em parágrafos de grande caudaliosidade, montados em uma sintaxe absolutamente vertiginosa, que conspurca quaisquer pretensões de linearidade do romance enquanto gênero tradicional, e até mesmo as percepções usuais do leitor no que tange aos processos de leitura, como pode ser observado no trecho a seguir:

Devia ser mais tarde do que parecia; devia ser mais tarde, mas o rajado dos talhos amarelos de luz solar palpitando pó não estavam mais altos na parede impalpável de escuridão que os separava; o sol mal parecia ter se movido. Aquilo (o falar, o narrar) dava a impressão (a ele, a Quentin) de possuir a mesma qualidade de escárnio da lógica e da razão que um sonho tem e que o sonhador sabe que deve ter ocorrido, qualidade natimorta e completa num segundo, porém a própria qualidade da qual ele precisa depender para conduzir o sonhador (verssimilhança) à credulidade – horror ou prazer ou espanto – depende tão completamente de um reconhecimento formal e de uma aceitação de tempo transcorrido e ainda transcorrendo como a música ou uma história impressa (Faulkner, 2014, p. 19).

Os anos 1930 finalizam com *Palmeiras selvagens* (2003), romance que fratura-se em duas narrativas distintas e aparentemente discrepantes, porém articuladas entre si a partir de uma profunda dialética semântico-estrutural (Jewkes, 1961, p. 39). A primeira delas, que dá título ao romance, narra a história do amor obsessivo e algo doentio entre Harry Wilbourne, um jovem médico residente de vinte e sete anos, e Charlotte Rittenmeyer, uma artista casada e mãe de duas filhas, *habitué* da boemia intelectual de New Orleans. A segunda história, por sua vez, intitulada “Old man” ocupa-se em narrar uma inundação de dimensões apocalípticas ocorrida no rio Mississippi no ano de 1927, a partir das dificuldades experimentadas por um presidiário que, solto temporariamente para auxiliar no enfrentamento da enchente, termina à deriva em um bote ao lado de uma jovem grávida (Faulkner, 2011, p. 125). Como um jogral narrativo, as duas histórias alternam-se constantemente e, na fatura final do romance, operam em contraponto, isto é, guardam aproximações e afastamentos complementares nos planos sintático e semântico.

A década seguinte delimita uma guinada no *corpus* faulkneriano, e sua obra desce as escadas penumbrosas das *plantations houses*, as casas aristocratas dos latifundiários do Velho

Sul (ainda que *Enquanto agonizo* e *Santuário* não sejam exatamente sobre isso), e analisa mais atentamente as *questões raciais* e a *casta dos negros*, na ecologia narrativa do condado de *Yoknapatawpha*. Na realidade, a problemática racial na poética de Faulkner nunca se realizou de modo estanque: desde *Sartoris* (2010), há a presença de uma família negra na economia narrativa, coabitando o espaço com os Sartoris, ainda que Faulkner reproduza sutilmente, em diversos momentos, o ideário racista vigente à época. Mesmo no plano estrutural, Faulkner abandona o constante experimentalismo da linguagem e a manipulação exímia do foco narrativo, para a composição de enredos mais lineares e objetivos.

Nessa linhagem, em 1942 Faulkner publica *Go down, Moses*, uma miscelânea de contos inéditos e previamente publicados em revistas literárias. O fenótipo da obra é incerto, já que alguns críticos a consideram uma antologia, enquanto outros veem em sua estrutura um romance que narra a saga da família McCaslin, fundada a partir de casamentos interracialis que delineiam a árvore genealógica da família pela miscigenação. É exatamente nesta década que os discursos de Faulkner sobre raça tornam-se mais contundentes – fator determinante para que o autor fosse laureado com o Prêmio Nobel de Literatura, em 1949.

No ano anterior, Faulkner inicia a escrita de uma trilogia, que seria completada apenas dezoito anos depois. Trata-se da saga da família Snopes, que chega à região de Frenchman's Bend com o objetivo de dominar os espaços de *Yoknapatawpha*. A saga do clã é narrada em três livros: *O povoado* (*The Hamlet*), publicado em 1941, e nos outros dois volumes, publicados anos depois: *A cidade* (*The Town*) em 1957, e *A mansão* (*The Mansion*), em 1959. O romance seguinte também abordaria questões tangentes à raça: *O intruso* (*Intruder in the dust*) recupera a figura de Lucas Beauchamp, que já aparecera em *Go down, Moses*, para narrar a história de sua condenação, ao ser acusado injustamente de matar um homem branco. Nesta obra, Faulkner deita novamente sua lupa analítica de modo mais detido nos conflitos raciais do sul dos Estados Unidos, e o ódio e ressentimento latentes que eclodem em turbas de linchamento físico (Faulkner, 2012). Ainda que o tom seja político, *O intruso* investe na forma narrativa, e contém passagens de grande poeticidade.

As obras finais, *Uma fábula* (*A fable*), de 1954 e *Os invictos* (*The reivers*), de 1962, conheceram recepção hesitante da crítica, que não encontrou nelas a mesma potência e densidade de trabalhos anteriores. No entanto, nessa altura, Faulkner já tinha inscrito seu nome permanentemente no panteão seletivo dos grandes escritores do século XX, e no grupo restrito de inovadores formais que derruíram a catedral sacralizada do romance do século XIX. Ao narrar, em suas obras, “os problemas do coração humano em conflito consigo

mesmo”⁹⁵ (Gorra, 2014, p. 271, tradução nossa), em um período conturbado da história que viu a ascensão do totalitarismo nazifascista na Europa e em outras partes do mundo, Faulkner recusa, como ele mesmo pontuaria em seu discurso na premiação do Nobel, a aceitar o fim do homem (2014, p. 272).

3.1. Formas: a experiência modernista de Faulkner

No plano estrutural, a obra de Faulkner caracteriza-se, essencialmente, pela mobilização das técnicas de fluxo de consciência e monólogo interior (Cohn, 1978; Humphrey, 1978; Carvalho, 2012), em particular nos romances que constituem o miolo fundamental de sua poética, isto é, os que se desenvolvem no condado de *Yoknapatawpha*. Os fluxos de consciência e monólogos em Faulkner são de constituição fragmentária, de modo a mimetizar o caleidoscópio perceptivo da consciência, principalmente as fraturadas e obsessivas, como é o caso de Quentin Compson, de *O som e a fúria* (2004) e Darl Bundren, de *Enquanto agonizo* (2010). Faulkner manuseia com habilidade as possibilidades da técnica, fazendo muitas vezes com que coexistam num mesmo parágrafo, determinando, desse modo, o nível de consciência diegética em que a personagem está inserida (Ruppersburg, 1999, p. 385). Em determinados momentos, a utilização do fluxo de consciência é tão radical que efetua uma deformação na narrativa, como no processo de *verticalização sintática* (Silva, 2019), no monólogo de Quentin em *O som e a fúria*:

chegamos ao ponto mais alto e seguimos em frente em direção às árvores ela
esbarrou em mim
afastou-se um pouco a vala era uma cicatriz negra na grama verde ela
esbarrou em mim outra
vez olhou para mim e afastou-se chegamos à vala
vamos por aqui
pra quê
pra ver se a gente ainda encontra os ossos da Nancy há um bom tempo que
eu não venho olhar
e você
estavam cobertos de trepadeiras e urzes escuras
estavam aqui mesmo a gente nem sabe se está vendo ou não não é
para Quentin
vamos
a vala estreitou-se fechou-se ela virou-se para as árvores (Faulkner, 2004, p. 148-9).

⁹⁵ “[...] the problems of the human heart in the conflict with itself” (Gorra, 2014, p. 71).

O *corpus* faulkneriano sedimenta sua geologia sobre a instabilidade de focalizações narrativas (Reis & Lopes, 1988; Genette, 1979), ou seja, os acontecimentos na diegese são narrados a partir de diversas perspectivas, cada uma delas expressando conteúdos objetivos e subjetivos sobre aquilo que é representado. Segundo Hamblin & Peek (1999), Faulkner mobiliza múltiplas focalizações “para controlar o modo como a informação é passada através das personagens, assegurar o envolvimento do leitor em suas narrativas, e para ilustrar famílias e relações comunitárias tanto no momento presente quanto no modo como evoluem durante o tempo”⁹⁶ (Hamblin & Peek, 1999, p. 290, tradução nossa).

Hamblin & Peek (1999) categorizam a focalização em Faulkner em três tipos: a primeira, calcada no monólogo interior e fluxo de consciência, que narra os tectonismos subjetivos das personagens, em chave autodiegética; a segunda, uma focalização indireta que baseia-se na história narrada por alguém que a ouviu, por sua vez, de uma outra pessoa; e, finalmente, a focalização que assenta-se num observador externo aos fatos – heterodiegético, na nomenclatura de Genette, e que ainda assim tem acesso às percepções e interioridade das personagens (1999, p. 290).

Estes pontos de vista movediços possibilitam a apreensão de muitas verdades (ou inverdades) sobre as ações do romance, ou, como ressaltam Hamblin & Peek (1999), “o ponto de vista na ficção de Faulkner nasce de seu conceito sobre a natureza da verdade e sua crença de vínculos familiares e comunitários são os vínculos humanos mais básicos”⁹⁷ (Hamblin & Peek, 1999, p. 290, tradução nossa). Os autores afirmam ainda que as experiências de Faulkner com alterações de focalização se iniciaram em *O som e a fúria*, o que é um equívoco: em *Sartoris* (2010), ainda que a fatura final o aponte como um resgate da forma realista do romance panorâmico de costumes do século XIX, nele já manifestam-se mudanças de perspectiva, quando a história narrada centraliza-se ora na personagem Bayard Sartoris, ora em Horace Benbow – a dualidade masculina primária sobre a qual se estabelece este romance: “O uso de Faulkner dessa técnica é altamente estilizado – ele procura agressivamente penetrar a mente de seus personagens, descobrindo o que eles sentem, explicando e analisando

⁹⁶ “[...] to control how information is passed among characters, to secure reader involvement in his narratives, and to illustrate family and community relationships both in the present moment and as they evolve over time” (Hamblin & Peek, 1999, p. 290).

⁹⁷ “[...] point of view in Faulkner’s fiction grows out of his conception of the nature of the truth and his belief that bonds of family and community are the most basic of human connections” (Hamblin & Peek, 1999, p. 290).

pensamentos, desenterrando pensamentos dos quais eles estão inconscientes”⁹⁸ (Hamblin & Peek, 1999, p. 290, tradução nossa).

Outro componente da poética faulkneriana é o caráter flutuante da temporalidade (Brooks, 1966; Pouillon, 1966; Sartre, 1966). Nela, o tempo quase nunca se apresenta de maneira linear e cronológica, mas está sujeito a todo tipo de instabilidade: recuos no passado, denominados *analepses* por Genette (1979), que irrompem bruscamente no tempo presente, desencadeados por algum incidente físico (Faulkner, 2004, p. 5-6). Pode-se considerar que, dentre os grandes modernistas, as experiências de Faulkner em relação à temporalidade sejam as mais radicais e complexas. Assim, ainda que Marcel Proust tenha construído uma obra caudalosa e especular, em que o tempo opera a favor do resgate de um passado repleto de detalhes na mente de Marcel, protagonista de *Em busca do tempo perdido* – ou ainda em *Ulysses*, de Joyce, em que o tempo arrastado da composição diegética assenta-se em uma disposição mítica, portanto, fora do tempo, em Faulkner não há qualquer padrão predeterminado de temporalidade: o passado poreja bruscamente na membrana do tempo presente, sendo revivido em sua falsa atualidade, isto é, como presente, não como consciência do passado (Sartre, 1966, p. 89).

Nessa metafísica temporal, Faulkner constrói grandes períodos frasais que envolvem o leitor em um vórtice de linguagem, por meio de adjetivação intensa e múltipla, descrições líricas e acidentes sintáticos diversos. Conrad Aiken (1966) postula que todo período ou frase faulkneriana se estabelece como um *microcosmo*, a partir de construções que dão conta dos processos de representação. Tal técnica narrativa consiste na elaboração de longas frases e períodos concatenados em grandes parágrafos, possibilitando um processo de *imersão* do leitor em sua linguagem caudalosa: “É uma oferta persistente de obstáculos, um sistema calculado de imagens e obstruções, de confusão e interpolações ambíguas e atrasos [...] e [a] proposta é simplesmente manter a forma – e a ideia – fluida e inacabada, ainda em movimento”⁹⁹ (Aiken, 1966, p. 48, tradução nossa). A linguagem utilizada por Faulkner, aponta Aiken (1966) direciona-se, assim, para o que o autor define como uma *hipertrofia da forma*: a estrutura narrativa de seus romances salta imperativamente aos olhos do leitor, articulada às técnicas de monólogo interior e fluxo de consciência, e à representação de

⁹⁸ “Faulkner’s use of this device is highly stylized – he aggressively seeks to penetrate the minds of his characters, uncovering what they feel, explaining and analyzing their thoughts, dredging up thoughts of which they are unaware” (Hamblin & Peek, 1999, p. 290).

⁹⁹ “It is a persistent offering of obstacles, a calculated system of screens and obtrusions, of confusions and ambiguous interpolations and delays [...] and [the] purpose is simply to keep the form – and the idea – fluid and unfinished, still in motion [...]” (Aiken, 1966, p. 48).

subjetividades fragmentadas, a um passo da dissolução, como é o caso, por exemplo, do narrador Darl Bundren, de *Enquanto agonizo*.

Faulkner promove ainda um grande aporte visual em sua obra, isto é, seus romances são permeados por imagens, calcadas ora na representação de uma natureza fulgurante (Brooks, 1990), ora na mobilização de símbolos, alusões e metáforas, formando um inventário hermenêutico de grande complexidade – do herbário simbólico que perpassa as imagens de *O som e a fúria* (a flor de madressilva, por exemplo, metaforiza o desejo incestuoso de Quentin pela irmã Caddy, enquanto o estramônio segurado por Benjy é analisado como um órgão sexual, por alguns críticos), até o modo como o corpo de Addie Bundren é disposto no caixão em *Enquanto agonizo* (2010) – tais metáforas resvalam a um patamar semântico que transcende o objeto, impregnando-o de sentidos, como pode ser observado no trecho que segue, do romance *Enquanto agonizo*, que narra o instante da relação sexual e concepção do filho da narradora Dewey Dell com Laffe, um agricultor local (Silva, 2018):

Colhemos juntos o algodão, a mata ficando cada vez mais próxima e mais próxima e a sombra secreta, colhendo na sombra secreta com meu saco e o saco de Laffe. Porque eu disse pode ser que eu faça isso ou não quando o saco estiver pela metade porque eu disse se o saco estiver cheio quando chegarmos à mata não será por minha causa. Eu disse se não for para eu fazer isso o saco não estará cheio e eu irei para a próxima fileira, mas se o saco está cheio, não posso evitar. Nesse caso eu tinha que fazer isso o tempo todo e não posso evitar. E recolhemos o algodão a caminho da sombra secreta e nossos olhos se juntavam tocando suas mãos e minhas mãos e eu sem dizer nada. Eu disse “O que você está fazendo?” e ele disse “Estou jogando algodão no seu saco”. E então estava cheio quando chegamos ao fim da plantação, e não pude evitar aquilo (Faulkner, 2010, p. 27, grifo nosso).

Nesse trecho, Dewey Dell metaforiza poeticamente as pulsões e o desejo feminino na imagem da mata “ficando cada vez mais próxima e a sombra secreta, colhendo na sombra secreta com meu saco e o saco de Laffe” (Faulkner, 2010, p. 27). Nesse sentido, a figura da mata, com sua tapeçaria luxuriante de plantas, árvores e cipós, com sua umidade e escuridão, traz imbuída em sua semântica a ideia de bojo, de receptáculo, de “sombra secreta”. Há, portanto, a tensão imagética entre “colher o algodão juntos na plantação” e, sobretudo estar inserida no espaço aberto e luminoso da cultura, no qual a colheita de algodão representa o cultural e os gestos do social, e o aproximar-se da mata, da “sombra secreta”, como entrada no espaço do desejo e da pulsão.

3.2. Temas: a terra fragmentada de *Yoknapatawpha*

No que tange aos *temas* de sua obra, é fundamental ressaltar que em Faulkner estes aparecem rigorosamente articulados à *forma*, ou seja, não haveria modo mais arguto de narrar os impasses morais e históricos do Sul dos Estados Unidos que não fosse a desagregação das formas da linguagem e o esfacelamento do romance enquanto gênero, vigente no modernismo literário (Bradbury; 1989; Rosenfeld, 2006; Magris, 2009). A narrativa de Faulkner assenta-se, assim, sobre sentidos de *construção* e *crise*: ao narrar os processos históricos de declínio de uma região, Faulkner erige um mundo fictício formado pela linguagem, e ao mesmo tempo o esfacela, no plano estrutural. Jogando com tal dialética, Faulkner narrou, em suas histórias, as dinâmicas sociais, raciais, econômicas e históricas do *Deep south*.

Vasto montante da diegese faulkneriana se estabelece numa região geográfica e imaginária específica, localizada no noroeste do Mississippi, o já mencionado *condado de Yoknapatawpha*.¹⁰⁰ Este condado, idealizado possui área e população específicas, e está presente sobretudo nas obras que formam a década de 1929 a 1939. Análogo à cartografia obsessiva da cidade de Santa María, onde o escritor uruguaio Juan Carlos Onetti habita seus personagens às voltas com mundos imaginários compensatórios (*Junta-cadáveres*), ou ao colombiano Gabriel Garcia Márquez, que em sua Macondo abriga os seres simultaneamente telúricos e etéreos de *Cem anos de solidão*, ou ainda à Comala, de Juan Rulfo, o condado de *Yoknapatawpha* é construído gradualmente no *corpus* faulkneriano em um processo de efabulação cumulativo, como resíduo estetizado do Sul, ou seja, este espaço e sua geografia humana nos é apresentado gradualmente, de romance em romance (Millgate, 1966; Godden, 2015; Hines, 2000).

Carlos Azevedo (2010) afirma que o homem Faulkner situava-se na convergência de três eixos: sua condição de *americano*, sua origem *sulista* e, por fim, seu lugar como *artista*. Do tensionamento entre essas dimensões, Faulkner estruturou sua obra, desde o início caracterizada “por aproximações e afastamentos em relação à cultura e valores de uma matriz regional” (Azevedo, 2010, p. 71). Tal matriz regional, para Azevedo, é o sul dos Estados Unidos, um espaço “jogado num limite de escrita à beira da perda, dos traumas e dos mitos” (2010, p. 72), e sua versão fictícia, *Yoknapatawpha*. Nos espaços exteriores à diegese fragmentária deste Sul, Faulkner, na tentativa de ser universalizante e de investigar a

¹⁰⁰ Palavra de origem indígena, mais especificamente da tribo dos *Chickasaw*, formada pela junção dos termos *yocona* (terra) e *petowpha* (divisão), ou seja “terra dividida”. Alguns críticos definem a etimologia da palavra como significando “água corre devagar sobre terra plana” (Azevedo, 2010, p. 12-3).

economia áspera e luminosa da condição humana, menorizava a importância do Sul em seus romances, enquanto afirmava-se constantemente como sulista (2010, p. 72-3).

Azevedo (2010), no ensaio “ Um lugar ao sul: Yoknapatawpha county”, sugere que a gênese de *Yoknapatawpha* se deu a partir de imagens idealizantes e autorreflexivas dos Estados Unidos enquanto lugar de promessa, espaço de *devir*, potência e ato, no período posterior à Guerra de Secessão. No entanto, a instauração desse modelo imaginário de nação que possibilitaria um molde para as outras, não se sustenta, já que encontra-se em deriva, ao sabor das diversas mudanças de ordem econômica, histórica, social e cultural. Diante disso, os Estados Unidos sucumbem a uma espécie de crise epistêmica de representação, em que modelos idealizados não garantem coesão diante de suas próprias contradições, como assinala Azevedo (2010): “a essência da América não é verdadeiramente uma essência, mas um movimento que percorre um vasto espectro de contradições em redor daquilo que se constitui como um conjunto de identidades fluidas e multifacetadas” (Azevedo, 2010, p. 11-2). Ciente da lacuna existente entre aquilo que o Sul dos Estados Unidos era no início do século XX com a imagem do que eles projetavam ser, Faulkner narrou acontecimentos que dessem conta (e se desenvolvessem) exatamente desse lugar intersticial. Desse modo,

Faulkner coloca-se como intérprete de um legado onde a palavra “Sul” ganha a espessura do mito, dando-se a ler numa mistura de perda, ruína e memória, um Sul devastado pelas sequelas da escravidão, pela Guerra Civil – que abriu caminho ao mito – e pela nostalgia de um passado idealizado que verdadeiramente nunca se materializou mas que arraigadamente se instalou no imaginário, nos valores patrimoniais e na memória colectiva de uma região que, antes dos anos sessenta do século XIX, se julgava à beira de um mundo de harmonia, progresso e bem-estar (Azevedo, 2010, p. 13).

O Sul dos Estados Unidos teria sido constantemente mitologizado, “dando-se a ler numa mistura de perda, ruína e memória, um Sul devastado pelas sequelas da escravidão, pela Guerra Civil” (2010, p. 13), por meio da construção de um passado imaginário que, apesar de não ter efetivamente se concretizado, instalou-se no imaginário sulista como *mecanismo compensatório*, nublando os processos de auto-percepção da região no enfrentamento de suas fraturas históricas. Nesse sentido, conclui Azevedo (2010),

Tal como a própria ideia de América, Yoknapatawpha, enquanto recuperação imaginativa do Sul, constitui-se como solo mítico de realizações que hão de vir, o que equivale a dizer que, a partir do âmago do condado faulkneriano, também se desdobra perante o nosso olhar uma carta daquela topografia mítica da nação por onde essa mesma ideia de América se estendeu, não se coibindo Faulkner de a questionar (Azevedo, 2010, p. 13).

Respalhando Azevedo (2010), Robert Penn Warren (1966) analisa Faulkner como um *outsider* frente à nova configuração sócio-histórica da região Sul, e esta tensão ambígua, calcada em sensações de pertencimento e afastamento, contribuiu para a decisão de Faulkner em recriar, ficticiamente, uma nova ordem social, um *cosmos próprio* que o fizesse sentir-se mais confortável diante de seu próprio senso de deslocamento. Tal observação de Warren (1966) coaduna-se à declarações do próprio Faulkner, ao dissertar sobre a cosmogonia de *Yoknapatawpha*:

Escrevi *Paga de Soldado* e *Mosquitos* só por escrever, porque era divertido. A partir de *Sartoris* descobri que meu próprio selo da terra natal era digno de ser tematizado na escrita, e que eu nunca viveria o bastante para esgotá-lo, e ainda que, sublimando o real por meio do apócrifo, eu teria inteira liberdade para usar no grau mais absoluto o talento que porventura tivesse. Abri uma mina de ouro em outras pessoas, e assim criei um cosmos próprio. Posso movimentar essas pessoas de um lado para outro como se fosse Deus, não só no espaço, mas também no tempo (Stein, 2011, p. 37).

Edmond Volpe (1967) categoriza os tipos que formam a ecologia humana do condado: “Na ficção de *Yoknapatawpha*, as mesmas personagens aparecem de novo e de novo, porém os romances não são unificados por um plano geral histórico ou social”¹⁰¹ (Volpe, 1967, p. 15, tradução nossa). Segundo o crítico, a potência imaginativa de *Yoknapatawpha* surge pela escolha de Faulkner em não obedecer uma cronologia histórica determinada, mas de criá-la a partir de sentidos de uma permanente atualidade e universalidade. Ainda assim, a cartografia do condado obedece um padrão social: “A maior parte de seus personagens são, de fato, extraídos de apenas três níveis sociais: os aristocratas, as pessoas do campo e e as pessoas negras”¹⁰² (Volpe, 1967, p. 15, tradução nossa).

Volpe (1967) aprofunda-se nos tipos humanos que habitam *Yoknapatawpha*, dividindo-os três tipos: personagens cuja origem é o perímetro rural do condado, isto é, os *agricultores pobres*; a figura do *jovem protagonista* (rapazes no geral), e, por fim, uma profusão de *personagens negras*. Em relação a seus personagens rurais, Faulkner “obviamente admira a independência e força desse povo. [...] se compadece com suas vidas difíceis, e gosta muito mais deles do que de seus personagens urbanos”¹⁰³ (1967, p. 16, tradução nossa), e no

¹⁰¹ “In the *Yoknapatawpha* county fiction, the same characters appear again and again, but the novels are not unified by an over-all historical or social plan” (Volpe, 1967, p. 15).

¹⁰² “Most of his major characters are, in fact, drawn from only three social levels: the aristocrats, the country people, and the negroes” (Volpe, 1967, p. 15).

¹⁰³ “[...] obviously admires the independence and strength of the people. He sympathizes with their hard life, and he enjoys them far more than he does his town characters” (Volpe, 1967, p. 16).

que tange às personagens negras, “há muito menos variedade nas principais personagens negras de Faulkner, ou em suas famílias abastadas. A maioria das pessoas negras com papéis importantes são variações de uma única família negra”¹⁰⁴ (1967, p. 16, tradução nossa), Quanto à figura do jovem protagonista, assinala Volpe (1967):

Que tantos de seus jovens protagonistas sejam variações de um único protótipo fornece um dos elementos unificadores da prosa de Faulkner. Apesar de Faulkner ser um escritor muito complexo para se explicar por meio de ideias, muito de sua obra pode ser entendida através do reconhecimento que, no centro da ficção reside uma experiência crucial: a passagem de garoto para a masculinidade. Romance após romance ele retoma este tema, e é possível traçar o desenvolvimento de suas ideias e alterações de seus humores e atitudes pela análise de seus jovens heróis¹⁰⁵ (Volpe, 1967, p. 17, tradução nossa).

Nesse sentido, é a colisão do jovem protagonista idealista com a sociedade sulista em franca desagregação, que opera como potência deflagradora do ódio, da sordidez e violência que perpassam as narrativas de Faulkner (Volpe, 1967, p. 20-21). Nesse sentido, o jovem herói, ingênuo, é conspurcado por uma realidade em colapso, e tem sua subjetividade fragmentada completamente neste processo de embate.

Volpe (1967), de modo análogo a Rosenfeld (2006), sugere que obra de Faulkner é perpassada pela “imagem da sociedade moderna como terra devastada”¹⁰⁶ (VOLPE, 1967, p. 21, tradução nossa), ou seja, o embate entre modos arcaicos de apreensão da realidade e desumanização provocada pela modernidade, progresso e industrialização, cujos efeitos sobre os indivíduos consistem em “cultivar falsos valores e por encorajar a atrofia de virtudes humanas essenciais, coragem, força, honestidade e bondade”¹⁰⁷ (1967, p. 21, tradução nossa). Torna-se patente, assim, que a personagem faulkneriana abandona suas origens naturais e míticas, tangentes a um passado edênico, e é corrompida pelos valores da modernidade. Tal tensionamento leva ao individualismo, outro tema recorrente na economia literária de Faulkner: “Muitas de suas histórias e romances retratam as numerosas ameaças ao

¹⁰⁴ “[...] there is far less variety in Faulkner’s major Negro characters or his elite-family characters. Most of the Negroes with important roles are variations of a single Negro family” (Volpe, 1967, p. 16).

¹⁰⁵ “That so many of the young protagonists are variations of a single prototype provides one of the unifying elements in Faulkner’s work. Though Faulkner is too complex a writer to explain in terms of a single idea, much of his work can be understood by recognizing that at the center of the fiction is one crucial experience: the transition of a boy to manhood. In novel after novel he returns to the theme, and it is possible to trace the development of his ideas and the alterations of his moods and attitudes by examining the experiences of his young heroes” (Volpe, 1967, p. 17).

¹⁰⁶ “[...] the image of modern society as a wasteland” (Volpe, 1967, p. 21).

¹⁰⁷ “[...] to cultivate false values and by encouraging atrophy of essential human virtues – courage, fortitude, honesty, and goodness” (Volpe, 1967, p. 21).

individualismo representadas pela sociedade moderna, pela retidão e rigidez moral, pelos tabus e tradições”¹⁰⁸ (1967, p. 21, tradução nossa).

Alfred Kinney (1978) agrega Faulkner à tradição dos grandes romancistas da consciência, cujos aluviões diegéticos são constantemente sedimentados por uma mecânica de revelação e desdobramento – desse modo, o constante rearranjo de eventos narrativos distribuídos em uma linha progressiva na diegese é uma característica da obra faulkneriana. Ainda segundo Kinney (1978), Faulkner analisa a interioridade de suas personagens por meio de interpretações e julgamentos subjetivos, que não necessariamente demonstram uma convergência rigorosa entre o que se vê (a exterioridade da personagem) com a aparência externa.

Nessa dualidade, prossegue Kinney (1978), as personagens de Faulkner adentram um constante processo de auto-definição, através do descompasso entre seu posicionamento na história coletiva em relação às pressões históricas, ou por meio de questões do passado individual continuamente deflagradas por eventos do presente (Kinney, 1978, p. 38). Na poética de Faulkner, agregam-se descontinuidades de tempo e espaço, simultaneidade de experiências visuais, imagens distorcidas, auto-projeções, assimilações e processos de abstração. Conclui Kinney (1978): “No caos da experiência e na variedade de perspectivas, sob as contínuas formulações da consciência ativa, Faulkner molda um centro integrado dentro do qual reside sua poética da consciência e para a qual sua forma narrativa concede atenção primária”¹⁰⁹ (Kinney, 1978, p. 41, tradução nossa).

Pelas considerações listadas em relação à frondosa árvore repleta de ramificações que é a obra de Faulkner, a forma em que é veiculada e os temas que a permeiam, chega-se à conclusão de que o autor esteve profundamente inserido nas questões estéticas, políticas e morais do alto modernismo, moldando em narrativas as questões particulares e prementes da região em que nasceu, e simultaneamente expandindo-as ao domínio da universalidade. Faulkner criou uma verdadeira geografia humana movediça, que andarilha de romance a romance, de conto a conto, dotando estes homens e mulheres de grande complexidade, mediante os dilemas morais, sociais, históricos e culturais enfrentados por eles.

¹⁰⁸ “Many of his stories and novels depict the numerous threats to individualism posed by modern society, by moral righteousness and moral rigidity, by taboos, and by traditions” (Volpe, 1967, p. 21).

¹⁰⁹ “In the chaos of experience and in the range of perspectives, under the continual formulations of the active consciousness, Faulkner shapes for us an integrated center in which resides his poetics of consciousness and to which his narrative form gives primary attention” (Kinney, 1978, p. 41).

Em seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel pela Academia Sueca em janeiro de 1950, é curiosa a sentença mobilizada por Faulkner, em um dos trechos mais famosos de sua verve: “I decline to accept *the end of man*. *He* will prevail [...] Cause *he* has a soul, capable of compassion and sacrifice and endurance” (Gorra, 2014). Em 1950, o mundo tinha acabado de sair de uma guerra de proporções continentais, e o horror do nazifascismo e suas consequências ainda estava sendo assimilado pelo resto do mundo. A Faulkner, um escritor profundamente humanista, pode ter parecido que as atrocidades cometidas pelo gênero humano, como a perseguição nazista e o Holocausto, levariam o homem à sua própria implosão e extinção. Daí a necessidade de reafirmar sentenciosamente a luminosidade e resistência humanas, diante de si mesmo e da própria barbárie.

Ainda que Faulkner estivesse usando o pronome masculino *he* em sua falsa universalidade, no sentido de que as mulheres estão inclusas e invisibilizadas nesse pronome, metonimizando o gênero humano – é bastante curiosa a afirmação de Faulkner sobre a *recusa do fim do homem* – e afinal ele usou o termo *man* e não *human being*, por exemplo – detalhe esse que pode ser expandido em mais de um sentido. Claramente Faulkner falava em nome de uma falsa universalidade, mas, se levarmos em conta os impasses do masculino frente às mudanças nas dinâmicas dos gêneros que ocorreram nas primeiras décadas do século XX, em que as mulheres não mais se conformavam ao *locus* doméstico e clamavam por direitos básicos como o voto, a jornada de trabalho e salários equiparados, pode-se considerar que Faulkner esteja veiculando, de modo sub-reptício, uma declaração de recusa de fim do homem, como *gênero masculino*. Para um autor que, como veremos, construiu *ficções de masculinidade* em torno de si, e dramatizou as tramas da masculinidade em personagens tensionados contra o meio natural e social do qual fazem parte – mais do que isso, narrou o descompasso entre ideais de masculinidade e a experiência real e empírica destes homens, sua declaração no discurso do Nobel ganha novos sentidos referentes à capacidade masculina de resiliência e solidariedade frente às dinâmicas sociais e históricas de mudança ocasionadas pelos levantes feministas e civis que descentralizaram o homem (branco, heterossexual) de seu lugar hegemônico.

3.3. Imagens, epistemes e paradigmas de gênero e masculinidade em William Faulkner

3.4. Imagens

Diante da vasta iconografia de William Faulkner na cultura – o escritor foi fotografado, durante a vida, por J. R Cofield, Carl Van Rechten, Robert Capa e Henri-Cartier Bresson, entre outros fotógrafos fundamentais – duas fotos se destacam. Duas imagens, duas pontas atadas da vida, e os sentidos de performance, virilidade e masculinidade decorrentes delas. Carolyn Porter (2007) sugere que uma aura mítica ronda a biografia de Faulkner, que teria erigido mitologia (s) em torno de sua própria figura, baseadas em estratégias calcadas em revelar e esconder-se (Porter, 2007, p. 2).

Na primeira imagem, Faulkner aparece trajando um uniforme da RAF canadense (Royal Air Force). Como se sabe, Faulkner chegou a se alistar para o combate na Primeira Guerra Mundial, mas foi rejeitado devido à sua constituição física franzina. Ainda assim, tomou parte em programas de treinamento da RAF no Canadá, e é desse período que surge esta imagem. Nela, o escritor aparece com a mão esquerda no bolso, enquanto a direita apoia-se numa bengala inclinada num ângulo suave em relação ao corpo do escritor. A perna direita parece acompanhar a inclinação da bengala, já que Faulkner a estende levemente para a frente, como se estivesse prestes a dar um passo adiante. O espaço que circunda o escritor remete ao bucolismo do campo, enquanto seu rosto aparece voltado para a esquerda, como se observasse o horizonte, com um cigarro nos lábios e já ostentando o característico bigode que usaria até o final da vida. A expressão do escritor é ativa – há algo de *dandi* na figura de Faulkner – compondo uma imagem ambígua cujos objetivos parecem ser, simultaneamente, o de *performatizar* e *mostrar algo* para a câmera e para o espectador (em especial o uniforme), quanto simular alguma naturalidade, como se tivesse sido flagrado em um momento espontâneo de sociabilização, com outros membros da Royal Air Force.



Imagem 9: William Faulkner como oficial da Royal Air Force. Autor desconhecido. Disponível em: <https://egrove.olemiss.edu/cofield/361/>

A segunda fotografia, por sua vez, agrega-se aos últimos anos da vida do escritor, passados em Rowan Oak, Oxford, sua fazenda e propriedade de arquitetura sulista e belos jardins. Na imagem, gestada de um ângulo inferior pelo fotógrafo, Faulkner aparece entre cavalos, destacando-se contra o céu límpido e tendo cercas e árvores de sua propriedade ao fundo. Já completamente grisalho e usando terno e gravata largos, Faulkner parece conduzir o cavalo que aparece à direita, enquanto fita diretamente a objetiva da câmera. O cigarro da juventude, na foto com o uniforme da RAF, foi substituído por um austero cachimbo. A fotografia sugere que Faulkner interagiu com os cavalos, enquanto era clicado – como se o fotógrafo em questão objetivasse documentar a vida do escritor do Mississippi que, naquela altura, já havia sido laureado com o prêmio Nobel de Literatura, pelas mãos da Academia Sueca (Weinstein, 1995). A imagem sem dúvida é imponente – desde o ângulo em que foi tirada, até a postura e olhar magnânimos de Faulkner, além da presença energética dos cavalos e da natureza exuberante do Sul dos Estados Unidos como pano de fundo.

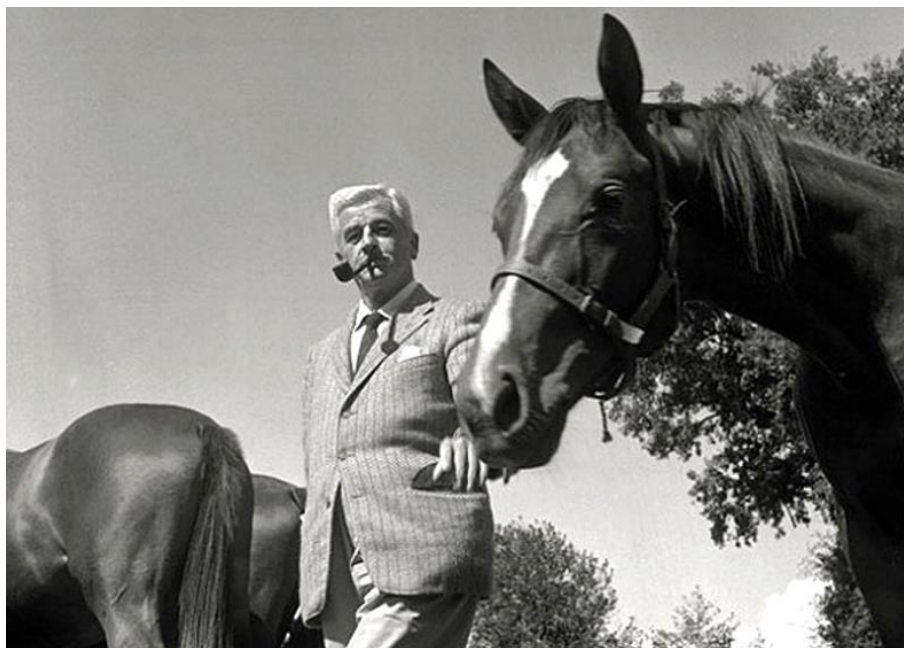


Imagem 10: William Faulkner e seus cavalos. Fotografia: Mario de Biasi. Disponível em: <https://www.agefotostock.com/age/en/details-photo/william-faulkner-with-horses-the-american-writer-william-faulkner-smoking-a-pipe-among-some-horses-1950s/MDO-AA343994>

Nas duas imagens, Faulkner parece *performatizar* imagens de masculinidade, semas que agregam à construção de uma figura que, se não é imediatamente viril, como no caso da segunda imagem, sugere um *continuum* de práticas e gestos estilizados que podem ser atrelados, em um primeiro momento, a sentidos valorativos e hegemônicos de masculinidade (Connell, 2005). Na primeira, a postura e o uniforme da RAF subvertem a constituição física frágil de Faulkner para sentidos de bravura, heroísmo, coragem – a própria altura do escritor parece maior na imagem. Esse processo de camuflagem adotado por Faulkner foi percebido por Judith Sensibar (1990), para quem “posando para uma série de fotografias de si mesmo como herói ferido, Faulkner criou uma firme imagem masculina, uma fachada aceitável atrás da qual ele poderia praticar sua arte”¹¹⁰ (Sensibar, 1990, p. 300, tradução nossa).

A segunda imagem, por sua vez, surge como representação de um homem maduro, caminhando para a velhice, uma figura patriarcal frágil e majestosa fitando com evidente satisfação o espectador, enquanto conjuga sentidos de uma masculinidade casta, apolínea, misantropa – Faulkner já consolidado em sua carreira de escritor, recolhido em sua propriedade, supervisionando seu aras – o próprio cavalo em si, uma metáfora para a masculinidade em sua obra (Tebetts, 1999), como na cena em *O povoado* (*The Hamlet*), em que o filho de Ack Snopes é quase pisoteado por um grupo de cavalos, metaforizando assim o

¹¹⁰ “[...] posing for a series of snapshots of himself as wounded war hero, Faulkner created a firmly masculine image, an acceptable front behind which he could practice his art” (Sensibar, 1990, p. 300).

espaço de dor, competição e violência vivenciado na casa-dos-homens (Welzer-Lang, 2001). Nas duas fotografias, como apontamos, algo parece narrado e simulado, como componente na construção de uma imagem. Se as masculinidades hegemônicas recorrem continuamente à mimese para garantir sua força na cultura, as fotos de Faulkner, representando e ficcionalizando a si mesmo, integram esse grande atlas viril e imagético que visa suplantar as vulnerabilidades e inconsistências da identidade masculina – no caso de Faulkner, perante si e o público.

Susan Donaldson (1999), no artigo “Faulkner and masculinity”, constrói uma analogia epistêmica entre a biografia de Faulkner e a iconografia de imagens mencionadas, para se referir às múltiplas *personas* masculinas construídas por ele. A autora lista: “veterano que retorna da guerra [...] artista boêmio, marinheiro ávido, patriarca familiar, caçador durão, roteirista relutante de Hollywood e [...] cavaleiro elegante em trajes completos de caça à raposa”¹¹¹ (Donaldson, 1999, p. 3, tradução nossa). Segundo Donaldson, essa multiplicidade de tipos masculinos performatizados por Faulkner corresponde também à variedade existente em seu escopo fictício, e ela cita as personagens Bayard Sartoris (*Sartoris*), Horace Benbow (*Santuário*) e o amoral Flem Snopes, da trilogia Snopes.

As imagens de Faulkner performatizando masculinidades múltiplas são o exemplo do modo como a masculinidade é representada em sua obra: o masculino é sempre tensionado entre objetividade e subjetividade, entre exterioridade e interioridade, entre corroborar o ideal masculino e viril que se espera destes homens, e simultaneamente rejeitá-los. Faulkner foi um exímio investigador da masculinidade do homem sulista branco branco, tanto os aristocratas quanto os *yeomen*, definidas pela honra, pelo heroísmo, pelo paternalismo e pelo apego aos preceitos tradicionais. Também esteve atento às complexidades inerentes à miscigenação racial, como no romance *Luz em agosto* (2007).

Ao lado de Ernest Hemingway, John Steinbeck, John dos Passos e, mais contemporaneamente, John Updike e Philip Roth, poucos escritores norte-americanos abordaram de modo tão contundente questões referentes à masculinidade, quanto Faulkner (Armengol, 2013). Desde seu primeiro romance, *Soldier's pay*, que trazia a figura desvirilizada de um aviador da Primeira Guerra Mundial que retorna à casa depois de sofrer as consequências físicas e psíquicas advindas do conflito, Faulkner erigiu o que denominaremos

¹¹¹ “[...] returning war veteran [...] bohemian artist, avid sailor, dashing aviator, family patriarch, rough-and-ready hunter, reluctant Hollywood screenwriter and [...] elegant horseman in full fox-hunting regalia” (Donaldson, 1999, p. 3).

como uma *cosmologia homossocial masculina* em seus romances e contos (Sedgwick, 1985; Barcellos, 2006; Haywood, 2017).

Ainda que tenha criado uma galeria de grandes e complexas personagens femininas, como Caddy Compson, de *O som e a fúria* (2004), que transgride os valores familiares e, por extensão, os valores tradicionais do Sul ao relacionar-se sexualmente com os homens que deseja; a matriarca Addie Bundren, de *Enquanto agonizo* (2010), que desestabiliza as percepções idealizadas em torno da maternidade; e a mãe solteira Lena Grove, de *Luz em agosto* (2007), que atravessa sozinha o *Deep south* em busca do pai de seu filho, o mundo de Faulkner, posterior à Guerra de Secessão, é predominantemente masculino e homossocial, sendo essa temática central em sua obra, como assevera John Duvall (1994): “A ficção de Faulkner discute a questão da masculinidade a partir de múltiplas formas”¹¹² (Duvall, 1994, p. 53, tradução nossa).

O Sul dos Estados Unidos, como espaço de profunda transformação no início do século XX, foi um obstáculo para a manutenção da masculinidade tradicional destes homens, no sentido de que eles precisaram aprender a se equilibrar entre a hegemonia da identidade masculina branca e a emergência de um novo *zeitgeist* em que outras identidades eram também contempladas, além das próprias transformações econômicas e sociais que desestabilizaram a identidade antes bem estabelecida desses homens.

Como a própria ontologia da masculinidade prevê – a disparidade entre real e fictício, interno e externo – uma das representações da masculinidade mais importantes em Faulkner é aquela em que a virilidade é apresentada como máscara que camufla a vulnerabilidade psíquica e emocional. Um dos exemplos mais patentes é Quentin Compson, de *O som e a fúria*, que transtornado psiquicamente, tenta um embate físico com o amante da irmã, no intuito de guardar a honra sexual dela, e por extensão a familiar. Bayard Sartoris, de *Sartoris*, por sua vez, depois de retornar para casa depois da I Guerra Mundial, somatiza o trauma vivenciado no conflito depois de presenciar a morte do irmão em processos auto-destrutivos precedidos por performances de hipervirilidade.

No período fragmentário e caótico do início do século XX, com o surgimento de uma guerra de proporções mundiais, muitos homens de Faulkner buscam suas identidades a partir da assimilação de ideais de coragem e heroísmo, porém ele nunca entrega a eles tal recompensa (até porque, se agisse assim, como ficcionista, estaria achatando a composição da personagem): os homens de Faulkner que lutam em guerras ou têm arroubos de heroísmo

¹¹² “Faulkner’s fiction [...] opens out the question of masculinity in multiple ways” (Duvall, 1994, p. 53).

sempre falham em suas missões, e esta falha muitas vezes é representada pela fratura física ou psíquica, como no já citado Donald Mahon, de *Paga de soldado*.

As personagens masculinas de Faulkner, muitas vezes, são representadas como lutando pelo poder, em suas próprias vidas e nas relações com os outros, como Jason Compson, em *O som e a fúria*, que busca controlar a vida da sobrinha adolescente, fonte de seus dividendos. Deter tal poder significa, para muitos deles, a afirmação da masculinidade. Quando esse poder se esvai, por algum motivo, os homens de Faulkner adentram processos de retomada desse poder, nem sempre com sucesso.

3.5. Epistemes

No espaço conflituoso do Sul dos Estados Unidos, sedimentado sobre múltiplas tensões históricas, econômicas e culturais, instauram-se assimetrias calcadas em padrões de raça, gênero e classe social, às quais Faulkner, atento ao *zeitgeist* das transformações no começo do século XX, não se furtou a representar (Williamson, 1993; Matthews; 2015). A partir da década de 1960, o *corpus* faulkneriano ofereceu terreno fértil para o surgimento de análises sustentadas pelo arsenal epistêmico dos estudos de gênero e, com o advento das teorias feministas, originou-se vasta produção teórico-crítica que problematizava o modo como as mulheres eram representadas em sua obra, como atestam os trabalhos de Judith Wittenberg (1982), Doreen Fowler (1985), Minrose Gwin (1990), Deborah Clarke (1994), Anne Goodwin Jones (2007), entre outras (Donaldson, 1999). O gênero, portanto, é um dos componentes fundamentais de análise para a vasta cornucópia faulkneriana de personagens que habitam *Yoknapatawpha*.

Joel Williamson (1993), em *William Faulkner: The Southern history*, partindo de pressuposições gerais, sugere que a obra de Faulkner assenta-se sobre as tensões do binarismo homens e mulheres. No contexto do Sul dos Estados Unidos, diz o autor, tais tensões aparecem elevadas à máxima potência, devido à questões que tangem raça e classe social (1993, p. 365). O Sul, à época de Faulkner, ainda encontrava-se contaminado pelos resíduos de uma moral vitoriana e puritana que prescrevia os lugares fixos ocupados pelos gêneros. As mulheres deveriam portar-se de maneira submissa, relegadas ao espaço doméstico, enquanto eram engessadas numa ideologia moralista que negava a elas a liberdade em relação à própria sexualidade. Os homens, por sua vez, desempenhavam funções paternalistas e também idealizadas, como discorre Williamson: “[No sul dos Estados Unidos] homens deviam ser protetores. Como cavaleiros lutando contra dragões assassinos, eles devem proteger as moças

fisicamente. Também deviam ser protetores materiais, os provedores que ‘trazem a comida para casa’ diariamente, para o apoio confortável de suas famílias”¹¹³ (1993, p. 365, tradução nossa).

O ideal vitoriano apostava na estratificação hierárquica entre homens e mulheres, e elas deveriam se restringir ao espaço da casa e da criação dos filhos, naquilo que Virginia Woolf denominaria, em seu clássico ensaio “Professions for women” (2000), de *angel of the house* (“anjo do lar”), ou seja, o confinamento das mulheres aos espaços da casa, do doméstico, dos filhos e da repressão da sexualidade. Tal moralidade vitoriana era falsamente legitimada por ideais religiosos, que controlavam todo o cabedal de gestos, pensamentos e comportamentos possíveis às mulheres. À vista disso, prossegue Williamson, homens e mulheres do Sul deveriam seguir uma cartilha predeterminada, cujo objetivo final era o casamento:

Depois do casamento viria o sexo e depois filhos. Filhos representavam a perfeição da família. Filhos intensificavam a felicidade doméstica e garantiam a perpetuação da família. Eles também formavam uniões sanguíneas das famílias dos pais e portanto solidificaram os laços do clã que haviam começado com o casamento. A família e o clã necessariamente levaram à comunidade¹¹⁴ (Williamson, 1993, p. 365, tradução nossa).

John Matthews (2015), no entanto, ressalta as estratégias de embaralhamento dos parâmetros de gênero e raça, propostos pela narrativa de Faulkner. Corroborando as considerações de Williamson (1993), o final do século XIX no Sul dos Estados Unidos, seguia a ideologia do binarismo sexual, que prescrevia ações, gestos e comportamentos calcados na distinção definitiva entre homens e mulheres – discurso esse respaldado pelo aparato legal, médico e científico que, além disso, prescrevia como “desviantes” os indivíduos cujas sexualidades não estivessem inseridos nessa norma (Matthews, 2015, p. 119). No entanto, assinala Matthews, já existiam movimentos que lutavam pela emancipação política de negros e mulheres, os quais provocavam, na masculinidade branca, hegemônica e aristocrática, sentimentos de perda e ansiedade frente a tais mudanças (2015, p. 120):

¹¹³ “Men should be protectors. Like knights of old slaying dragons, they should protect their ladies physically. Also they should be material protectors, the providers who ‘bring home the bacon’ day by day for the comfortable support of their families” (Williamson, 1993, p. 365).

¹¹⁴ “After marriage would come sex and then children. Children represented the perfection of familyhood. Children heightened domestic bliss and insured the perpetuity of the family. They also formed a blood union of the families of the parents and hence solidified the ties of clan that had begun with marriage. Family and clan necessarily led to community” (Williamson, 1993, p. 365).

Na medida em que a ficção de Faulkner documentou as transformações da vida moderna, não é surpreendente encontrá-lo interrogando padrões fixos de gênero, muitas vezes, mas não invariavelmente, ao lado de um ataque à identidade racial fixa. Esta exploração de subjetividades movediças, compostas e instáveis exemplifica a determinação de Faulkner de destruir e recriar se mundo por meio da transfiguração imaginativa¹¹⁵ (Matthews, 2015, p. 120-21, tradução nossa).

Faulkner, assim, dinamitou a ordem binária predeterminada dos gêneros, em sua obra. Dramatizando continuamente as tensões entre o ideal vitoriano de moralidade e os modos empíricos de existência, ou seja, o que efetivamente ocorria nos modos de vida sulistas em termos de gênero, desejo e sexualidade, nenhuma das grandes personagens de Faulkner esteve à altura dessa moralidade, mas foram luminosamente capazes da conspurcação e profanação desse ideal, embaralhando conceitos de gênero supostamente bem delineados.

3.6. O feminino na obra de Faulkner: do aurático ao biológico

Em certa passagem do romance *Enquanto agonizo* (2010), a personagem Peabody, um homem grandalhão e ríspido, único médico em todo condado de *Yoknapatawpha*, finalmente levanta sua voz na rosácea de monólogos desse romance, e narra seu ponto de vista a respeito da morte de Addie Bundren, e sobre a viagem da família para enterrar a matriarca. Peabody é convocado por Anse, apenas quando não havia mais nada que pudesse ser feito para salvar a vida da esposa. Em determinado trecho de seu monólogo, quando ele, Anse e Dewey Dell observam o corpo agonizante de Addie sobre a cama, Dewey Dell diz a Peabody que a mãe não quer sua presença ali. Ele então narra:

Ela [Addie] olha para mim: posso sentir seus olhos. É como se estivesse me enxotando dali com eles. Já vi isso em outras mulheres. *Já as vi expulsar do quarto gente que ali fora por piedade e compaixão, para ajudar mesmo, para se agarrar a algum animal ignorante para o qual elas nunca passaram de bestas de carga. Isso é o que elas entendem por amor que está acima de tudo: aquele orgulho, aquele desejo furioso de esconder a nudez abjeta que trazemos dentro de nós, que carregamos para as salas de cirurgia, que*

¹¹⁵ “Given the extent to which Faulkner’s fiction chronicled the transformations of modern life, it isn’t surprising to find him interrogating fixed gender roles, often, but not invariably, in the company of an assault on fixed racial identity. This exploration of mobile, labile, composite selves exemplifies Faulkner’s determination to de-create and re-create his given world through the power of imaginative transfiguration” (Matthews, 2015, p. 120-21).

carregamos teimosa e furiosamente conosco para a terra de novo. Saio do quarto (Faulkner, 2010, p. 42-43, grifo nosso).

O segmento destacado é interessante na medida em que Faulkner matiza e complexifica a representação feminina em *Enquanto agonizo*, ao nuançar a personagem Addie, não apenas a representando como emparedada pelo patriarcado e exemplo da condição feminina limitante no Sul, mas ainda como reprodutora e legitimadora dessa ideologia masculina. O discurso de Peabody, nesse sentido, é quase pró-feminista: o narrador chega à conclusão de que algumas mulheres optam por defender os homens, mesmo quando eles as tratam como sujeitos subordinados, como defensoras ferrenhas dos interesses deles, em um tipo de defesa que mais ressalta seu próprio gênero, do que diz respeito ao modo como realmente são tratadas. Logicamente, Addie também *deseja* a morte e o final de seu sofrimento físico, e se colocaria contra quaisquer tentativas de impedi-la – no entanto, uma reflexão importante sobre as complexidades do feminino e das relações de gênero está dada, na tessitura do romance. Judith Wittenberg (2000) afirma que Faulkner não pode ser considerado nem um misógino, nem um proto-feminista – sua obra é tão complexa que desafia tais categorizações estanques (Wittenberg, 2000).

Como Wittenberg, Anne Goodwin Jones (2007) sugere que, apesar de as representações femininas em sua obra serem problemáticas em diversos momentos, “ele questionou as crenças estabelecidas sobre gênero e sexualidade com o que parece um senso de liberdade quase desimpedido”¹¹⁶ (Jones, 2007, p. 46, tradução nossa). A autora argumenta que a morte de Faulkner, ocorrida em julho de 1962, coincidiu com o período em que as noções de gênero passaram a ser mobilizadas como operadores de análise de textos literários. Nessa ascensão triunfante da teoria feminista, aponta Jones, Faulkner apresenta-se como autor fértil para leituras nesse sentido: “como escritor, ao menos, as questões feitas por ele e possibilidades que ele entreteve constituem um dos mais radicais e até mesmo hoje menos entendidas explorações do gênero e da sexualidade no século XX”¹¹⁷ (2007, p. 46-7, tradução nossa).

As mulheres foram representadas por Faulkner a partir de sua resiliência física e psíquica, ora habitando espaços inóspitos, ora sobrevivendo na cosmologia heteropatriarcal do Sul. Davis (1999) assevera a respeito da centralidade da caracterização das personagens

¹¹⁶ “[...] He [Faulkner] questioned accepted beliefs about gender and sexuality with what seems an almost untrammelled sense of freedom” (Jones, 2007, p. 46).

¹¹⁷ “[...] at least as a writer the questions he asked and possibilities he entertained constitute one of the most radical and even today least understood explorations of sexuality and gender in the twentieth century” (Jones, 2007, p. 46-47).

femininas em Faulkner, pautada na própria retórica do autor sobre a capacidade humana de permanência, quando “[...] suas personagens femininas são as que mais resistem”¹¹⁸ (Davis, 1999, p. 439). Para a autora, a crítica faulkneriana bifurca-se em duas vertentes: aquela que enxerga representações positivas em suas personagens femininas, habitualmente ligadas à resistência e insubmissão à uma sociedade tradicional dominada pela supremacia masculina branca do Sul, e, de outro lado, a crítica analisa Faulkner como um criador de personagens femininas estereotipadas, silenciadas, ou constantemente objetificadas pelo *male gaze*, a perspectiva masculina, preponderante na ficção faulkneriana. Davis conclui que “a ausência de uma resolução dialética das personagens femininas na ficção de Faulkner parece ser uma das poucas consistências encontradas na crítica literária desse tópico”¹¹⁹ (1999, p. 439).

O feminino em Faulkner não se constrange em assumir os desejos e rumos da própria existência, ainda que essas personagens habitem espaços que tolhem suas liberdades e escolhas individuais. Respalhando Davis, Carvill (1999) também aponta a pluralidade da representação feminina em Faulkner: “As mulheres de Faulkner provém um rico e variado espectro de esperanças humanas, medos, falhas e triunfos. A crítica feminista muitas vezes critica o paradigma do escritor e da sociedade sobre as mulheres, seus papéis esperados, e a realidade”¹²⁰ (Carvill, 1999, p. 137). A autora reitera a complexidade dessas personagens, nas quais “ele explora as mitologias, expectativas e consequências de sua visão social sobre as mulheres”¹²¹ (1999, p. 135). Tal complexidade é construída a partir de dois eixos representativos que Faulkner mobiliza para a criação de suas personagens.

O primeiro deles assenta-se na representação feminina a partir de uma *dimensão biológica*, isto é, as mulheres seriam representadas (e reduzidas) a partir de sua fisiologia. Assim, é comum a representação feminina ligada à fisiologia corporal ou natural – em seus romances e contos, há uma profusão de mulheres grávidas, dando à luz, menstruando ou amamentando. Tal representação deflagra no homem faulkneriano uma espécie de pânico e ansiedade – a autora menciona como exemplo as personagens Quentin, de *O som e a fúria*, e Joe Christmas, de *Luz em agosto*, no modo como lidam com a ideia de sangue menstrual e das funções corporais femininas (Carvill, 199, p. 135). Para estes homens, habitando uma

¹¹⁸ “[...] his women characters are the ones who most endure” (Davis, 1999, p. 439).

¹¹⁹ “[...] the lack of dialectic resolution of the women characters in Faulkner’s fiction appears to be one of the few consistencies found in the literary criticism about this topic” (Davis, 1999, p. 439).

¹²⁰ “Faulkner’s women provide a rich and varied spectrum of human hopes, fears, failures, and triumphs. Feminist critics often critique a writer’s or a society’s paradigm of women, their expected roles, and the reality” (Carvill, 1999, p. 137).

¹²¹ “[...] he explores the mythologies, the expectations, and the consequences of his society’s views of women” (Carvill, 1999, p. 135).

sociedade recentemente industrializada, o feminino biológico deflagra, nesses homens, sentimentos de ameaça, mistério ou estupefação.

O segundo eixo mimético realiza-se a partir de uma exploração da sexualidade e do desejo, isto é, “o território sob a preocupação social com a ‘castidade’ das mulheres”¹²² (Carvill, 1999, p. 135-36). Nesse sentido, a obsessão de Quentin com o hímen de Caddy, ou o fato de que Darl Bundren está ciente da gravidez escondida de Dewey Dell em *Enquanto agonizo* (2010), demonstram que a sexualidade feminina está envolta na membrana opaca constituída pelo olhar masculino cerceador e heteropatriarcal, debatendo-se para explorar as diferentes nuances e possibilidades de sua própria ontologia e política. Por fim, assinala Carvill, as mulheres em Faulkner são irremediavelmente representadas como sendo o *outro*, e ambigualmente vistas pela sociedade tradicional do Sul como seres inferiorizados e balizas morais que representam tudo o que é bom e moral (1999, p. 136).

De modo análogo a Carvill, Miller (1967) diagnostica em Faulkner a tendência de representação feminina a partir de uma dimensão biológica imantada pela estrutura narrativa – no sentido de que essa feminilidade biológica determina a articulação da personagem em relação ao enredo e aos outros personagens. Sendo assim, “Faulkner vê suas personagens femininas de acordo mais com seu sexo do que sua espécie, de acordo com a fecundidade e atração animal que exercem nos homens”¹²³ (1967, p. 3):

De maneira geral, Faulkner situa suas mulheres em duas categorias: *ghosts* ou *earthmothers*. As *ghosts* são assexuadas, ou têm o sexo ignorado; as *earthmothers* são todas as mulheres admiráveis, ou desprezíveis; em todo caso, é a fertilidade (ou a falta dela) que forma suas personagens¹²⁴ (Miller, 1967, p. 3).

Tomando de empréstimo um trecho de diálogo do patriarca Jason Lycurgus Compson em *Absalão, Absalão!* em que ele diz: “Years ago we in the South made our women into ladies. Then the war came and made the ladies into ghosts”, Miller estabelece uma classificação das personagens femininas em dois tipos: as *ghosts* de que fala o diálogo, mulheres mais velhas, maduras e viúvas, marcadas indelevelmente pela experiência de uma guerra civil (acrescentamos ainda uma primeira guerra mundial no começo do século XX),

¹²² “[...] the territory beneath society’s surface touting of ‘chasteness’ of its women” (Carvill, 1999, p. 135-36).

¹²³ “Faulkner views his feminine characters according to their sex, rather than species, according to their fecundity and the animal attraction which it begets in man” (Miller, 1967, p. 3).

¹²⁴ “In general, Faulkner places his women in one of two categories: they are either *earthmothers* ou *ghosts*. The *ghosts* are either sexless, or their sex is ignored; the *earthmothers* are all of the female that is admirable, and despicable; in either case it is fertility (or the lack of it) which forms their characters” (Miller, 1967, p. 3).

organizada e levada a cabo por homens. Trata-se de mulheres austeras, duras, cruéis, muitas vezes masculinizadas, que representam valores tradicionais. Miller dispõe nesse panteão de personagens Rosa Coldfield, de *Absalão, Absalão!*, Addie Bundren, de *Enquanto agonizo*, Margaret Powers, de *Soldier's pay*, Jenny Sartoris, de *Sartoris*, e Joanna Burden, de *Luz em agosto*. Na definição de Miller, “Como *ghosts*, essas mulheres não têm a fertilidade exuberante das *earthmothers*, e uma vez que a redoma opaca seja removida, elas podem ter contornos mais precisos que, embora não sejam reais, se destacam nitidamente”¹²⁵ (Miller, 1967, p. 6).

Como antítese à figura fantasmática dessas mulheres, Miller contrapõe o arquétipo da fertilidade feminina, na figura das *earthmothers*. Tal categoria de personagens femininas é caracterizada essencialmente por seu aspecto de ninfa, juventude e sexualidade exuberante. Trata-se de figuras femininas de fundo mítico, muitas vezes atreladas à natureza, à maternidade e ao desejo, e que exercem poder sobre os homens. Miller posiciona a jovem grávida Dewey Dell, de *Enquanto agonizo*, Caddy, de *O som e a fúria*, Belle, de *Sartoris*, Eula Varner, de *O povoado*, e Temple Drake, de *Santuário*, como exemplos de *earthmothers*: “Suas principais características são a resiliência e a sexualidade. [...] Suas ações são comandadas quase que completamente pelo âmago da fecundidade visceral, eterna e amoral que Faulkner retrata tão bem”¹²⁶ (Miller, 1967, p. 8).

Ainda que tal categorização possa ser engessante em alguns momentos, no sentido de que a suposição de figuras arquetípicas pautando a representação de personagens simultaneamente complexifica e expande as possibilidades de análise, e as achata num padrão mítico e mimético, a classificação de Miller é importante porque revela as potencialidades femininas destas personagens em determinado espaço e tempo histórico, e a ansiedade do masculino diante delas, como no romance que tomamos como *corpus*. Sobretudo, revela os mecanismos de representação efetuados por Faulkner, que ora transforma mulheres em seres etéreis, impalpáveis – Caddy é o perfume das árvores ou da flor de madressilva em *O som e a fúria* – ora em ninfas, vinculadas à cosmovisão da natureza e do biológico.

Leslie Fiedler (1960) está inserido no rol de autores que analisam as personagens femininas de Faulkner como problemáticas ou estereotipadas. Em seu famoso estudo *Love and death in the American novel*, Fiedler equivocadamente afirma que nenhum romancista

¹²⁵ “As *ghosts*, these women do not have the rich-rotten fertility of the earthmother and since the opaque glass is thus removed they can have the crisp spinter outlines which, although they may not be real either, stand out in sharp relief” (Miller, 1967, p. 6).

¹²⁶ “Its chief characteristics are endurance and sex. [...] Their actions are dictated almost wholly by the core of unsophisticated, eternal, amoral fecundity that Faulkner portrays so clearly” (Miller, 1967, p. 8).

americano criou tantas representações pejorativas do feminino, sendo que apenas as mulheres mais velhas e mulheres negras seriam tratadas com o devido respeito por Faulkner (Fiedler, 1960, p. 309). Fiedler assinala, de modo um tanto radical, que na representação de uma topografia racial e humana do Sul dos Estados Unidos, Faulkner “dá a impressão de ser o misógino provinciano trocando histórias com os amigos de modo a revelar alguma verdade sobre as mulheres que chocam até a si mesmo”¹²⁷ (1960, p. 310):

[Faulker] nos lembra que homens são indefesos nas mãos de suas mães, esposas e irmãs; que mulheres não pensam, mas passam da evidência à conclusão através de caminhos muito acidentados para os homens seguirem; que elas não possuem moralidade, nem honra; que eles são capazes, portanto, de trair sem escrúpulos ou culpa, mas também oferecem uma lealdade inexplicável; que elas gostam de uma surra ocasional nas mãos de seus homens; [...] que elas usam sua sexualidade de maneira calculista para alcançar seus objetivos inescrutáveis¹²⁸ (Fiedler, 1960, p. 309).

Para além da virulência crítica de Fiedler e os ecos de uma leitura limitada da representação, ressaltamos que o autor propõe uma categorização das personagens femininas em dois tipos: mobilizando a imagem da *daughter* (filha), Fiedler divide as mulheres de Faulkner em filhas dos agricultores, atreladas a um mundo rural, mítico, fértil, sexual e exuberante, e filhas da aristocracia, também pautadas pela hipersexualização, tingida de matizes decadentes (Fiedler, 1960, p. 310). Fiedler cita as ninfas Temple Drake, Dewey Dell, e Lena Grove – três figuras distintas do feminino em Faulkner – como exemplos medulares da categorização proposta por ele.

A crítica tem ressaltado que a tendência de Faulkner como ficcionista seria o de apresentar as personagens femininas calcadas em um imaginário mítico ou primitivo. Mortimer (1993) considera as personagens faulknerianas femininas esvaziadas, achatadas por por padrões arquetípicos que corporificam ideais de fecundidade, desejo, sexualidade, mal, morte, beleza ou maternidade. Nesse processo de achatamento, a focalização e enunciação de narradores masculinos sobre essas personagens, narradas muitas vezes a partir do enunciado ou dos fluxos de consciência fraturados de homens mentalmente desestabilizados, cumpre o papel de *distorção* na representação dessas mulheres, já que, recriadas a partir da perspectiva

¹²⁷ “[...] sometimes gives the impression of the village misogynist swapping yarns with the boys at the bar in order to reveal a truth about women which shocks even himself (Fiedler, 1960, p. 310).

¹²⁸ [Faulkner] “reminds us [...] that men are helpless in the hands of their mothers, wives, and sisters; that females do not think but proceed from evidence to conclusions by paths too devious for males to follow; that they possess neither morality nor honor; that they are capable, therefore, of betrayal without qualm or quiver of guilt but also of inexplicable loyalty; that they enjoy an occasional beating at the hands of their man; [...] that they use their sexuality with cold calculation to achieve their inscrutable ends” (Fiedler, 1960, p. 309).

desses homens, ora são tratadas com condescendência, ora são meramente projeções das necessidades destes personagens (1993, p. 29). Diz Mortimer: “[...] os homens na obra de Faulkner que estão cientes das mulheres são tipicamente perturbados por elas, e as imagens nas quais suas percepções são veiculadas a nós compartilham similaridades importantes”¹²⁹ (1993, p. 29).

Algumas razões podem ser listadas para as representações do feminino em Faulkner seguirem padrões míticos calcados no primitivo, na natureza e no biológico. Ainda que elas envolvam a representação numa membrana que objetiva simultaneamente mimetizá-las e colocá-las em um espaço aurático de idealização, achatamento, e despersonalização desse feminino em imagens, sinestesias, sons – possibilitando o controle masculino sobre o feminino, Faulkner esteve inserido em um espaço agrário, em que a natureza era exuberante. Nesse sentido, Faulkner recorre à obsoleta dicotomia natureza *versus* cultura, ao representar as mulheres em sua obra por esse viés biológico, enquanto o masculino é associado à máquina e à técnica. Enquanto Dewey Dell, de *Enquanto agonizo*, está grávida e constrói analogias subjetivas entre seu estado e a gravidez de uma vaca no estábulo da família, seu irmão Cash, primogênito dos Bundren, mobiliza a técnica matemática para a construção do caixão rudimentar que levará o corpo da mãe para Jefferson.

3.7. Patriarcas, cavaleiros e homens negros: figuras do masculino no Sul de Faulkner

Foi a partir da década de 1990 que a obra de Faulkner passou a ser observada sob a lupa analítica dos *men's studies* (Duvall, 1994, p. 49). John Duvall, como Susan Donaldson (1999), aponta que inicialmente o estudo das representações masculinas no autor foi relegado a um patamar secundário, no que concerne às teorias de gênero aplicadas à exegese de textos literários. Para o crítico, a predominância de análises feministas de Faulkner deve-se à temporalidade em que ele erigiu sua obra, ou seja, em 1962, ano de sua morte, já havia se iniciado a década em que os estudos feministas adquiriram grande relevância epistemológica. Assim,

¹²⁹ “[...] men in Faulkner’s stories who are aware of women are typically troubled by them, and the images in which their perceptions are conveyed to us share important similarities (Mortimer, 1993, p. 29).

Na medida em que a masculinidade define-se a si mesma em relação à feminilidade, a ficção de Faulkner oferece igualmente uma complexa representação da masculinidade em crise como tenta compreender a si mesma de modo mais fluido e em um campo descentralizado. A questão da masculinidade em conflito em Faulkner [...] sugere [...] que o que vemos em sua obra é a elaboração de uma patologia cultural mais ampla na auto-identificação sexual masculina¹³⁰ (Duvall, 1996, p. 49, tradução nossa).

Kelly Cannon (2004) também enfatiza a importância das temáticas de gênero em sua obra (2004, p. 291). O interesse de Faulkner nessas questões é devido, segundo a autora, a dois motivos. O primeiro, seria a região que Faulkner tomou como matriz para suas obras, a qual, devido às assimetrias entre raça, gênero e classe social, se estabelece como *locus* peculiar em que tais disparidades são potencializadas. Isto não implica afirmar que outras regiões dos Estados Unidos não pudessem ser problematizadas a partir dessas categorias, mas que no Sul dos Estados Unidos tais questões são explicitadas devido aos traumas de um passado classista e escravocrata, além da derrota na Guerra de Secessão, e o posterior período de Reconstrução da região (Kutler, 2003).

O segundo motivo, diz Cannon (2004), seria o de que Faulkner “estava bem consciente do artifício do gênero, de que este é um construto social – não menos real por esse motivo”¹³¹ (Cannon, 2004, p. 21, tradução nossa). Cannon recorre à aspectos biográficos para analisar as masculinidades em Faulkner, às quais, segundo ela, seriam constituídas pela necessidade do autor em se *auto-afirmar* em uma região patriarcal e fortemente masculina. Faulkner nasceu e foi criado entre homens (teve três irmãos, além da figura do pai), e, sobretudo, viveu sob a sombra de seus antepassados, alguns deles figuras masculinas imponentes, como seu bisavô, William C. Falkner. À vista disso, Faulkner teria criado uma mitologia compensatória, isto é, um conjunto de ficções performativas sobre si, que resultaram, por exemplo, nas fotografias que analisamos no início, em que está paramentado como aviador da *Royal Air Force*. Diz Cannon (2004): “Pela arte e artifício, Faulkner transcendeu as limitações que ele mesmo imaginou em sua masculinidade. [...] [legando] um

¹³⁰ “To the extent that masculinity defines itself in relation to femininity, Faulkner's fiction offers an equally complex rendering of masculinity in crisis as it attempts to know itself in a now more fluid and decentered representational field. [...] the issue of embattled masculinity in Faulkner [...] suggest that what we see in his fiction is the working through of a larger cultural pathology in male sexual self-identification” (Duvall, 1996, p. 49).

¹³¹ “[...] himself was keenly aware of the artifice of gender, that it is a social construct— though no less a reality for this fact” (Cannon, 2004, p. 21).

substancial corpo ficcional, impregnado pelo interesse no gênero, particularmente como este era definido no Sul dos Estados Unidos”¹³² (2004, p. 291, tradução nossa).

A masculinidade na obra de Faulkner aparece atrelada a conceitos de *gentileza* e *paternalismo*. O ideal branco de masculinidade seria o do *Southern gentleman* (“cavaleiro sulista”), que, ao lado da figura da *Southern belle*, são a base na qual se sustentam as relações de gênero no condado de *Yoknapatawpha* (Cannon, 2004, p. 291). Tal imagem do *Southern gentleman* muitas vezes aparece desdobrada na figura do *gentleman* como cavaleiro, na qual convergem, ao mesmo tempo, um ideal social e sexual (2004, p. 291). A presença de personagens masculinas brancas em crise na poética faulkneriana, como Quentin Compson e Horace Benbow, de *Sartoris* (2010), simula, desse modo, o esfacelamento dessa figura idealizada, em um paradoxo: Faulkner estabelece narrativamente tal imagem, ao mesmo tempo que a desagrega (2004, p. 292).

Outro componente fundamental na representação das masculinidades faulknerianas seria a *estratificação social*. Nessa dinâmica, “as classes superiores exercem seus privilégios, e os homens de classes inferiores reagem, às vezes com violência, a um ataque que é percebido como intensamente pessoal”¹³³ (2004, p. 291, tradução nossa). Aliadas a conceitos de classe, as *questões raciais* também ocupam lugar central na cosmologia masculina de Faulkner, no modo como os homens racializados se constituem subjetivamente e estruturam suas relações à casta de brancos do Sul, e vice-versa. De acordo com Cannon (2004), essas relações se agudizam quando referem-se a homens negros e brancos inseridos em uma mesma classe social. Além disso, a *escravidão*, abolida com o fim da Guerra Civil, também figura como dispositivo para gênese da identidade dos homens sulistas – de um lado, a derrocada do modelo econômico do Sul destituiu os donos das *plantations* de seus bens e de seus escravos, desestabilizando uma identidade masculina que era bastante baseada nesses elementos; de outro, os homens negros viam-se libertos em um sistema econômico e social em colapso, e deveriam construir uma identidade agora como homens livres, maridos e pais de família.

A temporalidade – a qual, como já apontamos, está sujeita à flutuações de toda ordem – opera no processo de construção da identidade masculina das personagens de Faulkner. Assim, prossegue Cannon (2004), há um tensionamento constante entre figuras masculinas do passado, especialmente aquelas atreladas às famílias aristocratas – *plantation owners* e

¹³² “Through art and artifice, Faulkner transcended the limitations he imagined in his own masculinity. [...] [Faulkner] left behind him a substantial body of fiction, suffused with an interest in gender, particularly as it is defined in the American South” (Cannon, 2004, p. 291).

¹³³ “The upper classes wield their privilege and the men of the lower classes react, sometimes violently, to the assault they perceive as intensely personal” (Cannon, 2004, p. 291).

cavaleiros confederados que combateram na Guerra de Secessão – e as figuras do presente, cuja masculinidade está estilhaçada, não correspondendo mais aos ideais anteriores:

A masculinidade participa aqui em um tema faulkneriano geral, de que o presente não pode competir com o passado porque o passado não pode ser maquiado pela imaginação. Uma vez mortos em segurança, os heróis do passado podem se tornar muito maiores do que eram em vida, assim como os feitos do passado se tornam maiores do que as atividades aparentemente insignificantes do presente¹³⁴ (Cannon, 2004, p. 292, tradução nossa).

Nessa disparidade entre ideais do passado confederado e a masculinidade sulista emergente no século XX, Faulkner questiona os papéis de gênero atribuídos aos homens, ao mesmo tempo que engendra personagens que estão absolutamente assimilados e acomodados nessas configurações. Desse modo, há em sua obra personagens *hipermasculinizadas*, que agregam sentidos de uma virilidade exuberante e *performática*, como Bayard Sartoris, Jewel Bundren (*Enquanto agonizo*), e Thomas Sutpen (*Absalão, Absalão!*), ao lado de homens que interrogam profundamente o *ethos virilis* em que estão inseridos, numa recusa obstinada a padrões estabelecidos, como Harry Wilbourne, de *Palmeiras selvagens* (2003). O tensionamento entre dimensões sancionadas de masculinidade e indivíduos periféricos a essa centralidade, possibilita que as hierarquias masculinas sejam estabelecidas, oferecendo um panorama ambíguo e complexo das dinâmicas homossociais do homem faulkneriano. Além disso, como já apontamos, os homens que habitam a topografia diegética de Faulkner estão inseridos em um espaço de profundas transformações políticas, sociais e culturais – exatamente por habitarem o Sul, carregam atrás de si os fantasmas da derrota na Guerra de Secessão, juntamente aos sentidos de *desvirilização* e *feminização* decorrentes desse fato (Gros, 2010).

3.8. Imagens paradigmáticas do homem faulkneriano

Uma das facetas menos conhecidas de William Faulkner diz respeito a seu talento para o desenho e ilustrações. Nos anos de juventude do escritor, mais precisamente entre 1916 e 1925, Faulkner contribuiu ativamente com algumas ilustrações para o *Ole Miss*, jornal da

¹³⁴ “Masculinity here participates in a general Faulknerian theme, that the present cannot compete with the past because the past can be embellished by the imagination. Once safely dead, the heroes of the past can become much bigger than they were in life, just as deeds of the past loom larger than the seemingly petty activities of the present” (Cannon, 2004, p. 292).

University of Mississippi, em Oxford, além de colaborar em uma revista de humor editada pela própria universidade, chamada *The Scream*. Nestes desenhos, a representação do glamour esfumado e decadente de personagens lânguidos da era americana do *jazz*, em figuras longilíneas, elegantes e abandonadas, como se escapulidas de um romance de Scott Fitzgerald, destacadas ora em espaços abstratos limitados pelo fundo infinito da página, ora em espaços minimalistas e com poucos elementos, ou ainda em fundos quadriculados semelhantes à composição cubista, remetem à obra do gravurista inglês Aubrey Beardsley. Diferentemente do traçado obsessivo e expressionista de um Bruno Schulz, outro escritor que se aventurou pelos desenhos, as ilustrações de Faulkner são limpas e objetivas.

Nas ilustrações de Faulkner, homens e mulheres das décadas de 1910 e 1920 quase sempre interagem, unidos graciosamente em uma única composição pictórica enquanto engalfinham-se sensualmente, sob a música dissonante e desestabilizadora do *jazz*. Há algo de espalhafatoso e *camp* nesses desenhos (Sontag, 2020), e na postura destes homens e mulheres, quase como se Faulkner quisesse, no plano da imagem visual, embaralhar as noções estabelecidas e fixas do binarismo sexual. Ou ainda, estes desenhos são um primeiro esboço da tentativa de Faulkner de criação de tipos humanos ambíguos e complexos, algo que seria levado finalmente a cabo em sua obra fictícia.

O mais curioso, entretanto, é a profusão e o cuidado figurativo de Faulkner em representar *figuras masculinas* nesses desenhos. Em grande parte deles, homens aparecem vestindo *smokings* e fumando cigarrilhas ou charutos, enquanto enlaçam mulheres, ou aparecem dentro de carros, numa atmosfera *noir* auto-indulgente. Em outra quantidade de desenhos, evidencia-se a preocupação de Faulkner com as representações da masculinidade e do companheirismo masculino, evidenciado na composição de *tipos* sociais. Numa dessas ilustrações (**imagem 11**), três homens aparecem lado a lado, alinhados, cada um vestindo uma indumentária repleta de signos de virilidade: os uniformes de oficiais e cadetes, e os chapéus da Marinha, Exército e Aeronáutica, dispostos na cabeça de cada um, constroem sentidos institucionais de solidariedade e união, realçados pela dominância da figura central, que enlaça os ombros dos outros dois. A legenda aliterativa da ilustração, “Fish, Flesh, Fowl” (“Peixe, Carne, Galinha”), aparece logo abaixo, como se indicasse o apelido de cada um desses homens. Virilizados até certo ponto – de certo modo, a própria legenda parece subverter os códigos de masculinidade que Faulkner investiu na ilustração, de maneira um tanto jocosa.

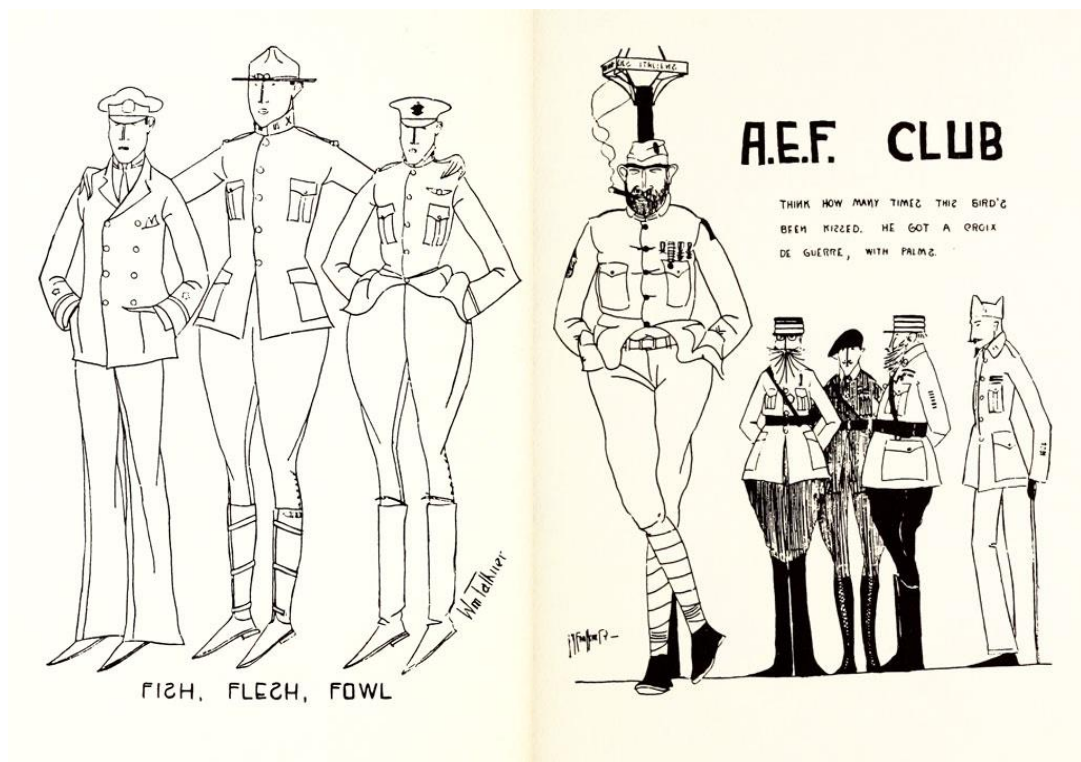


Imagem 11: Sem título. Disponível em: <https://historydaily.org/illustrations-of-william-faulkner>

Imagem 12: Sem título. Disponível em: <https://historydaily.org/illustrations-of-william-faulkner>

Em outro desenho (**imagem 12**), o apelo homosocial aparece mais uma vez, pelo desenho de um oficial disposto em primeiro plano, um homem barbado e de pernas suavemente cruzadas, enquanto há um grupo de quatro homens aparecendo ao fundo, quatro oficiais sociabilizando, cada um dotados de signos distintos nas vestimentas, referentes ao lugar densamente masculino de exércitos, guerras ou cavalarias. A legenda A.E.F (sigla para *American Expeditionary Forces*), aparece acima da cabeça dos homens, o que dá um ar de pôster à imagem.

A ilustração mais interessante, do ponto de vista das representações do masculino, é *Classes* (**imagem 13**), uma espécie de *tableaux* de tipos viris, dispostos frontalmente para o espectador, quase como se Faulkner intentasse apresentar quatro paradigmas distintos. Nela, quatro figuras masculinas, trajadas com sofisticação quase dandística, apresentam múltiplas *performances* da masculinidade. Como Faulkner não especifica quais tipos objetivou representar especificamente (não há qualquer legenda explicativa na imagem), tomamos a liberdade de nomear esses tipos, da esquerda para a direita: o *artista*, o *hard-boiled*, isto é, o detetive, o *dândi* e o *burocrata* – não por acaso, quatro tipos masculinos presentes na obra de Faulkner. O título da ilustração, por sua vez, indica que Faulkner estava consciente das diversas categorizações sociais do masculino, e das interseccionalidades possíveis. Revelador

também é que, ainda que o estado do Mississippi e o Sul dos Estados Unidos como um todo contasse com uma população majoritariamente negra na exata época em que Faulkner concebeu esses desenhos, não há nenhuma personagem ou homem de pele negra entre as quatro figuras, nenhum *coon* ou personagem cômica dos *minstrel shows*. Isso nos leva a considerar que as ideias de Faulkner sobre a masculinidade (e isso se confirma na obra dele, em certa medida), referissem-se apenas a homens brancos.

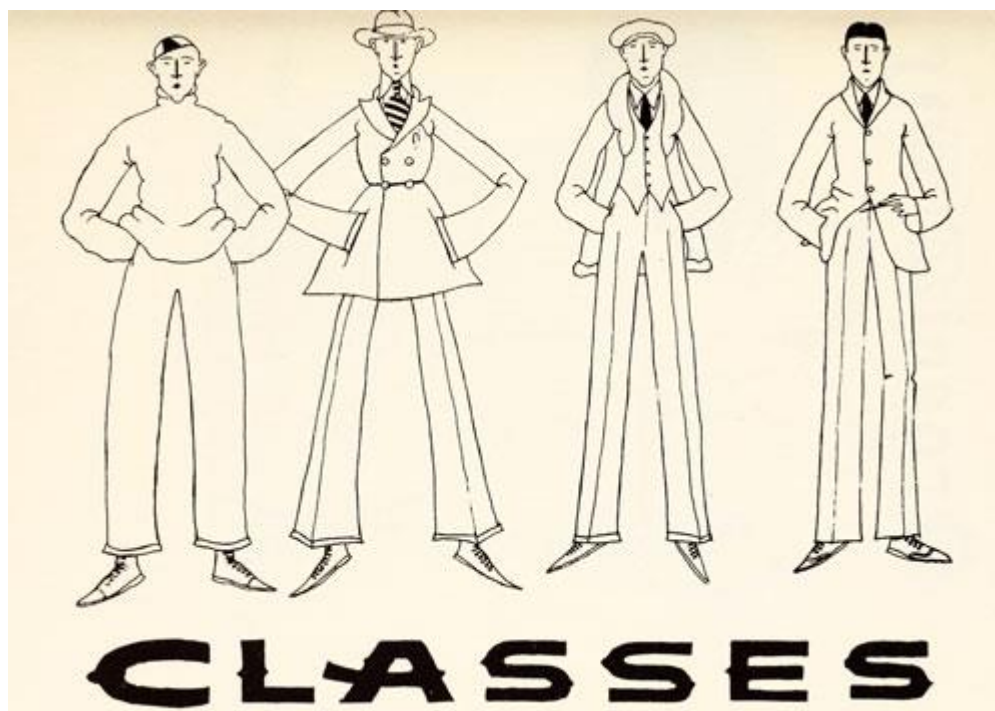


Imagem 13: Sem título. Disponível em: <https://historydaily.org/illustrations-of-william-faulkner>

Homens feridos e traumatizados, que retornam da experiência da guerra. Homens que se engajam em batalhas domésticas, legando uma herança que assombrará os homens (e mulheres) mais novos de suas linhagens. Homens negros, que não se submetem à supremacia branca do Sul. Homens negros que servem às famílias abastadas. Patriarcas que ora fundam dinastias em genealogias complexas, ora se entregam ao álcool e ao niilismo. Rapazes intelectualizados da aristocracia sulista que estudam em Harvard. Rapazes que são agricultores pobres, brancos e negros, ocupando os espaços deixados por uma economia e tradição sulista em decadência (e que carregam o caixão com o corpo da própria mãe). Homens que se auto-destroem dirigindo velozmente carros, pilotando aviões ou adentrando as águas de um rio. Homens que não se encaixam nos padrões de masculinidade e virilidade valorativos da época, ao lado de homens que caçam, adestram cavalos ou bebem juntos, urdindo desse modo uma densa teia homossocial.

É vasta a complexidade das representações masculinas na obra de Faulkner, algo que pode ser constatado, em parte e antecipadamente, pelos seus desenhos. De certo modo, deslocaremos mulheres, negros e dissidências sexuais, desde sempre vistos como o *outro*, para o centro – e situaremos o homem de Faulkner no lugar desse *outro*, a fim de enxergá-lo com mais precisão, tornando-o objeto de nossa análise.

Faulkner riscou uma constelação complexa e multifacetada de personagens, habitando um espaço que em si mesmo também era fragmentado e movediço, no que se refere à sua configuração histórica. O projeto *Digital Yoknapatawpha*¹³⁵, um *database* mantido pela University of Virginia, catalogou um número de 3.724 personagens no *corpus* faulkneriano, distribuídos entre protagonistas, personagens com densidade e bem desenvolvidos que habitam a ecologia narrativa de Faulkner, com nome, participação efetiva no enredo e aparecendo constantemente entre vários romances e contos, até personagens secundários ou apenas periféricos, pouco desenvolvidos ou cujos nomes são apenas mencionados, ou mesmo não nomeados.

É a partir desse grande número de personagens no ecossistema diegético de Faulkner que propomos a apresentação de algumas *imagens paradigmáticas da masculinidade* presentes em sua obra. A interseccionalidade, no sistema de relações de gênero na obra de Faulkner, possibilita a construção desses paradigmas que visam dar conta da complexidade de tipos masculinos que permeiam a obra, a partir das hierarquias de classe e raça, que determinam o lugar social de cada um. Desse modo, propomos uma categorização dessas personagens masculinas em dois grandes grupos: o primeiro está articulado essencialmente aos sentidos hegemônicos de masculinidade, e provém, em grande parte, da aristocracia sulista (*o aviador, o caçador, o southern gentleman e o patriarca*), enquanto o segundo grupo está atrelado às masculinidades subordinadas, sendo eles os *homens negros, homens brancos pobres* (ou *white trash*), os *celibatários* e os *fundadores de dinastias* – estes últimos, em busca de ascensão material e simbólica às masculinidade hegemônicas. Tais paradigmas não são estanques, mas profundamente matizados, ou seja, as características recorrentes em um tipo podem ser observadas em outros, e assim por diante. Temos consciência também de que o grande número de personagens na obra de Faulkner é bastante propício às tentativas de categorização. No entanto, a construção de uma tipologia permite um panorama complexo de tipos no *corpus* faulkneriano, e nos permite um diálogo com as teorias de Mosse (1996) acerca dos estereótipos de masculinidade surgidos no decorrer dos séculos.

¹³⁵ Disponível em: <http://faulkner.iath.virginia.edu/>

3.8.1. O aviador

A primeira figura da masculinidade em Faulkner é o *aviador*, ou seja, homens que pilotam aviões, geralmente em situações de conflito, como a Primeira Guerra Mundial. Mais uma vez, a biografia de Faulkner se imiscui como elemento considerável para tal opção estética. Como já ressaltamos, o escritor se alistou na Royal Air Force, e treinou como piloto por um breve período, quando a guerra estava no final (Hamblin & Peek, 1999). No entanto, como assinala Hamblin (1999), Faulkner retorna à cidade natal usando o uniforme da RAF e trazendo uma mitologia construída ao redor de uma guerra da qual não participou efetivamente. Além disso, na maturidade, Faulkner passou alguns anos pilotando aviões como esporte, até 1935, quando seu irmão Dean, morre em um acidente aéreo em Pontotoc, no Mississippi (Hamblin, 1999, p. 25).

As aparições inaugurais da figura heroica do aviador na obra de Faulkner se iniciaram em seus primeiros poemas, como “The lilacs” e “The ace”. Neste último, Faulkner constrói a imagem idealizada e algo sinestésica da figura do piloto, o qual, argumenta Watson (2000), pode ser aplicada ao próprio autor, como se este se apresentasse:

A luz do sol
o pinta enquanto ele persegue, gigante pela manhã
em seu manto e couro, e doura seu brilhante
Cabelo. A primeira cotovia paira, cantando, onde
Ele brilha através dos portões luminosos do dia.¹³⁶

No entanto, será na ficção que o arquétipo do aviador se cristalizará em sua genealogia da masculinidade. Em contos como “Landing in luck”, “Ad Astra” (que dará origem a *Sartoris*), “All the dead pilots” e “Turnabout”, a figura do aviador aparece mais uma vez – neste último, o vínculo homosocial entre dois deles, o americano Bogard e o inglês Claude Hope, que presenteiam um ao outro com vôos e passeios de barco, possibilitando o surgimento de vínculos os quais, segundo Matthews (2015), “unem os americanos em torno de ideais fraternos de patriotismo, bravura masculina, e sacrifício aos companheiros, que constituem o amálgama dos estados nacionais masculinistas”¹³⁷ (Matthews, 2015, p. 121-22, tradução nossa).

¹³⁶ “The sun light Paints him as he stalks, huge through the morning/ In his fleece and leather, and gilds his bright/ Hair. The first lark hovers, singing, where/ He flashes through the shining gates of day.” (Watson, 2000, p. 33).

¹³⁷ “[...] unites the Americans around fraternal ideals of patriotism, manly bravery, and sacrifice for one’s fellows that constitute the glue of masculinist national states” (Matthews, 2015, p. 121-22).

Paga de soldado já apresenta a figura do piloto ferido no combate, que retorna para casa, castrado metaforicamente pelos traumas da guerra. Neste, a figura do aviador aparece bipartida em dois personagens, Donald Mahon e o cadete Lowe. Em *Sartoris*, Faulkner complexifica o arquétipo do aviador em Bayard Sartoris, que retorna machucado da I Guerra Mundial, depois de presenciar a morte do irmão gêmeo John. *Pylon*, romance publicado em 1935, narra as manobras de um grupo de aviadores, e tem em Robert Shumann sua figura masculina primordial (Bostwick, 1981; Harrison, 1985). Para Zeitlin (1999),

Em torno das torres, ícones fálicos da modernidade, os aviões giram em órbitas elípticas, estonteantes, sem sentido e, em última análise, fatais, enquanto as diminutas figuras humanas da multidão olham para cima com fascínio idiota: é claro que a multidão veio para ver os aviadores caindo ao chão, para ver a imolação do homem e da máquina, presidida pela voz metálica do amplificador e pelo ameaçador olhar elétrico dos holofotes¹³⁸ (Zeitlin, 1999, p. 306, tradução nossa).

É interessante enfatizar que, nos três romances em que a figura do aviador é proeminente, estes são mortos no final da narrativa: em *Paga de soldado*, Donald Mahon; em *Sartoris*, o jovem Bayard comete suicídio ao embarcar em um avião fadado a se acidentar, enquanto em *Pylon*, um dos aviões que executa manobras no céu cai perto dali. É quase como se Faulkner se vingasse dessas personagens por algo que ele nunca conseguiu efetivamente ser, ou projetasse o próprio destino temido ou almejado nesses seres de papel. Ou ainda, pode-se pensar na guerra, como conflito predominantemente masculino, expiando as falhas no heroísmo desses personagens, em um tipo de levante homosocial.

Rouzeau (2013), ao analisar os estereótipos de masculinidade advindos do combate em guerras desde o século XIX, chega à conclusão de que o século XX, paradoxalmente o mais sangrento em termos de conflitos, promoveu na realidade a “desvalorização do fato guerreiro” (Rouzeau, 2013, p. 240), ou seja, a guerra perdeu gradualmente suas atribuições de honra, heroísmo e masculinidade, devido à crescente industrialização e mecanização, que promovia o surgimento de armamentos cada vez mais eficazes, que substituíam o fator humano. Além disso, segundo Rouzeau (2013), a ascensão da fotografia como documento dos horrores da guerra também possibilitou uma desmistificação do mito viril atribuído aos homens que participavam dela, ao registrar as imagens de homens mortos ou mutilados, em tom de

¹³⁸ “Around the pylons, phallic icons of modernity, the airplanes revolve in dizzying, pointless, and ultimately fatal elliptical orbits as the diminutive human figures of the crowd gaze upward in idiot fascination; it is clear that the mob has come to see the high flyers come crashing to the ground, to see the immolation of man and machine, presided over by the metallic voice of the amplifier and the menacing electric gaze of the searchlights” (Zeitlin, 1999, p. 306).

denúncia e como método de humanização desses homens. Se, antes do século XX, “A força e resistência ao cansaço, a aptidão para superar o sofrimento físico e a dor moral [...] a aceitação de derramar seu sangue para a defesa do país são um conjunto de qualidades viris que encontram sua completa satisfação no estado militar” (Bertaud, 2013, p. 74), o século XX viu a guerra transformar-se em motivo de trauma e desencanto, por parte dos soldados. É isto o que ocorre nas obras de Faulkner em cuja textura narrativa incrustam-se de imagens de masculinidade atreladas à figura viril do aviador.

3.8.2. O caçador

Os espaços de homosociabilidade masculina em Faulkner muitas vezes são pautados pela prática da caça e pela figura arquetípica do *caçador* (Duvall, 1991). Como no caso dos aviadores, este arquétipo é uma ressonância da vida de Faulkner. Hamblin (1999) afirma que, desde muito jovem, Faulkner participava de caçadas ao lado do pai, ao longo do rio Tallatchie, no noroeste do Mississippi. Depois de adulto, ele continuou engajado nas práticas da caça, porém sem matar efetivamente os animais – e, mesmo em idade avançada, o escritor sulista adotou a caça à raposas como esporte, “[...] encontrando-se fortemente atraído não apenas aos rituais formalizados do esporte, mas também aos seus perigos e emoções”¹³⁹ (Padgett, 1999, p. 191, tradução nossa).

Groppi (2017) ressalta que a prática da caça é um tema constante nas letras americanas, erigindo uma genealogia que vai de *Moby Dick*, de Herman Melville, até Jack London (Groppi, 2017, p. 2). Apesar de serem menos constantes no *corpus* faulkneriano, as cenas de caça são narradas em *Sartoris*, na qual Bayard Sartoris sai em busca de uma raposa conhecida em *Yoknapatawpha* pela fama de incapturável. Há algo heroico na imagem de Bayard construída pelo narrador: “Ele continuou a cavalgar. Em ambos os lados havia serras; uma delas já escuras, como um baluarte de bronze, a outra iluminada pelos derradeiros e rubros raios de sol” (Faulkner, 2010, p. 333). O narrador prossegue:

A raposa estava a menos de quarenta metros; mesmo assim continuou a se aproximar, parecendo simplesmente inconsciente do cavaleiro. Então Bayard deu um grito.

O animal lançou-lhe um olhar; os raios baixos de sol inundaram rubra e brevemente os seus olhos; em seguida, em um único e recatado relampejar pardacento, sumiu. Bayard expeliu o ar preso em seu pulmão, o coração pulsando forte contra as costelas (Faulkner, 2010, p. 332).

¹³⁹ “[...] finding himself strongly attracted not only to the formalized rituals of the sport but also to its thrills and dangers” (Padgett, 1999, p. 191).

No trecho destacado, a própria estruturação espacial sinalizada pelo narrador (“baluarte de bronze”, “derradeiros e rubros raios de sol”), agrega sentidos de uma composição masculina aurática e idealizada, culminando na imagem virilizada de Bayard, montado num cavalo doméstico e encontrando-se com a raposa, esta também cercada de uma aura mítica.

O conto “The bear”, por sua vez, publicado primeiramente em separado e posteriormente incluído como uma das seções de *Go Down, Moses*, narra a caçada a Old Ben, um grande urso, pela personagem Ike McCaslin. A caça, no romance, opera como espaço de pedagogia masculina e homosocial, e Faulkner a mobiliza como metáfora para ritos de iniciação e amadurecimento dos garotos, inseridos em um grupo de homens mais velhos. Analisando a composição estrutural de *The bear*, Hahn (1999), diz o seguinte:

Tomada em seu todo, esta sequência é mítica, heroica, centralizada no homem e altamente racializada. Tão fortemente interligados estão os elementos da história, tão sacralizado o ritual da caça, que as três mortes totêmicas na conclusão do capítulo 3 tornam difíceis de imaginar o retorno da narrativa ao mundo cotidiano¹⁴⁰ (Hahn, 1999, p. 33, tradução nossa).

A caça em Faulkner remete ainda a uma tentativa de posicionamento do indivíduo entre a civilização e a natureza (Padgett, 1999, p. 191). Nesse sentido, diz Hamblin (1999): “Práticas específicas de caça representadas em todo o romance revelam como as atitudes patrimoniais de propriedade, seja de terra, animais ou humanos, podem devastar tanto o presente quanto a futura geração”¹⁴¹ (1999, p. 191, tradução nossa). Duvall (1991), compondo uma análise comparativa com o romance *Songs of Solomon*, de Toni Morrison, postula que, em “The bear”, uma determinada dimensão transcendente é atingida pela prática da caça, já que “caçar é algo mais do que a literal perseguição a animais; os animais caçados [...] são substituições totêmicas para as personagens”¹⁴² (Duvall, 1991, p. 96, tradução nossa). Além disso, ele também assinala que tal prática, no conto, “serve como local de conflito e

¹⁴⁰ “Taken as a whole, this sequence is mythic, heroic, male centered, and highly racialized. So strongly interwoven are elements of the story, so sacralized the ritual of the hunt, that the three totemic deaths at the conclusion of section 3 make it difficult to imagine how the narrative might return to a quotidian world” (Hahn, 1999, p. 33).

¹⁴¹ “Specific hunting practices depicted throughout the novel reveal how patrimonial attitudes of ownership, whether of land, animals, or humans, can devastate both present and future generations” (Padgett, 1999, p. 191).

¹⁴² “[...] hunting is something more than the literal stalking of animals; the hunted animals in both are totemic substitutes for characters” (Duvall, 1991, p. 96).

competição”¹⁴³ (1991, p. 96), ou seja, dois componentes essenciais para a coesão da esfera homosocial masculina (Sedgwick, 1989; Haywood, 2018).

3.8.3. O *southern gentleman*

Retornaremos mais adiante ao *southern gentleman*, um dos paradigmas de masculinidade mais presentes na obra de Faulkner, já que este se manifesta, de maneira contundente, nas duas narrativas que constituem o *corpus* desta tese. Por ora, apresentaremos uma definição histórica do termo, além de apontarmos as ocorrências dele no *corpus* faulkneriano.

O *southern gentleman* refere-se à figura masculina que surge no espaço familiar aristocrático da região sul dos Estados Unidos na primeira metade do século XIX, geralmente dono de grandes propriedades, ou descendente dos grandes patriarcas. Pautado no binarismo dos gêneros, ele se construiu como ideal masculino análogo à figura da *southern belle* – trata-se de um rapaz refinado e educado, que recebeu uma educação clássica nos moldes europeus. A imagem do *southern gentleman* agrega um conjunto de valores positivos, que resvalam do equilíbrio à moderação no comportamento e modos de pensar e agir, até à graciosidade e confiabilidade. Vestindo-se de maneira específica, no *southern gentleman* convergem sentidos de honra familiar, que devem ser defendidos, por meio da prática do duelo. Assim, afirmam Carroll & Lee (2003): “O *southern gentleman* ideal e seus filhos eram criados para proteger a honra da família; a virtude de suas mães, esposas, e filhas; e o bem estar de seus escravos. Às vezes, isto requeria o confronto violento e ritualizado do duelo”¹⁴⁴ (Carroll & Lee, 2003, p. 89, tradução nossa).

No entanto, como aponta Gros (2010), apoiando-se nos estudos sobre a masculinidade sulista de Cash e Bertram Wyatt-Brown, a imagem do *southern gentleman*, como a da *Southern belle*, é fantasmática, idealizada, referente a um mundo que nunca existiu efetivamente.

Os *southern gentlemen* perpassam o *corpus* faulkneriano, ligados à dimensão hegemônica da masculinidade sulista, como donos de escravos e de terras, originários de famílias fraturadas, entre eles os Sartoris e os Compson. Alguns dos principais personagens masculinos de Faulkner, como Bayard Sartoris, de *Sartoris*, Quentin Compson, de *O som e a fúria*, e Horace Benbow, de *Sartoris* (2010) e *Santuário* (1980), corporificam a figura do

¹⁴³ “[...] serves as the site of conflict and competition” (Duvall, 1991, p. 96).

¹⁴⁴ “The ideal southern gentleman and his sons were to protect the honor of their family; the virtue of their mothers, wives, and daughters; and the welfare of their slaves. Sometimes this required the ritualized violent confrontation of the duel” (Carroll & Lee, 2003, p. 89).

Southern gentleman como *assimilação e subversão* – assimilação, por estarem inseridos no contexto histórico e social específico que os engendra, e como subversão, porque tal imagem idealizada de masculinidade é colapsada por Faulkner em seus romances.

3.8.4. O patriarca

Ao lado do *southern gentleman*, o arquétipo do *patriarca* também é recorrente no cosmos ficcional de Faulkner, e geralmente está inserido no grupo das masculinidades hegemônicas. Na realidade, a narrativa faulkneriana parece dramatizar as profundas transformações ocorridas no conceito de paternidade nos Estados Unidos, dos povos indígenas que habitavam o país antes da chegada dos colonizadores, até as primeiras décadas do século XX (Pleck & Pleck, 1997, p. 33), no sentido de que Faulkner criou figuras paternas que não mais se encaixam aos moldes do patriarca clássico do século XIX, como na classificação de Michael Kimmel (2005). Não se trata apenas de representar homens que se tornam pais, como Byron Bunch, de *Luz em agosto*, que adota o filho de Lena Grove como se fosse seu, ou ainda Harry Wilbourne, de *Palmeiras selvagens*, que renuncia à paternidade ao abortar o filho da amante Charlotte Rittenmeyer. Trata-se de uma figura patriarcal máxima, autoritária, comumente proprietário das *plantations*, uma figura centralizadora análoga à divindade. Faulkner, como interrogador constante dos supostos papéis masculinos, subverte essa figura patriarcal máxima, articulando-a às diversas transformações que se davam no Sul naquela época, referentes à paternidade.

Nas palavras de Easterbrook (2004), “Na maior parte de seus primeiros trabalhos, Faulkner está preocupado com a queda da figura paterna e seus efeitos nas gerações futuras”¹⁴⁵ (Easterbrook, 2004, p. 59-60, tradução nossa). O crítico assinala que a desagregação do arquétipo patriarcal no Sul se deveu à um processo gradual de mitificação passado sulista, atrelado ao período escravocrata e anterior à modernização e industrialização. O Sul, no século XX, resistia à modernização oriunda dos estados do norte por meio de uma auto-alienação de si mesmo, que fazia com que seus habitantes se apegassem a um passado épico e romantizado, este mesmo uma ilusão, uma fantasmagoria (2004, p. 60). Diante disso, a figura da patriarca – que desdobrava-se não apenas como eixo familiar centralizador, mas também como dono de terras e escravos, também passou por tal processo de mitificação sulista. No entanto, a Guerra de Secessão e a abolição da escravidão no Sul foram os elementos desestruturadores da imagem autoritária do patriarca, que gradualmente se viu

¹⁴⁵ “In most of his early work, Faulkner is concerned with the father's fall and its effect on future generations” (Easterbrook, 2004, p. 59-60).

questionado a respeito de sua validade e destituído de seus poderes plenos enquanto componente antes ordenador e regulador das células familiares.

Diante disso, argumenta Easterbrook (2004), os patriarcas de Faulkner, em especial Jason Lycurgus Compson, de *O som e a fúria*, Simon McEachern, de *Luz em agosto*, e Thomas Sutpen, de *Absalão, Absalão!*, seriam homens inadaptados e deslocados diante das novas mudanças históricas culturais que deterioravam gradativamente as estruturas sociais do Velho Sul. Easterbrook defende que o declínio do patriarca em Faulkner opera como metáfora para o colapso do próprio Sul e seu *ethos* arcaico de vida:

O fracasso desses pais reflete uma cultura ultrapassada que se esforçava para sobreviver em um mundo cada vez mais moderno. Em particular, suas incapacidades em funcionarem como pais decorrem de seu próprio lugar dentro de um sistema de castas hipócrita e destrutivo. No entanto, a maior parte da culpa recai sobre cada pai, cuja dependência dos valores do Velho Sul deixa seus filhos mal preparados para a modernidade. Isto resulta na morte e fracasso da família faulkneriana, refletindo o destino do próprio Sul¹⁴⁶ (Easterbrook, 2004, p. 62-3, tradução nossa).

Carolyn Porter (1995), tem uma visão ainda mais sombria sobre o patriarca faulkneriano. Ao apontar corretamente o modo como a obra de Faulkner sempre ocupou-se em representar as dinâmicas intersubjetivas das famílias do Sul, Porter sugere que Faulkner fazia uma crítica à paternidade e à linguagem masculina do patriarcado. Desse modo, afirma Porter, em Faulkner “a paternidade é repetidamente infligida como lugar de uma disciplina social punitiva, repleta de fanatismo e ódio racial”¹⁴⁷ (Porter, 1995, p. 170, tradução nossa). Porter está correta apenas em parte – como já pontuamos, pais faulknerianos como Jason Lycurgus Compson, Harry Wilbourne e até mesmo o cínico Anse Bundren, constituem-se como figuras masculinas fracas e castradas, com muito pouco poder em mãos, ou abandonados à auto-comiseração e ao niilismo calculado.

Ainda no rastro crítico de Easterbrook (2004), os patriarcas em Faulkner seriam indivíduos fracos e profundamente egoicos, no sentido de serem incapazes de transcender códigos e valores caducos e já assimilados e de transmitir conhecimento útil aos filhos, que possibilitaria uma adaptação menos traumática a um mundo novo em plena eclosão. Sendo

¹⁴⁶ “The failure of these fathers reflects an outdated culture that was striving to survive in an increasingly modern world. In particular, their inability to function as fathers stems from their own place within a hypocritical and destructive caste system. However, the majority of the blame falls upon each father, whose dependence upon Old Southern values leaves his children ill prepared for modernity. This results in the failure and death of the Faulknerian family, reflecting the fate of the Old South itself” (Easterbrook, 2004, p. 62-3).

¹⁴⁷ “[...] fatherhood is repeatedly inflected as the site of a punitive social discipline fueled by religious fanaticism and racial hatred” (Porter, 1995, p. 170).

assim, conclui Easterbrook, “Tudo o que eles podem oferecer é abuso físico e emocional combinados com uma destrutiva falta de conhecimento prático”¹⁴⁸ (2004, p. 63-4, tradução nossa). É assim que, mobilizando o exemplo de Jason Lycurgus Compson, de *O som e a fúria*, que Easterbrook afirma que o sr. Jason, em vez de preparar os filhos para a nova ordem social em ascensão, transmite a eles o legado de sua própria miséria, instilada em uma visão nihilista e desencantada da realidade – cuja maior ressonância se dará no primogênito Quentin (Easterbrook, 2004, p. 63-4).

3.8.5. O homem branco pobre

Faulkner não se furtou a representar as estratificações de classe que se estabeleciam no *Deep south* pós-Reconstrução, nas primeiras décadas do século XX. Grandes latifundiários das *plantations*, brancos de classe média, brancos pobres (os denominados *white trash*) e negros demonstram bem a complexidade de tipos sociais que viviam no sul naquela época (Volpe, 1967). As masculinidades, como vimos em Connell (2005), são profundamente marcadas por esse recorte interseccional, determinando as hierarquias que posicionam indivíduos em estratos socialmente mais valorizados, em detrimento aos que se inserem nos grotões subalternos da masculinidade (Connell, 2005; Kimmel, 2005).

Os homens brancos e pobres em Faulkner aparecem no geral de maneira panorâmica, como as personagens Armstid e Samson, que são *yeomen* – duas exceções são os romances *Enquanto agonizo* e a trilogia Snopes. Os rapazes da família Bundren – o equilibrado Cash, o fragmentado Darl e o irascível Jewel – ao lado do patriarca Anse, do filho caçula Vardaman e da única filha, a adolescente Dewey Dell, põem em movimento a carroça com o corpo de Addie, e seus *corpos* e *corporalidades* serão mobilizados para salvar o caixão da mãe da correnteza turbulenta de um rio e do incêndio em um celeiro, enquanto perfazem uma jornada mítica até Jefferson. Antes dessa cena, Darl narra a agilidade e os rompantes performáticos de virilidade de Jewel ao tentar adestrar um cavalo:

Quando Jewel está a ponto de tocá-lo, o cavalo se inclina para sobre as patas traseiras e despenca sobre Jewel. Então Jewel se vê preso em um labirinto fulgurante de cascos que parecem asas; entre eles, debaixo do peito erguido do cavalo, ele desliza com a rápida flexibilidade de uma cobra. Um instante antes de o movimento atingir seus braços ele vê seu corpo inteiro acima do chão, horizontal, chicoteando com flexibilidade de cobra, até que ele encontra as narinas do cavalo e toca o chão de novo (Faulkner, 2014, p. 16).

¹⁴⁸ “All they can offer is physical and emotional abuse combined with a destructive lack of practical knowledge” (Easterbrook, 2004, p. 63-4).

A interseccionalidade de classe e o modo como ela define os sentidos de masculinidade vivenciados não ocorre apenas no *locus* agrário de *Yoknapatawpha*, mas ainda no espaço urbano de Chicago, na personagem Harry Wilbourne, de *Palmeiras selvagens*. Harry é um médico recém formado, dedicado intensamente aos estudos e proveniente de uma família de poucos recursos, como ressalta o narrador no início do romance: “[...] sob a aparente serenidade de sua vida monástica [...] tentando equilibrar sua minguada conta bancária com as páginas lidas nos livros de estudo” (Faulkner, 2003, p. 32). No dia em que Harry completa vinte e sete anos, um colega de faculdade o convida para uma festa da boemia *jazzística* de New Orleans, e apesar da timidez e do estilo de vida espartano, ele aceita o convite. Nessa festa, Harry conhece Charlotte, uma mulher mais jovem, porém mais experiente, esposa de Francis Rittenmeyer, decano de uma fraternidade esportiva da Universidade do Alabama.

A atração entre os dois é imediata e, a partir desse encontro, inicia-se uma paixão alienante entre Harry e Charlotte, com a anuência do marido desta, e o casal adentra uma vida de errância pelos Estados Unidos, desempregados e mudando-se constantemente, com o objetivo idealizado de preservar o amor dos valores pequeno-burgueses e do cotidiano massificante. Torna-se patente, então, que a posição social vulnerável de Harry o insere em uma dimensão subordinada de masculinidade, quando comparado ao marido de Charlotte, inscrevendo-se portanto em um domínio periférico aos padrões hegemônicos e ao *codex* preestabelecido de virilidade valorizados socialmente. O diálogo a seguir, em que Harry rejeita a ajuda financeira de Charlotte, explicita bem a questão:

- O que vamos fazer, Harry?
- Não sei. Nunca estive apaixonado antes.
- Eu já. Mas também não sei. Quer que eu chame um táxi para você?
- Não. – Ele se virou. Ela atravessou a sala a seu lado. – Vou a pé.
- Você é tão pobre assim? Deixe-me pagar o táxi. Você não pode ir a pé para o hospital.
- Fica a três milhas daqui.
- Isso não é longe.
- Não será do dinheiro dele, se é o que você quer dizer. [...]
- Três milhas não é longe. Vou a pé (Faulkner, 2003, p. 41, grifo nosso).

No trecho destacado, evidencia-se a analogia que Harry constrói entre classe social e masculinidade, já que a personagem recusa a ajuda de Charlotte e a feminilização imaginária decorrente disso, além de explicitar a assimetria e sentimentos ambíguos de orgulho e inferioridade diante da imagem de Francis Rittenmeyer. Além disso, ainda que Charlotte não

considere um problema a condição social de Harry, ela constantemente o relembra de seu lugar: “Ah, seu pobretão, seu maldito pobretão, seu completo idiota! Outra vez o dinheiro” (2003, p. 47).

3.8.6. O mercador/ fundador de dinastias

Outro paradigma importante na poética homossocial de Faulkner é a que denominaremos aqui de *fundadores de dinastias*.¹⁴⁹ É a mais restrita, e a que agrega menos personagens em sua constituição, porém é essencial tanto para uma análise da genealogia complexa das famílias de Faulkner, quanto como representação dos valores da modernidade imiscuindo-se pelo Novo Sul, em sua existência diegética. Os dois grandes representantes dessa tipologia na narrativa de Faulkner são Thomas Sutpen, de *Absalão, Absalão!* e Flem Snopes, de *O povoado* (*The Hamlet*).

Absalão, Absalão!, como já apontamos, narra, de modo labiríntico, a história do pioneiro Thomas Sutpen, um homem branco e pobre que parte da Virginia em direção a Jefferson, capital de *Yoknapatawpha*, com o objetivo de enriquecer e também de fundar uma família. Para isso, Sutpen conta com o auxílio de escravos e de um arquiteto, que idealiza a construção de uma grande casa sulista, que em si mesma simboliza sua ascensão. Bockting (1999), sugere que há uma estruturação palimpsêstica de mitos do Sul que fundamentam o enredo de *Absalão, Absalão!*:

A visão íntima da população sulista apresentada no romance expõe as raízes profundas dos mitos do Sul, entre eles o mito da aristocracia: a crença de que o verdadeiro sulista surgiu da mais honorável ordem dos cavaleiros ingleses, o que diferencia Thomas Sutpen como um bruto entre eles; o mito do Grande Coração sulista, que justifica a forma como as pessoas são classificadas e posteriormente tratadas no Sul; e, acima de tudo, o mito da pureza da mulher branca sulista, perpetuadora da supremacia branca e símbolo do Sul, que vai longe para explicar o impacto do incesto e miscigenação no centro do romance¹⁵⁰ (Bockting, 1999, p. 3-4, tradução nossa).

¹⁴⁹ É interessante ressaltar que um dos processos de fundação de uma dinastia, no caso o da família Compson, é narrado no apêndice final de *O som e a fúria*, escrito por Faulkner anos depois e publicado em 1946, com o objetivo de esclarecer pontos obscuros da narrativa.

¹⁵⁰ “The intimate view of the Southern people that the novel presents exposes the very roots of Southern myths, among them the aristocracy myth: the belief that the real Southerner had sprung from the most honorable of English Cavaliers, which sets Thomas Sutpen apart as a brute among them; the myth of the Great Southern Heart, which justifies the way people are classified and subsequently treated in the South; and above all, the myth of the purity of the Southern white woman, perpetuator of white supremacy and symbol of the South, which goes far to explain the impact of incest and miscegenation at the heart of the novel” (Bockting, 1999, p. 3-4).

O primeiro romance da trilogia Snopes, intitulado *O povoado (The Hamlet)*, por sua vez, conta a chegada de um forasteiro, Flem Snopes, do qual não se sabe nada a respeito, ao território de Frenchmen's Bend, no norte de *Yoknapatawpha*. Como Sutpen, Flem chega ao povoado almejando enriquecer, e gradualmente lança uma rede tentacular que domina o condado.

O que percebe-se, nestes personagens masculinos, é uma ânsia territorialista e a busca amoral por ascensão social e simbólica, que também significa a passagem de uma dimensão subordinada de masculinidade para o batismo na masculinidade hegemônica, numa espécie de dinâmica de troca nas relações de poder que estruturam a cosmologia masculina. Para tanto, nenhum dos personagens mede esforços na empreitada, e submetem mulheres, outros homens e pessoas racializadas a seu jugo, a fim de alcançar o objetivo final. Thomas Sutpen e Flem Snopes podem ser analisados a partir do arquétipo do *self-made man*, proposto por Kimmel (2005), uma das figuras míticas fundadoras da masculinidade americana a partir do final do século XIX.

O mercador pode ser visto pela chave de leitura do *self-made man* proposto por Kimmel (2005). O *self-made man* era o empreendedor capitalista que acumulava valores materiais e simbólicos de dinheiro, poder e *status*. Era um empreendedor urbano intensamente dedicado ao trabalho, em cujo espaço homossocial só se permitia a existência de outros homens. Trata-se de um tipo de masculinidade em que as ansiedades estão absurdamente presentes, exigindo provas e afirmações constantes de si mesma diante das avaliações de outros homens, estes também *self-made men*. Nesse sentido, o racista e ganancioso Jason Compson, de *O som e a fúria*, apesar de não fundar uma dinastia, mas sendo parte integrante e a própria desintegração de uma, também pode ser analisado como uma tentativa de *self-made man*. Em seu discurso ressentido, Jason mimetiza com acuidade o ideário racista e antissemita, que vigorava no Sul à época, como no excerto que segue:

E então deu dez horas. Fui à agência de telégrafos. Abriu em alta, pouca coisa, conforme o previsto. Fui para o canto e peguei o telegrama de novo, para tirar a teima. Enquanto eu lia, chegou um boletim. Tinha subido dois pontos. Todo mundo estava comprando. Era o que eu imaginava com base no que estavam dizendo. Todo mundo embarcando. Como se não soubessem que a coisa só podia ir para um lado. Como se fosse proibido não comprar. É, acho que aqueles judeus do Leste também têm que ganhar a vida (Faulkner, 2004, p. 187).

3.8.7. Os celibatários

Há ainda, nessa tipologia da masculinidade faulkneriana, a figura do *celibatário*, ou seja, homens que não são plenamente desenvolvidos sexualmente, ou o são de maneira insuficiente, por razões tangentes às suas construções como personagens e ao enredo dos romances e contos. São personagens que ora conjugam imagens do puritanismo vitoriano e racista vigente no Sul, ora imagens degradantes e disformes, como o gângster Popeye, de *Santuário* (1980). Os motivos desse celibato podem ser a escolha misantrópica de afastar-se da sociedade (como no caso do reverendo Gail Hightower, de *Luz em agosto*), ou ainda a deficiência mental, como no caso de Ike Snopes, de *O povoado*, que não é exatamente um celibatário e menos ainda um assexuado, já que a personagem mantém relações amorosas com uma vaca, numa das passagens mais belas e poéticas de Faulkner. Além disso, Benjy Compson, de *O som e a fúria*, é posteriormente castrado a mando de Jason, depois de um incidente em que agarra uma garota, mas que na realidade não tinha cunho sexual.

O sociopata Popeye, de *Santuário* (1980), uma figura espectral e sexualmente impotente que estupra a adolescente Temple Drake com o sabugo de uma espiga de milho, é uma das grandes figuras celibatárias de Faulkner. A focalização mobilizada pelo narrador heterodiegético deste romance aponta para uma composição da personagem algo asséptica, purificada:

Viu, defrontando-o, do outro lado da nascente, um homem de estatura menos que mediana. Mãos enfiadas nos bolsos do paletó, cigarro enviesado no queixo. Terno preto; o paletó era justo e de cintura alta. Barras das calças enroladas uma só vez e salpicadas de lama, acima dos sapatos igualmente enlameados. Estranha cor tinha o rosto – lívido, exangue, como que visto à luz artificial. Contra o ensolarado silêncio, de chapéu enviesado e braços ligeiramente afastados do corpo, o homem possuía aquela viciosa e superficial qualidade de estanho cunhado (Faulkner, 1980, p. 7).

Jason Compson, de *O som e a fúria* (2004), apesar de não ser exatamente um celibatário, já que no romance ele tem uma amante e visita prostíbulos, a ideologia sexista e racista veiculada por sua voz narrativa aponta para um ideal puritano das relações entre homens e mulheres, metonimizada pelo ódio em relação à Caddy (Faulkner, 2004). Desse grupo, Quentin Compson é o mais distinto deles, já que mescla, em sua figura, ideais puritanos atrelados a códigos de honra associados à perfuração do hímen de Caddy por Dalton Ames. Quentin é simultaneamente um rascunho de *southern gentleman* e *celibatário*, cada uma destas duas dimensões decorrendo da outra, pois é justamente o padrão idealizado do *southern gentleman* que é interdito a Quentin. Neste romance, há ainda o solteirão Maury

Bascomb, irmão de Caroline Compson, aparecendo de modo enviesado no primeiro segmento narrativo de *O som e a fúria*.

3.8.8. O homem negro

Por fim, os negros constituem-se como a grande casta na obra de Faulkner. Ao idealizar o mapa de *Yoknapatawpha*, que acompanharia a primeira edição de *Absalão, Absalão!*, Faulkner estima a população negra do condado em 9.313 pessoas, em contraste aos 6.298 brancos (Volpe, 1967). Estes homens negros encontram-se inseridos em pequenos núcleos familiares, os quais, devido à estrutura racial e social do sul pós-*antebellum*, operam como verdadeiros apêndices das grandes famílias aristocratas, mesmo as que se encontram em franco declínio, como os Compson. São personagens marcados pelo passado da escravidão, que ainda os mantém em uma dimensão subordinada às masculinidades hegemônicas brancas. Joe Christmas, de *Luz em agosto* (2007), T.P. Versh e Roskus, de *O som e a fúria* (2004), Simon, Caspey e Isom, de *Sartoris* (2010) e Lucas Beauchamp, de *O intruso* (2012), são grandes exemplos da complexidade de potências históricas envolvidas no processo de construção da masculinidade do homem negro em Faulkner, em um espaço ambíguo em que simultaneamente se beneficiam do dividendo patriarcal como *homens*, a partir do conceito de cumplicidade, de Connell (2005), e são relegados a estratos sociais e simbólicos inferiores como *homens negros*.

King (1999) discorre como as preocupações de Faulkner com as questões raciais intensificaram-se depois da II Guerra Mundial, em um período prévio à ascensão da luta pelos direitos civis durante a década seguinte. Tais preocupações refletiram-se se em sua obra que, como já pontuamos, passou a representar pessoas racializadas do Sul com maior densidade.

Primeiramente, Faulkner cresceu durante o declínio das relações raciais, e no período de ápice do racismo branco sulista, incluindo-se linchamentos físicos. Pouca surpresa que ele nunca tenha conseguido se libertar desses pontos de vista e experiências formadoras. Além disso, as opiniões de Faulkner sobre raça e direitos civis revelam o quão despolitizado ele era. Se havia algum pilar em seu mundo, este era a importância do privado e do direito do indivíduo a ter suas opiniões e modos de viver¹⁵¹ (King, 1999, p. 309-310).

¹⁵¹ “First, Faulkner had grown up at the nadir of Southern race relations and the peak period of white Southern racism, including lynching. Little wonder that he could never fight completely free of these formative experiences and views. Second, Faulkner’s views on race and civil rights revealed just how deeply unpolitical he was. If there was any cornerstone to his world, it was the importance of privacy and the right of the individual to his/her own views and way of life” (King, 1999, p. 309-310).

Nesses termos, os negros constituem-se como a grande casta na obra de Faulkner. Ao idealizar o mapa de *Yoknapatawpha*, que acompanharia a primeira edição de *Absalão, Absalão!*, Faulkner estima a população negra do condado em 9.313 habitantes, em contraste aos 6.298 brancos (Volpe, 1967). Estes homens negros encontram-se inseridos em pequenos núcleos familiares, os quais, devido à estrutura racial e social do sul pós-*antebellum*, operam como verdadeiros apêndices das grandes famílias aristocratas, incluindo as que se encontram em franco declínio, como os Compson. São personagens marcados pelo passado da escravidão, que ainda os mantém em uma dimensão subordinada às masculinidades hegemônicas brancas. O mestiço Joe Christmas, de *Luz em agosto* (2007), T.P. Versh e Roskus, de *O som e a fúria* (2004), Simon, Caspey e Isom, de *Sartoris* (2010) e Lucas Beauchamp, de *O intruso* (2012), são grandes exemplos da complexidade de potências históricas envolvidas no processo de construção da masculinidade do homem negro em Faulkner, em um espaço ambíguo em que simultaneamente se beneficiam do dividendo patriarcal como *homens*, a partir do conceito já apresentado de cumplicidade, de Connell (2005), e são relegados a estratos sociais e simbólicos inferiores como *homens negros*.

Um dos questionamentos comumente feitos refere-se aos processos de mimese e representação de pessoas negras, nas obras de ficção, quando feitas por escritores que não se encontram no espectro racial do objeto representado. Nas palavras de Fowler (2000), a obra de Faulkner, no que tange à representação de pessoas negras, parece se perguntar constantemente o que é ser negro, em uma sociedade predominantemente branca de Yoknapatawpha, e do Sul, como um todo. Como assinalamos na introdução, Faulkner, como um homem branco, aristocrático (no contexto do Sul), criou uma galeria de personagens negras complexas, densas, polidimensionais, como Dilsey Gibson, de *O som e a fúria*, a empregada negra que opera como contraponto, com suas virtudes de coragem, força e honestidade, ao mausoléu doentio e penumbroso da casa dos Compsons, simultaneamente à criação de personagens que veiculam uma estereotipação racista, como prossegue afirmando Doreen Fowler (2000):

As declarações públicas de Faulkner sobre raça pareceram às vezes pouco inspirados, e alguns de seus personagens negros, especialmente no início de sua obra, parecem enquadrar-se às noções e estereótipos brancos de como homens e mulheres negros são¹⁵² (Fowler, 2000, p. 7).

¹⁵² “Faulkner’s public statements on the subject of race have sometimes seem less than fully enlightened, and some of his black characters, especially in the early fiction, seem to conform to white stereotypical notions of what black men and women are alike” (Fowler, 2000, p. 7).

Sundquist (2000) também pertence ao rol de críticos que tecem questionamentos à abordagem ficcional de Faulkner das noções de raça. Para o autor, o lugar de Faulkner como um dos grandes autores americanos e do cânone ocidental a dramatizar as questões de raça é indiscutível. Entretanto, ainda que Faulkner narre as múltiplas racialidades em seu corpus ficcional, confrontando e discutindo esteticamente o ódio racial e o lugar subordinado da grande casta de pessoas negras em Yoknapatwpha, Sundquist argumenta que há várias limitações em sua visão literária de raça. Para o autor, a questão da raça em Faulkner ganha mais relevo e densidade quando lida e pensada em uma constelação de outros escritores, negros ou brancos, sulistas ou não, que também se debruçaram sobre as mesmas questões, de maneira diacrônica.

Neste percurso mimético, uma das grandes problemáticas da representação racial em Faulkner seria a construção de uma discussão sobre raça, moldada a partir de códigos sociais, políticos e culturais predominantemente brancos. Assim, a representação de pessoas negras feita por Faulkner viria decantada pela própria decantação, em uma visão e consciência brancas, da experiência negra no Sul e nos Estados Unidos.

Uma das imagens masculinas mais controversas e problemáticas, decorrentes do imaginário racista branco, seria a do *black rapist*, o estuprador negro, isto é, a ideia arraigada de que homens negros seriam predadores sexuais violentos, animalizados e brutalizados, sempre desejosos de estuprar mulheres brancas inocentes, virgens ou aristocráticas. Esse mito, empregado aqui no sentido de narrativa fantasiosa, teve origem no Sul durante o período *antebellum*, e ocasionava múltiplos linchamentos físicos de homens negros, apenas por acusações infundadas, das quais eles não podiam escapar por não terem acesso a julgamentos justos. Na construção gradual desse estereótipo, pautado no ideário racista e científico vigente no século XIX, homens negros teriam mais propensão à prática do estupro e da violência sexual. Nas palavras de Angela Davis (1978),

O espectro do *black rapist* (estuprador negro) só poderia ter vindo à tona com seus poderes terríveis de persuasão dentro do mundo irracional da ideologia racista. Porém, não é suficiente relegar o *black rapist* ao elenco de personagens ficcionais que povoam a mitologia racista. A despeito de qualquer irracionalidade que esse mito possa ter, não se trata de uma aberração espontânea. Era, ao contrário, uma criação política distinta. Até que sua gênese histórica seja compreendida, o mito do *black rapist* nunca será derrubado¹⁵³ (Davis, 1978, p. 42).

¹⁵³ “The spectre of the black rapist could only come alive with its terrible powers of persuasion within the irrational world of racist ideology. But it is not enough to relegate the black rapist to the cast of fictional characters peopling racist mythology. However irrational the myth may be, it was not a spontaneous aberration. It was, on the contrary, a distinctly political invention. Unless its historical genesis is understood, the myth of the black rapist can never be torn down” (Davis, 1978, p. 42).

4 O COSMO MASCULINO DEGRADADO DE O SOM E A FÚRIA

Em outubro de 1929, William Faulkner publicou *O som e a fúria* (2004), seu *magnus opum*, romance que se estabeleceria como uma das catedrais narrativas mais complexas e labirínticas do século XX. Fragmentado em quatro partes, enunciadas por narradores distintos, neste romance Faulkner analisa especularmente os processos de deterioração econômica, social e moral de uma velha família sulista branca, antes aristocrata, e a prostração alienante de seus membros diante das novas realidades sociais, culturais e históricas do Sul dos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX – portanto, posteriormente à guerra de Secessão, e como ressonância histórica do período de Reconstrução da região.¹⁵⁴ Deslizando em uma configuração temporal absolutamente pantanosa, com analepses e fraturas do tempo passado que supuram no presente (Genette, 1979; Brooks, 1990), *O som e a fúria* narra os incidentes relativos à família Compson nos dias 6, 7 e 8 de abril de 1928 (um final de semana de Páscoa, cuja cronologia é propositalmente embaralhada por Faulkner), e no dia 02 de junho de 1910, data do suicídio de Quentin, portanto dezoito anos antes da matriz temporal principal.

Originada a partir de três contos publicados anteriormente por Faulkner, nos quais aparecem, pela primeira vez, as crianças Compson, “A Justice”, “When That Evening Sun Go Down” e “Twilight” (Porter, 2007, p. 37), trata-se de uma obra polifônica, no sentido de que suas muitas vozes – ainda que fragmentárias – levantam-se e atravessam o tecido esgarçado da diegese, recebendo, em contrapartida, o dialogismo e espelhamento dessas vozes na própria estrutura do romance, que ocupa-se em representar, por sua vez, um determinado período social da história estadunidense. Estruturalmente, *O som e a fúria* articula a absoluta instabilidade do foco narrativo às técnicas de fluxo de consciência e monólogo interior, e às bruscas rupturas temporais que transformam esta saga de Faulkner em um *puzzle* narrativo intrincado sobre o ocaso de uma família.

Narrada como o estertor agônico de dinastias e genealogias antigas, relativas ao período de colonização das regiões sul e central dos Estados Unidos entre os séculos XVII e XVIII, a família Compson atinge o estágio embrionário no ano de 1699, por meio do primeiro antepassado, o rei Ikkemotube, até a convulsão final, no ano de 1933, quando Jason, o último filho “mentalmente são” (Faulkner, 2004, p. 326), interna Benjy, o irmão deficiente mental, no hospital psiquiátrico da cidade de Jackson, e vende o terreno em que se situa a propriedade da família, indo viver em um quarto-e-sala no andar superior de uma loja de produtos

¹⁵⁴ O período de Reconstrução do Sul dos Estados Unidos pós Guerra de Secessão durou de 1865 a 1877, e caracterizou-se pela implementação de medidas que visavam a reconstrução da região, a garantia dos direitos individuais de pessoas negras recém libertadas da escravidão, além de medidas de caráter econômico.

agrícolas. À certa altura do romance, a empregada negra Dilsey diz, recuperando a dicção bíblica: “Eu vi o primeiro e o derradeiro. [...] Eu vi o princípio, e agora eu vejo o fim”¹⁵⁵ (2004, p. 288). Tal genealogia truncada é recuperada no final do romance, em um apêndice narrativo, em que Faulkner detalha o destino dos membros da família anos depois, além de esclarecer pontos obscuros de uma história que é, em sua própria constituição, perpassada por lacunas diegéticas e grandes escarpas sintáticas (2004, p. 313).

Os três primeiros narradores constituem-se como integrantes da família: os irmãos Benjy, Quentin e Jason, insulados em suas especificidades discursivas e sintáticas, narram, em clave autodiegética, portanto, *engajados na ação* (Genette, 1979, p. 244), os acontecimentos que se desdobram nos anos finais da dinastia Compson. O quarto narrador, veiculado em clave heterodiegética, focaliza o cotidiano de Dilsey, empregada da família, e esta personagem opera como eixo organizador dos discursos fragmentados dos narradores anteriores, e como pedra de toque familiar que coabita o espaço dos Compson – além de Dilsey, há seu marido Roskus, e os quatro filhos T.P, Versh, Frony e Luster. Ao lado das *três vozes masculinas narrantes*, e do narrador heterodiegético que alinhava tudo, há ainda a matriarca Caroline Bascomb, uma antiga *Southern belle* deteriorada numa figura narcísica e chantagista, o patriarca Jason Lycurgus Compson, um homem alcoólatra, cínico e intelectualizado, e finalmente Caddy Compson, a irmã, eixo feminino diegético propulsor da diegese.

Benjy, o primeiro narrador, é um deficiente mental de trinta e três anos, cujo modo de narrar veicula-se por meio de uma linguagem primária, simples, encadeada em uma sintaxe complexa e acidentada, que mimetiza os processos linguísticos e cognitivos de Benjy diante da realidade, de seu apego animalesco por Caddy e da derrocada econômica da família (Faulkner, 2004, p. 44). O segundo narrador, Quentin, cujo percurso diegético ocorre em 2 de junho de 1910, dia de seu suicídio, é um rapaz sensível e introvertido, estudante da universidade de Harvard, cujos estudos foram financiados pela venda de um terreno que pertencia a Benjy, no inventário final dos Compson. Quentin é obcecado incestuosamente por Caddy, e o incesto consuma-se apenas no *plano da linguagem*, quando Quentin *mente* ao pai que eles praticaram o ato (2004, p. 143-144). Por fim, o terceiro narrador, Jason, é um medíocre atendente de uma loja agrícola, raivoso, ressentido e ganancioso, que odeia Caddy, e desvia o dinheiro enviado pela irmã para as despesas de Quentin, sua sobrinha, entregue aos Compson depois que Caddy foi abandonada pelo marido (2004, p. 185).

¹⁵⁵ “I’ve seed de first en de last [...] I seed de beginnin, en now I sees the endin” (Faulkner, 2014, p. 194).

O som e a fúria é um romance caleidoscópico que, desde sua publicação, tem acumulado estratos múltiplos de fortuna crítica, dedicados às diversas dimensões de sua estrutura mítica, polifônica e fragmentária. Donald Kartiganer (2014), busca na exegese estrutural de *O som e a fúria* o próprio significado de sua narrativa. Segundo o crítico, esse romance de Faulkner *falha* na composição de uma unidade de sentido que dê coerência à diegese, já que suas quatro partes não dialogam entre si, e as tentativas de imposição de alguma coerência a seu sistema interno fragilizam quaisquer proposições críticas. Assim, diz Kartiganer, “Esta família sulista atomizada, presa em conflitos antigos de honra, liberalismo moderno, auto-piedade, cinismo, amores doentios, tornou-se a apaixonada metáfora de Faulkner para a moderna crise do sentido”¹⁵⁶ (Kartiganer, 2014, p. 350). De acordo com Kartiganer, nem mesmo a figura nebulosa de Caddy, eixo motriz da narrativa, ou o segmento heterodiegético dedicado à Dilsey, conseguem impôr ordem à cosmologia caótica de fluxos de consciência e monólogos interiores despedaçados dos narradores (masculinos) do romance.

André Bleikasten (1990), grande expoente dos estudos faulknerianos, tem uma posição crítica similar a de Kartiganer. Para o crítico francês, o “fracasso informa o próprio padrão do romance, já que suas quatro seções representam tentativas vãs de contar a história”¹⁵⁷ (Bleikasten, 1990, p. 45, tradução nossa). Assim, para Bleikasten, *O som e a fúria* consiste em uma falha perpétua na tentativa de narrar, o que coaduna-se à assertiva de Eric Sundquist (2014), para quem *O som e a fúria* trata basicamente sobre “a integridade falha [...] na família Compson, no sonho sulista, no romance como forma convencional”¹⁵⁸ (Sundquist, 2014, p. 386).

No que tange à temática do romance, Edmond Volpe (1967) assinala que “Um trágico senso de perda é tão predominante e penetrante em cada parte [...] que pode ser considerado o tema básico do romance – um tema similar à *Terra devastada*, de Eliot [...]”¹⁵⁹ (Volpe, 1967, p. 95, tradução nossa). É nesse sentido que *O som e a fúria* se constitui como estrutura palimpsêstica de ocasos: narra-se a derrocada da família Compson, mas também o

¹⁵⁶ “This atomized Southern family, caught in the conflicts of ancient honor, modern commercialism, self-pity, cynicism, diseased love, becomes Faulkner’s impassioned for the modern crisis of meaning” (Kartiganer, 2014, p. 350).

¹⁵⁷ “[...] failure informs the very pattern of the novel, since its four sections represent so many vain attempts at getting the story told” (Bleikasten, 1990, p. 45).

¹⁵⁸ “[...] failed integrity [...] in the Compson family, the Southern dream, the novel as a conventional form” (Sundquist, 2014, p. 386).

¹⁵⁹ “A tragic sense of loss is so predominant and pervasive in each section and in almost every scene, that it can be considered the basic theme of the novel – a theme similar to that of Eliot’s “The Waste Land” (Volpe, 1967, p. 95).

esfacelamento de um modelo histórico de relações, vigente no Sul dos Estados Unidos desde a Reconstrução, além do próprio romance realista do século XIX, como estrutura tradicional.

Thomas McHaney (2008), por sua vez, compreende *O som e a fúria* como uma “variação modernista do romance familiar, [e] seus temas são consonantes com tal forma”¹⁶⁰ (McHaney, 2008, p. 149). O crítico lista os *motifs* do romance, decorrentes dos desdobramentos da implosão do clã Compson: a fragilidade e impotência moral de Quentin, a perversidade de Jason, a repressão sexual sofrida por Caddy no seio da família, o alcoolismo de Jason Lycurgus, o hipocondrismo de Caroline Compson – como sendo *procedimentos narrativos* (na acepção formalista russa), que estabelecem sua materialidade ficcional em uma geografia histórica, social e cultural específica, oferecendo um relato estético contudente, no plano da ficção, acerca de um *locus* cujos espaços já sentiam os ventos de crise econômica de 1929, e cuja configuração política já havia sido abalada pela derrota na guerra de Secessão, e pelas mudanças trazidas pela modernização oriunda do Norte industrializado.

Ainda segundo McHaney (2008), os temas subjacentes em *O som e a fúria* (2004) são as pulsões de morte e desejo. Para o crítico, o desejo manifesta-se pela completa obsessão, por parte dos irmãos Compson, pela sexualidade de Caddy, que subverte o *codex* moral da família ao vivenciar seus impulsos emergentes de sexualidade – ainda que bastante imbuídos de culpa – em um contexto heteropatriarcal de repressão sexual. No que se refere à pulsão de morte, ela manifesta-se em diversos nódulos narrativos no romance, como discorre o crítico:

Uma vez que a anedota germinal do romance [*O som e a fúria*] diz respeito a uma morte – a descoberta das crianças, de um ponto de vista de inocência, da chegada da morte em sua casa – não surpreende que o padrão do romance seja pontuado por várias outras mortes: o suicídio de Quentin, a morte do pai, e a morte de Roskus são pontos de transição significativos no livro¹⁶¹ (McHaney, 2008, p. 150).

Em um dos prefácios para a reedição do romance, o próprio Faulkner dissertou sobre seus processos de escrita e sobre a gênese de Caddy como personagem – *O som e a fúria* foi definido por ele como resultando de uma *falha*, como estrutura romanesca:

¹⁶⁰ “[...] a modernist variation upon the family chronicle novel, its themes are consonant with that form” (McHaney, 2008, p. 149).

¹⁶¹ “Since the germinal anecdote for the novel concerns a death—the children’s discovery, from a position of innocence, of the arrival of death in their household—it is not surprising that the pattern of the novel is punctuated with several other deaths: Quentin’s suicide, his father’s death, and the death of Roskus are all significant transition points in the book” (McHaney, 2008, p. 150).

Quando eu o comecei, não tinha plano algum. Eu sequer estava escrevendo um livro. [...] Eu pensei, Escrever romances é fácil. Você não ganha muito dinheiro fazendo isso, mas é fácil. [...] Um dia, eu fechei as portas entre mim e os endereços dos editores e listas de livros. E eu disse para mim mesmo, Agora posso escrever. [...] Então eu, que nunca tive uma irmã e estava destinado a perder uma filha pequena, decidi criar para mim uma linda e trágica garotinha¹⁶² (Faulkner, 2014, p. 251-52).

Pelo que depreende-se das declarações de Faulkner e pelas afirmações críticas que listamos, uma noção de *falha*, de *crise*, fundamenta a gênese de *O som e a fúria*, uma obra que não apenas está inserida no *zeitgeist* estético do modernismo, quando as balizas realistas de representação achavam-se profundamente em crise, como narra determinado espaço e tempo histórico no século XX norte-americano também em profunda crise de identidade e, nessa cartografia metonímica do Sul, *três narradores, três homens* de uma mesma família às vias da extinção contam os incidentes que são a pá de terra fatal na história do clã, deflagrada pelas tentativas de cerceamento da sexualidade e liberdade de Caddy.

Se o *O som e a fúria* é uma estrutura romanesca em crise, um sistema representativo *em colapso* – como declarou o próprio Faulkner – não estariam também os elementos diegéticos que o compõem – seus narradores – profundamente em crise? E tal crise não estabeleceria uma relação fundamental com o próprio entendimento desses narradores a respeito de seu gênero? Em *O som e a fúria*, acompanhamos, estupefatos, o espetáculo da inadaptação dos três irmãos Compson ao pêndulo incessante das mudanças sociais, históricas e culturais no território semovente do gênero. Nosso objetivo é demonstrar que a disparidade entre modelos de masculinidade compulsórios de outrora, em que os homens podiam afirmar sua virilidade em um palco de violência, de guerras, de conquista dos subalternizados (mulheres, racializados, povos originários), e o prazer não nomeado na liturgia homosocial da solidariedade masculina, espaço no qual as mulheres não podiam entrar, constituem a premissa fundamental destes narradores enquanto homens.

Em *O som e a fúria*, o vórtice primal para o qual todas as perspectivas masculinas convergem é a figura fantasmática de Caddy, única filha dos Compson. Contrapondo-se ao narradores autodiegéticos, e ao heterodiegético na quarta parte, Caddy não possui voz individualizada no escopo do romance, ou seja, ela não narra os eventos relativos ao colapso

¹⁶² “When I began it I had no plan at all. I wasn’t even writing a book. [...] I said, Writing novels is easy. You don’t make much doing it, but it is easy. [...] One day I seemed to shut a door between me and all the publishers’s addresses and book lists. I said to myself, Now I can write. [...] So I who had never had a sister and was fated to lose my daughter in infancy, set out to make myself a beautiful and tragic little girl” (Faulkner, 2014, p. 251-52).

econômico dos Compson. Assim, a personagem é focalizada a partir das perspectivas de Benjy, Quentin e Jason, e seus sistemas internos de representação, o que implica afirmar que Caddy passa pelo crivo distorcido, anamórfico e delirante das consciências destes três personagens. Em um sentido limítrofe, Caddy é apenas um *construto de linguagem*, no sentido de que toma forma como personagem apenas a partir da linguagem destes homens, o *logos* falopatriarcal dos três irmãos (e também de Faulkner), investindo contra sua representação.

No entanto, ainda que Faulkner não emancipe a voz de Caddy nos densos emaranhados dos fluxos de consciência, como faz com Benjy, Quentin e Jason, Caddy gradualmente torna-se o eixo central do romance, aparecendo atrelada, em diversos momentos, à imagens reiterativas nas consciências de Benjy e Quentin especialmente, como pontua Michael Millgate (1961): “Seus três irmãos são obcecados por ela, cada um a seu modo egoísta e auto-centrado. Nenhum deles é capaz de amá-la. Cada um deles tenta impôr sobre ela, para seus próprios interesses egoístas, um padrão de comportamento rígido e restritivo”¹⁶³ (Millgate, 1961, p. 33). De sua parte, Eric Sundquist (2014) analisa Caddy a partir de sua impalpabilidade narrativa:

[...] uma vez que Caddy não é uma personagem, e sim uma ideia, uma obsessão na mente de seus três irmãos, não podemos dizer certamente que descobrimos muito sobre ela. Caddy está ‘perdida’ psicológica e esteticamente, bem como moralmente: ela é o próprio símbolo da perda no mundo de Faulkner – a perda da inocência, integridade, cronologia, personalidade e unidade dramática, todas as virtuais problemáticas de sua visão artística idealizada¹⁶⁴ (Sundquist, 2014, p. 387).

David Minter (2014) reforça a ideia de que, ainda que não seja apresentada diretamente no romance a partir da narração autodiegética, “Caddy cresce enquanto é apresentada indiretamente, em resposta às necessidades de Faulkner e seus personagens”¹⁶⁵ (Minter, 2014, p. 371):

¹⁶³ “Her three brothers are all obsessed with her, each in his different but wholly selfish and self-centred way. None of them is capable of loving her. Each wants to impose upon her, for his own selfish purposes, a rigid and restrictive pattern of behaviour” (Millgate, 1961, p. 33).

¹⁶⁴ “[...] since Caddy is not a character but an idea, an obsession in the minds of her brothers, we cannot rightly be said to find out much at all about her. Caddy is ‘lost’ psychologically and aesthetically as well as morally: she is the very symbol of loss in Faulkner’s world – the loss of innocence, integrity, chronology, personality, and dramatic unity, all the problematic virtues of his envisioned artistic design” (Sundquist, 2014, p. 387).

¹⁶⁵ “[...] Caddy grew as she is presented by indirection – in response to needs shared by Faulkner and his characters” (Minter, 2014, p. 371).

Sua decisão [de Faulkner] de abordar Caddy apenas indiretamente, por meio das necessidades e exigências de seus três irmãos, era em parte técnica, como ele insistia repetidamente. Quando ele chegou à quarta parte [do romance], ele queria uma voz mais pública e imparcial. Além disso, ele achava a narração indireta mais ‘apaixonada’. Era mais instigante, ele disse, ‘mostrar a sombra do galho, e deixar a mente [do leitor] criar a árvore’¹⁶⁶ (Minter, 2014, p. 371).

Em grande fração do romance, especialmente na primeira parte dedicada a Benjy, acompanhamos a rotina dos irmãos Compson na infância. Testemunha-se as relações conflituosas entre Quentin, Caddy, Jason e Benjy, e a tomada de consciência deles a respeito da morte, quando Caddy sobe em uma árvore para espiar pela janela da casa um evento restrito aos adultos, o funeral da avó, Damuddy. Desde criança, percebe-se que Caddy está na vanguarda das relações fraternais entre os Compson, muitas vezes liderando o grupo. Ao tornar-se adolescente, ela passa a transgredir os valores familiares tradicionais e, por extensão, do Sul aristocrático, ao dar início a sua vida sexual, e se envolver com um rapaz chamado Dalton Ames, que tira sua virgindade (Faulkner, 2004). A partir deste evento – o próprio triunfo do falo sobre o tegumento epitelial do feminino – o código familiar dos Compson se insurge contra Caddy, tentando conter as pulsões vitais da personagem, como pode ser observado no trecho a seguir, que narra, pela perspectiva de Benjy, o retorno de Caddy de um de seus encontros com Ames. O próprio Benjy, emparedado em seu mundo interno primário, tenta impôr sua presença e necessidades diante da irmã:

Ouvíamos Caddy andando depressa. O pai e a mãe olhavam para a porta. Caddy passou pela porta, andando depressa. Ela não olhou. Ela andava depressa.
 “Candace,” disse a mãe.
 “Que é, mamãe.” disse ela.
 “Pare, Caroline.” disse o pai.
 “Venha cá.” disse a mãe.
 “Pare, Caroline.” disse o pai. “Deixe a menina em paz.”
 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*¹⁶⁷ (Faulkner, 2004, p. 66-67, grifo nosso).

¹⁶⁶ “His decision to approach Caddy only by indirection, through the needs and demands of her brothers, was in part technical, as he repeatedly insisted. By the time he came to the fourth telling, he wanted a more detached, public voice. In addition, he thought indirection more ‘passionate’. It was, he said, more moving to present ‘the shadow of the branch, and let the [reader’s] mind create the tree’” (Minter, 2014, p. 371).

¹⁶⁷ “Caddy passed it, walking fast. She didn’t look. She walked fast.
 “Candace.” Mother said. Caddy stopped walking.

A ressonância da vida sexual de Caddy, em sua recusa aos valores impostos às mulheres do Sul, impactará seus irmãos de maneiras distintas: Benjy, em seus fiapos cognitivos e primários, constrói uma analogia mental entre Caddy e o perfume fresco das árvores. Ainda assim, no dia em que Caddy tem sua primeira relação sexual com Dalton Ames, Benjy nota algo diferente no semblante da irmã, e narra: “Caddy não tinha cheiro de árvore” (Faulkner, 2004). Benjy reduz Caddy à dimensão primal da sensorialidade, ou seja, Caddy remete ao perfume úmido das árvores, ou simplesmente a uma ausência que Benjy é incapaz de racionalizar por meio da inteligência. Quentin, por sua vez, associa a membrana do hímen de Caddy a ideais paternalistas de honra e valores familiares, e recorre a tal ideia para a construção de uma bravata masculina, como suposto guardador da honra de Caddy, e como tentativa de solapar seu lugar subordinado na hierarquia da masculinidade sulista branca, diante de figuras como Dalton Ames e Herbert Head. Finalmente, para Jason, Caddy é uma fonte de extorsão, de onde desvia o dinheiro que a irmã envia mensalmente para a filha Quentin.

A figura fantasmática de Caddy, segundo Gros (2009), “lança uma luz nas questões do feminino e da condição feminina na sociedade sulista”¹⁶⁸ (Gros, 2009, p. 129). Como descendente direta de uma família aristocrata, Caddy subverte a imagem idealizante da *Southern lady* – segundo este mito, as mulheres devem ser submissas à autoridade masculina da casa (pais e irmãos), ao mesmo tempo em que mobilizam tempo e energia para os cuidados com o lar sulista (2009, p. 129). Ainda que nas primeiras décadas do século XX as imagens idealizadas da *Southern belle* (ou *Southern lady*) já estivessem deterioradas, os movimentos de repressão familiar contra Caddy demonstram certo apego anacrônico a tais figuras fantasmáticas, que mantinham as mulheres sulistas em um lugar de subordinação.

Neste romance de Faulkner, todas as personagens femininas são mediadas e representadas a partir de uma perspectiva masculina – de Caddy à Mrs. Caroline Compson, até a empregada Dilsey, narrada por um narrador na quarta parte que, no limite, é um produto

"Yes, Mother." she said.

"Hush, Caroline." Father said.

"Come here." Mother said.

"Hush, Caroline." Father said. "Let her alone."

Caddy came to the door and stood there, looking at Father and Mother.

Her eyes flew at me, and away. I began to cry. It went loud and I got up.

Caddy came in and stood with her back to the wall, looking at me. I went toward her, crying, and she shrank against the wall and I saw her eyes and I cried louder and pulled at her dress. She put her hands out but I pulled at her dress. Her eyes ran" (Faulkner, 2014, p. 45-46).

¹⁶⁸ “[...] sheds light on the issue of womanhood and woman’s status in Southern society” (Gros, 2009, p. 129).

da técnica romanesca de Faulkner – ou seja, as personagens femininas estão emparedadas pelo *logos* masculino, são construídas e representadas por meio da linguagem destes homens. No entanto, como a linguagem desses narradores é opaca, repleta de fissuras, lacunas e fraturas, ela deixa entrever os sentidos de masculinidade experimentados por eles, além das discrepâncias de gênero que perpassam as representações do romance. Fraturados subjetivamente, no plano estrutural e semântico, o discurso fragmentado dos narradores de *O som e a fúria*, especialmente de Benjy e Quentin Compson, já configura-se como um profundo questionamento ao *falogocentrismo*, sendo justamente dessa *linguagem em crise* que provém a *crise da masculinidade* desses narradores.

Ainda no que se refere aos privilégios masculinos de narração em *O som e a fúria*, Laura Mulvey (1989) estabeleceu o conceito de *male gaze* para definir e classificar a perspectiva, o olhar masculino sobre o feminino e sua representação. Pautando-se na análise de peças de mídia e filmes comerciais dos anos de ouro de Hollywood, Mulvey chega à conclusão de que o olhar sobre as mulheres, quando oriundo dos homens, é pautado pela *objetificação*, já que, como responsáveis por tal representação, eles a constroem a partir de um olhar, de um feixe de valores predeterminados que colocam as mulheres em posições dessubjetivadas, ora como objetos a serem conquistados, ora como indivíduos sexualizados, ou ainda vivendo em função do homem. Ainda que o conceito de Mulvey deva ser problematizado – afinal, ele essencializa a perspectiva masculina, tornando-a unidimensional, além de qualquer investida de representação não estar determinada *apenas* pelo gênero, mas por um cabedal complexo de valores diversos, no qual convergem o social, o político e o cultural, matizando e complexificando esse olhar – o *male gaze* pode ser aplicado aos narradores de *O som e a fúria*, no modo como cada um deles focaliza Caddy. Diz Mulvey (1989):

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, que é estilizada de acordo com ela. Em seu tradicional papel exibicionista, as mulheres são simultaneamente vistas e exibidas, com sua aparência codificada para um forte impacto visual e erótico, de modo que pode-se dizer que elas conotam o mecanismo do ‘ser olhada’¹⁶⁹ (Mulvey, 1989, p. 19).

Nesse sentido, Caddy é, como já sublinhamos, uma projeção linguística das vozes desses narradores, e está encurralada pelos limites impostos aos pontos de vista narrativos

¹⁶⁹ “The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness” (Mulvey, 1989, p. 19).

destes homens, que a objetificam *como linguagem*, isto é, *moldam* a personagem a partir de suas próprias capacidades linguísticas, ancoradas em suas necessidades e projeções.

4.1. Benjy, Quentin e Jason: a tripartição falocêntrica

Como assinalamos, é recorrente, em parte da crítica faulkneriana de gênero e dos *men's studies*, a mobilização de aspectos biográficos da vida de Faulkner como elementos deflagradores da exegese das representações da masculinidade em sua obra. Faulkner foi um *performer* da masculinidade, no sentido de que, durante toda sua vida, fundamentou *imagens de si* que apontam para a *ficcionalização* de tipos viris, nas figuras do aviador, do fazendeiro, do veterano de guerra, do artista boêmio, do *flâneur*, entre outros. Nesse sentido, diz Gros (2010), “A própria vida de Faulkner assemelha-se, em certo sentido, uma série de atos estilizados de masculinidade, desse modo suas narrativas e personagens sugerem reflexões sobre a experiência masculina”¹⁷⁰ (Gros, 2010, p. 127). A autora assinala que, durante toda sua vida, Faulkner esteve em conflito com diferentes modelos de masculinidade, imantados pela tensão de forças históricas: de um lado, o ideal vitoriano em torno de ideias de unicidade e estabilidade que ainda vigorava no Sul durante a infância do autor no final do século XIX e primeira década do XX, e de outro, o impulso urgente para a multiplicidade e para a fragmentação, tão importante para o modernismo.

Os homens de Faulkner parecem estar sempre se contrapondo e medindo a masculinidade entre si, como se tivessem a necessidade de reafirmá-la durante todo o tempo. Levando-se em consideração o *locus* histórico e social que circunda estes homens – o Sul e suas particularidades no que se refere à gênese de um *outro* ameaçador, representados essencialmente pelos negros e pelas mulheres – distando, portanto, da imagem do homem branco, heterossexual e aristocrático, seja o componente catalisador e deflagrador de ansiedade nestes homens.

No que tange a *O som e a fúria*, pode-se considerar este romance como um cosmo masculino bastante estruturado em sua fragmentação incessante, no qual gravitam as consciências dos três irmãos Compson, além de personagens masculinas *falhas, castradas simbolicamente*, como o patriarca Jason Lycurgus Compson que, como uma sombra, andarilha pela diegese, em especial a do filho Quentin, enquanto destila sua verve cínica e desencantada. Este romance, em sua maior parte, é um cosmo auto-centrado e autorreferente,

¹⁷⁰ “Faulkner’s own life resembles in some respects a series of such stylized acts of masculinity, so too do his narratives and his characters suggest meditations on masculine style” (Gros, 2010, p. 127).

calçado na propulsão de timbres masculinos que se levantam e confessam permanentemente suas próprias disparidades em relação aos modelos de masculinidade do homem americano, e também do homem sulista, nas primeiras décadas do século XX – ainda que a voz de um narrador como Jason busque comprovar exatamente o contrário. Tais timbres masculinos polifônicos estão permeados de declarações paternalistas sobre as mulheres e afirmações de fundo racista e misógino, comprovando as dificuldades e senso de paranóia destes homens frente a este *outro*.

Este grande mundo penumbroso e falopatriarcal dos Compson, densamente enredado, investe suas potências de representação em Caddy – cada um deles estabelecendo um vínculo doentio com a irmã que, como apontamos, não detem as ferramentas de autorrepresentação necessárias para que sua voz seja ouvida. Interessante notar que, ainda que tenha criado personagens femininas de grande complexidade, muitas vezes narrando de forma autodiegética (como a matriarca Addie Bundren, de *Enquanto agonizo*), em *O som e a fúria* Faulkner tenha organizado a narrativa a partir dos enunciados de três personagens masculinas – como se, colocando Caddy na centralidade da consciência destes homens, Faulkner na realidade estivesse interessado em lançar uma luz sobre as configurações sociais, históricas, culturais e subjetivas da masculinidade sulista, objetivando compreender as implicações envolvidas no esboroamento de sentidos de masculinidade que já caducavam no Sul pós-Reconstrução, e nos Estados Unidos, como um todo. Gros (2009) assinala que os três monólogos do romance são enunciados por vozes masculinas, sendo que Faulkner “recusa deixar, ao que parece, as narrativas masculinas invisibilizadas, ou mesmo despercebidas”¹⁷¹ (2009, p. 122). De acordo com a autora, o componente homogeneizante destes três segmentos narrativos seria a imobilidade, o caráter estático desses discursos enquanto focalizam doentamente a figura de Caddy (2009, p. 123-24).

Ao mesmo tempo que *O som e a fúria* pode ser compreendido, a partir de leituras feministas múltiplas, como uma narrativa sobre Caddy (Fowler, 2014, Gwin, 2014), na fatura do romance seus três narradores masculinos revelam-se, desvelam-se, e suas vozes apontam para seus próprios fracassos como *homens*, no contexto do tipo de masculinidade hegemônica que se estabelecia na região à época. Assim, Faulkner deu a estes homens a oportunidade de narrar – porém, o que pareceria apenas redundante e cumulativo, afinal homens sempre detiveram o poder de autorrepresentação, em Faulkner torna-se um aceno irônico: Benjy, Quentin e Jason são *detentores da narrativa* e, no limite, da *linguagem*, porém esta é tão

¹⁷¹ “[...] refuses, it seems, to let the masculine naratives remain silent or even unnoticed” (Gros, 2009, p. 122).

fraturada, fragmentada, obsessiva e narcísica, que torna-se possível pensar que há uma *crise* desenvolvendo-se na subjetividade destes narradores masculinos.

O som e a fúria ergue-se, assim, como um grande latifúndio narrativo arruinado pela modernidade, cujo tema é a subjetividade masculina e sua incapacidade de lidar com a *alteridade*, ao mesmo tempo em que necessita dela para a construção de uma ontologia social, política e subjetiva. Este *outro*, contra o qual os narradores investem, é determinado pelo recorte de gênero, ou seja, é *feminino*, e ainda pela interseccionalidade de *raça*. Cada um dos narradores enfoca uma dimensão da masculinidade, de maneira discrepante e complementar: a masculinidade embrionária e regressiva de Benjy, situada fora de conceitos clássicos de causalidade e temporalidade; o intelecto e os valores puritanos de Quentin, que camuflam uma configuração subjetiva mais complexa, permeada por um imaginário homossocial; e o *logos* falocêntrico, objetivo e ressentido de Jason, que camufla sintomas de crise da masculinidade em sua narrativa.

Christopher Breu (2009) pontua que uma das dificuldades na análise da masculinidade em sua relação com a história é o modo como tais narrativas são dominadas por um ponto de vista masculino total e centralizador, tomado como referência universalizante. Neste processo de masculinização compulsória, assinala Breu, as narrativas possíveis tomam “a forma de alegoria, na qual o sujeito imaginado de uma sentença é apresentado como implícito ou, menos frequentemente, explicitamente masculino”¹⁷² (Breu, 2009, p. 106). Assim, tornam-se áridas as possibilidades de outras narrativas que não estejam submetidas, presas à redoma do ponto de vista masculino. Para Breu, *O som e a fúria* se estabelece como exemplo medular de romance moderno em que o *male gaze* sobre a história e a temporalidade aparece com maior potência, no sentido de que as noções de masculinidade implicadas no emaranhado de vozes desse romance não podem ser desatarraxadas de sua própria (des) organização temporal. Logo, se a temporalidade não pode ser descolada de um eixo subjetivo que a apreende, percebe e organiza (o indivíduo modernista), ela também não pode se desvincular das nuances de classe, *raça* e gênero (2009, p. 109).

Temos, portanto, o tempo e a história como masculinos e alegorizados, e as masculinidades dos irmãos Compson são representadas a partir de um viés doentio e patológico. Em sua engrenagem mimética de discursos colapsados e temporalidade fragmentada, *O som e a fúria* “abre espaço para a interrogação da fusão entre masculinidade e

¹⁷² “[...] takes the form of allegory, in which the imagined subject of a period is presented as implicitly or, less often, explicitly male” (Breu, 2009, p. 106).

a história sulista”¹⁷³ (Breu, 2009, p. 107). Pautando-se nas proposições de Rita Felski a respeito das relações entre gênero e modernismo, Breu (2009), argumenta que o modernismo literário repete padrões inconscientes de posicionamento do sujeito masculino como eixo centralizador, resultando que “o artista ou pensador masculino torna-se um exemplar do projeto modernista em geral”¹⁷⁴ (2009, p. 107):

Ao apresentar estas várias patologias, o texto de Faulkner não constrói um contraste entre formas ‘normais’ e patológicas de identidade; em vez disso, ele apresenta estas subjetividades patológicas como o resultado de diferentes formas de patologia social, do racismo ao sexismo, até os privilégios de classe. Por vincular a representação da história e da masculinidade do romance a estas várias patologias, *O som e a fúria* habilita uma crítica ao historicismo masculinista e às formas dominantes de masculinidade presentes no Sul¹⁷⁵ (Breu, 2009, p. 110).

Cada um dos três irmãos Compson performatiza um tipo de masculinidade moderna, a partir do que elas possuem de especificidade, irreduzíveis à apenas uma concepção, e “compreendidas nos termos de uma gama de identidades variáveis, muitas vezes conflitantes”¹⁷⁶ (Breu, 2009, p. 109). Além disso, quando Faulkner dá voz a três narradores masculinos de uma mesma família decadente, ele assevera o caráter movediço e plural das masculinidades, e está implicitamente ressaltando os matizes de gênero estabelecidos entre indivíduos de uma mesma classe e raça, e entre classes e raças (2009, p. 109).

Há uma separação nítida entre a masculinidade branca sulista representada no romance de Faulkner e as experiências masculinas marcadas pela raça (no caso específico do sul dos Estados Unidos, os negros). Nesse sentido, *O som e a fúria* é uma obra importante porque estabelece uma clara periodização e problematização da masculinidade branca sulista, ao tensionar as novas configurações de masculinidade vigentes nas primeiras décadas do século XX e os processos de modernização da região, com os ideais aristocráticos de honra que vigoravam desde o século XIX. Ainda assim, tal ideal fantasmático de virilidade (fantasmático porque irreal, pautado em *ficções da masculinidade*), teve “seu impacto sobre a

¹⁷³ “[...] opens up a space for interrogating the conflation of southern masculinity and southern history” (Breu, 2009, p. 107).

¹⁷⁴ “[...] the male artist or thinker becomes exemplary of the modernist project in general” (Breu, 2009, p. 107).

¹⁷⁵ “In presenting these various pathologies, Faulkner’s text does not construct a contrast between pathological and ostensibly ‘normal’ forms of identity; instead, it presents these subjectivities pathologies as the product of different forms of social pathology, from racism to sexism to class privilege. By linking the novel’s representation of history and masculinity to these various pathologies, *The Sound and the Fury* enacts a critique of masculinist historicism and the dominant forms of manhood present in the South” (Breu, 2009, p. 110).

¹⁷⁶ “[...] understood in terms of a range of variable, often conflicting identities” (Breu, 2009, p. 109).

masculinidade sulista, e o romance apresenta a moderna masculinidade sulista formada em relação à longa sombra que ela mesma lançou”¹⁷⁷ (Breu, 2009, p. 108).

4.2. Voz e focalização: alguns apontamentos teóricos

A cosmogonia deste mundo falocêntrico de linguagem em *O som e a fúria* (2004), constituído pelos monólogos interiores e fluxos de consciência de Benjy, Quentin e Jason, e suas vozes herméticas, viciadas e obsessivas, efetiva-se pela articulação rigorosa de três técnicas narrativas, mobilizadas por Faulkner na arquitetura derruída deste romance: os já mencionados *monólogo interior* e *fluxo de consciência*, técnicas utilizadas por outros grandes autores modernistas do século XX, como James Joyce e Virginia Woolf, e a *focalização narrativa*, isto é, a perspectiva adotada pelo narrador no quadrante diegético, a partir da nomenclatura teórica postulada por Gérard Genette (1979). A articulação dessas três técnicas em um sistema representacional mais ou menos uniforme, possibilita a *representação da subjetividade dos narradores* em questão, permitindo, desse modo, que possamos vislumbrar o modo como cada um deles experimenta sentidos de masculinidade, inseridos em um sistema de relações de gênero, no qual a masculinidade hegemônica é tomada como matriz hierárquica na composição de uma *práxis* de gênero (Connell, 1995). Importante relembrar que este sistema de relações de gênero, no caso de *O som e a fúria*, se estabelece tendo como pano de fundo histórico, social e cultural uma região bastante peculiar dos Estados Unidos, que é o Sul, nas primeiras décadas do século passado.

Torna-se imediata, então, a necessidade de um resgate teórico destas três técnicas romanescas, porque é justamente em seus sistemas operacionais, isto é, no modo como elas finalmente operam no alinhavado semântico do texto literário, que reside a paramentação analítica para a exegese de Benjy, Quentin e Jason em relação ao gênero e à masculinidade. Tal paisagem teórica que desvelamos agora não objetiva ser monótona, mas apenas um breve preâmbulo para que possamos compreender as sutilezas de cada um dos enunciados masculinos de *O som e a fúria*.

Robert Humphrey (1976) define as técnicas de monólogo interior e fluxo de consciência como “um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos

¹⁷⁷ “[...] its impact upon southern manhood, and the novel presents modern southern masculinity as formed in relationship to the long shadow that it cast” (Breu, 2009, p. 108).

níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar [...] o estado psíquico das personagens” (Humphrey, 1976, p. 3). Segundo Humphrey, tanto o monólogo interior quanto o fluxo de consciência consistem na apresentação de pensamentos e percepções da personagem em sua fase *pré-verbal*, isto é, quando tais conteúdos ainda não foram articulados pela *linguagem falada*. Se tais conteúdos ainda não estão organizados no plano da sintaxe no discurso falado, evidencia-se que sua constituição assuma temas e formas bastante peculiares, amplamente assimiladas e utilizadas pela ficção modernista.

Monólogo interior e fluxo de consciência, em suas discrepâncias e similaridades, são determinados por aquilo que narradores ou personagens *focalizam*, isto é, *veem*, no plano da diegese. Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* (1979), propõe uma tripartição do discurso narrativo calcada em três eixos, as instâncias de *tempo*, *modo* e *voz*. Esses três eixos são componentes fundamentais para a construção da *diegese* e do *discurso*, já que se constituem ora como estruturas diferenciadoras, como no caso do tempo, ora como elementos mediadores da informação narrativa, nas instâncias de modo e voz. A primeira dessas categorias, *tempo*, refere-se à relação construída entre o tempo da diegese, ou seja, da história narrada, e o tempo do discurso, isto é, a disposição e cristalização dos acontecimentos da narrativa na fatura textual.

O *modo* refere-se à “regulação da informação narrativa” (Reis & Lopes, 1988), ou seja, ao processo de seleção e distribuição de informação na tessitura narrativa, a partir de um eixo quantitativo e qualitativo. Já o conceito de *perspectiva* refere-se ao “segundo modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um ‘ponto de vista’ restritivo” (Genette, 1979, p. 183).

A partir dessa premissa, a perspectiva consiste na engrenagem focal adotada pelo narrador, que predetermina a quantidade e a qualidade da informação veiculada pela narrativa, cuja permeabilidade será definida pelo tipo de *focalização* adotada pelo narrador. O conceito de focalização, desse modo, “além de condicionar a *quantidade* de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.), atinge a sua *qualidade*, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação” (Reis & Lopes, 1988, p. 247, grifos dos autores).

A terceira categoria proposta por Genette refere-se ao domínio da *voz*. O conceito de voz pode ser definido como o conjunto de relações estabelecidas entre o sujeito da enunciação (aquele que narra) e o resultado final desse processo, que é o enunciado, isto é, a narrativa. Reis & Lopes (1988), pontuam que “A voz engloba, para Genette, as questões que ‘respeitam à maneira como se encontra implicada na narrativa a narração [...], a situação ou instância

narrativa e com ela os seus dois protagonistas' [...] a que chamamos *narrador* [...] e *narratário*” (Reis & Lopes, 1988, p. 141, grifos dos autores).

Partindo de tal premissa, o conceito de voz pode ser definido como as *movimentações subjetivas do narrador*, projetando-se no discurso que ele mesmo constrói. Além disso, a voz também refere-se à disparidade existente entre o *tempo da narração*, isto é, a demarcação temporal na qual o narrador se situa ao enunciar o discurso, e o tempo dos fatos narrados, ou seja, o tempo no qual os acontecimentos efetivamente se deram:

Deste modo, a voz tem que ver com um processo e com as circunstâncias em que ele se desenrola; o processo é o da *enunciação* [...] narrativa, quer dizer, o ato de *narração* [...] de onde decorre o discurso narrativo propriamente dito e a representação diegética que leva a cabo; as circunstâncias são as que envolvem esse processo, circunstâncias de ordem temporal, material, psicológica etc. que condicionam o narrador de forma variável, projetando-se indiretamente sobre o discurso enunciado e afetando mais ou menos o narratário; reencontra-se aqui, no que à subjetividade do narrador concerne, a acepção primeira de voz acima mencionada (Genette, 1979, p. 141, grifo do autor).

Como já ressaltamos, a articulação rigorosa destas três técnicas, isto é, a *focalização* (*externa, interna e flutuante*) determina os conteúdos objetivos e subjetivos perspectivados pelos três narradores masculinos de *O som e a fúria*, e em seguida veiculados pelo *monólogo interior* e *fluxo de consciência*, possibilitando desvelar as sutilezas e matizes que perpassam as narrativas dos irmãos Compson, no que tange às representações do masculino veiculadas no romance.

O primeiro narrador a ser observado pela lupa analítico-conceitual dos *men's studies* será Quentin, o primogênito dos Compson. Trata-se de um narrador complexo e pluridimensional, bastante convergente à personagem modernista, e que abriga, em sua subjetividade, um híbrido de desejo, morte, passado, temporalidade, puritanismo, apego a ideais tradicionais, assim como uma reflexão sobre a masculinidade branca do Sul, a qual, no começo do século XX, como já vimos nos *Prolegômenos* da tese, passava por transformações importantes, ligadas aos tectonismos históricos, sociais e culturais que grassavam pela região. Nesse mausoléu de linguagem em colapso que é a narrativa de Quentin, estão incrustados os sentidos de masculinidade experimentados pelo narrador, no que se refere às relações homosociais estabelecidas na narrativa, em relação à Caddy, e ainda em relação à figura paterna. Nosso trabalho analítico pretende explicitar, portanto, a complexa rede homosocial em que Quentin está enredado, e o modo como a obsessão do narrador pela figura feminina de

Caddy objetiva a camuflagem do *desejo homosocial flutuante* na diegese, manifestada nas ambiguidades espalhadas no enunciado e focalização de Quentin, e como o conteúdo dos monólogos interiores e fluxos de consciência são uma resposta de Quentin às “falhas” em relação à própria masculinidade.

4.3. Quentin Compson: a fantasmagoria homosocial

No ano de 1993, quando a internet ainda engatinhava e não possuía a forma, alcance e relevância que atingiria na primeira década dos anos 2000, uma estudante universitária norte-americana de nome Alana (que nunca se identifica com seu nome completo), decidiu criar um fórum virtual no qual pudesse desabafar sobre sua solidão e sentimentos de inadequação diante das demandas imperativas de sociabilidade, que acometem muitos jovens em formação, em especial no sistema educacional americano. Intitulado *Alana's involuntary celibacy project*, o fórum reunia jovens desajustados que debatiam e conversavam sobre temas como a dificuldade de se relacionar afetiva e sexualmente, além de trocaram experiências sobre a questão (voluntária ou não) do celibato. Nos Estados Unidos da eferescente cultura *grunge*, uma estética do *rock* alternativo americano que é em si mesma assexuada e desajustada, e que teve seu ápice na figura soturna e luminosa de Kurt Cobain, estes jovens pareciam dispostos a compartilhar experiências, procurando consolo, identificação e solidariedade entre seus pares.

O que nasceu como um espaço virtual de compreensão e solidariedade, no entanto, revelou-se no decorrer do tempo como o exato oposto do que a jovem idealista Alana pensara: nos debruns desse espaço virtual foram botados os ovos de serpente que eclodiriam apenas anos mais tarde, responsáveis por uma das manifestações da masculinidade mais intrigantes do final dos anos 1990 e primeiras décadas do século XXI: a figura do *incel*, abreviação formada pelas iniciais das palavras *involuntay celibacy*, ou celibato involuntário.

Na contemporaneidade, a palavra *incel* encontra bastante respaldo em grupos, fóruns e *chans* da internet, referindo-se geralmente a rapazes que propagam o ódio e misoginia às mulheres e ao feminino, acusando-as de serem responsáveis por sua vida sexual inapetente, e também por seu celibato involuntário. Para estes homens, as mulheres estão sempre à procura de tipos masculinos mais valorizados, nos quais eles não estão inseridos, causando neles uma baixa frequência afetivo-sexual. Como se encaixados numa grande reino masculino heterogêneo, formado por inúmeros dispositivos e computadores conectados, denominado *inceldom*, estes homens canalizam sua frustração e ressentimento sobre o feminino, enquanto habitam o entrelugar ambíguo do ódio e do fascínio, do desejo e da repulsa, do pânico e da ansiedade.

Para tal motivação, os fóruns e grupos de *incels* formam uma cosmologia masculina, regida por um sistema próprio, e mais ou menos coesa por uma linguagem, vernáculo e gestos comuns. Nesse cosmo masculinista, algumas nomenclaturas são mobilizadas para representar o espectro de figuras distorcidas que andarilham por esse espaço regressivo e infantilizado.

Desse modo, os incels denominam *alpha* aqueles homens de boa aparência, bem sucedidos e confiantes que supostamente fazem mais sucesso com as mulheres. Homens *alpha* muitas vezes são denominados *Chad*, pelos incels – a utilização de um nome próprio ressaltando ainda mais as características valorativas desse tipo. Enquanto isso, os *incels* se auto-intitulam *beta*, homens fracos e desvirilizados, o oposto do primeiro grupo (Van Brunt & Taylor, 2021).

A misoginia retumbante nestes grupos, aliada a certo vocabulário *geek* permeado por imagens da cultura do cinema massificado e dos jogos de videogame, denomina *femoids* as garotas e mulheres em geral, termo que as reduz ou as dessubjetiva como robôs ou andróides, portanto, não humanas. De outro lado, há a figura da *Stacy*, uma equivalente à figura do *alpha male*, que refere-se à garota ou mulher de grande beleza, inacessível a todos os *incels*. Neste cipoal distorcido de nomes e classificações, há ainda a questão das *pills* (pílulas), inspiradas na franquia dos filmes *Matrix* (1999), de Lana e Lily Wachowski: as *black pills* representam a ideia (essencialmente eugenista e racista) de que genética e aparência física determinam o sucesso masculino, disposto em uma escala de valores hierarquizantes, enquanto as *redpills* equivalem à ideia de transfiguração de *incel* em *alpha male*, por meio do sucesso e da aquisição de *status* social. Nesse sentido, o *incel* pode ser pensado como ramificação contemporânea e desajustada do *self-made man*, que representa a masculinidade de ascensão, no espaço capitalista.

Na contemporaneidade, estes fóruns de *incels* tornaram-se um problema público e panela de pressão borbulhante de tipos masculinos violentos que cultuam a violência, o sexismo, a misoginia, o racismo, a homofobia e xenofobia, e são o berçário virtual de homens que oram perpetuam massacres escolares, em especial nos Estados Unidos, ora aliam-se à extrema-direita norte-americana, cooptando também mulheres para tal ideologia.

Optamos por esta breve apresentação de um fenômeno contemporâneo complexo, no que tange às analogias que podem ser mobilizadas, referentes ao *corpus* da tese. Guardadas as particularidades temporais de cada contexto social e histórico, além das especificidades entre ficção e real, as mesmas ansiedades dos *incels* diante de um mundo em constante reconfiguração, a mesma inadequação diante do feminino aliada à canalização de uma ideologia do ódio, e o vínculo homosocial que frui o desejo apenas entre seus semelhantes, estão presentes em Quentin Compson, o segundo narrador de *O som e a fúria* (2004). Pode-se afirmar que, no contexto da literatura norte-americana do século XX, Quentin possa ser lido como uma espécie de *incel avant la lettre*, devido às ansiedades e questões colocadas por Faulkner na tessitura esgarçada do fluxo de consciência desse narrador, mais de sessenta anos antes de que esse tema emergisse: o desenvolvimento sexual precário, a necessidade de

controle sobre o feminino, os movimentos de comparação com tipos masculinos mais definidos (Dalton Ames, Herbert Head, Gerald Bland), entre outros. Uma das diferenças é que Quentin não possui uma rede conectiva como a internet no qual possa canalizar essa frustração – a não ser a própria forma caótica de seus monólogos interiores e fluxos de consciência, eles mesmos em processo de deterioração, culminando finalmente no suicídio do narrador nas águas do rio Charles, em Boston (Faulkner, 2004).

O primeiro parágrafo da narrativa de Quentin demarca claramente a linhagem masculina que o precedeu, sendo este o primeiro nódulo homosocial a sublevar-se dos tecidos do monólogo interior e fluxo de consciência desse narrador. É de manhã, e ele encontra-se deitado na cama do alojamento para estudantes em Harvard, no dia 02 de junho de 1910. Quentin narra: “Quando a sombra do caixilho apareceu na cortina era entre sete e oito horas, e portanto eu estava no tempo de novo, ouvindo o relógio” (Faulkner, 2004, p. 73). Neste parágrafo, a tríade familiar masculina essencial – o avô, o pai e Quentin – comungam um vínculo com o tempo e sua inexorabilidade, em uma das passagens mais luminosas de Faulkner:

Era o relógio de meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios¹⁷⁸ (Faulkner, 2004, p. 73).

Quentin utiliza o *relógio dado pelo pai*, e que outrora *pertencera ao avô*, para *destruir* o tempo, se auto-isolar de seu caráter corrosivo e destrutivo. Para além do niilismo cínico que permeia todo o enunciado paterno, discursivizado por Quentin em seu monólogo interior – o que implica dizer que a voz paterna aparece decantada pela voz do filho – é interessante

¹⁷⁸ “It was Grandfather's and when Father gave it to me he said I give you the mausoleum of all hope and desire; it's rather excruciating-ly apt that you will use it to gain the *reducto absurdum* of all human experience which can fit your individual needs no better than it fitted his or his father's. I give it to you not that you may remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it. Because no battle is ever won he said. They are not even fought. The field only reveals to man his own folly and despair, and victory is an illusion of philosophers and fools” (Faulkner, 2014, p. 50).

observar que, ainda que Jason Lycurgus Compson esteja se referindo à questão essencialmente metafísica da temporalidade, ou seja, à implacabilidade do tempo que tudo corrói, pode-se verificar os resíduos subjacentes de uma “batalha nunca ganha” – no caso, a Guerra de Secessão, que impôs uma derrota ao sul confederado e, como enfatiza Gros (2009), à masculinidade branca sulista. Desse modo, a narrativa de Quentin, diluindo a dicção paterna em seu monólogo, no qual ressoa a declaração de que “a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios” (Faulkner, 2004, p. 73), aponta para a referência niilista a uma *ferida narcísica* na masculinidade destes homens.

O relógio ganhado do pai opera, aqui, como *objeto de permuta* de uma linhagem masculina, metáfora da transmissão compulsória de modelos de masculinidade “tão pouco adaptado [s] às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele” (Faulkner, 2004, p. 73). Tal declaração pode ser considerada uma referência ao descompasso entre modelos idealizados e fantasmáticos de masculinidade sulista branca, na figura do cavaleiro e do *southern gentleman* (Wyatt-Brown, 2007), e a realidade histórica e social destes homens. Joseph Keener (2008) afirma que Quentin é assombrado pela figura paterna e do avô, como um tipo de Hamlet sulista, e assim, “este fantasma, um dos patriarcas Compson originais, é representado pelo relógio de Quentin”¹⁷⁹ (Keener, 2008, p. 129).

Durante todo o dia, a voz paterna de Jason Lycurgus Compson ressoará na consciência de Quentin, em uma dicção proverbial repleta de volteios e retomadas, depurada pelas deformações subjetivas do próprio narrador. Como veremos adiante, a figura paterna em *O som e a fúria* agrega sentidos de crise, pelo deslocamento de sua imagem, mais conjugada aos ideais de masculinidade da aristocracia branca sulista, para sua *concepção moderna*, impotente e desinflada, que é essencialmente a da personagem modernista, consciente da temporalidade e de sua própria fragmentação subjetiva.

Nessa manhã, em seu alojamento em Harvard, a imagem de Caddy assoma no monólogo de Quentin, pela memória esfacelada de seu casamento com Herbert Head: “Ela saiu correndo direto do espelho, do cheiro acumulado. Rosas. Rosas. O sr. Jason Richmond Compson e esposa participam o casamento de. Rosas”¹⁸⁰ (Faulkner, 2004, p. 74). Bleikasten (1990) disserta sobre como as imagens de Caddy no romance estão associadas ao imaterial e ao impalpável (reflexos, nuvens, luar, sombras etc), como no caso do trecho destacado em que a imagem dela surge de um espelho:

¹⁷⁹ “[...] this ghost, one of the original Compson family patriarchs, is represented by Quentin’s watch” (Keener, 2008, p. 129).

¹⁸⁰ “She ran right out of the mirror, out of the banked scent. Roses. Roses. Mr and Mrs Jason Richmond Compson announce the marriage of. Roses” (Faulkner, 2014, p. 51).

Caddy não pode ser descrita; pode ser apenas circunscrita, evocada pelo poder sugestivo das imagens. Uma representação realista da personagem está fora de questão. Apenas as técnicas e volteios do discurso poético podem fazer justiça à presença que Caddy “corporifica” no romance¹⁸¹ (Bleikasten, 1990, p. 51).

As referências à Caddy mediadas por essa impalpabilidade, de imagens difusas, oníricas e irreais, parece simultaneamente uma tentativa de simbolização da irmã no fluxo de consciência de Quentin, como também uma forma de controle e de redutibilidade, ou seja, Quentin reduz a figura de Caddy a algo tênue, difuso, para escapar do enfrentamento imaginário com uma mulher real. As técnicas diegéticas utilizadas por Faulkner nos monólogos masculinos de *O som e a fúria*, o fluxo de consciência, o monólogo interior, a livre associação psíquica, a fragmentação de enunciados e a instabilidade temporal, obscurecem determinados pontos da narrativa, tornando-se difícil perceber a que se referem exatamente.

O som do relógio torna-se intolerável para Quentin, e o narrador levanta-se, vai até a cômoda e o vira para baixo. Sua tentativa de fuga da temporalidade, porém, é impossível. Ele diz: “Mas a sombra do caixilho continuava no lugar, e eu havia aprendido a calcular a hora, até quase o minuto exato [...] E assim que me dei conta de que não o estava mais vendo, comecei a querer saber que horas eram”¹⁸² (Faulkner, 2004, p. 74).

No entanto, algo precisa ser quebrado, desfeito nessa linhagem masculina “heroica” de homens que ocuparam terras, construíram grandes casas, grandes mausoléus (como o de Thomas Sutpen, em *Absalão, Absalão!*), *self-made men* brancos que tomaram mulheres para si, subjugaram e escravizaram pessoas negras, e ainda batalharam uma guerra que seria a pá de terra final nas estruturas sociais arcaizantes de um Sul à beira do colapso. Como já apontamos, os homens, no *corpus* de Faulkner, muitas vezes vivem sob a sombra de antepassados masculinos que realizaram grandes feitos heroicos, enquanto eles, vivendo nas primeiras décadas do século XX, imersos na técnica, na industrialização e em outras transformações que moldaram a subjetividade masculina, não possuem os mesmos feitos. Como se respondesse mentalmente a todos esses homens, Quentin levanta-se novamente da cama, e dessa vez quebra o relógio de encontro a quina da cômoda, apara os cacos na palma da mão e arranca os ponteiros (Faulkner, 2004, p. 77). O narrador se corta com os cacos:

¹⁸¹ Caddy cannot be described; she can only be circumscribed, conjured up through the suggestive power of tropes. A realistic rendering of the character is out of the question. Only the ruses and indirections of poetic discourse can do justice to the burning which Caddy “embodies” in the novel (Bleikasten, 1990, p. 51).

¹⁸² “But the shadow of the sash was still there and I had learned to tell almost to the minute [...] And so as soon as I knew I couldn't see it, I began to wonder what time it was” (Faulkner, 2014, p. 51).

“Larguei o relógio e entrei no quarto de Shreve e peguei iodo e passei no corte. Tirei o resto de vidro de dentro com uma toalha”¹⁸³ (2004, p. 77).

Depois de destruir o relógio, Quentin prossegue na liturgia meticulosa de sua preparação para o dia que começa, e que será seu último:

Tomei banho, fiz a barba. Com a água meu dedo ardeu um pouco, por isso passei mais iodo. Vesti o terno novo e pus o relógio no bolso e guardei o outro terno e os acessórios e a navalha e os pincéis na bolsa de mão, e embrulhei a chave da mala numa folha de papel e coloquei-a num envelope e enderecei-a ao pai, e escrevi os dois bilhetes e fechei os envelopes¹⁸⁴ (Faulkner, 2004, p. 78).

Quentin sai do alojamento, e nesse momento encontra o amigo Shreve, que reclama da ausência dele na primeira aula: “Não deu tempo”, respondi. Ao que Shreve responde: “*De tanto que você ficou se embonecando*. Mas o que é isso? Achou que hoje era domingo?”¹⁸⁵ (Faulkner, 2004, p. 78, grifo nosso). Já em seu périplo pela cidade, Quentin toma café da manhã, vai até a relojoaria – onde evita olhar os inúmeros relógios expostos e pede que o relojoeiro lhe diga a hora certa – depois à loja de ferragens, onde compra dois pequenos ferros de passar de três quilos, que o auxiliarão no processo de afogamento (2004, p. 82).

Importante observar que esse rompante de Quentin em destruir o relógio é precedido, nos parágrafos anteriores, por memórias referentes ao incesto imaginário com Caddy, pela voz paterna ressoando em sua mente, pela imagem dos ferros de passar pesados que Quentin compra para auxiliá-lo em seu suicídio, mas sobretudo (e mais importante), pela imagem de Dalton Ames, o primeiro homem com quem Caddy manteve relações sexuais. A figura de Ames é tão premente neste momento do fluxo de consciência de Quentin, que chega a ser mencionada exatamente 10 vezes em apenas um parágrafo (Faulkner, 20004, p. 76-77). Toda a circularidade anafórica e reiterativa da consciência de Quentin gira em torno da imagem viril de Ames:

Se as coisas simplesmente acabassem sozinhas. Ninguém mais lá, só ela e eu. Se tivéssemos feito alguma coisa tão terrível que todos tivessem fugido

¹⁸³ “I put the watch down and went into Shreve's room and got the iodine and painted the cut. I cleaned the rest of the glass out of the rim with a towel” (Faulkner, 2014, p. 53).

¹⁸⁴ “I bathed and shaved. The water made my finger smart a little, so I painted it again. I put on my new suit and put my watch on and packed the other suit and the accessories and my razor and brushes in my hand bag, and folded the trunk key into a sheet of paper and put it in an envelope and addressed it to Father, and wrote the two notes and sealed them” (Faulkner, 2014, p. 54).

¹⁸⁵ “I couldn't make it”, I said.

“Not with all that primping. What's the matter? You think this was Sunday?” (FAULKNER, 2014, p. 54).

do inferno, menos nós. Cometi incesto eu disse pai fui eu não foi o Dalton Ames. Quando ele pôs a pistola na minha mão eu não. Foi por isso que eu não. *Ele estaria lá e ela e eu*. E quando ele pôs o Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. [...] Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames (Faulkner, 2004, p. 76-77, grifo nosso).

Como temos ressaltado, as técnicas narrativas de monólogo interior, fluxo de consciência e focalização possuem papel determinante nas representações das masculinidades em *O som e a fúria* (2004). Sem dúvida, dos três narradores que nos propusemos a analisar, Quentin é o mais instigante, tanto da perspectiva das relações de gênero estabelecidas na narrativa (homossociabilidade e homoerotismo) e ao feminino (Caddy), quanto no que se refere à figura paterna de Jason Lycurgus Compson. Estamos enredados no cipoal intrincado da subjetividade de Quentin, nos desfiladeiros de sua mente. Desse modo, se Quentin narra a partir da articulação dessas três técnicas, o que implica afirmar que as percepções do mundo externo supuram em sua narrativa já filtradas por seu enunciado, pode-se considerar que Quentin engendra gradualmente, em seu discurso, um *cosmos subjetivo*, penumbroso e obsessivo em que a figura de Caddy se constitui como potencialidade aglutinadora, mas que abrange também, com importância equivalente ou maior, uma densa *estrutura homossocial* (Sedgwick; 1985, Haywood; 2018), que revela-se na narrativa pela focalização, incrustada no tecido esgarçado das fantasias de Quentin nesse dia 02 de junho de 1910.

O conceito de *homossociabilidade*, criado pela teórica americana Eve Kosofsky Sedgwick (1985) mostrou-se fundamental para a exegese das dinâmicas sociais de interação entre pessoas do mesmo sexo, sejam homens ou mulheres, e os padrões relacionais, inúmeras vezes invisíveis, que estão subjacentes e implícitos nessas relações. A homossociabilidade mostrou-se um conceito especialmente fértil para o estudo das masculinidades, ao expandir o escopo epistêmico das demandas internas e subjetivas entre grupos de homens, e as redes de solidariedade, rivalidade e competição desenvolvidas entre eles – além de demonstrar como tais homens resolvem-se com as potências libinais do desejo que dão ligação a tais relações, regulamentadas e vigiadas pelo panóptico da discursividade homofóbica, que objetiva depurá-las de tal resíduo supostamente contaminante.

Sedgwick (1985), ao analisar autores da literatura inglesa em *Between men*, estabeleceu o conceito de *homossociabilidade* para definir “as relações [...] que possuem uma base material e as quais, apesar de hierárquicas, estabelecem ou criam interdependência ou

solidariedade entre homens”¹⁸⁶ (Sedgwick, 1985, p. 3, tradução nossa). A homossociabilidade consiste, assim, no conjunto de práticas e discursos pautados na cumplicidade e/ou competitividade masculina, que possibilitam a manutenção da dominação sobre as mulheres, dissidências de gênero e sobre os homens que se situam fora do perímetro hegemônico (Inácio, 2002, p. 67). Tal esquema relacional de gênero, segundo Sedgwick, manifesta-se vinculado às relações interseccionais de classe, e não pode ser compreendido fora de um sistema de gênero.

Dentro da homossociabilidade, Sedgwick denomina de *desejo homossocial* os vínculos estabelecidos entre homens – porém, diferentemente da homossexualidade, em que os vínculos de afeto e desejo são claros, a homossociabilidade se organiza a partir de mecanismos mais complexos, nos quais a homossexualidade figura como *interdito*, isto é, aquilo que não deve ser fruído entre eles, enquanto o *homoerotismo*, isto é, o desejo e prazer social decorrente disso é camuflado, mascarado na dinâmica interna destas relações. Inácio (2002) sugere que a homossociabilidade tem a função de legislar sobre o comportamento masculino a fim de “estabilizá-lo, hierarquizá-lo pela instauração de uma interdependência/solidariedade” (2002, p. 67), no intuito de que ele seja sempre “intermediado pelas barreiras do tipicamente masculino, constituídas como base de poder e de opressão de tudo o que não habita este espaço” (Inácio, 2002, p. 67). Análogo a Inácio (2002), Barcellos (2006) ressalta:

Na sociedade antiga, havia uma clara continuidade entre a homossociabilidade masculina, enquanto estrutura a serviço da dominação patriarcal, e o homoerotismo, ao passo que, na sociedade moderna, se supõe um corte insuperável entre ambos. A análise de obras literárias, sobretudo de meados do séc. XVIII até as primeiras décadas do séc. XX, mostra que esse corte é muito menos profundo do que parece e, na verdade, haveria uma continuidade básica entre a homossociabilidade masculina e o homoerotismo também no mundo moderno, a ponto de se poder falar coerentemente em desejo homossocial [...] (Barcellos, 2006, p. 23-24).

Flood (2008), de sua parte, dissecar as dinâmicas envolvidas no bojo relacional da homossociabilidade masculina: “afirma-se que as vidas dos homens são altamente organizadas a partir das relações entre eles. A prática de gênero masculina tem sido teorizada como uma encenação homossocial, na qual a performance da masculinidade realiza-se na

¹⁸⁶ “[...] [the] relations between men, which have a material base, and which, though hierarchical, establish or create interdependence and solidarity among men that enable them to dominate women” (Sedgwick, 1985, p. 3).

frente de, e é garantida por, outros homens”¹⁸⁷ (Flood, 2008, p. 341, tradução nossa). O autor discorre:

Homens buscam a aprovação de outros homens, simultaneamente identificando-se e competindo com eles. Eles tentam elevar suas posições nas hierarquias sociais masculinas por meio de ‘marcadores de masculinidade’ como sucesso profissional, bens, poder e *status*, destreza física e conquistas sexuais¹⁸⁸ (Flood, 2008, p. 341, tradução nossa).

A partir das definições teóricas de Sedgwick (1985), Inácio (2002), Barcellos (2006) e Flood (2008), nossa hipótese sobre a narrativa de Quentin afirma que ainda que Quentin seja incestuosamente fixado por Caddy, suas fantasias são essencialmente *homossociais*, ou seja, voltadas para os elos da amizade e rivalidade masculinas, vinculadas fortemente a um componente homoerótico, que inclusive determina como Quentin é representado durante a narrativa. Assim, a própria obsessão pela irmã opera como *mecanismo propulsor da homossociabilidade* no romance, e não como um suposto *marcador de heterossexualidade*, em Quentin.

O desejo homossocial, nas relações de Quentin, efetiva-se pelo grande número de presenças masculinas em seu monólogo interior e fluxo de consciência, uma verdadeira horda viril com a qual Quentin dialoga *imaginariamente* durante todo o dia, até o instante em que ele afunda nas águas do rio Charles, em Boston. Este grupo *fantasmático* de homens, porque *irreal*, como figuras flutuantes que vêm e vão, é formado essencialmente pela *figura paterna*, pelos *colegas de Harvard* (Shreve, Spoade, Gerald), pela presença de *homens negros*, em sua maior parte não nomeados (a personagem Deacon, o homem de charuto no bonde, o homem negro a cavalo), e, finalmente, por figuras masculinas *antagônicas* (Dalton Ames, Herbert Head, o imigrante italiano Julio), que supostamente rivalizam com Quentin pela atenção de Caddy, mas que na realidade operam como catalisadores do desejo homossocial de Quentin em seus monólogos. No limite, a figura onírica de Caddy é um componente cuja função parece ser desviar as percepções, fantasias e projeções de Quentin diante destes homens e do que cada um deles semantiza, ou seja, Caddy aparece na narrativa como *anteparo* à fruição do desejo homossocial entre Quentin e estes homens.

¹⁸⁷ “[...] men’s lives are said to be highly organized by relations *between men*. Men’s practice of gender has been theorized as a homosocial enactment, in which the performance of manhood is in front of, and granted by, other men” (Flood, 2008, p. 341).

¹⁸⁸ “Males seek the approval of other males, both identifying with and competing against them. They attempt to improve their position in masculine social hierarchies, using such “markers of manhood” as occupational achievement, wealth, power and status, physical prowess, and sexual achievement” (Flood, 2008, p. 341).

O desejo homosocial é tão predominante na consciência de Quentin, que contamina sua focalização em diversos momentos, tornando uma tarefa complexa determinar aquilo que efetivamente *o narrador vê* daquilo que ele *deseja* ver. Ao se levantar, já desperto, Quentin olha pela janela de seu quarto em Harvard, e vê um punhado de rapazes, alunos de Harvard como ele, “correndo em direção à capela, os mesmos de sempre se debatendo com as mesmas mangas de casacos, *os mesmos livros e colarinhos abertos passando como destroços arrastados por uma inundação*”¹⁸⁹ (Faulkner, 2004, p. 75, grifo nosso). É oportuno pensar em Harvard, onde Quentin estuda um semestre, e em especial nas primeiras décadas do século XX, também se configure como um grande cosmo homosocial institucional, repleto de rapazes engajados numa liturgia masculina e intelectual que expele as mulheres e pessoas racializadas de sua dinâmica. Mais adiante, outras imagens de coletividade masculina assomarão no monólogo interior do narrador (Faulkner, 2004, p. 113).

No início da narrativa, as percepções de Quentin são puro som: ele ouve o barulho do relógio, e em seguida o som das “[...] *molass da cama de Shreve, e depois os chinelos dele se arrastando pelo chão*”¹⁹⁰ (Faulkner, 2004, p. 74, grifo nosso). Quentin está atento aos movimentos do amigo no quarto ao lado, e o som das molass da cama parecem o resíduo de uma fantasia (ou memória) que Quentin imediatamente *reprime*, antes que ela irrompa – é tão verdade isso que, no instante seguinte, ele sai da cama de supetão: “Levantei-me, fui até a cômoda e corri a mão por ela e peguei o relógio e virei-o de costas e voltei para a cama”¹⁹¹ (2004, p. 74).

O vínculo homosocial mais premente de Quentin é com Shreve, seu colega de quarto em Harvard, e os indícios desse vínculo estruturado dos dois rapazes espalham-se por toda a narrativa. Ao focalizar pela janela os rapazes de Harvard correndo em direção às salas, Quentin lembra-se de uma zombaria do amigo Spoade, relacionada à virgindade sexual de Quentin: “[...] e Spoade. *Chamando Shreve de meu marido. Ah deixa ele em paz, disse Shreve, se ele tem juízo e não vive atrás dessas vagabundas não é da conta de ninguém*”¹⁹² (Faulkner, 2004, p. 75, grifo nosso). Nesse instante, torna-se patente que Quentin destoa dos padrões de comportamento masculino dos rapazes da sua idade, por ainda não ter tido

¹⁸⁹ “[...] running for chapel, the same ones fighting the same heaving coat-sleeves, the same books and flapping collars flushing past like debris on a flood” (Faulkner, 2014, p. 52).

¹⁹⁰ “Through the wall I heard Shreve’s bed-springs and then his slippers on the floor hushing” (Faulkner, 2014, p. 51).

¹⁹¹ “I got up and went to the dresser and slid my hand along it and touched the watch and turned it face-down and went back to bed” (Faulkner, 2014, p. 51).

¹⁹² “[...] and Spoade. Calling Shreve my husband. Ah let him alone, Shreve said, if he’s got better sense than to chase after the little dirty sluts, whose business” (Faulkner, 2014, p. 52).

relações sexuais, e ainda por sua introspecção e compleição física. Com o comentário feminilizante (e homofóbico) de Spoade, Shreve coloca-se como defensor de Quentin, e para isso mobiliza uma nomenclatura sexista para se referir às mulheres (“vagabundas”), que objetiva não apenas a depuração do vínculo homosocial de ambos da presença ameaçadora do feminino, como também o fato de Spoade apelidar Shreve de *marido* de Quentin, demonstra uma *ansiedade diante do feminino* e o *pânico homosocial* diante dessa possibilidade de feminização, imediatamente afastada por meio da *piada*, do *chiste*.

No momento seguinte, Quentin reflete sobre a masculinidade que está implicada no espaço homosocial fantasmático de sua amizade com Shreve e, por conseguinte, nas próprias noções de masculinidade vigentes no Sul:

No Sul a gente tem vergonha de ser virgem. Os rapazes. Os homens. Eles mentem. Porque para a mulher não tem tanta importância, disse o pai. Ele dizia que foram os homens que inventaram a virgindade, não as mulheres. O pai disse que era como a morte: um estado em que só os outros ficam, e eu disse: Mas acreditar nisso não tem importância e ele disse: Isso é o que é triste em tudo: não é só a virgindade não e eu disse: *Porque é que é ela e não eu que não é virgem e ele disse: É por isso que isso é triste também; nada vale a pena nem mesmo mudar*¹⁹³ (Faulkner, 2004, p. 75, grifo nosso).

O excerto destacado evidencia bem a composição de uma reflexão sobre a masculinidade, por parte de Quentin. O Sul se estabelece, então, como demarcação histórico-geográfica que expõe material e simbolicamente de sua estrutura de gênero falocêntrica e hegemônica aqueles que não se adequam a ela, no caso, rapazes que ainda não tiveram sua primeira relação sexual. Por outro lado, o corpo feminino, para estes homens, aparece como território de disputas materiais e simbólicas, tabula rasa política na qual o homem sulista afirma sua masculinidade, pelo controle dele. Tal controle se dá pelo apego a preceitos morais e tradicionais das famílias brancas do Sul, e pela cristalização da imagem feminina em uma redoma idealizante e imaculada, na figura da *Southern belle*, um dispositivo de contenção que coloca as mulheres como indivíduos a serem protegidas de modo paternalista por estes homens. Curioso notar que, se as mulheres sulistas brancas devem cumprir os preceitos tradicionais, o mesmo não se espera das mulheres negras: em outro momento do romance,

¹⁹³ “In the South you are ashamed of being a virgin. Boys. Men. They lie about it. Because it means less to women, Father said. He said it was men invented virginity not women. Father said it's like death: only a state in which the others are left and I said, But to believe it doesn't matter and he said, That's what's so sad about anything: not only virginity and I said, Why couldn't it have been me and not her who is unvirgin and he said, That's why that's sad too; nothing is even worth the changing of it, and Shreve said if he's got better sense than to chase after the little dirty sluts” (Faulkner, 2014, p. 52).

Quentin relembra a voz da mãe em sua consciência, falando com Caddy, uma voz que na realidade também é dele: “Por que é que você não traz o rapaz para casa, Caddy? *Por que é que você faz como as negras no pasto nas valas no mato no cio no escuro com fúria no mato escuro*” (Faulkner, 2004, p. 89, grifo nosso).

A piada de Spoade, no entanto, é bastante reveladora: demonstra que Quentin e Shreve provavelmente viviam lado a lado, no *campus* de Harvard. Neste *continuum* homossocial, Haywood (2018) afirma que as relações masculinas organizam a heterossexualidade de maneira vigilante às ameaças de feminilização e de homossexualidade ocasionados pela intimidade surgida entre dois homens que se identifiquem com tal orientação do desejo. O sexo heterossexual, nessa dinâmica, participa como elemento agregador de *status* entre eles, “[...] e as narrativas masculinas de suas relações sexuais [...] são ofertadas à platéias masculinas em uma cultura narrativa gerada, em parte, pela homosociabilidade”¹⁹⁴ (Haywood, 2018, p. 62, tradução nossa). A amizade de Shreve é tão fundamental para Quentin que um dos dois bilhetes finais de suicídio do narrador é destinado a Shreve, enquanto o outro é destinado ao pai. Nestes termos, uma questão imediatamente é colocada: por qual motivo Quentin não destina um deles para Caddy, se ela realmente conjuga tal importância apontada pela crítica na narrativa de Quentin? Durante todo o dia, enquanto o envelope de Shreve permanece no bolso de seu paletó (o envelope será entregue apenas no dia seguinte, quando Quentin já estiver morto), Quentin o apalpa repetidamente, o que denota o receio de perdê-lo (e que também é um modo metafórico de apalpar *o corpo de Shreve*), o que ressalta a importância desse destino final do desejo homossocial flutuante entre os dois rapazes, já amalgamado à pulsão de morte, proveniente de Quentin.

Isso demonstra que, em seus instantes finais, a imagem de Shreve perpassa a consciência de Quentin, fechando-se uma narrativa homossocial desejante e circular, já que, no início do romance, excetuando-se a figura do pai, Shreve também é o primeiro personagem a quem Quentin se refere (Faulkner, 2004, p. 74).

Além de Shreve, Gerald Bland, outro estudante de Harvard, também é um elemento importante na cosmologia homossocial subjetiva de Quentin. Gerald é um tipo masculino esportivo, *bon vivant* e atraente, o que garante seu sucesso com as mulheres. Quando Quentin já está perambulando por Boston, depois de descer de um bonde, o narrador aguarda o fechamento de uma ponte que estava aberta para que a escuna passasse (Faulkner, 2004, p. 86). Nesse instante, a focalização sutil de Quentin registra: “*Um homem nu da cintura para*

¹⁹⁴ “[...] and men’s narratives of their sexual [...] relations are offered to male audiences in storytelling cultures generated in part by homosociality” (Haywood, 2018, p. 62).

cima estava enrolando um cabo no castelo de proa. Seu corpo curtido de sol era da cor de uma folha de tabaco. Um outro homem, com um chapéu de palha sem copa, estava ao leme”¹⁹⁵ (2004, p. 86, grifo nosso). Análoga à imagem dos rapazes correndo em direção às salas de aula, há algo de especular e alucinatório nessa visão masculina dupla observada por Quentin. Note-se que, ainda que Quentin esteja absolutamente contaminado de valores puritanos e vitorianos (e talvez exatamente por isso), em nenhum instante o narrador se refere ao corpo de Caddy com tamanha sensualidade como na visão destes dois homens, inclusive a demarcação racial do homem cuja pele é “da cor de uma folha de tabaco”. Depois que a ponte se fecha e Quentin a atravessa, ele se debruça sobre ela, e nota a ausência das equipes (masculinas) de remadores de Harvard, que “agora só treinavam no final da tarde, antes disso descansavam”¹⁹⁶ (Faulkner, 2004, p. 86).

É interessante observar o próprio cronótopo desejante de Quentin: o narrador observa Gerald no meio da ponte, e esta opera como topologia para o desejo homosocial. Chevalier & Gheerbrant (2001) postulam a ponte como metáfora para a travessia, para a passagem material de uma margem à outra e a transformação decorrente dela (2001, p. 729). No caso da narrativa de Quentin, a ponte metaforiza a fruição do desejo homosocial no narrador, entre os pólos do puritanismo e do fascínio pela figura viril de Gerald. Não por acaso, mais adiante na narrativa, Quentin encontra três garotos pescadores sobre outra ponte na cidade, e enceta um diálogo com eles – mais uma imagem da homosociabilidade na mente de Quentin.

Depois que o rebocador passa, surge Gerald, e este se prepara para treinar remo nas águas do rio. Quentin o vê, e sutilmente registra o porte físico do amigo: “*Estava de calça de flanela, paletó cinza e chapéu de palha*”¹⁹⁷ (Faulkner, 2004, p. 87). Pela distância em que o narrador está situado de Bland, e pela precisão com que Quentin adivinha o tipo de tecido de sua calça, pode-se inferir que o olhar de Quentin sobre Bland tenha sido incisivo, demorado e especular. Em seguida, ainda observando o rapaz do alto da ponte, Quentin discorre brevemente sobre a relação (algo edipiana) de Gerald Bland com a mãe:

Ele entrou no barco e começou a remar. Já estava remando muito bem. Diziam que a mãe dele tentou convencê-lo a abandonar o remo e passar a fazer alguma coisa que seus colegas não soubessem ou não quisessem fazer, mas pela primeira vez na vida ele teimou e fincou o pé. Se é que é teimosia ficar todo posudo, como um príncipe entediado, com aqueles cabelos louros

¹⁹⁵ “A man naked to the waist was coiling down a line on the fo’c’s’le head. His body was burned the color of leaf tobacco. Another man in a straw hat without any crown was at the wheel” (Faulkner, 2014, p. 59).

¹⁹⁶ “Crew just pulled in the late afternoon now, resting up before” (Faulkner, 2014, p. 59).

¹⁹⁷ “He wore flannels, a gray jacket and a stiff straw hat” (Faulkner, 2014, p. 60).

cacheados, aqueles olhos violetas e aqueles cílios, aquelas roupas novaiorquinas, e a mãe dele nos contando sobre os cavalos de Gerald, os negros de Gerald, as mulheres de Gerald¹⁹⁸ (Faulkner, 2004, p. 88).

A própria beleza de Bland, “com aqueles cabelos louros cacheados, aqueles olhos violetas e aqueles cílios” (2004, p. 88) é notada por Quentin. Bland é mais um dos grandes exemplares da masculinidade hegemônica que aparecem no monólogo interior de Quentin, uma figura masculina que conjuga sentidos valorativos de uma masculinidade viril, atlética – em resumo, exatamente aquilo que Quentin não é, e ao qual está subordinado, na hierarquia da masculinidade, segundo Connell (2005). Estes tipos viris são aqueles diante dos quais Quentin tenta se auto-afirmar fisicamente, quando mais adiante na narrativa agride Bland e em seguida é espancado, e ainda no encontro com Dalton Ames (Faulkner, 2004). Como o próprio Quentin relembra, não sem certo prazer, realçando as características viris do amigo: “Os pais e maridos de Kentucky [estado natal de Bland] devem ter ficado muito satisfeitos quando a mãe levou Gerald para Cambridge”¹⁹⁹ (2004, p. 88).

Outro momento fundamental da gênese do cosmo homosocial de Quentin é o instante em que ele encontra um grupo de garotos, sobre uma ponte, preparando-se para pescar. Quentin narra: “[...] três garotos munidos de caniços surgiram na ponte, e debruçados sobre o parapeito, ficamos olhando para a truta. Eles conheciam o peixe. Era um personagem local”²⁰⁰ (Faulkner, 2004, p. 113). Mais uma vez, a espacialidade da ponte opera como *tropo* referente ao desejo homosocial de Quentin, como anteriormente, quando o narrador observa Gerald Bland de longe, os garotos aparecendo como condensação imagética desse imaginário homosocial.

Irrompe-se então uma longa discussão entre os garotos sobre uma truta que habita o rio há anos, e que ninguém consegue apanhar. Quentin os observa: “Debruçados sobre o parapeito, idênticos, *os caniços esguios inclinados ao sol, também idênticos*. A truta subiu à tona sem pressa, uma sombra a tremer e crescer pouco a pouco [...]”²⁰¹ (Faulkner, 2004, p. 114, grifo nosso). Para além da imagética fálica da cena – os caniços esguios reunidos

¹⁹⁸ “He got in and pulled away. He pulled pretty well now. He ought to. They said his mother tried to make him give rowing up and do something else the rest of his class couldn't or wouldn't do, but for once he was stubborn. If you could call it stubbornness, sitting in his attitudes of princely boredom, with his curly yellow hair and his violet eyes and his eyelashes and his New York clothes, while his mamma was telling us about Gerald's horses and Gerald's niggers and Gerald's women” (Faulkner, 2014, p. 60-61).

¹⁹⁹ “Husbands and fathers in Kentucky must have been awful glad when she carried Gerald off to Cambridge” (Faulkner, 2014, p. 61).

²⁰⁰ “Three boys with fishing poles came onto the bridge and we leaned on the rail and looked down at the trout. They knew the fish. He was a neighborhood character” (Faulkner, 2014, p. 77).

²⁰¹ “They leaned on the rail, motionless, identical, their poles slanting slenderly in the sunlight, also identical. The trout rose without haste, a shadow in faint wavering increase [...]” (Faulkner, 2014, p. 78).

remetendo à ritualística masculina de masturbação na adolescência – é interessante apontar que o imaginário desejante de Quentin, pela engrenagem psíquica da livre associação com os três garotos, imediatamente resvala para a figura de Shreve, e imediatamente seu monólogo deforma-se *desejando* um elemento de identificação com o companheiro de quarto em Harvard. Quentin *deseja* ser associado a Shreve, e a plasticidade de seu monólogo interior e fluxo de consciência permite isso. Assim, ao notar o modo como Quentin está vestido, um dos garotos pergunta: “*Você é canadense?*” – que é exatamente a nacionalidade de Shreve.

Mais adiante, quando um dos garotos desgarra-se do grupo por não ter entrado em acordo com os demais sobre onde deveriam pescar, Quentin o observa, e projeta suas fantasias no garoto solitário: “O primeiro menino seguiu em frente. *Seus pés descalços não produziam nenhum ruído, pousavam no chão mais leve que folhas sobre a terra fina*” ²⁰² (Faulkner, 2004, p. 118, grifo nosso). O mecanismo projetivo de Quentin sobre o garoto é tão premente que o nome dele, gritado ao longe pelos outros garotos, é *Kenny*, cuja fonética é semelhante a *Quentin*. O narrador tenta estabelecer um diálogo com o garoto, mas ele não responde: “Ele não prestou atenção em mim, o queixo visto em perfil, o rosto virado um pouco para o outro lado sob o chapéu quebrado” ²⁰³ (2004, p. 119).

Outro componente importante nas fantasias homossociais de Quentin é o encontro com homens negros, durante sua caminhada pela cidade durante esse dia. O primeiro deles é Deacon, um negro idoso, que participa de uma fanfarra e a quem Quentin pede o favor de entregar o bilhete fechado de seu suicídio para Shreve, apenas no dia seguinte (Faulkner, 2004). Mais adiante, ao tomar um bonde aleatoriamente, Quentin senta-se ao lado de outro homem negro, vestido distintamente, enquanto seu monólogo interior prossegue: “Foi então que me dei conta de que um negro é menos uma pessoa do que um forma de comportamento, *uma espécie de reflexo obverso dos brancos com que ele convive*” (2004, p. 83, grifo nosso). De modo semelhante a Gerald Bland, Quentin observa a paramentação do homem a seu lado:

Ele estava de chapéu coco e sapatos engraxados, e tinha na mão um toco de charuto apagado. Antes eu achava que todo sulista tinha de estar sempre preocupado com os negros. Eu achava que era o que os nortistas esperavam dos sulistas. Logo quando vim para o Leste, eu sempre dizia a mim mesmo: Você tem que encará-los como pessoas de cor e não como negros, e se por acaso não tivesse acontecido de eu ter pouco contato com eles eu teria desperdiçado muito tempo e energia até me dar conta de que a melhor

²⁰² “The first boy went on. His bare feet made no sound, falling softer than leaves in the thin dust” (Faulkner, 2014, p. 81).

²⁰³ “He paid me no attention, his jaw set in profile, his face turned a little away beneath his broken hat” (Faulkner, 2014, p. 81).

maneira de encarar qualquer pessoa, seja branca ou preta, é tomá-la pelo que ela é, deixá-la em paz (Faulkner, 2004, p. 82-83).

Em seu fluxo fragmentado de fantasias, os homens negros com os quais Quentin encontra em seu percurso por Boston operam como componente assegurador, reforçador, de sua masculinidade sulista hegemônica. Não por acaso, o aparecimento deles na diegese ocorre antes do encontro imaginário de Quentin com seus dois principais rivais homosociais: Dalton Ames e Herbert Head, diante dos quais o lugar masculino de Quentin é posto à prova, em especial diante de Ames. Há uma planificação histórica nestes encontros: Quentin, a quintessência da masculinidade sulista branca, que em outros tempos teria sido um *slave owner* e proprietário de *plantations*, e o homem negro em questão, liberto do jugo da escravidão, mas ainda masculinidade subordinada a Quentin, agora em dimensão mais simbólica do que real. Nesse sentido, o homem negro como “*reflexo obverso dos brancos com que ele convive*” é interessante na medida em que aponta os brancos e a masculinidade branca como referência para estes homens, ao mesmo tempo em que a hegemonia branca é mais acentuada e reforçada por esse contraste racial.

4.4. Herbert Head e Dalton Ames: a ritualística imaginária do duelo

Como já ressaltamos, Quentin é incestuosamente obcecado por Caddy, desejo esse que, segundo parte da crítica, influencia sua decisão de cometer suicídio (Brooks; 1966; Hoffman, 1966; Millgate, 1966). Entretanto, como estamos tentando demonstrar, tão fundamentais quanto a figura de Caddy, são as figuras masculinas espalhadas nos tecidos fragmentários dos monólogos e fluxos de consciência de Quentin, vinculadas entre si por uma teia homosocial que responde, *imaginariamente*, às necessidades, projeções e fantasias do narrador. Analisada por esse viés, a importância de Caddy se reduz ao plano do *irrealizável*, do *intangível* (não por acaso, o incesto não se consuma realmente), mas, além disso, consideramos que para Quentin seja mais assegurador, no que se refere à masculinidade hegemônica, apegar-se à Caddy como *impossibilidade*, do que dar vazão às possibilidades, inclusive homoeróticas, da fruição de seu desejo homosocial. Nesse sentido, Caddy funciona como uma espécie de *anteparo*, de biombo translúcido na mente de Quentin: a figura supostamente desejada da irmã obseda sua consciência, situando-o, dessa forma, no bojo da masculinidade hegemônica, como rapaz heterossexual, branco, de classe econômica privilegiada, no contexto histórico do Sul dos Estados Unidos. Enquanto isso, uma verdadeira

cornucópia masculina que transita na consciência do narrador permanece *invisibilizada*, porém é nela que o desejo homosocial de Quentin encontra-se realmente canalizado.

Em *O som e a fúria*, a virilidade de Quentin é tensionada constantemente pelo embate imaginário com duas personagens masculinas que *rivalizam*, em sua mente, pelo amor incestuoso de Caddy. Denominaremos esses embates imaginários de *duelos*, no sentido de que consistem na ritualística de confronto entre dois homens, na qual implicam-se uma gama de valores como honra, coragem e força física, instituída como dinâmica fundamental para as noções de masculinidade no Sul dos Estados Unidos, já no século XIX (Wyatt-Brown, 2007).

Quentin, no entanto, tem plena consciência de sua compleição física e moral frágil, pouco adequada a embates vigorosos com seus rivais. Em sua mente, estes embates efetivam-se por meio da linguagem, e esta suplanta o confronto físico. O primeiro deles realiza-se com Herbert Head, uma figura burocrata e vulgar²⁰⁴, funcionário de um banco em Indiana, com quem Caddy se casa. Herbert é detentor de bens materiais e simbólicos que posicionam Quentin em patamares abaixo na hierarquia das masculinidades hegemônicas, no contexto de desagregação econômica de sua família. Em certo momento, a mente delirante de Quentin relembra a voz de Herbert, mesclada à voz da mãe: “*Harvard meu rapaz de Harvard Harvard harvard [...] Quentin esse aqui é o Herbert. Meu rapaz de Harvard. Herbert vai ser uma espécie de irmão mais velho ele já prometeu ao Jason*”²⁰⁵ (Faulkner, 2004, p. 89, itálicos do autor). Herbert é considerado, em especial por Caroline Compson, como uma espécie de salvação econômica da família, e promete até mesmo um emprego no banco para Jason, promessa nunca cumprida.

Herbert convida Quentin para uma conversa, depois que o casamento com Caddy é acertado: “A Candace falou sobre você o tempo todo lá em Licks *Fiquei até com ciúme e aí pensei quem é esse tal de Quentin porque fiquei completamente fascinado [...] nem me ocorreu que ela estaria falando sobre o irmão dela*”²⁰⁶ (Faulkner, 2004, p. 103, grifo nosso). O diálogo fantasmático entre Quentin e Herbert, no entanto, é deformado pelas fantasias do narrador. Nele, Caddy dá uma importância exagerada a Quentin (“*Ela falava como se você*

²⁰⁴ A relação entre Quentin e Herbert remete ao desejo homosocial envolvido entre Harry Wilbourne e Rittenmeyer, de *Palmeiras selvagens* (2003), que efetuam uma permuta homosocial na qual Charlotte aparece como bem simbólico mantenedor da coesão da masculinidade hegemônica, e tabula rasa onde o desejo de ambos pode encontrar-se de maneira asseguradora, e na qual um homem pobre é esmagado simbolicamente por um homem de posses.

²⁰⁵ “*Harvard my Harvard boy Harvard harvard [...] Quentin this is Herbert. My Harvard boy. Herbert will be a big brother has already promised Jason*” (Faulkner, 2014, p. 61).

²⁰⁶ “*Candace talked about you all the time up there at the Licks I got pretty jealous I says to myself who is this Quentin anyway I must see what this animal looks like because I was hit pretty hard see [...].it never occurred to me it was her brother*” (Faulkner, 2014, p. 71).

fosse o único homem do mundo não ia ter lugar para um marido”²⁰⁷, diz Herbert Head), e também há uma *catalisação narcísica* do desejo homosocial em torno de Quentin, que em suas fantasias é constantemente elogiado pelo rival e pretendente de Caddy: “[...] *eu gosto de você Quentin gosto da sua estampa você não é como esses caipiras* ainda bem que a gente vai se entender” (2004, p. 104, grifo nosso).

Cumpra observar que este primeiro duelo entre Quentin e Herbert ocorre no interior da casa dos Compson (e na materialidade amorfa de seu fluxo de consciência), consistindo basicamente de um diálogo hostil entre os dois personagens, disposto verticalmente no espaço da página, como uma torrente (fálica) de linguagem, nos corpos cavernosos da estrutura romanesca de Faulkner. Curioso notar que tal diálogo é apresentado sem quaisquer intrusões indicativas do narrador, principalmente no que se refere à espacialidade, como acontecerá no embate posterior. Trata-se de um embate essencialmente dialógico:

Não vou contar nada pro meu pai e a minha mãe se é isso que você está querendo dizer

Não vai contar não vai contar pra ah é nisso que você está falando é você tem que compreender que eu estou me lixando se você vai ou não vai contar uma coisa dessas é lamentável mas não é nenhum crime não fui o primeiro nem o último eu só tive azar quem sabe você talvez tivesse mais sorte

Mentira

Não me leva a mal não eu não estou tentando arrancar nada de você não vai ficar não quis ofender você é claro que um rapazinho como você acha isso muito mais sério do que você mesmo vai achar daqui a cinco anos

Pra mim só existe uma maneira de encarar uma trapaça e acho que não vou aprender outra em Harvard não

Mas isso aqui está virando uma peça de teatro você deve estar no Grupo de Arte Dramática está certo a gente não precisa contar nada pra eles e o que passou passou não vamos nós dois deixar que uma bobagem dessas vire motivo de briga eu gosto de você Quentin gosto da sua estampa você não é como esses caipiras ainda bem que a gente vai se entender bem eu prometi à sua mãe fazer uma coisa pelo Jason mas eu queria ajudar você também pro Jason tanto faz ficar lá ou aqui mas um fim-de-mundo como esse não é lugar pra um rapaz como você

Obrigado mas é melhor você ficar com o Jason você vai se dar melhor com ele que comigo

Lamento o que aconteceu mas eu era um garoto na época e eu nunca tive uma mãe como a sua pra me ensinar o que é certo ela ia ficar magoada se soubesse é desnecessário é você tem razão não vale a pena contar nem pra Candace aliás

Eu disse pra meu pai e minha mãe²⁰⁸

²⁰⁷ “[...] she couldn't have talked about you any more if you'd been the only man in the world husband wouldn't have been in it” (Faulkner, 2014, p. 71).

²⁰⁸ “I'm not going to tell Father and Mother if that's what you are getting at Not going to tell not going to oh that that's what you are talking about is it you understand that I don't give a damn whether you tell or not understand that a thing like that unfortunate but no police crime I wasn't the first or the last I was just unlucky you might have been luckier

(Faulkner, 2004, p. 104-105).

A contenda dialógica entre Quentin e Herbert chega ao ápice no instante em que Herbert insinua um possível confronto físico, não sem antes ameaçar Quentin com sua suposta força – ameaça esta que opera simultaneamente como um *cortejo homossocial*, em que Herbert *mostra-se* para Quentin, mostra seu porte físico para o oponente. Não por acaso, há ecos de uma certa malícia no enunciado de Herbert, que Quentin imediatamente capta e responde a ele, também com malícia, camuflada, no entanto, pela bravata masculina:

Vem cá olha bem pra mim e me diz quanto tempo você acha que ia conseguir aguentar se me enfrentasse
Não vou precisar aguentar muito tempo se você aprendeu a brigar na escola também então vamos ver quanto tempo eu aguento
 Seu moleque o que você pensa que está querendo dizer
 Eu lhe mostro²⁰⁹ (Faulkner, 2004, p. 104).

O ritual do duelo já havia esborado como liturgia homossocial nas primeiras décadas do século XX no Sul dos Estados Unidos. Logo, a hostilidade presente no diálogo entre Quentin e o pretendente da irmã, que antes deveria ser resolvida pelo embate físico e ritualístico, agora se resolve em *termos de linguagem*, ou seja, o duelo físico foi substituído pela *representação e simbolização* dele, ocorrendo na mente de Quentin. A estrutura desse embate dialógico, resolvida formalmente pelo fluxo de diálogo sem os marcadores discursivos da comunicação, aponta não apenas para a fragmentação da linguagem tão importante para a experiência modernista, mas também para a própria fragmentação subjetiva, *desrealizada*, nas

You lie

Keep your shirt on I'm not trying to make you tell anything you dont want to meant no offense of course a young fellow like you would consider a thing of that sort a lot more serious than you will in five years
 I dont know but one way to consider cheating I dont think I'm likely to learn different at Harvard
 We're better than a play you must have made the Dramat well you're right no need to tell them we'll let bygones be bygones eh no reason why you and I should let a little thing like that come between us I like you Quentin I like

your appearance you dont look like these other hicks I'm glad we're going to hit it off like this I've promised your mother to do something for Jason but I would like to give you a hand too Jason would be just as well off here but there's no future in a hole like this for a young fellow like you
 Thanks you'd better stick to Jason he'd suit you better than I would
 I'm sorry about that business but a kid like I was then I never had a mother like yours to teach me the finer points it would just hurt her unnecessarily to know it yes you're right no need to that includes Candace of course
 I said Mother and Father” (Faulkner, 2014, p. 72).

²⁰⁹ “Look here take a look at me how long do you think you'd last with me
 I wont have to last long if you learned to fight up at school too try and see how long I would
 You damned little what do you think you're getting at
 Try and see” (Faulkner, 2014, p. 72).

palavras de Anatol Rosenfeld, destes homens, cuja identidade masculina já manifesta-se descentralizada.

No segundo *duelo*, explicita-se a obsessão de Quentin por outra das grandes figuras masculinas hegemônicas que assombram seu fluxo de consciência: Dalton Ames, o rapaz responsável pela perda da virgindade de Caddy. No excerto que segue, Quentin menciona o desejo de que ele e Caddy tivessem realmente cometido incesto, para que ambos fossem condenados e insulados no inferno (o que denuncia a visão puritana de Quentin sobre a realidade), espaço de danação eterna que o narrador denomina *chama limpa* (Faulkner, 2004):

Se as coisas simplesmente acabassem sozinhas. Ninguém mais lá, só ela e eu. Se tivéssemos feito alguma coisa tão terrível que todos tivessem fugido do inferno, menos nós. *Cometi incesto eu disse pai fui eu não foi o Dalton Ames* E quando ele pôs Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. Quando ele pôs a pistola na minha mão eu não. Foi por isso que eu não. Ele estaria lá e ela e eu. Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames²¹⁰ (Faulkner, 2004, p. 76, itálicos do autor).

Logo em seguida à declaração ao pai sobre o suposto incesto, aparece pela primeira vez o nome de Dalton Ames, estabelecendo uma circularidade anafórica na consciência do narrador, como se este fosse um objeto de desejo permanentemente retomado. Nesse instante, a obsessão de Quentin pela figura de Ames, instaura um *memento viril* ao qual o narrador se apegue, ao mesmo tempo em que a repetição do nome de Ames articula-se ao desejo homosocial fantasmático de Quentin pelo amante de Caddy. O nome Dalton Ames ressoa na mente de Quentin como permanente reatualização e realização deste desejo homosocial.

Sendo Dalton Ames a enunciação desse desejo homosocial, Quentin tem a primeira memória do duelo falho que se desenrolou entre ele e o rapaz, quando Ames coloca um revólver na mão de Quentin, desafiando-o a testar suas habilidades com a arma (Faulkner, 2004, p. 76). Mais adiante, a cena paródica deste duelo entre Quentin e Ames irromperá em sua consciência, quando o narrador imagina um *embate físico* com o rapaz: “Finalmente eu o vi ele estava entrando na barbearia ele olhou para fora eu segui em frente e fiquei esperando”²¹¹ (2004, p. 153). Neste trecho, o advérbio *finalmente*, articulado à focalização de Quentin, revela sutilmente que o encontro com Dalton Ames era bastante aguardado pelo narrador. Quando os dois estão frente a frente, a focalização de Quentin registra uma pletora

²¹⁰ “If things just finished themselves. Nobody else there but her and me. If we could just have done something so dreadful that they would have fled hell except us. I have committed incest I said Father it was I it was not Dalton Ames And when he put Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames” (Faulkner, 2014, p. 53).

²¹¹ “Finally I saw him he was just going into the barbershop he looked out I went on and waited” (Faulkner, 2014, p. 105).

de signos de masculinidade na figura do rival: “ele enrolou o cigarro depressa com cerca de dois movimentos riscou o fósforo no polegar”²¹² (2004, p. 153).

Quentin deseja encontrar-se com Ames para tratar de assuntos referentes a Caddy – basicamente ordenar a ele que vá embora da cidade, dando como prazo o pôr-do-sol daquele dia – e para isso sugere ambigualmente que se encontrem no quarto do hotel de Ames (quando haveria sem dúvida muitas possibilidades de lugares para o encontro), porém Ames habilmente rechaça a proposta e sugere a “ponte sobre o riacho ali atrás do” (2004, p. 153), o próprio acidente sintático da narrativa indicando o terreno minado do desejo de Quentin pelo rapaz. No momento da despedida, novamente a focalização de Quentin registra signos de virilidade em Ames: “ele parecia feito de bronze a camisa cáqui [...]”²¹³ (2004, p. 154), que inclusive ressaltam, por *oposição*, a pele clara de Quentin – do mesmo modo como horas antes Quentin viu o homem de pele cor de tabaco sobre o barco. Quentin narra:

[...] ele estava debruçado no parapeito o cavalo estava amarrado no bosque
 ele olhou por cima do ombro então deu as costas só levantou a vista quando
 cheguei à ponte e parei ele tinha nas mãos um pedaço de casca de árvore
 estava quebrando-o em pedaços e jogando-os dentro d’água
 vim pra lhe dizer pra você ir embora da cidade
 ele quebrou um pedaço de casca devagar e o largou com cuidado na água
 ficou vendo a casca ir embora na correnteza
 eu disse que você tem que ir embora daqui
 ele olhou para mim
 foi ela que mandou você
 sou eu que digo que você tem que ir embora não é meu pai nem ninguém sou
 eu
 escuta espera um pouco primeiro quero saber se ela está bem estão
 aporrinhando ela por lá
 isso é uma coisa que você não precisa se dar ao trabalho de querer saber
 então ouvi minha própria voz dizendo você tem até o pôr do sol pra ir
 embora desta cidade
 ele quebrou um pedaço de casca e o deixou cair na água então largou o resto
 da casca no parapeito e enrolou um cigarro com aqueles dois movimentos
 rápidos riscou o fósforo no parapeito o que é que você vai fazer se eu não for
 embora
 vou matar você não fique pensando que só porque eu pareço um garoto
 a fumaça saiu das narinas em dois jatos que lhe riscaram o rosto
 quantos anos você tem
 comecei a tremer minhas mãos estavam no parapeito pensei se eu as
 escondesse ele saberia por quê
 você tem até hoje à noite
 escute aqui como é que você se chama Benjy é o bobo não é
 você é
 Quentin

²¹² “[...] he rolled the cigarette quickly with about two motions he struck the match with his thumb” (Faulkner, 2014, p. 105).

²¹³ “[...] he looked like he was made out of bronze his khaki shirt” (Faulkner, 2014, p. 105).

foi minha boca que disse eu não disse nada
você tem até o pôr do sol²¹⁴ (Faulkner, 2004, p. 155).

Quentin tenta socar Dalton Ames em seguida, mas é contido por ele, e logo desmaia. O rival parece preocupado com Quentin, mas o deixa ali, até que Caddy apareça, e vai embora a cavalo (Faulkner, 2004). A partir das considerações de Sedgwick (1985), pode-se considerar que, além de biombo heterossexual compulsório, na estrutura densamente homossocial do fluxo de consciência de Quentin, Caddy possui a função de *polo mediador* do desejo homossocial estabelecido entre Quentin e Dalton Ames, e simultaneamente de elemento afirmador da heterossexualidade de Quentin.

Sedgwick (1985), ao analisar a mecânica homossocial masculina e as engrenagens de estruturação dos triângulos erótico-afetivos, sugere que triângulos constituídos por uma polaridade feminina, disputada intensamente por duas polaridades masculinas, revelam na realidade uma pulsão de sublimação de desejos homoeróticos entre os dois pólos masculinos, que são deslocados e canalizados para o pólo feminino, sancionado e validado pela ordem hegemônica. Assim, para Sedgwick (1985), “em qualquer rivalidade erótica, o elo que liga qualquer um dos rivais ao objeto amado: que os elos de ‘rivalidade’ e ‘amor’, diferentemente

²¹⁴ I saw him leaning on the rail the horse was hitched in the woods he looked over his shoulder then he turned his back he didnt look up until I came onto the bridge and stopped he had a piece of bark in his hands breaking pieces from it and dropping them over the rail into the water
I came to tell you to leave town
he broke a piece of bark deliberately dropped it carefully into the water watched it float away
I said you must leave town
he looked at me
did she send you to me
I say you must go not my father not anybody I say it
listen save this for a while I want to know if shes all right have they been bothering her up there
thats something you dont need to trouble yourself about
then I heard myself saying Ill give you until sundown to leave town
he broke a piece of bark and dropped it into the water then he laid the bark on the rail and rolled a cigarette with those two swift motions spun the match over the rail
what will you do if I dont leave
Ill kill you dont think that just because I look like a kid to you
the smoke flowed in two jets from his nostrils across his face
how old are you
I began to shake my hands were on the rail I thought if I hid them he'd know why
Ill give you until tonight
listen buddy whets your name Benjys the natural isnt he
Quentin
my mouth said it I didnt say it at all
Ill give you till sundown (Faulkner, 2014, p. 105-106).

de como são experimentados, são igualmente poderosos e em muitos sentidos, equivalentes”²¹⁵ (Sedgwick, 1985, p. 21, tradução nossa).

Afirmar, no entanto, a existência de um *continuum* homosocial em que as mulheres figuram como bens simbólicos de permuta, implica desvelar suas engrenagens, como faz Sharon Bird (1996), que analisa os mecanismos internos da homosociabilidade, seus modos de operação para a manutenção da masculinidade hegemônica. Estes mecanismos são mobilizados pelos homens em situações homosociais, de modo a manter a coesão do grupo, e são eles o *distanciamento emocional* (*emotional detachment*), a *competição*, e a *dessubjetivação sexual das mulheres*. O primeiro define-se pela dissociação de sentimentos, ou seja, entre os homens “as emoções e comportamentos mais altamente estigmatizados, estão aqueles associados com expressões de intimidade (conversa sobre sentimentos)”²¹⁶ (Bird, 1996, p. 125). Sobretudo homens heterossexuais, em contextos densamente homosociais, não verbalizam sentimentos ou intimidade afetiva e, mais do que isso, desencorajam outros a fazerem o mesmo, sob a punição material e simbólica de serem associados ao feminino e excluídos do grupo (1996, p. 125):

A supressão de emoções femininas é mais do que meramente um meio de alcançar a masculinidade individual. O distanciamento emocional é um modo de se manter hierarquias. Expressar sentimentos significa fragilidade e é desvalorizado, enquanto o distanciamento emocional simboliza força, e é valorizado²¹⁷ (Bird, 1996, p. 125).

Por outro lado, a *competitividade* opera como espaço em que os homens podem estabelecer sua identidade e afirmar sua masculinidade, seja no trabalho, nos esportes ou nas dinâmicas de interação afetivo-sexual, e almeja a manutenção da dominação masculina, pelo estabelecimento de hierarquias. Mais uma vez, os sujeitos que não se engajam nas dinâmicas de competitividade, são deslegitimados e excluídos do grupo, como ressalta Bird (1996): “Nos grupos homosociais masculinos, o homem corre o risco de perder seu *status*, a menos

²¹⁵ “[...] in any erotic rivalry, the bond that links either of the rivals to the beloved: that the bonds of ‘rivalry’ and ‘love’, differently as they are experienced, are equally powerful and in many senses equivalent” (Sedgwick, 1985, p. 21).

²¹⁶ “Among the emotions and behaviors considered inappropriate, and most highly stigmatized, were those associated with expressions of intimacy (talking ‘feelings’)” (Bird, 1996, p. 125).

²¹⁷ “This suppression of feminine emotions is more than merely a means of lashing individual masculinity. Emotional detachment is one way in which hierarchies are maintained. Expressing emotions signifies weakness and ued, whereas emotional detachment signifies strength and is valued” (Bird, 1996, p. 125).

que ele compita. O significado da competição é assumido sob circunstâncias homossociais, e os que violam esta norma sofrem desvantagens”²¹⁸ (1996, p. 128).

Finalmente, o terceiro modo pelo qual a homossociabilidade sobrevive, segundo Bird, seria a *dessubjetivação sexual das mulheres* (que a autora denomina *objetification*), isto é, os processos de sequestro da subjetividade feminina nas mecânicas de interação afetivo-sexual, que permite que os homens as manipulem, física e simbolicamente, para a obtenção ou manutenção de *status* entre o grupo, além da auto-afirmação (Bird, 1996, p. 129).

Estão estabelecidos, assim, os conectivos homossociais que emparedam Caddy no fluxo de consciência de Quentin. Caddy é um construto de linguagem mediado pelas consciências de Benjy, Quentin e Jason, e nenhum deles a enxerga em sua totalidade, ou seja, cada um deles a transforma em algo intangível e simbólico – o perfume da flor de madressilva (Quentin), o perfume das árvores (Benjy), uma fonte de extorsão (Jason), mas nenhum deles é capaz de enxergá-la propriamente. Quentin compete com Herbert Head e Dalton Ames pelo domínio sobre Caddy, mas o que realmente lhe importa é dar vazão às suas fantasias homossociais, nas quais Caddy opera como componente agregador e mediador entre Quentin e outros personagens masculinos.

Em seu périplo por Boston, ao adentrar uma padaria, Quentin encontra uma garota imigrante italiana, “uma menininha suja com olhos de urso de pelúcia e duas tranças de verniz” (Faulkner, 2004, p. 121), a quem o narrador estabelece imediatamente uma identificação com Caddy: “Olá, maninha.”, cumprimenta Quentin. Quentin compra pães doces para a menina, e a partir desse instante a garotinha silenciosa passa a acompanhá-lo pela cidade: “Ela seguia logo abaixo do meu cotovelo. Fomos em frente. Todas as casas pareciam vazias. Não havia viva alma à vista. Aquele ar ofegante que têm as casas vazias” (2004, p. 128). Enquanto a garotinha segue Quentin insistentemente, imagens do passado relativas à Caddy porejam na consciência do narrador, relativas especialmente à sexualidade.

No entanto, Julio, o irmão da garota, aparece, e Quentin é agredido. Julio é a terceira figura da masculinidade hegemônica diante da qual a posição de masculinidade subordinada de Quentin é exacerbada:

[...] então vi o rosto italiano dele, os olhos dele, quando pulou em cima de mim. Caímos. As mãos dele atingiam minha cara e ele dizia alguma coisa, tentando me morder, ao que parecia, e então o arrancaram de cima de mim e

²¹⁸ “In male homosocial groups, a man risks loss of *status* and self-esteem unless he competes. The meaning of competition is assumed under male homosocial circumstances, and violators of this norm are disadvantaged” (Bird, 1996, p. 128).

*o seguraram, ofegante, se debatendo, gritando, e seguraram-lhe os braços e ele tentou me chutar até que o arrastaram para trás*²¹⁹ (Faulkner, 2004, p. 135, grifo nosso).

Conforme indica Gros (2010), o princípio de cavalheirismo sulista, ou a prerrogativa idealizante do *southern gentleman* a qual Quentin adere, resulta em seu exato oposto, já que ser um homem branco, no Sul dos Estados Unidos, corporifica valores, práticas e gestos que podem não ter relações com o que *se efetivamente é*, no sistema relacional de gênero. Entretanto, apesar de tal disparidade entre ideais sociais e a subjetividade desses homens, Quentin representa o caráter incorruptível da lei patriarcal, já que o narrador vive dentro da Lei e no bojo do *logos* masculino e falocêntrico, uma posição que, segundo Gros, “o assegura privilégios, segurança, e poder, para a manutenção de um modelo hegemônico de masculinidade”²²⁰ (Gros, 2010, p. 138-39).

Simultaneamente, é questionável a afirmação da autora, no sentido de que Quentin representa os valores do homem branco sulista, apenas quando tomado numa posição bastante abstrata de universalidade. De maneira mais ampla e imediata, pode-se realmente afirmar que Quentin seja um resíduo da figura cavalheiresca do *southern gentleman*. No entanto, quando se analisa detalhadamente as relações de Quentin em sua teia homossocial de fantasias masculinas, percebe-se claramente sua posição subalternizada diante destes homens, exatamente por não corporificar, em termos de *práxis*, os parâmetros das masculinidades hegemônicas do Sul. Quentin é, portanto, profundamente falho nesse sentido, já que não materializa ideais de virilidade sulista pressupostos na masculinidade de dominação.

4.5. Jason Compson: o discurso autocentrado da crise

Este segmento da tese busca analisar o enunciado narrativo de Jason Compson, com o objetivo de identificar, em sua voz narrativa, o modo como a personagem experimenta sua masculinidade e, sobretudo, diagnosticar os sintomas discursivos da denominada *crise da masculinidade* (Kimmel, 1987; Badinter, 1993; Robinson, 2000), calcada nos sentimentos de

²¹⁹ “[...] and then I saw his Italian face and his eyes as he sprang upon me. We went down. His hands were jabbing at my face and he was saying something and trying to bite me, I reckon, and then they hauled him off and held him heaving and thrashing and yelling and they held his arms and he tried to kick me until they dragged him back” (Faulkner, 2014, p. 92).

²²⁰ “[...] assures him privileges, security, and power, his for maintaining the hegemonic model of masculinity” (Gros, 2010, p. 138-39).

ansiedade, raiva e inadequação do narrador frente às alteridades dissidentes de seu próprio lugar hegemônico como homem branco, sulista e heterossexual.

Depois do denso cipoal de monólogos interiores e fluxos de consciência de Quentin, *O som e a fúria* adentra a consciência desse narrador, que é o segundo irmão Compson. Na narrativa de Quentin, Jason aparecia de maneira oblíqua (como já vimos, Quentin é obsedado por um grupo homosocial de figuras masculinas em seu fluxo de consciência), e em seguida Jason recebe o bastão narrativo e passa a narrar o colapso da família a partir de seu ponto de vista. Jason é um homem pragmático, ressentido e ganancioso, e um de seus *motifs* importantes como personagem refere-se à irmã Caddy: desde a infância os dois viviam em conflito, disputa que se acirrou na adolescência e idade adulta.²²¹ Depois que Caddy casa-se com Herbert Head, engravida, separa-se e é vista pela última vez em Paris, casada com um agente da SS (Faulkner, 2004, p. 321), ela entrega a filha Quentin (batizada com o mesmo nome do tio suicida), ainda criança para a família. Mais adiante, Jason utilizará a guarda da sobrinha como ferramenta de extorsão da irmã, além de desviar o dinheiro enviado mensalmente por Caddy para as despesas dela, escondendo-o em um cofre em seu quarto.

Como no monólogo de Quentin, no segmento de Jason estamos imersos na linguagem moldando o cosmo diegético de sua perspectiva. Trata-se de uma voz autodiegética objetiva, lógica e referencial, sem grandes volteios metafóricos, imagéticos ou fragmentação, como ocorre com Quentin e Benjy. A mente de Jason, ainda que bastante perspicaz, é simplista e unidimensional, obsedada pela ganância, materialismo e ressentimento pelos Compson. O trecho que se segue, em que Jason tece comentários cruéis sobre a possibilidade de internar Benjy no hospital psiquiátrico de Jackson, exemplifica o tipo de enunciado mobilizado por ele:

Começamos a comer. Eu ouvia Ben na cozinha, Luster estava dando comida a ele. É como eu digo, se é para a gente ter que alimentar mais uma boca e se ela [Caroline Compson] não quer aceitar aquele dinheiro, então a gente devia era mandá-lo para Jackson. Lá ele vai se sentir melhor, no meio de gente igual a ele (Faulkner, 2004, p. 216).

Como narrador, Jason é bastante diverso de Quentin, mas ambos conservam a mesma obsessão narcísica e autorreferencial, como disserta Bleikasten (1990): “Em ambos, há uma persistente recusa do Outro, uma infalível resposta hostil a tudo e todos que ameacem o

²²¹ O próprio Faulkner, em sua visita à Universidade de Nagano, Japão, na década de 1950, referiu-se a Jason como o seu grande vilão, uma corporificação do mal.

carater hermético de seus mundos narcísicos”²²² (Bleikasten, 1990, p. 109). Já Olga Vickery (1954), assinala o movimento de abertura narrativa à medida que *O som e a fúria* progride sobre sua diegese: o leitor desloca-se dos mundos interiores herméticos e de difícil compreensão de Benjy e Quentin, para a narrativa objetiva de Jason, culminando, finalmente, na focalização heterodiegética da quarta parte (Genette, 1979). Tal movimento de exteriorização do romance projeta-se na voz de Jason, já que seu enunciado também se estabelece de maneira lógica em relação ao de seus irmãos: o pragmatismo de Jason veicula-se numa espécie de solilóquio íntimo, distinto do monólogo interior, em que ele aparece como referência central. À certa altura do romance, Jason diz, em diálogo com a mãe, referindo-se ao irmão Quentin e ao pai: “Claro”, *eu digo*. “*Nunca tive tempo para isso. Nunca tive tempo para ir estudar em Harvard nem pra me matar de tanto beber. Sempre tive que trabalhar*” (Faulkner, 2004, p. 176, grifo nosso).

Nessa direção, julgamos que venha daí a escolha técnica de Faulkner por uma narrativa mais lógica e referencial no enunciado de Jason, uma linguagem que represente a relação estabelecida entre o narrador e *o outro*, que projete com clareza e limpidez suas ansiedades, decantadas pelo pânico moral em relação à alteridade e à diferença, representadas essencialmente pelas mulheres e indivíduos racializados. Enquanto Quentin volta-se para seu interior, isto é, para seu mundo amorfo e fragmentado de fantasias homossociais, Jason opera o movimento oposto, *exteriorizando-se*, e é essa linguagem ácida, sarcástica e afiada como um chicote que opera a mediação entre esse narrador e a realidade – a fatura final desse movimento resulta em uma narrativa distorcida por uma subjetividade ressentida e autorreferente, como enfatiza Gros (2010):

Jason é realmente animado por uma lógica implacável, uma abordagem calculada da experiência. Seu método de ordenar traduz em sua explicação suas ações em termos de causa e efeito, lucro e perda, ganho e recompensa. No modo como ele dicotomiza e categoriza coisas, Jason constrói identidades fixas e normativas por meio de oposições binárias – a virgem *versus* a prostituta, a vítima *versus* o algoz, o bom *versus* o mal²²³ (Gros, 2010, p. 150).

²²² “With both there is a persistent refusal of the Other, an unfailingly hostile response to anything or anyone likely to threaten the closure of their narcissistic world” (Bleikasten, 1990, p. 109).

²²³ “Jason is indeed animated by an implacable logic, a calculating approach to experience. His method of ordering translates in his explaining his actions in terms of cause and effect, profit and loss, gain and recompense. In the way he dichotomizes and categorizes things, Jason constructs fixed and normalized identities by way of binary oppositions— the virgin vs. the whore, the victim vs. the victimizer, good vs. bad” (Gros, 2010, p. 150).

Como já apontamos, Jason é o segundo filho homem dos Compson, e desde a infância demonstra isolamento e independência dos demais. Na narrativa de Benjy isso fica mais nítido, porque ela narra os episódios referentes à infância das crianças Compson: “Depois de algum tempo até Jason terminou de comer, e começou a chorar. “Agora começou a berradeira.” disse Dilsey. “Ele faz isso toda noite, desde que a Vó adoeceu e ele não pode mais dormir com ela.” disse Caddy. “Bebê chorão.” (Faulkner, 2004, p. 27). Adulto, Jason torna-se um homem raivoso, que odeia a Caddy, pelo fato de Herbert Head ter prometido a ele um emprego em seu banco, promessa que nunca foi cumprida. Jason culpa constantemente Caddy por não ter conseguido o emprego, e tal ideia fixa é permanentemente reatualizada pelo narrador em sua narrativa. O narrador ainda vitimiza-se reiteradamente, afirmando que não teve as mesmas oportunidades de Quentin, e tal vitimização é constantemente validada (e retroalimentada) pelos discursos doentios da mãe, Caroline.

Jason possui ainda uma habilidade comercial pragmática para os negócios de compra e venda de algodão. O lucro obtido com essas vendas em uma espécie de bolsa de valores que anuncia quedas e subidas constantemente, é o que mais importa para a personagem, corporificando o ideal econômico liberal pré *New Deal*:

Fui à agência de telégrafos. Abriu em alta, pouca coisa, conforme o previsto. [...] Tinha subido dois pontos. Era o que eu imaginava com base no que estavam dizendo. Todo mundo embarcando. Como se não soubessem que a coisa só podia ir para um lado. Como se fosse proibido não comprar (Faulkner, 2004, p. 187).

Para Bleikasten (1990), “O discurso de Jason por vezes enfatiza a consciência do narrador a respeito de si mesmo no próprio ato da fala (por meio de incontáveis declarações interpoladas: “eu digo”, “como eu digo”, “é como eu digo”), e sugere o tempo todo a cumplicidade silenciosa de um espectador-ouvinte [...] alguém que a qualquer momento pode se tornar um interlocutor”²²⁴ (Bleikasten, 1990, p. 105). Desse modo, “a retórica do monólogo de Jason aponta para uma ânsia em comunicar, um desejo de convencer sua audiência implícita, que não encontra paralelos nas narrativas de Quentin ou Benjy”²²⁵ (1990, p. 105). Jason, portanto, exterioriza seu discurso, e pode-se considerá-lo essencialmente um *discurso autocentrado da crise*, ou seja, a voz “alta” e condensada do narrador deve ser tomada como

²²⁴ “Jason’s discourse at once emphasizes the narrator’s awareness of himself in the very act of speaking (through the countless interpolated inquirers: ‘I say (s)’, ‘like I say’, ‘what I say’) and suggests time and again the silent time could become an interlocutor” (Bleikasten, 1990, p. 105).

²²⁵ “[...] the rhetoric of Jason’s monologue points to an eagerness to communicate, a desire to win over his implied audience, which has no parallels in Quentin’s or Benjy’s section” (Bleikasten, 1990, p. 105).

metonímia da crise da hegemonia da masculinidade branca sulista, nessas primeiras décadas do século XX.

A partir das considerações de Bleikasten sobre a *autorreferencialidade* de Jason, extraímos a hipótese que perseguiremos na análise de sua narrativa: Jason, como homem, mais do que narrar seu ponto de vista sobre a desagregação dos Compson, está narrando uma *crise em relação à sua masculinidade* e, por extensão, da masculinidade sulista e do homem norte-americano no início do século XX. Tal crise efetiva-se, no enunciado de Jason, pelas tentativas de *subverter, no plano da linguagem*, a posição de vulnerabilidade *imaginária* em que o narrador está situado, diante das alteridades com as quais precisa lidar, como homem branco sulista, em sua falsa hegemonia: mulheres, homens negros, judeus e homossexuais. De todos os narradores masculinos de *O som e a fúria*, Jason é aquele que sintetiza com mais exatidão a noção de *crise da masculinidade*, conceito em voga a partir da década de 1970 nos estudos de gênero e dos homens, ainda que bastante refutado e debatido.

A ideia moderna de uma crise da masculinidade surgiu no final da década de 1960, mobilizada sobretudo pelos estudos materialistas sobre os homens – nesse período, a teoria feminista e os estudos de gênero e sexualidade ainda engatinhavam, epistemologicamente (ainda que o *magnus opum* do feminismo do século XX, *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, tivesse sido publicado uma década antes). A crise da masculinidade diz respeito aos sentimentos de angústia, ameaça e ansiedade que assombram as subjetividades masculinas, desde o final do século XIX e decorrer do século XX, devido a fatores específicos.

Winter (2003) assinala a importância desse conceito, quaisquer que sejam suas lacunas e fragilidades teóricas, no que se refere à análise das relações masculinas em relação à própria fisiologia social. Para o autor, a ideia de uma crise da masculinidade possibilitou não apenas um movimento reflexivo dos homens diante de si mesmos, isto é, fez com que eles se auto-examinassem, como ainda “levantou questões acerca do *timing* das mudanças nas construções culturais da masculinidade, a extensão da uniformidade e variação nas experiências masculinas de mudança social, e a respeito das atitudes masculinas em relação ao feminismo”²²⁶ (Winter, 2003, p. 117, tradução nossa). Quando observada mais detidamente, percebe-se que tal ansiedade masculina emana de um deslocamento das posições que antes se consideravam consolidadas, mas que foram paulatinamente esboroadas no decorrer da

²²⁶ “[...] raised questions about the timing of changes in cultural constructions of masculinity, the extent of uniformity and variation in men’s experience of social change, and about men’s attitudes toward feminism” (Winter, 2003, p. 117).

história. Winter afirma que diversos fatores foram responsáveis pelo surgimento da ideia de crise da masculinidade, em especial nos Estados Unidos.

Antes do século XIX, os processos de expansão americana em direção ao Oeste (no qual se contabiliza o genocídio de povos indígenas perpetrado pelos brancos colonizadores), o ideal religioso e simplista do *Destino manifesto*, o surgimento e expansão do comércio, além de todo um feixe de corpos e corporalidades masculinas no trabalho ou na prática que denotavam força e vigor físico (*strenuous life*), “todos sugeriam a possibilidade de um seguro e incontestável conceito de masculinidade fundamentado no capitalismo de mercado e em ideais utilitários e de ação”²²⁷ (Winter, 2003, p. 117, tradução nossa). Tratava-se, assim, de uma masculinidade supostamente estabilizada, calcada em uma ideologia da assertividade, que definia como homens de verdade deveriam portar-se e dar continuidade às suas práticas, discursos e linhagens.

O final do século XIX, no entanto, assentou seu perímetro histórico sobre a instabilidade de um mundo (e um país) em constante transformação. Como já demonstramos, estas transformações decorriam das mudanças econômicas da Revolução Industrial no começo do século, que possibilitou a industrialização em larga escala, os processos de urbanização, a passagem do empreendedorismo comercial ao corporativismo, o surgimento dos aparato burocrático estatal e privado – todo esse *zeitgeist* dificultou o acesso a estes homens a empregos e carreiras que, se antes eram garantidas, agora tornavam-se escassas e incertas, erodindo, desse modo, os sentimentos de autonomia, independência e utilidade dos homens que fundamentavam sua masculinidade na figura do *self-made man*.

Além disso, muitas das possibilidades heroicas que estes homens poderiam utilizar para resgatar uma masculinidade perdida foram gradativamente destruídas pelas facilidades da vida moderna: não havia mais o mítico Oeste americano para desbravar e culturas indígenas para subjugar, e as guerras de Independência e a Guerra Civil Americana já haviam chegado ao fim (Kimmel, 2005).

Soma-se a tudo isso a retomada dos movimentos pelos direitos das mulheres no final do século XIX, que desafiavam a supremacia masculina, especialmente nos espaços públicos (Winter, 2003). As sufragistas, que clamavam pelo direito ao voto, por melhores condições de trabalho e por salários equiparados aos dos homens, possibilitaram às mulheres o *esprit du*

²²⁷ “[...] all suggested the possibility of a secure, uncontested concept of masculinity grounded in market capitalism and ideals of activity and usefulness” (Winter, 2003, p. 117).

temps político propício para a luta pela igualdade de direitos, em vozes levantadas que denunciavam a assimetria dos e no tratamento entre os gêneros.

Porém, os processos de ascensão feminista, enxergados como ameaça de feminização a estes homens e a conceitos de masculinidade já esfiapados, não ficou sem resposta. Winter (2008) ressalta o modo como os homens americanos “sentindo como uma ameaça às noções tradicionais de masculinidade”²²⁸ (Winter, 2003, p. 117, tradução nossa), recorreram ao corpo e às corporalidades para solapar essa feminização imaginária. Sobretudo os homens de classe média acreditavam que “aderir à ideais de dureza e força física fora do espaço de trabalho contrariaria quaisquer feminização ou castração percebida, e restauraria uma segura e incontestável definição de masculinidade”²²⁹ (2003, p. 117, tradução nossa). Estes ideais de força física materializavam-se socialmente na prática esportiva, especialmente no espaço público.

Elisabeth Badinter (1993) erige uma fenomenologia histórica da crise da masculinidade, que remonta aos séculos XVII e XVIII. Para Badinter, tal crise nasce essencialmente em países desenvolvidos, nos quais as mulheres usufruem de maior liberdade (em comparação a outros países) e são agentes de transformação, tanto nos modos de pensamento e expressão ideológicos, econômicos e sociais, quanto no que tange às dinâmicas de organização e consolidação das relações familiares e de trabalho. A autora demarca claramente a existência de duas crises: uma referente às classes abastadas da aristocracia no século XVIII na Europa, e uma outra, mais radical e profunda, originando-se no final do século XIX, a partir da qual “[...] a inquietação masculina encontrará exutórios sucessivos nas duas grandes guerras mundiais” (Badinter, 1993, p. 11).

A primeira grande crise da masculinidade teria ocorrido na França e Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, com o surgimento do que denominaremos aqui de um *protofeminismo*, ou seja, um conjunto de demandas por igualdade que antecipa o movimento das sufragistas no final do século XIX. Este feminismo ainda embrionário tornou-se conhecido como *preciosismo*, na definição de Badinter:

A preciosa é uma mulher emancipada, que propõe soluções feministas ao seu desejo de emancipação e inverte totalmente os valores sociais tradicionais. Milita por um novo ideal de mulher, que leve em conta a possibilidade de ascensão social e o direito à dignidade. Reclama o direito ao conhecimento e

²²⁸ “[...] sensing a threat to traditional notions of masculinity” (Winter, 2003, p. 117).

²²⁹ “[...] embracing ideals of toughness and physical strength outside the workplace would counteract any perceived effeminization and emasculation and restore a secure and uncontested definition of masculinity (Winter, 2003, p. 117).

ataca a pedra angular da sociedade falocrática: o casamento (Badinter, 1993, p. 12).

Esse feminismo primevo promoveu tímidas alterações na identidade masculina, sobretudo a aristocrata, e os homens “adotaram uma moda feminina e refinada. [...] Os homens que queriam distinguir-se faziam questão de parecer civilizados, cortesões e delicados” (Badinter, 1993, p. 13). No entanto, a grande parte dos homens franceses do século XVII zombava da emancipação feminina promovida pelo *preciosismo*, o que já diagnostica uma ansiedade masculina diante dessa nova mulher (1993, p. 13). Enquanto isso, na Inglaterra, as mulheres não apenas reivindicavam a liberdade, mas também o pleno direito à sexualidade, e a lugares simétricos nas estruturas familiares e matrimoniais.

No que se refere aos Estados Unidos, Badinter (1993) afirma que eles passaram por uma importante crise da masculinidade, expressa pelo temor diante de uma feminização imaginária oriunda dos padrões europeus de vivência (1993, p. 00). Corroborando o pensamento de Winter (2003), Badinter assinala a importância das transformações ocorridas no século XIX na constituição da crise da masculinidade americana – a expansão em direção ao oeste “selvagem”, o crescimento econômico e urbano e o desenvolvimento industrial incutiam na mente desses homens todo um imaginário calcado na ascensão social e no inchaço dos corpos cavernosos da fantasia viril (Winter, 2003; Kimmel, 2005). No entanto, essa masculinidade foi gradativamente corroída de seu lugar valorativo e simbólico pela frieza e competência da técnica na modernidade. Afirma Badinter: “A industrialização bem depressa impusera suas coações – tarefas mecânicas, rotineiras e parceladas – e os trabalhadores viam-se despojados de qualquer controle sobre a organização e o resultado de seu trabalho” (Badinter, 1993, p. 20).

Todo este processo de expansão industrial e econômica possibilitou o surgimento de novas configurações familiares – como já apontamos, os homens neste momento passavam mais tempo longe dos filhos devido ao trabalho, acentuando, desse modo, as angústias de ambos, enquanto as mulheres respondiam com mais angústia do outro lado, quando eram empurradas ao trabalho doméstico e criação dos filhos. No final do século XIX e início do XX, com o sufrágio feminino, a mulher americana “reclama o direito ao divórcio, maior participação na vida pública e [...] o direito de voto” (Badinter, 1993, p. 20). A masculinidade americana viu-se, então, ameaçada por esse admirável mundo novo em que as mulheres clamavam por igualdade. Mais uma vez, a resposta masculina foram os alertas relativos a um falso pânico moral sobre a suposta feminização da sociedade:

Alertam-se os pais para o perigo de criar os meninos com mimos excessivos, admoestam-se as mães que sabotam a virilidade dos filhos, quer dizer, a sua vitalidade. Exalta-se a separação dos sexos e das ocupações. Futebol e beisebol se tornam muito populares, provavelmente porque, como observa um jornalista em 1909, ‘o campo de futebol (esporte particularmente violento) é o único lugar onde a supremacia masculina é incontestável’. Com o mesmo objetivo, adota-se a instituição do escotismo, que tem como objetivos ‘salvar os meninos da podridão da civilização urbana’ e formar crianças másculas, homens viris (Badinter, 1993, p. 21).

Posteriormente, as duas grandes guerras na primeira metade do século XX foram, em parte, experimentos monstruosos de resgate da masculinidade, desestabilizada por todas estas transformações históricas e sociais. Não por acaso, o regime nazifascista europeu de Benito Mussolini e Adolf Hitler trabalhava com a ideia do surgimento de um *novo homem*, um *Übermensch*, racialmente puro, viril, cuja imagem pautava-se pelo ideal clássico da Antiguidade e na masculinidade bárbara dos povos escandinavos antigos. No que se refere aos Estados Unidos, se a masculinidade sempre recorre ao recurso da *representação*, pode-se afirmar claramente que ela foi recuperada pela literatura, pelo cinema e pela construção de arquétipos de virilidade, como a figura desbravadora do *cowboy* americano, que habita até hoje parte da cosmologia viril das visualidades.

Expandindo a análise de Badinter (1993), Kimmel (1987) pressupõe dois grandes eixos de gênese da crise das masculinidades, assentadas nos países anglófonos, a partir do final do século XVII. Na Inglaterra, esta crise articula-se ao período da Revolução Gloriosa, em 1688, na qual, segundo Kimmel, “enormes mudanças estruturais, em movimento durante o século, passaram a ressoar na família inglesa e nas relações entre homens e mulheres”²³⁰ (Kimmel, 1987, p. 124, tradução nossa). Nestes processos, as noções de masculinidade foram questionadas, pela ressignificação das relações de gênero, inscritas nos espaços domésticos da família e do casamento:

A afirmação da emancipação sexual das mulheres, de uma igualdade do desejo, e de direitos iguais dentro do casamento, inspiraram os homens a abandonar os papéis tradicionais dentro da família, assim como as mudanças políticas e na organização do trabalho erodiram sua autonomia e o sistema fixo e tradicional de *status* político na sociedade pré-capitalista²³¹ (Kimmel, 1987, p. 134, tradução nossa).

²³⁰ “[...] enormous structural changes, set in motion during the century, began to resonate in the English family and in relations between men and women” (KIMMEL, 1987, p. 124).

²³¹ “Women’s assertion of sexual agency, of an equality of desire, and of equal rights within the marriage, inspired men to abandon traditional roles within the family, just as changes the organization of work and political changes eroded their political autonomy and the traditional system of fixed political status in precapitalist society” (Kimmel, 1987, p. 134).

Kimmel (1987) afirma que o século XIX proporcionou inúmeros *tableaux* históricos nos quais a masculinidade poderia ser performatizada – como já pontuamos, os homens americanos acreditavam que a expansão geográfica em direção ao Oeste “selvagem” e a consequente dominação e dizimação dos povos indígenas, o crescimento econômico e a industrialização agressiva tornariam-se o mote para o surgimento de possibilidades de desenvolvimento e ascensão social, em que a virilidade e a masculinidade se afirmariam. No entanto, a partir da segunda metade do século XIX, o que parecia promessa de afirmação de ideais viris tornou-se fator de desagregação: a masculinidade, então, “foi crescentemente ameaçada pelas forças da industrialização e a expansão da política democrática”²³² (Dubbert, 1980, tradução nossa). Houve, na realidade, uma mudança nas relações destes homens com o trabalho e sua divisão, ou seja, a industrialização demoveu-os do papel central nas dinâmicas de produção, relegando-os a um papel secundário. Além disso, os arquétipos cristalizados do *patriarca gentil* e do *artesão heroico*, estavam em plena corrosão devido a esta nova realidade social e econômica.

O processo de questionamento das balizas sociais e políticas em que a masculinidade se sustentava, mais uma vez não ficou sem resposta, por parte dos homens que se sentiam ameaçados. Segundo Kimmel (1987), surgiu nesse período uma visão masculina *antimodernista*, que combatia tudo o que fosse novo e se referisse direta ou indiretamente à desvirilização ocasionada pelos processos históricos mencionados. Tal resposta baseava-se essencialmente em um retorno à virilidade, e foi pautada pela ideia de conquista individual, revivendo “um ideal marcial de indivíduos heroicos lutando contra burocratas anônimos, e celebrando o culto carismático do guerreiro confrontando o conformismo burguês”²³³ (Kimmel, 1987, p. 139, tradução nossa).

Para que a masculinidade americana se tornasse impermeável à suposta feminização da cultura, houve um recrudescimento importante da prática de esportes, da religiosidade, além de uma crítica à industrialização e à urbanização, surpreendentemente vistas como uma ameaça à virilidade, por destituir os homens, a partir de suas facilidades, das práticas e gestos que os situavam em determinado padrão valorativo, como discorre Kimmel (1987): “A cidade era escolhida como vilã cultural, seja por seu efeito, feminino, refinado, ou pelo perigo

²³² “[...] was increasingly threatened by the twin forces of industrialization and the spread of political democracy” (Dubbert, 1980).

²³³ “[...] a martial ideal of heroic individuals battling faceless bureaucrats, and celebrating the charismatic cult of the warrior confronting bourgeois conformity” (Kimmel, 1987, p. 139).

sinistro à espreita nas filas de cortiços da classe trabalhadora que abrigavam imigrantes sujos”²³⁴ (Kimmel, 1987, p. 140, tradução nossa).

Além disso, como já assinalamos, instituições como a família e o casamento passavam por transformações decisivas no final do século XIX, com um maior protagonismo das mulheres na divisão das relações de trabalho e produção, e consequentemente no espaço público, devido às novas possibilidades oferecidas pela industrialização. As mudanças ocorridas nos núcleos familiares, como a separação de esferas e a diminuição gradativa de seu número de membros, também auxiliaram no surgimento de uma crise na identidade masculina:

Várias mudanças sociais – a chegada das mulheres à universidade, a gradativa intelectualização, casamentos acontecendo mais tarde, uma ideologia de mobilidade ascendente e desenvolvimento capitalista – deram origem à nova mulher, solteira, altamente formada e economicamente autônoma. [...] A nova mulher foi uma feminista declarada que fez campanha pelo sufrágio e afirmou sua autonomia no mundo dos homens²³⁵ (Kimmel, 1987, p. 142, tradução nossa).

Ainda segundo Kimmel (1987), a crise da masculinidade no final do século XIX gerou três tipos de resposta às “ameaças” de feminização da cultura, que desafiariam conceitos hegemônicos de masculinidade. Duas delas são abertamente negativas, a primeira consistindo em uma *resposta antifeminista* às demandas de igualdade das mulheres no período, “[...] que apontava as mulheres como a fonte dos problemas dos homens e [buscava] restabelecer uma já notada erosão da dominação masculina”²³⁶ (Kimmel, 1987, p. 143, tradução nossa):

Para alguns homens, a necessidade de redefinir a masculinidade foi causada pelo desafio imprudente das mulheres a seu papel tradicional; se a masculinidade estava em crise, era por culpa das mulheres, e a solução para esta crise seria o resgate da subordinação hipermasculina das mulheres. Uma corrente fortemente misógina perpassa uma série de tratados religiosos, estudos médicos e panfletos políticos do período, já que o ataque às conquistas das mulheres vinham em grande parte das esferas médica e religiosa, e da oposição ao sufrágio feminino. Estes três discursos recorrem a uma revivida ênfase nas diferenças ‘naturais’ entre homens e mulheres como

²³⁴ “The city was cast as cultural villain, either because of its effete, feminine, refinement or for the ominous danger lurking in the rows of working-class tenements that housed the unwashed immigrants” (Kimmel, 1987, p. 140).

²³⁵ “Several social changes – the rise of women’s college, increased literacy, delayed age of marriage, an ideology of upward mobility and capitalist development – gave rise to the New Woman, a single, highly educated, economically autonomous woman [...]. The New Woman was an avowed feminist who campaigned for suffrage and asserted her autonomy in the world of men”²³⁵ (Kimmel, 1987, p. 142).

²³⁶ “[...] which cast the women as the source of men’s troubles and sought to reestablish a perceived erosion of male dominance” (Kimmel, 1987, p. 143).

sendo a base da diferenciação social; os oponentes à crescente igualdade social, política e econômica entre homens e mulheres quase sempre recorriam a argumentos sobre a ‘ordem natural das coisas’, como contrapontos às tendências sociais progressivas²³⁷ (Kimmel, 1987, p. 143, tradução nossa).

A segunda, por sua vez, consistiu nos processos masculinistas de auto-afirmação de identidades (*promale backlash*), que buscavam vigorosamente “reafirmar a masculinidade tradicional, especialmente como *ethos* político e cultural, contra tendências políticas e sociais das quais o feminismo era um sintoma, não a causa”²³⁸ (Kimmel, 1987, p. 143, tradução nossa). Esta reafirmação da masculinidade manifestava-se especialmente em espaços públicos, e entendia a (suposta) feminização da sociedade como um processo que deveria ser combatido por esforços contínuos de visibilização da masculinidade. Por esse motivo, houve o surgimento de instituições, como a dos escoteiros, cuja função era proteger os garotos desde a infância desta ameaça de feminização, e que “celebravam uma masculinidade *testada e provada contra a natureza e outros homens*, deslocados das restrições culturais do lar, família, escola e igreja”²³⁹ (Kimmel, 1987, p. 148, tradução nossa). A paramentação de Jacob Chansley, líder de extrema-direita que invadiu o Capitólio americano, cuja imagem analisamos no início deste capítulo, pode ser considerada um resíduo arcaico dessa masculinidade afirmada e buscada contra as potências da natureza, e os perigos decorrentes dela.

Outra resposta importante para a desestabilização da identidade masculina no final do século XIX nos Estados Unidos foi o recrudescimento de um sentimento bélico geral e militarizado, que operou tanto como resgate da masculinidade, apagando as ambiguidades geradas pela derrota do Sul confederado na Guerra de Secessão, na qual apenas um dos lados da masculinidade venceu (o norte republicano), enquanto os oponentes passaram pelo processo de desvirilização decorrente da derrota. Para Kimmel (1987), este militarismo crescente seria responsável, em parte, pela participação dos Estados Unidos na I Guerra

²³⁷ “For some men, the need to redefine masculinity was caused by women’s ill-advised challenge to their traditional role; if masculinity was in crisis, it was women’s fault, and the solution to the crisis was the revival of a hypermasculine subordination of women. A strongly misogynist current runs through a number of religious tracts, medical treatises, and political pamphlets of the period, as the assault against women’s gains came large from the religious and medical spheres, and from opposition to women’s suffrage. All three discourses resorted to a revived emphasis on the ‘natural’ differences between men and women as the basis for social differentiation; opponents of increasing economic, political and social equality between men and women almost always resort to arguments about the ‘natural order of things’ as counters to progressive social trends” (Kimmel, 1987, p. 143).

²³⁸ “[...] sought vigorously to reassert traditional masculinity, especially as cultural and political ethos, against social and political trends of which feminist was but a symptom, not a cause” (Kimmel, 1987, p. 143).

²³⁹ “[...] celebrated a masculinity tested and proven against nature and other men, removed from the cultural restraints of home, hearth, school and church” (Kimmel, 1987, p. 148).

Mundial, deflagrada em 1914. Finalmente, uma resposta positiva consistiu na assimilação por parte de um pequeno grupo de homens sobre as demandas feministas, posicionando-se corajosamente ao lado das mulheres na luta pela igualdade de direitos, em publicações e artigos na imprensa da época.

Alguns teóricos, todavia, são bastante céticos quanto à real existência de uma crise da masculinidade. Opondo-se à Badinter (1993), Christian Forth (2013) está entre os estudiosos que questionam tal ideia: “A noção de crise implica um desvio em relação a um estado previamente estável de saúde, assim como o desejo de remédios próprios para restabelecer esta condição anterior” (Forth, 2013, p. 180). Forth argumenta que a existência de uma crise da masculinidade pressupõe que em determinado período histórico a masculinidade se estabelecia como um conceito coeso, fixo, sem lacunas, fissuras e contradições internas – em suma, que ela sempre se constituiu como um bloco monolítico bem construído, livre de quaisquer problemáticas ou fragilidades conceituais.

Forth (2013) afirma que em diferentes períodos já percebe-se as inquietações masculinas diante das relações de gênero, e isto evidencia que tal crise não possui um início pontual no curso da história, mas está permanentemente *em processo* e *em devir* – simplesmente pelo fato de que a masculinidade não se sustenta como conceito devido à sua própria fisiologia interna, mas é gradativamente construída no tempo, na história, na sociedade, na linguagem, na arte – necessitando, assim, de permanente auto-afirmação diante do outro: mulheres, homens subalternizados e dissidências sexuais. Afirma Forth (2013): “Tentar definir historicamente uma crise de gênero leva a uma regressão quase infinita no tempo, em que as ilusões de uma estabilidade passada se chocam com a realidade dos fatos” (Forth, 2013, p. 181).

Outra crítica contundente à existência de uma crise da masculinidade é a de Sally Robinson (2000), no estudo intitulado *Marked men: white masculinity in crisis*. Para a autora, na década de 1960 houve nos Estados Unidos o recrudescimento de uma narrativa hegemônica que dominou o trabalho de historiadores, jornalistas e sociólogos – além de ter sido continuamente veiculada pela mídia – que tentava compreender o constante processo de descentralização da sociedade norte-americana no pós-guerra, objetivando “inserir a atual situação da masculinidade branca dentro do contexto maior da masculinidade americana”²⁴⁰ (Robinson, 2000, p. 2, tradução nossa).

²⁴⁰ “[...] place the current state of white masculinity within a larger history of American manhood” (Robinson, 2000, p. 2).

Tal narrativa sustenta-se na ideia de que o homem norte-americano teve sua subjetividade descentralizada, a partir dos sismos civis e sociais que abalaram os Estados Unidos (e o mundo) nos anos 1960 e 1970, quais sejam, a ascensão triunfante de mais um levante feminista que questionava os papéis destinados às mulheres em uma sociedade falocrática, os movimentos pelos direitos civis de pessoas negras, e os processos políticos de liberação *gay*. A narrativa corrente afirma que tais movimentos, aliados às mudanças de ordem econômica e cultural que afetaram os Estados Unidos, desestabilizaram a identidade do homem americano, sobretudo o indivíduo branco das classes médias que, gradualmente, teria se tornado “um símbolo do declínio do modo de vida americano”²⁴¹ (2000, p. 2-3, tradução nossa).

Esses discursos sobre uma crise da masculinidade nos Estados Unidos referem-se principalmente a homens brancos de classe média que, apesar de se estabelecerem como centro valorativo hegemônico das relações de gênero em detrimento de outros, contestam “a denúncia de que eles são os vilões na cultura americana”²⁴² (Robinson, 2000, p. 2-3, tradução nossa). A simples escolha em referir-se a estes homens como uma classe, diz Robinson, torna mais difusas as separações entre o individual e o coletivo, o pessoal e o político. Robinson não aceita prontamente a ideia de uma invisibilidade da masculinidade que garantiria benefícios aos homens em um sistema relacional de gêneros, como faz Kimmel (2005). Para a autora, os homens beneficiam-se tanto de sua invisibilidade como de sua visibilidade (2000, p. 3).

Mobilizando o conceito de *identidade política*, Robinson afirma que tal conceito sempre foi aplicado a indivíduos que se situam fora do perímetro normativo branco masculino – mulheres, negros, homossexuais, imigrantes – enquanto homens foram considerados o parâmetro contra o qual tais grupos políticos eram avaliados e categorizados. Assim, argumenta Robinson, a luta política das identidades opera numa dimensão paradoxal: como insurgência contra a dominação masculina, ao mesmo tempo que ressalta e legitima este lugar de poder e hegemonia, pelo simples fato de contestá-lo. Robinson (2000) denomina de *homens marcados* (*marked men*) as masculinidades brancas cujas hegemonias se veem reforçadas justamente pela luta de grupos identitários que lhes imbuem uma identidade. A autora ressalta que

²⁴¹ “[...] a symbol for the decline of the American way” (Robinson, 2000, p. 2-3).

²⁴² “[...] the claim that *they* are the villains in American culture” (Robinson, 2000, p. 2-3).

[...] homens brancos na maior parte das vezes têm sido compreendidos como as vítimas, mas não participantes, das políticas de identidade. Quando a branquitude ou a masculinidade tornam-se tópicos de discussão política, tende-se a ver homens orquestrando uma resposta contra, mas não participando totalmente, nas lutas de gênero, definição racial e prioridade. Ainda que a noção de resposta seja um conceito bastante simplificado que nubla a luta muito mais complexa sobre a normatividade [masculina] nos Estados Unidos²⁴³ (Robinson, 2000, p. 4, tradução nossa).

Esta dinâmica entre grupos dominantes e dominados é importante para se compreender o modo como a *semiótica* de uma crise da masculinidade é veiculada, principalmente por parte dos atores dessa crise. Robinson (2000) ressalta que a masculinidade dominante tem manifestado-se essencialmente “vestida em uma linguagem da crise, e os textos produzidos a partir dessa crise mobilizam um vocabulário de dor e urgência em habitar, lidar e/ou inibir as ameaças a uma normatividade continuamente em cerco”²⁴⁴ (Robinson, 2000, p. 5, tradução nossa). Os homens, dessa forma, foram marcados, visibilizados pela crítica feminista e pela cultura, no objetivo de que as assimetrias entre os gêneros e identidades sexuais fossem explicitadas. Toda essa discursividade sobre a crise da masculinidade originou uma complexa constelação de representações que procura legitimar a ideia de crise a partir de imagens de *trauma corporal*, ou seja, do corpo e da subjetividade masculina avariadas, machucadas, traumatizadas. Segundo Robinson (2000),

A cultura americana produz imagens de homens brancos fisicamente machucados e emocionalmente traumatizados. A masculinidade branca na maior parte das vezes representa a si mesma como vítima habitando um corpo machucado, e tal movimento delinea-se não apenas na força persuasiva da dor corporal, mas também na identidade política do dominante. A lógica pelo qual o corporal substitui o político, e o individual substitui o social e o institucional, releva que a ‘marca’ da branquitude e da masculinidade já tem funcionado como estratégia pela qual homens brancos negociam uma crítica ampla a seus poderes e privilégios²⁴⁵ (Robinson, 2000, p. 6, tradução nossa).

²⁴³ “[...] white men have most often been understood as the victims of, but not participants in, identity politics. When whiteness or masculinity becomes the topic of political discussion, we tend to see white men orchestrating a *backlash* against, but not fully participating in, struggles over gender and racial definition and priority. Yet the notion of backlash is an oversimplified concept that obscures the much more complicated struggle over normativity in American culture” (Robinson, 2000, p. 4).

²⁴⁴ “[...] clothed in the language of crisis, and the texts produced out of that crisis use a vocabulary of pain and urgency to dwell on, manage, and/or heal the threats to a normativity continuously under siege” (Robinson, 2000, p. 5).

²⁴⁵ “American culture produces images of a physically wounded and emotionally traumatized white masculinity. White masculinity most fully represents itself as victimized by inhabiting a wounded body, and such a move draws not only on the persuasive force of corporeal pain but also on an identity politics of the dominant. The logic through which the bodily substitutes for the political, and the individual for the social and institutional, reveals that the “marking” of whiteness and masculinity has already been functioning as a strategy through which white men negotiate the widespread critique of their power and privilege” (Robinson, 2000, p. 6).

A partir daí, “imagens de homens brancos feridos, traumas fabricados, e dores metafóricas [...]”²⁴⁶ seriam recorrentes na cultura americana, a partir da década de 1960. A autora ressalta que, apesar de utilizar o termo ‘fabricado’ ou ‘metafórico’, isso não significa que tais imagens não correspondam à realidade da subjetividade e da corporalidade masculina, mas “[...] ao contrário, a representação persistente de feridas de homens brancos e da masculinidade branca sob ameaça oferecem ampla evidência do que é sentido como sendo a real condição da masculinidade branca”²⁴⁷ (Robinson, 2000, p. 6, tradução nossa). Na realidade, estas imagens seriam estrategicamente mobilizadas para fins sociais, políticos e de representação, suscitando e inculcando ideias sobre a masculinidade branca que nem sempre correspondem à realidade social e empírica destes homens.

Walsh (2010) é ainda mais cético que Robinson sobre este tema. Partindo dos pressupostos de Judith Butler (2010), o autor compreende a denominada crise da masculinidade apenas como *performance*, isto é, como conjunto estilizado de atos, práticas, discursos e representações que são constantemente repetidas e reencenadas para a obtenção de fins específicos, no caso, a ideia de uma crise. Para Walsh, pensar a masculinidade como *performance* implica “conceber gênero e sexualidade como uma arena performativa de tipos, onde a desordem ostensiva não sinaliza simplesmente a radical dissolução da forma, mas sim sua reorganização”²⁴⁸ (Walsh, 2010, p. 1, tradução nossa). Nesse sentido, a *performance* de uma crise não apontaria para uma crise real, mas simplesmente a *performatiza*, ou seja, a encena, no intuito de organizá-la por meio dessa encenação. Tal organização camuflada de crise, acrescentamos, opera como mantenedora das masculinidades hegemônicas, em um sistema relacional de gênero.

Após este sucinto panorama teórico sobre as questões referentes à crise da masculinidade, observamos agora como ela se manifesta no enunciado de Jason Compson, sem dúvida o mais performaticamente viril dos narradores de *O som e a fúria*, porque mais convergente ao regime normativo da masculinidade hegemônica do Sul dos Estados Unidos – característica essa que se transplanta até mesmo para a linguagem desse narrador, que em momento algum se fragmenta ou se torna opaca, mas preserva a mesma limpidez referencial e virulenta durante todo seu enunciado. No entanto, uma análise especular de Jason nos permite

²⁴⁶ “[...] images of wounded white men, manufactured traumas, and metaphorical pains” (Robinson, 2000, p. 6).

²⁴⁷ “[...] on the contrary, the persistent representation of white male wounds and of a white masculinity under siege offers ample evidence of what is felt to be the *real* condition of white masculinity” (Robinson, 2000, p. 6).

²⁴⁸ “[...] to conceive of gender and sexuality as a performative arena of sorts, where ostensible disorder does not simply signal the radical dissolution of form but rather its reorganization” (Walsh, 2010, p. 1).

desvelar as ambiguidades em sua composição narrativa, e os sentidos de crise na identidade masculina experimentados por ele.

4.6. A ansiedade diante da alteridade

De forma análoga a Quentin, a narrativa de Jason no dia 06 de abril de 1928 também é repleta de percalços e volteios, a partir dos quais pode-se perceber o modo como a masculinidade e seus sentidos de crise são experimentados pelo narrador. O enunciado de Jason inicia-se de maneira cortante, com uma frase quintessencialmente misógina: “Uma vez vagabunda, sempre vagabunda, é o que eu digo” (Faulkner, 2004, p. 175). Estamos situados temporalmente em um sábado de Aleluia, precedente à Páscoa. A “vagabunda” a quem Jason se refere é a sobrinha Quentin, filha adolescente de Caddy. Esta, aos moldes de qualquer jovem, tem faltado às aulas para se encontrar com garotos. A dicção virulenta de Jason prossegue, dessa vez expandindo a paleta ansiosa de sua voz à família de Dilsey, empregados dos Compson:

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 devia 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 panela cheia de pão e carne preparem o café dela* (Faulkner, 2004, p. 175, grifo nosso).

As palavras de Jason sobre Quentin já denotam um profundo desprezo pelo feminino e seu arsenal performático de gênero. Nesse diálogo, no início do romance, Jason discute com a mãe sobre a disciplina de Quentin. Enquanto a figura materna fraca e vitimista de Caroline Compson parece de mãos atadas sem saber como proceder diante da neta, Jason procura os meios de controlar a situação: “Se a senhora quer que ela fique sob meu controle, é só me dizer *e depois não se meter*. Toda vez que eu tento, *a senhora se intromete* e aí ela ri de nós dois” (Faulkner, 2004, p. 176, grifo nosso). O primeiro elemento a ser notado na representação de Jason é a absoluta degeneração da identidade masculina sulista do cavaleiro confederado e do *southern gentleman*, figuras heroicas ou idealizadas, em uma figura medíocre e burocrática. Assim, se no Sul do período *Antebellum*, um dos definidores das masculinidades hegemônicas brancas era a figura do proprietário de *plantations* e escravos, que detinha o controle material e simbólico sobre suas posses, agora, nas primeiras décadas

do século XX, tais figuras onipotentes aparecem colapsadas na imagem prosaica de um homem vulnerável e hipócrita, tentando conter os impulsos adolescentes da sobrinha. Tal tentativa de tomar o controle das situações é recorrente no enunciado de Jason, e articula-se à maneira como a personagem percebe sua masculinidade. Depois de descobrir que Quentin tem matado aulas, Jason vai tomar satisfações com a sobrinha na mesa do café-da-manhã. Ele diz: “Ela olhou para mim, a xícara na mão. Jogou para trás o cabelo caído no rosto, o quimono escorregando do ombro” (Faulkner, 2004, p. 178). Uma discussão séria irrompe:

Agarrei-a pelo braço. Ela largou a xícara. A xícara se espatifou no chão e ela tentou puxar o braço, olhando para mim, mas não soltei. Dilsey se levantou da cadeira.

“Ô Jason”, ela diz.

“Me solta”, diz Quentin. “Eu te dou um tapa.”

“Você me dá um tapa, é?” eu digo. “Me dá um tapa, é?” Ela tentou me dar um tapa.

Agarrei a outra mão também e fiquei segurando como quem segura um gato selvagem. “Me dá um tapa, é?” eu digo. “Você acha que me dá, é?”

“Ô Jason!” diz Dilsey. Arrastei-a até a sala de jantar. O quimono soltou-se e ficou esvoaçando em torno dela, quase nua. Dilsey veio mancando atrás. Virei-me e com o pé fechei

a porta na cara dela. “Não se mete aqui não”, eu digo.

Quentin estava apoiada na mesa, amarrando o quimono. Fiquei olhando para ela.

“Pois bem”, eu digo. “Quero saber que história é essa de matar aula e contar mentira pra

sua avó e falsificar a assinatura dela no seu boletim e quase matar ela de tanta preocupação.

Que história é essa?”

Ela não disse nada. Estava amarrando o quimono debaixo do queixo, apertando a roupa em torno do corpo, olhando para mim. Não havia ainda se pintado, e a cara dela parecia ter sido esfregada com um pano de polir espingarda. Agarrei-a pelo pulso. “Que história é essa, hein?” eu digo (Faulkner, 2004, p. 179).

Essa cena é paradigmática das tentativas de Jason de tomar o controle das situações, no caso, a disciplina de Quentin. O narrador entra num embate físico ridículo com a sobrinha, o que apenas confirma sua autoridade patriarcal desinflada diante da garota. Mais do que isso, o elemento feminino se insere nessa dinâmica de tomada de poder: Jason é contrariado pela sobrinha, enquanto Dilsey intercede por ela. Nesse sentido, a cena é emblemática do modo como a masculinidade de Jason é engolfada (castrada) pelo feminino: não apenas Quentin é bem sucedida em não se submeter às leis (patriarcais) de Jason, como Dilsey (a empregada negra e, portanto, o *outro*) se insurge contra a personagem no intuito de proteger Quentin –

enquanto Caroline, a grande potência feminina materna em torno da qual Jason gravita, desce as escadas para ver o que está acontecendo, e estanca o conflito (Faulkner, 2004, p. 180).

No ecossistema diegético de *O som e a fúria*, Jason, em um primeiro momento, representa com precisão a dimensão hegemônica da masculinidade (Connell, 2005), principalmente em relação a seus irmãos. Jason é um homem branco, heterossexual (ainda que ambiguidades perpassem sua narrativa, nesse sentido), e ainda que a família Compson esteja em bancarrota, Jason corporifica o ideal do homem branco sulista e do homem americano, na figura de provedor material da família (*breadwinner*). A própria linguagem de Jason, veiculada objetivamente em forma de solilóquio, atesta sua hegemonia: enquanto Quentin narra introspectivamente e de maneira fragmentária, o que implica uma polissemia narrativa oposta a qualquer autoritarismo formal e semântico, Jason narra de maneira externa, direta, impondo seu lugar privilegiado na linguagem e na masculinidade hegemônica, dentro da própria estrutura do que narra.

Assim, Jason constrói um império de linguagem objetiva, autorreferente e auto-centrada, o exato oposto do que são a narrativa de Quentin e Benjy. Exatamente por esse motivo, é recorrente nessa economia de linguagem masculina a marcação narcísica do “eu digo” (*I says*), o que denota o *locus* ocupado por Jason na hierarquia dessa linguagem fálica que, diferente dos seus irmãos, não se deteriora em nenhum momento do romance.

Entretanto, a masculinidade hegemônica não se configura como um bloco monolítico, fixo e essencialista de práticas – ela é extremamente movediça e pantanosa, e é justamente dessa característica que ela extrai sua sobrevivência. Assim, Jason se configura como masculinidade hegemônica diante de seus subordinados na casa da família, ou diante de Job, o homem negro idoso com quem trabalha na loja de Earl; simultaneamente, Jason subalterniza-se diante da figura do xerife que o interroga sobre o dinheiro escondido em seu quarto, que é de Quentin (Faulkner, 2004), – ou diante do banqueiro Herbert Head, que lhe prometera um emprego no banco, promessa jamais cumprida.

Se a crise da masculinidade advém da destituição do lugar de dominação ocupado pelos homens pela emergência sócio-política de novos sujeitos históricos, indivíduos subalternizados que reivindicam seu lugar na economia social (mulheres, pessoas racializadas, dissidências sexuais e de gênero, imigrantes, entre outros), e se tal crise é representada pelos sentimentos de descentralização, inadequação e ansiedade destes homens frente a estas mudanças, aliadas à transformações profundas na arquitetura familiar, na dinâmica do trabalho e da produção (Badinter, 1993), Jason é uma personagem fundamental nesse sentido: na exteriorização de seu longo monólogo, ele *confessa* repetidamente esta inadequação (mas

sem se confessar, *strictu sensu*), pela veiculação de um discurso profundamente racista, misógino e antisemita, como maneira de *subverter a lógica imaginária, nunca enunciada diretamente por ele*, de que mulheres, negros ou judeus são superiores a ele. Em toda a narrativa, Jason dá indícios de que essas alteridades, de algum modo, estão tentando usurpar algo que seria dele por direito – não por acaso, trata-se da mesma lógica traumática de perda e frustração imbuída ao emprego prometido, algo que nunca se concretizou:

Pois eu só queria dar uma boa surra neles uma vez só, e pegar o meu dinheiro de volta. Não quero tirar a sorte grande; isso é coisa de jogador profissional do interior; eu só quero de volta o meu dinheiro que esses judeus desgraçados roubaram, graças às informações privilegiadas que ele têm. Então eu parava; e eu queria ver se eles levavam mais um centavo meu (Faulkner, 2004, p. 228).

A masculinidade em crise de Jason, portanto, é representada pela relação hostil do narrador com as mulheres do romance, no sentido de que, com exceção da mãe – uma mulher chantagista apegada a ideais classistas moribundos – todas elas já participavam das transformações de gênero no Sul do começo do século XX, o que deflagra ansiedade e pânico moral no narrador, posteriormente veiculado em seu discurso. Clamando para si uma autoridade na realidade desinflada, Jason diz: “Mas nesta cidade eu não sou qualquer um, não, e não admito que uma pessoa da minha família se comporte como uma negra vagabunda” (Faulkner, 2004, p. 184, grifo nosso). Se no início de seu enunciado, Jason se referia a sua sobrinha como “vagabunda”, agora sua verve misógina e racista se estende ao *outro abjeto* dessa imagem feminina, ela mesma já deturpada: para o narrador, mulheres negras só podem ser “vagabundas”, isto é, sexualmente promíscuas.

Se em seu fluxo de consciência Quentin lidava imaginariamente com um grupo de personagens masculinas, nas quais o narrador projetava suas ansiedades, desejos e expectativas, a narrativa de Jason, por sua vez, é permeada por figuras femininas contra as quais a personagem procura se auto-afirmar, se impôr como homem sulista e, portanto, *definir sua masculinidade*. São elas Caddy, Quentin, Dilsey e Lorraine – esta última, uma prostituta em Jefferson com quem Jason tem um relacionamento clandestino – e, principalmente, a figura materna manipuladora de Caroline Compson. Durante sua narrativa, Jason responde discursivamente (*e em voz alta*, de maneira simbólica) a este grupo de mulheres, projetando sua ansiedade e pânico diante dessas figuras femininas, enquanto canaliza esses sentimentos na propagação concêntrica de um discurso profundamente sexista e misógino, por toda a narrativa.

Segundo Gros (2009), a masculinidade de Jason é mais construída e auto-validada quanto mais ele *insulta* mulheres – a cada comentário desse teor, mais sua identidade masculina se condensa. Além disso, uma das dualidades da personagem é sua obsessão pela vida sexual e afetiva de Quentin, e as proibições que tenta impôr a ela, ao mesmo tempo em que mantém relações sexuais com Lorraine. Diz Gros: “Jason vê a si mesmo como um pilar de respeitabilidade sem papel casual em uma economia sexual que posiciona mulheres como objetos para consumo masculino”²⁴⁹ (Gros, 2010, p. 151-52). Dessa forma, Jason pode ser considerado um exemplo bem acabado de hipócrita, um moralista que “está totalmente consciente da duplicidade, afirmando a superioridade moral de sua visão e, apesar do completo afastamento dela, tenta impô-la aos outros”²⁵⁰ (2010, p. 151-52).

Enquanto para Quentin a figura paterna é fundamental, para Jason a figura materna exerce um campo magnético potente que define a maneira como o narrador constrói sua identidade como homem. Jason e Caroline Compson constroem uma relação retroalimentada constantemente pelo vitimismo, e Jason parece incapaz de escapar à posição de satélite gravitacional ao redor da mãe, à despeito do que ele mesmo afirma em certo momento do romance (Faulkner, 2004). A partir do padrão designado por essa figura materna lamurieta e chantagista, Jason desenvolve suas relações com as outras mulheres do romance, que não correspondem à altura de Caroline Compson. Em certo momento, a ascendência da figura de Caroline sobre Jason fica bem evidente, e as tentativas de escape do narrador à redoma imantada da mãe:

“Eu sei que para você sou só um fardo e um estorvo”, ela diz, chorando no travesseiro.

“E eu não sei?”, eu digo. “Há trinta anos que a senhora vive me dizendo isso. [...] A senhora quer que eu fale com ela?”

“Você acha que vai adiantar alguma coisa?”, ela pergunta.

“Não, se a senhora descer e se meter na conversa assim que eu começar”, eu digo. “Se a senhora quer que ela fique sob meu controle, é só me dizer e depois não se meter. Toda vez que eu tento, a senhora se intromete e aí ela ri de nós dois” (Faulkner, 2004, p. 176).

Kathleen Moore (2000) é mais uma crítica que analisa a subjetividade de Jason, continuamente projetada em seu enunciado, como sendo determinada pela fixação materna. Partindo-se de dois conceitos elaborados por Freud, a fixação e o famoso complexo de Édipo,

²⁴⁹ “Jason sees himself as pillar of respectability who has no casual part in a sexual economy that constructs women as objects for male consumption” (Gros, 2010, p. 151-52).

²⁵⁰ “[...] is fully aware of doubleness, yet asserts the moral superiority of his vision, and, in spite of a complete departure from it himself, attempts to imposing it upon the others” (2010, p. 151-52).

que consistem, respectivamente, na canalização obsessiva e cumulativa da libido em determinado objeto, e a batalha inconsciente travada na infância pela criança com a figura hostil do pai pelo amor materno, Moore (2000) argumenta que as obsessões de Jason por dinheiro, a misoginia, a paranoia e a relação conflituosa com a sobrinha, derivam essencialmente dessa relação com Caroline Compson. Assim, “A narrativa é determinada pela fixação materna que opera continuamente como uma tela de mediação entre Jason e o outro”²⁵¹ (Moore, 2000, p. 535). É interessante a construção de um paralelo: se a figura feminina de Caddy operava como anteparo à fruição homosocial e homoerótica de Quentin, a figura de Caroline Compson é o que decanta a relação conflituosa de Jason com a alteridade.

Gail Mortimer (1989), no ensaio “The masculinity of Faulkner’s thought”, partindo dos pressupostos feministas de Nancy Chodorow, assinala que todos os indivíduos tiveram como referência primária a figura materna. As primeiras configurações de identidade são estabelecidas a partir da alteridade com essa figura feminina primordial que conjuga uma dimensão de poder e afeto. Diante disso, discorre Mortimer (1989), “a relativa ausência paterna na vida dos filhos (uma circunstância que viu mudanças significativas apenas da última década em diante), exacerba o poder materno e cria padrões pessoais de resposta em meninos e meninas”²⁵² (Mortimer, 1989, p. 68, tradução nossa).

Esta alteridade em relação à figura materna funda os sentidos de alteridade em relação ao outro, e cada um dos gêneros reage de maneira distinta. Para as mulheres, tal relação de alteridade e busca por um modelo feminino seria encurtada, já que o modelo materno encontra-se imediatamente próximo. Para os garotos, no entanto, tal dinâmica psíquica seria mais complexa pois, devido ao relativo distanciamento ou até mesmo ausência da figura paterna, os modelos prévios de masculinidade seriam continuamente obnubilados. Desse modo,

Para desenvolver um senso masculino de gênero, o garoto deve compreender a masculinidade contra a poderosa feminilidade da figura materna, em efeito negando o grau de sua força no objetivo de abraçar as características da masculinidade e valores como uma parte estável de seu eu. A separação é decisiva e positivamente válida porque realça a tarefa da formação da identidade. [...]. Além disso, a negação da onipotência materna, por meio da qual os homens adquirem seu senso de identidade (de gênero), foi muitas

²⁵¹ “The narrative is determined by the mother fixation which continually acts as a screen of mediation between Jason and the other” (Moore, 2000, p. 535).

²⁵² “The relative absence of fathers in the life of infants (a circumstance that has seen significant changes only in the past decade and so on), exacerbates the felt power of mothers and creates particular patterns of response in infant boys and girls” (Mortimer, 1989, p. 68).

vezes legitimada por meio da desvalorização das mulheres²⁵³ (Mortimer, 1989, p. 70-71, tradução nossa).

Para Mortimer (1989), este senso de alteridade fundamenta a percepção das personagens masculinas de Faulkner em relação ao *outro*, ou seja, às mulheres, negros e dissidências sexuais. Isto resulta que, as associações disfóricas de personagens faulknerianas em relação ao feminino (morte, culpa, pecado, escuridão, decadência), seriam na realidade projeções da ansiedade masculina diante desse feminino maternal (1989, p. 73). Assim, os protagonistas masculinos de Faulkner revelam uma visão ambivalente em relação às mulheres: de um lado, aderem à mitologização nostálgica do feminino, enquanto de outro degradam a figura feminina, como faz Jason em seu discurso. Ou, no que se tange à raça, conclui Mortimer (1989), “Quando os jovens protagonistas masculinos de Faulkner herdaram o legado cultural de crenças racistas, eles experimentam novamente a perda da inocência e a lembrança da felicidade com a mãe”²⁵⁴ (Mortimer, 1989, p. 73, tradução nossa).

Temos, portanto, um narrador veiculando sua ansiedade diante de mulheres e pessoas racializadas, por meio do discurso racista, sexista e misógino, uma voz masculina que necessita atacar a alteridade para reforçar seu suposto lugar de universalidade e resguardar sua invisibilidade. Porém, se a identidade masculina de Jason é mais acentuada quanto mais ele ressalta a alteridade ofendendo-a, ou simplesmente referindo-se a ela, mais os sintomas de uma crise da identidade masculina no narrador tornam-se visíveis.

Gros (2010), argumenta que Jason pode ser considerado o integrante mais vulnerável do cosmo degradado de *O som e a fúria*, ainda que a personagem demande de si uma imagem de poder e autoridade. Tal vulnerabilidade seria representada no romance a partir de imagens recorrentes de *castração* de seu poder masculino, entendidas em uma dimensão simbólica. A cena em que Jason está na cama com Lorraine, mas não consegue efetivar o intercuro sexual por se sentir humilhado pelo roubo de Quentin na quarta parte do romance (dinheiro que na realidade pertencia à garota), seria emblemática dessa castração metafórica (Gros, 2010, p. 152-53). Além disso, a auto-imagem masculina de Jason, bastante articulada ao acúmulo de

²⁵³ “In developing a sense of gender as a male, a boy must come to understand masculinity over against the powerfully felt femininity of the mother, in effect denying the degree of her power in order to embrace masculine traits and values as a stable part of the self. Separation is decisive and positively valued because it enhances the task of identity formation. [...] Moreover, the denial of maternal omnipotence through which males purchase their sense of (gendered) self has often been enacted through the devaluation of women” (Mortimer, 1989, p. 70-71).

²⁵⁴ “When Faulkner’s young [male] protagonists inherit the cultural legacy of racist belief, they re-experience the original loss of innocence and remembered bliss with the mother” (Mortimer, 1989, p. 73).

dinheiro, que o narrador justifica para si e para os outros como sendo o resultado de valores tipicamente masculinos como risco e esforço, seria outro auto-engano (2010, p. 152-53).

A imagem fundamental de castração literal em *O som e a fúria* é aquela em que Benjy é castrado, a mando de Jason, depois de agarrar uma garota (Faulkner, 2004). Jason nutre uma profunda obsessão por essa imagem, e é uma das fantasias mais temidas por ele, em uma dimensão simbólica. No final da narrativa, quando ele, depois do jantar, sobe as escadas da casa para seu quarto e ouve Benjy dormindo, torna-se nítida a obsessão do narrador com ideias de castração:

Quando terminei meu charuto e subi, a luz continuava acesa. Vi a fechadura vazia, mas não ouvi nada. Ela estudava em silêncio. Talvez tivesse aprendido isso na escola. Dei boa noite à mãe e fui para meu quarto e peguei a caixa e contei outra vez. *Eu ouvia o Grande Capão Americano roncando como uma plaina. Li uma vez que faziam isso com os homens para eles ficarem com voz de mulher. [...] Só resolveram fazer a coisa depois que ele escapuliu e tentou agarrar uma menina na rua com o pai dela assistindo a cena. Pois é como eu digo, demoraram para cortar e pararam de cortar cedo demais. Conheço mais dois pelo menos que precisavam de uma operação dessas, e um deles está a menos de um quilômetro daqui* (Faulkner, 2004, p. 256, grifo nosso).

O comentário cruel e sardônico de Jason é revelador, no sentido de que veicula uma reflexão sobre a masculinidade norte-americana, e o próprio desabamento espetacular do masculino diante das novas configurações de gênero, classe e raça vigorantes no Sul, frente as quais Jason projeta suas ansiedades, decantadas em um discurso misógino.

Christopher Breu (2009) ressalta a importância da paranoia masculina, no discurso de Jason. Respalando-se na conceituação proposta por Sigmund Freud sobre esse mecanismo psíquico, que consiste na transferência de conteúdos reprimidos ou inaceitáveis presentes no indivíduo, projetados como medo ou ansiedade. No que se refere a *O som e a fúria*, “A paranoia de Jason não é apresentada como mero sintoma individual, mas como representativa de formas maiores de paranoia econômica, racial e de gênero, que caracterizavam a ideologia do liberalismo sulista”²⁵⁵ (Breu, 2009, p. 116). Infere-se, então, que Jason teme ser emasculado, tanto de maneira literal, quanto simbólica. Gros (2010) argumenta que enquanto Quentin materializa ideais antiquados e obsoletos de masculinidade atrelados à noções de honra, calcados na figura do *southern gentleman*, do senhor de escravos e plantador do Sul,

²⁵⁵ “Jason’s paranoia is not presented as merely an individual symptom but as representative of the larger forms of economic, racial, and gender paranoia that characterized the ideology of southern liberalism” (BREU, 2009, p. 116).

Jason corporifica um ideal moderno de masculinidade, mais afeito à modernização social, econômica e histórica do novo Sul no século XX.

4.7. Benjy Compson: a desagregação falocêntrica

O primeiro narrador de *O som e a fúria*, que por questões metodológicas pertinentes à tese analisamos por último, é Benjy Compson, a voz masculina mais peculiar do romance. Benjy é um deficiente cognitivo de trinta e três anos, cuja evolução mental interrompeu-se ainda na infância. Narrando de modo primário os incidentes referentes ao fim da família Compson, suas orações são constituídas de frases simples enoveladas em uma sintaxe truncada e esquizoide, voltada para si mesma, veiculada pela focalização autodiegética (Genette, 1979). O parágrafo inicial do romance já indica o tipo de linguagem anafórica e reiterativa utilizada pelo narrador:

Do outro lado da cerca, pelo espaço entre as flores curvas, *eles estavam tacando. Eles foram para o lugar onde estava a bandeira e eu fui seguindo junto à cerca.* Luster estava procurando na grama perto da árvore florida. *Eles tiraram a bandeira e aí tacaram outra vez. Então puseram a bandeira de novo e foram até a mesa, e ele tacou e o outro tacou. Então eles andaram, e eu fui seguindo junto à cerca.* Luster veio da árvore florida e *nós seguimos junto à cerca e eles pararam e nós paramos e eu fiquei olhando através da cerca* enquanto Luster procurava na grama (Faulkner, 2004, p. 5, grifo nosso).

Na infância, Benjy era absolutamente apegado à Caddy, e a irmã opera como substituta para a ausência do amor e afeição maternas (Faulkner, 2004). Considerado a vergonha da família, Benjy é constantemente escondido da vista da sociedade de Jefferson. Sua própria focalização, que registra a realidade como uma câmera, isto é, sem interferir objetivamente naquilo que focaliza, esconde a figura de Benjy do leitor, o que ressalta a composição dessa personagem como construção engenhosa de linguagem faulkneriana. Apenas na quarta parte do romance dedicada à Dilsey temos uma visão exterior de Benjy, apresentada pelo narrador heterodiegético, no seguinte trecho:

[Dilsey] Ouviu passos atravessando a sala de jantar, então a porta de vaivém abriu-se e entrou Luster, seguido por um homenzarrão que parecia feito de alguma substância cujas partículas não aderissem umas às outras nem à estrutura que a sustentava. Sua pele parecia morta e lisa; hidrópico, caminhava com um passo trôpego, como se fosse um urso treinado. O cabelo era claro e fino. Havia sido penteado para a frente, formando uma franja na

testa, como uma criança num daguerreótipo. Os olhos eram límpidos, com o tom suave de azul-claro da flor da centáurea, e a boca grossa pendia aberta, babando um pouco (Faulkner, 2004, p. 266).

Em um olhar crítico mais apressado, pode-se pensar que Benjy esteja situado fora das questões de gênero e masculinidade, devido à sua deficiência mental e sua composição regressiva como personagem. Benjy tem problemas graves de cognição, o que exclui, de modo objetivo, noções tangentes a gênero e sexualidade, mais claras e imediatas em Quentin e Jason, como assinala Breu (2009): “Benjy literalmente representa o sujeito masculino despido de sua história, memória e autoridade”²⁵⁶ (Breu, 2009, p. 122). O “literalmente” usado por Breu é verdade, sem dúvida: Benjy é incapaz de exercer qualquer poder que não se origine de algum fator externo a ele, e, além disso, nas quatro partes do romance há referências à castração física a que o narrador foi submetido, ou seja, seu pênis e consequente simbolização fálica de poder masculino são extraídos (Faulkner, 2004).

O objeto de desejo principal de Benjy resume-se à Caddy, e trata-se de um apego que é mais instintivo e animalesco do que racional. Entretanto, pode-se considerar que Benjy, imerso em seu mundo primário e esquizoide formado basicamente pelo acúmulo de sons, imagens e ruídos, lança sobre a irmã uma espécie de olhar masculino aparentemente inócuo, mas profundamente cerceador e autoritário, e que carrega uma semântica de dominação sobre o corpo e as corporalidades de Caddy. Para Gros (2009), Benjy difere de seus irmãos no sentido de não possuir modelos de masculinidade *a priori* a serem seguidos.

No que se refere à forma, a linguagem de Benjy é regressiva e arcaica – enquanto Quentin e Jason elaboram suas masculinidades a partir de modelos prévios – o primeiro pela técnica de fluxo de consciência e o segundo por seu enunciado objetivo – Benjy não possui a mesma habilidade. Quentin e Jason também reproduzem modelos de masculinidade, o primeiro pautado no *southern gentleman*, o segundo pela masculinidade econômico-liberal pré-Depressão, enquanto Benjy sequer possui a capacidade de distinguir o que seria um modelo de masculinidade. Todos os componentes que constituem uma consciência de gênero, referentes ao binarismo entre os sexos, às noções de *performance*, às assimetrias, e as múltiplas possibilidades e matizes interseccionais, estão ausentes da cognição de Benjy. Nesse sentido, ainda que o narrador seja apegado à Caddy, qualquer pessoa ou personagem do romance poderia ocupar o lugar da irmã na hierarquia afetiva do narrador, desde que cuidasse

²⁵⁶ “Benjy literally represents the male subject stripped of history, memory and authority” (Breu, 2009, p. 122).

e proporcionasse afeto a ele, como fez Caddy. O gênero, nesse sentido, tem pouca importância em sua narrativa.

4.8. O grande capão americano

Ainda assim, similar a Jason, Benjy oferece um testemunho importante sobre a crise da masculinidade norte-americana e sulista – trata-se da representação agonizante dessa masculinidade, ou de sua crise vitalícia. A imagem fundamental dessa crise efetiva-se de maneira metafórica pela *castração* do narrador. É interessante notar que, se o falo é a representação simbólica do poder masculino, a castração de uma personagem que se situa fora de qualquer padrão de masculinidade, apenas ressalta com maior contundência o aspecto agônico da masculinidade sulista branca. O pai, Jason Lycurgus Compson, Quentin ou Jason possuem o poder representado pelo falo na estrutura familiar dos Compson, na hierarquia da masculinidade sulista, além da própria hierarquização narrativa do romance como forma, enquanto a Benjy falta esse poder.

Se Benjy é um deficiente mental, cuja linguagem simples e fragmentária beira o informe, e se ele se situa fora de qualquer padrão de masculinidade hegemônica, uma das chaves de leitura possível para Benjy é olhar para seu corpo, corpo performático de uma *masculinidade esquizoide*, regressiva e não desenvolvida. O corpo de Benjy não possui autonomia política no cosmo degradado dos Compson, ou seja, o narrador é carregado de um lado para o outro, seja por Luster, Caddy, Versh ou o pai – revelando-se como um corpo estático que desfaz todos os conceitos dinâmicos de força e movimento que *performatizam* a masculinidade, além de que sua própria existência política é corrompida. Tal estaticidade é um dos questionamentos efetuados por Faulkner à masculinidade sulista e seu império auto-centrado e imaginário de idealização e suposta superioridade em relação aos homens do Norte industrial.

A castração de Benjy ainda leva o corpo masculino do narrador a um lugar neutro nas categorias de gênero e sexualidade. Diante disso, não seria exagero pensar que Faulkner, décadas antes da ascensão das epistemologias dos estudos *queer*, estava consciente da possibilidade de existência de um território corporal em que o império das noções binaristas de gênero encontrasse sua ruína, um corpo e subjetividades dissidentes da norma como é o de Benjy – um corpo masculino destituído de seu dispositivo fálico, como complementa Gros

(2010): “Como tal, o corpo e mente fragmentados de Benjy sugerem novas condições de pensar e experimentar a subjetividade”²⁵⁷ (Gros, 2010, p. 158):

Sendo liberado das suposições baseadas nos egos de seus irmãos, o deficiente mental sem autoridade subverte os padrões organizacionais opressivos das estruturas de poder da masculinidade hegemônica do Sul. Enquanto Quentin e Jason anseiam por manter a separação com os outros e, por meio disso, estabelecer suas identidades, a subjetividade fragmentada de Benjy luta para romper as mesmas fronteiras e desconstruir os modelos unificadores de seus irmãos, precisamente porque a posição de sujeito, nesse caso, não mais está atrelada a conceitos essencialistas pré disponibilizados²⁵⁸ (Gros, 2010, p. 160).

Respalando a autora, Breu (2009) assinala que a subjetividade amorfa e esquizoide de Benjy mal pode ser descrita como sendo masculina (ou feminina). No entanto, seria justamente a fragmentação modernista de Benjy que possibilitaria o surgimento de uma masculinidade menos atrelada aos parâmetros hegemônicos do Sul. Para Breu, é como se Faulkner tivesse que “reduzir a consciência a um mero mecanismo de percepção e memória involuntária no intuito de imaginar diferentes construções da identidade masculina que não as dominantes no começo do século”²⁵⁹ (Breu, 2009, p. 120):

Dadas as dimensões alegóricas do retrato de Faulkner das diferentes formas de masculinidade corporificadas pelos irmãos, a recusa de uma autoridade subjetiva na narrativa de Benjy opera em um nível simbólico mais amplo, para desprivilegiar o sujeito masculino branco como ator central da modernidade e história sulista. Esse desprivilegiamento promove a possibilidade de se imaginar um espaço onde outras histórias possam emergir, e outros atores sociais se tornem visíveis, permitindo assim diferentes narrativas da modernidade, diversas daquelas convencionalmente contadas em textos teóricos ou livros de história²⁶⁰ (Breu, 2009, p. 123).

²⁵⁷ “As such, Benjy’s fragmented body and mind suggests new conditions of experiencing and thinking subjectivity” (Gros, 2010, p. 158).

²⁵⁸ Being liberated from the ego-grounded assumptions of his brothers, the disempowered idiot subverts the oppressive, organizational grids established by the Southern hegemonic order of masculinity and its power structures. While Quentin and Jason yearn to maintain the division with others and thus establish their identities, Benjy’s fragmented subjectivity strives to break out of the same boundaries and to deconstruct his brothers’ unifying models, precisely because the subject position, in this case, no longer sticks to pre-given, essentialist concepts (Gros, 2010, p. 160).

²⁵⁹ “[...] has to reduce consciousness to a mere mechanism of perception and involuntary memory in order to imagine a different construction of male identity than the ones that were dominant in the early twentieth century” (Breu, 2009, p. 120).

²⁶⁰ “Given the allegorical dimensions of Faulkner’s portrayal of the different forms of manhood embodied by the brothers, the refusal of subjective authority in Benjy’s narrative works on a larger symbolic level to deprivilege the white male subject as the central actor in the drama of modernity and southern history. The deprivileging enables the possibility of imagining a space in which other stories can emerge and other social actors can become visible, thus enabling different narratives of modernity than the ones that conventionally are told in our history books and theory texts” (Breu, 2009, p. 123).

Jacques Derrida, no ensaio “The purveyor of truth”, em que faz a crítica ao seminário de Jacques Lacan sobre o conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, concebeu o conceito de falogocentrismo, que mobilizaremos aqui para a análise dos narradores masculinos de *O som e a fúria*. Termo formado pela junção de *phallos* (pênis) e *logos* (linguagem), o falogocentrismo, segundo Derrida, consiste na ideia de que a linguagem e os sistemas por meio dos quais ela se veicula, seriam espaços estabilizados de criação de sentido e expressão, ou seja, a linguagem seria um corpo uniforme, coeso e monolítico, e seria justamente esse suposto aspecto objetivo da linguagem o responsável pela gênese do pensamento ocidental, por meio da razão. O império do falogocentrismo – a centralidade do *logos* masculino – rejeita outras formas de linguagem ou pensamento que sejam múltiplos, porque elas minam sua potência e sua força.

Para Derrida, toda a cultura ocidental foi gerida, pensada e organizada a partir de moldes perceptivos que seriam predominantemente masculinos, sendo que o próprio lugar ocupado pelos homens como referentes de universalidade seria um indício disso. A realidade, portanto, seria construída e mediada pela linguagem, e esta seria essencialmente masculina em seus modos de criação, descrição, categorização e leitura do real. O falogocentrismo, portanto, é o domínio masculino de criação de sentidos sobre a linguagem, um estado totalitário e masculino de linguagem ao qual estão submetidos todos os indivíduos.

Para Gros (2010), a linguagem de cada um desses narradores (e seu poder) é a senha que os mantém inseridos nos códigos da dominação masculina – porém, no caso de Benjy, devido à ausência de linguagem falada, e sua linguagem pré-verbal veiculada em seu fluxo de consciência serem embrionárias, elas impedem Benjy de participar, imitar ou se identificar com a visão de mundo individualizada de seus dois irmãos (Gros, 2010, p. 155-156). Benjy, portanto, representa a *ruína do falogocentrismo*, ou seja, o retorno da linguagem a seu aspecto mais básico, na qual não estão inseridas as noções de gênero que validem assimetrias ou legitimem binarismos. Benjy representa a ruína final da masculinidade modernista, no sentido de que faltam, ao narrador, os componentes da identidade masculina que fundamentam a identidade de seus irmãos Quentin e Jason.

4.9. A PATERNIDADE EM WILLIAM FAULKNER



Imagem 13: William Faulkner e sua filha Jill Faulkner. Disponível em: <http://mlceref.blogspot.com/2013/12/>

“O pai corria com uma couraça de prata em forma de V no peito [...]” (Faulkner, 2004, p. 78.

Uma das imagens mais emblemáticas de William Faulkner pai, foi gestada em 1934, um período de sua carreira como escritor que já havia trazido, à tona da literatura norte-americana do século XX, as figuras de dois grandes patriarcas da obra faulkneriana: o oportunista e manipulador Anse, de *Enquanto agonizo* (2010), que usa a viagem da família Bundren até Jefferson para o enterro da esposa como modo de obter uma dentadura nova e de levar a amante para dentro do clã; e Jason Lycurgus Compson, o patriarca alcoolatra de *O som e a fúria* (2004), sobre quem teceremos algumas considerações a seguir. Observar Faulkner agindo (performando) dentro de determinado papel social e familiar que ele mesmo tensionou em suas obras, é interessante na medida em que coloca, lado a lado, as figuras masculinas ficcionais e o criador delas, estimulando, desse modo, a imaginação sobre o quanto há de Faulkner nesses patriarcas. Conforme desenvolve Holt (2009), alguns aspectos biográficos são fundamentais – mas sem dúvida não determinantes – para compreender os matizes das representações da paternidade na obra do escritor sulista.

Na imagem, Faulkner aparece sentado nos degraus de Rowan Oak, trazendo no colo sua única filha, Jill Faulkner, produto de seu casamento com Estelle Oldham (Blotner, 2005). A garotinha, vestida de maneira adorável, olha para a frente, com aquele tipo de olhar instável que caracteriza os bebês, enquanto Faulkner a sustenta em pé em seu colo, as mãos envolvendo a cintura da criança. Um grande arbusto ocupa o lado direito da foto, o que sempre nos lembra que estamos inseridos, espacialmente, nos campos que circundam Rowan Oak. Faulkner, já levemente grisalho, paramentando um paletó grosso de cujo bolso escapa um lenço escuro distinto, mantém as pernas fechadas, para que elas formem uma base de apoio para Jill.

Faulkner olha ternamente para a menina, enquanto sorri com discrição. O afeto do pai pela filha transmitido na fotografia é evidente – há algo de casto e solene nela, uma nova faceta que se desdobra da mitologização constante, promovida pelo próprio Faulkner, de seu passado heroico como aviador da RAF, como *dândi* em Paris, como criador de cavalos, como fazendeiro e escritor do Mississippi. Simultaneamente, a postura de Faulkner segurando Jill, emula muito sutilmente certa falta de intimidade em seu novo papel, como um pai de primeira viagem, que fitasse um corpo estranho em suas mãos, desdobrado de seu próprio corpo. Há ternura e afeto, mas também a sensação de que estamos observando dois seres estranhos um para o outro, sentido esse potencializado pela dissonância entre as cores escuras do terno de Faulkner, e as cores claras do vestidinho de Jill. Muitos anos depois, na cerimônia de recebimento do Prêmio Nobel, em Estocolmo, em 1950, o vestido infantil de Jill transformou-se no belo vestido revestindo o corpo de uma adolescente de 17 anos, que acompanhou o pai

durante a premiação. Como assinala Judith Sensibar (2000), o nascimento de Jill e o afeto de Faulkner pela filha provavelmente sejam a materialização do fascínio dele pela figura de Caddy Compson, que o próprio nomeou de “a tragic little girl”, personagem que mobiliza as roldanas miméticas de *O som e a fúria* (2004).

Seis anos após esse registro afetivo com Jill, Faulkner publicou o primeiro romance da trilogia Snopes, *O povoado* (*The Hamlet*). Para além da referência à paternidade no título original – o filho que decide honrar a memória paterna, depois da visita do fantasma deste, na peça de William Shakespeare – uma determinada cena, na terceira parte do romance, denominada “Os camponeses”, demonstra bem algumas noções da paternidade na obra faulkneriana, como da própria cosmologia masculina brutal do Sul dos Estados Unidos, mimetizado nesse incidente em Frenchmen’s Bend. Nela, a personagem Flem Snopes chega ao povoado em uma carroça, ao lado de um estranho, trazendo consigo um carregamento de cavalos selvagens. Durante todo o capítulo, o narrador larga resíduos descritivos que apontam a violência daqueles animais, prestes a rebentar coletivamente: “Cobertos com calicô, minúsculos, patas delicadas e caras rosadas, com olhos vessos que relampejavam, *eles se amontoavam, imóveis e alertas, selvagens como veados, letais como víboras, quietos como pombos*” (Faulkner, 2012, p. 322, grifo nosso). Quando Buck, o forasteiro que chega ao lado de Snopes, mostra diante de todos uma técnica de adestrar cavalos, que consiste em segurar o focinho deles com força, o narrador diz: “*Por um instante, o cavalo e o homem pareciam inextricavelmente unidos na violência*” (2012, p. 323, grifo nosso).

A violência irracional dos cavalos, prestes a eclodir, explode finalmente no dia seguinte, quando entra em cena um garotinho, filho pequeno do personagem Eck Snopes, que está auxiliando Buck na condução dos cavalos. A presença do menino, entre aquele amontoado de homens, é ressaltada pelo narrador: “O garoto foi até a ponta do terraço, vestido num diminuto macacão – *uma réplica em miniatura daquele que usavam os homens adultos*” (Faulkner, 2012, p. 327, grifo nosso). O garotinho acompanha Eck no leilão, mas afasta-se do pai no exato instante em que os cavalos selvagens destroem as baias e irrompem em violência, em um ataque de fúria descomunal:

Várias vozes na cerca agora gritavam alguma coisa, mas Eck não ouvia nada, até que, naquela correria desesperada junto à parte traseira da carroça, olhou para trás e viu o menino ainda apoiado diante daquele buraco da porta que, momentos depois, virou pedaços. O próprio buraco explodiu diante de seus olhos, deixando-o imóvel dentro do macacão em miniatura, ainda inclinado um pouco, até que desapareceu debaixo da imponente onda

multicolor, constituída de patas, olhos enlouquecidos, dentes tangentes que, desbordando-se, explodiu em várias unidades, revelando finalmente o orifício escancarado, o garotinho ainda em pé, ileso, seu olho ainda perto da fenda agora inexistente (Faulkner, 2012, p. 335).

A explosão da fúria dos cavalos em *O povoado* (2012), se estabelece como uma das grandes imagens metafóricas da masculinidade em Faulkner, além de ser uma das variações ficcionais da relação entre pais e filhos homens, recorrentes na obra dele. Nesse caso em específico, a cena é interessante na medida em que mostra, de maneira simbólica, os códigos e processos de admissão dos garotos no mundo brutal e masculino, como um ritual iniciático em que o filho de Eck Snopes, ao sobreviver à investida violenta dos cavalos, é *tacitamente* admitido nesse mundo masculino e patriarcal em que os cavalos e sua fúria violência operam como metáforas do masculino – um mundo brutal, empoeirado e arcaico, onde os fracos não têm vez.

Como já apontamos, o patriarca pode ser considerado uma das oito imagens paradigmáticas do masculino na obra de Faulkner, seja pela profusão com que aparecem, seja pela densidade com que Faulkner trabalhou, ficcionalmente, essas personagens masculinas que encabeçavam (ou não) os núcleos familiares do Sul dos Estados Unidos, no início do século XX. Nesse sentido, afirmamos que Faulkner tensionou e colocou em cheque a figura patriarcal clássica, em seus contos e romances, dramatizando, assim, a *contínua deterioração da figura do patriarca* como autoridade máxima, no núcleo familiar. Neste processo de questionamento, nenhum outro patriarca de Faulkner deu indícios tão exuberantes da desagregação de seu papel como patriarca do que Jason Lycurgus Compson, o patriarca de *O som e a fúria*. Para tal objetivo, Faulkner representou o patriarca a partir de diferentes matizes de dissolução e desaparecimento no próprio romance, por meio dos pontos de vista de Benjy, Quentin e Jason, seus filhos homens.

Para se compreender o tensionamento ficcional proposto por Faulkner ao criar uma figura patriarcal alienada e fraca como Jason Compson, é importante resgatar, ainda que brevemente, os processos históricos que instituíram o *patriarca* como a figura familiar máxima, articulados ao próprio desenvolvimento da colônia, a partir do século XVII.

4.10. O desabamento da figura patriarcal nos Estados Unidos

Robert L. Griswold (2003), em seu fundamental *Fatherhood in America*, argumenta que a paternidade se estabelece como experiência definidora para a masculinidade, encetando um duplo movimento: de um lado, ela fornece aos homens um sentido para suas vidas, e eles, ao menos em tese, organizam suas existências em torno dessa situação nova, assimilando noções importantes para a construção de suas identidades, como o afeto, a maturidade, a responsabilidade e o caráter provedor. Por outro lado, diz Griswold, a paternidade reside no cerne da supremacia masculina na sociedade americana, devido aos benefícios inegáveis decorrentes de sua estrutura, concedidos aos homens. Tal jogo dialético entre vulnerabilidade e força é o que fundamenta o modo como os homens americanos têm-se percebido como pais no decorrer dos séculos.

Além disso, a paternidade americana tem sido uma vetora de desigualdade – Griswold (2003) menciona o exemplo – como respingo do processo de separação de esferas do século XIX em que os gêneros eram relegados a espaços distintos – de como a associação da paternidade ao papel de provedor familiar possibilitou aos homens ocuparem os melhores espaços e melhores empregos, enquanto as mulheres foram relegadas aos espaços limitados do entorno doméstico (Griswold, 2003, p. 161). Ainda que tal afirmação deva ser problematizada, já que trabalhos em ambientes insalubres e/ou perigosos, na indústria pesada, na extração de minérios ou no espaço agrário, que homens efetivamente não deixam de realizar e não podem ser considerados exatamente como trabalhos ideais e prazerosos – o que não se modifica, porém, é o caráter pluridimensional e instável da paternidade nos Estados Unidos, possibilitado por mudanças de ordem social, econômica, cultural e demográfica, no decorrer dos séculos.

Griswold (2003) constrói um longo percurso sobre os processos históricos de constituição da paternidade americana, argumentando que nos primeiros cento e cinquenta anos de colonização europeia o poder patriarcal e o sistema agrário de desenvolvimento predominavam no país, definindo as experiências masculinas de gênero. Diante disso, afirma Griswold (2003), “Homens eram os auto-proclamados líderes da sociedade [...] e o *locus* primário de ajuda econômica para mulheres e crianças”²⁶¹ (Griswold, 2003, p. 161, tradução nossa). Neste processo de centralização da figura patriarcal no clã familiar, “Eles

²⁶¹ “Men were the self-anointed leaders of society [...], and the primary locus of economic support for women and children” (2003, p. 161).

representavam os interesses legais e políticos de suas famílias ante o Estado, e supervisionavam o ensino religioso dos filhos”²⁶² (2003, p. 161, tradução nossa).

O patriarca ocupava, assim, uma posição hegemônica na estrutura familiar, como farol moral pelo qual todos deveriam se guiar. Griswold ressalta que, apesar dessa posição autoritária, grande parte destes homens possuíam uma conduta firme, porém afetiva em relação aos filhos, participando da escolha de suas vocações profissionais e introduzindo-os nos trabalhos rurais (2003, p. 161). O patriarcalismo imiscuía-se como substância que garantia a homogeneidade dos núcleos familiares – estes importantes, por sua vez, para a própria coesão social:

Seja no espaço rural ou em áreas mais assentadas, os líderes políticos e religiosos esperavam que os pais mantivessem uma boa ordem dentro do lar. Uma sociedade bem regulada pressupunha famílias bem regulamentadas, e famílias bem regulamentadas pressupunham autoridade paterna e engajamento. Em suas muitas formas, deslocando-se da dureza opressora à indulgência gentil, este regime de paternidade patriarcal durou até metade do século XVIII²⁶³ (Griswold, 2003, p. 161, tradução nossa).

No século XVIII, houve o deslocamento no eixo estruturante da paternidade americana, pautado, como já assinalamos com Rotundo (1993), na passagem do coletivismo para o individualismo. De certo modo, tal mudança efetivou-se primeiramente de modo epistemológico, ou seja, sobre as bases de conhecimento em que tal estrutura estava sustentada – assim, operou-se uma mudança da abordagem calvinista (portanto, religiosa) da paternidade para “modelos de masculinidade e paternidade calcadados na razão”²⁶⁴ (Griswold, 2003, p. 161, tradução nossa). Como assinala Griswold, passou-se gradualmente da hegemonia patriarcal para uma horizontalização das relações familiares, ainda que o pai permanecesse como o *pater familias*, o líder moral e material do núcleo. A partir daí, “O amor, reciprocidade, companheirismo e a felicidade pessoal tornaram-se, gradualmente, barômetros importantes das relações conjugais, enquanto o provimento masculino e o cuidado

²⁶² “They represented their families' legal and political interests before the state and oversaw their children's religious upbringing” (Griswold, 2003, p. 161).

²⁶³ Whether in rural or more settled areas, religious and political leaders expected fathers to maintain good order within the household. A well-regulated society presupposed well-regulated families, and well-regulated families presupposed fatherly authority and engagement. In its many forms, ranging from will-crushing harshness to genteel indulgence, this regime of patriarchal fatherhood endured until the middle of the eighteenth century (Griswold, 2003, p. 161).

²⁶⁴ “[...] models of manhood and fatherhood grounded in reason” (Griswold, 2003, p. 161).

maternal definiam gradativamente as obrigações parentais”²⁶⁵ (Griswold, 2003, p. 161, tradução nossa).

A paternidade esteve submetida aos solavancos sociais e culturais do século XIX nos Estados Unidos, ocasionados pelo processo de expansão comercial e industrial, que operou como dispositivo sancionador da ideologia de separação de esferas, e os homens passaram, desse modo, a cumprir longas jornadas de trabalho longe de casa (contrastando à anterior proximidade do *locus* agrário familiar). Enquanto os pais do século anterior transmitiam aos filhos um legado árcade, agrário, de conhecimentos e visão de mundo, estes novos pais do século XIX proporcionavam aos filhos o acesso à educação e ao desenvolvimento pessoal, distanciando-se cada vez mais do espaço doméstico, e a partir dessa dinâmica, “eles enfrentaram um problema que se tornou básico para a masculinidade na América moderna: tentar estabelecer suas identidades simultaneamente pela paternidade e pelo aspecto provedor”²⁶⁶ (Griswold, 2003, p. 162, tradução nossa). A separação entre as esferas doméstica e o espaço público solidificou nos homens a figura do *provedor*, essencial para a constituição da masculinidade no final do século XIX e XX. As consequências do surgimento dessa figura masculina responsável pelo sustento da família foram imediatamente sentidas pelas mulheres e pelas sociedades como um todo: “Este desenvolvimento contribuiu para o poder público dos homens e erodiu os vínculos emocionais entre pais e filhos”²⁶⁷ (2003, p. 162, tradução nossa).

A paternidade era vista, até o momento, como questão inerente aos homens brancos das colônias puritanas do século XVIII. Pleck & Pleck (1997), no entanto, recusam o apagamento de povos não-brancos no que se refere à cristalização de percursos epistêmicos que tentam traçar diretrizes sobre determinado componente histórico. Assim, os autores colocam as paternidades dos indígenas norte-americanos como as primeiras a estabelecerem um cabedal importante de relações entre genitores e filhos. Em oposição aos brancos colonizadores, não haviam vestígios de autoridade na maneira como os indígenas se relacionavam com os filhos, e não se pode afirmar que existisse uma figura patriarcal bem delineada entre eles (Pleck & Pleck, 1997, p. 33). Isso ocorria porque, em muitas tribos, havia grande horizontalidade entre os gêneros, decorrente de linhagens anteriores que eram essencialmente *matriarcais*. Ainda assim, havia uma delimitação das atribuições femininas e

²⁶⁵ “Romance, mutuality, companionship, and personal happiness became increasingly important barometers of spousal relationships, while male breadwinning and motherly nurture increasingly defined parental obligations” (Griswold, 2003, p. 161).

²⁶⁶ “[...] they faced a problem that became basic to paternal masculinity in modern America: trying to ground their identities simultaneously in breadwinning and fathering” (Griswold, 2003, p. 162).

²⁶⁷ “This development contributed to the public power of men and undercut the emotional connections between fathers and children” (2003, p. 162).

masculinas: enquanto as mulheres eram responsáveis pela agricultura familiar e a criação e educação das crianças, aos homens cabiam os espaços exteriores da tribo, onde caçavam e pescavam, muitas vezes ficando ausentes do entorno familiar por meses. Afirmam Pleck & Pleck (1997):

Mesmo homens indígenas em tribos patrilineares não esperavam que os filhos fossem obedientes por medo. Mães indígenas raramente usavam castigo físico na disciplina dos filhos. Eles acreditavam que a comunidade, mais do que os pais, eram responsáveis pelo comportamento adequado das crianças²⁶⁸ (Pleck & Pleck, 1997, p. 34, tradução nossa).

A paternidade colonial, por sua vez, era branca e protestante, descendente dos ingleses e irlandeses que desembarcaram no país, fixando, desse modo, “um único ideal cultural dominante”²⁶⁹ (Pleck & Pleck, 1997, 34, tradução nossa). O modelo de paternidade no período colonial, como já apontamos, foi o do patriarca afetivo, rígido, equilibrado – baluarte moral pelo qual a família deveria se guiar – na maior parte das vezes um fazendeiro religioso, proveniente das colônias do Norte. A estes homens também atribuía-se a responsabilidade pela proteção de filhos e esposa, tanto contra ameaças reais, provenientes da natureza, como animais ou grandes tempestades, até ameaças imaginárias (construídas), como a dos indígenas. Pleck & Pleck (1997) afirmam que, num primeiro momento, depois dos três primeiros anos de idade, os patriarcas passavam a dedicar especial atenção aos garotos, de modo a inculcar neles os valores morais da masculinidade.

O sexismo imperava nesse momento colonial, já que os colonizadores em todas as regiões acreditavam que eram “os pais, não as mães, [que] proviam os melhores exemplos de propriedade moral, tanto para as meninas quanto para os garotos. As mulheres, afirmava-se, eram excessivamente amáveis com seus filhos e governadas por suas paixões, em detrimento da razão”²⁷⁰ (Pleck & Pleck, 1997, p. 36, tradução nossa). Ainda que as mulheres se responsabilizassem em grande parte pela criação dos filhos, julgava-se que os valores positivos necessários para a criação destes, “[...] racionalidade, auto-controle, compreensão teológica”²⁷¹ (1997, p. 36, tradução nossa), poderiam ser transmitidos apenas pelos homens:

²⁶⁸ Even Indian men in patrilineal tribes did not expect children to be obedient out of fear. Indian mothers and fathers rarely used corporal punishment in disciplining their children. They believed that the community rather than an individual parent was responsible for the proper behavior of children (Pleck & Pleck, 1997, p. 34).

²⁶⁹ “[...] a single culturally dominant ideal” (Pleck & Pleck, 1997, 34).

²⁷⁰ “[...] that fathers, not mothers, provided the best examples of proper moral character for girls as well as boys. Women, it was held, were excessively fond of their children and governed by their passions, rather than by reason” (Pleck & Pleck, 1997, p. 36).

²⁷¹ “[...] rationality, self-control, theological understanding” (1997, p. 36).

O patriarca dos tempos coloniais deveria ser (e comumente era) um pai presente. Sua fazenda era seu lugar de trabalho e de sua esposa, filhos e empregados, ou escravos, caso os tivesse. O filho trabalhava ao lado do pai em tarefas da fazenda e, desse modo, aprendia sua vocação. Artesãos urbanos ensinavam aos filhos a profissão, ou trabalhavam como aprendizes de outro artesão. A única exceção ao envolvimento diário dos pais na vida de seus filhos era o nascimento. O marido visitava a esposa em trabalho de parto, mas ia embora quando as dores aumentavam e o parto parecia iminente. Em todas as culturas coloniais dos Estados Unidos, não se esperava dos pais que estivessem presentes no nascimento dos filhos. No entanto, eles participavam, caso os parentes e amigos da esposa não estivessem presentes²⁷² (Pleck & Pleck, 1997, p. 37, tradução nossa).

Pleck & Pleck (1997) estendem sua análise às paternidades de homens negros, profundamente marcada pela submissão ao ideal hegemônico das aristocracias brancas. Toda a pletora de gestos paternos esperados dos homens brancos eram interditados aos homens negros, que não podiam oferecer proteção, cuidado e conforto familiar às esposas e filhos, pelo menos não em termos equivalentes. No entanto, ressaltam Pleck & Pleck, estes homens responsabilizavam-se, da melhor maneira possível, pela pedagogia dos filhos, tanto moral quanto religiosa, além de ensiná-los técnicas de trabalho. Tratava-se de uma dimensão da paternidade limitada aos espaços físicos e simbólicos destinados a homens negros no sistema escravocrata. Os autores descrevem a desumanidade a que estes homens eram submetidos, no que tange às suas *performances* como pais:

O pai escravo e sua esposa tinham de ensinar aos filhos como sobreviver às agressões físicas e psicológicas da escravidão. O filho deveria aprender quando lutar e quando aquiescer. Mães e pais inúmeras vezes tinham de oferecer lições sobre acomodação, ou deferência externa para com os supervisores e senhores brancos. Mestres, que podiam vender os filhos dos homens, ou vender o pai levando-o para longe dos filhos, ensinavam a mais cruel das lições. A maioria das vendas eram individuais, separando um membro da família do resto de sua família. [Quando] os escravos emancipavam-se, muitas vezes o pai partia em busca do filho perdido. Porém, enquanto o sistema durou, faltava ao pai escravo os direitos legais de

²⁷² “The patriarchal father of colonial times was supposed to be and often was an active involved parent. His farm was his place of work and that of his wife, children and servants, or slaves, if he had them. A son worked at his father's side in doing farm labor and thereby learned his future calling. Urban artisans taught sons a trade or apprenticed them to another artisan to learn a skill. The one exception to the daily involvement of fathers in the life of their children was childbirth. A husband visited a woman in labor but left when the pains increased or birth seemed imminent. In all cultures of colonial America, fathers were expected not to be present at the birth of their child. However, they were there if women friends and relatives were unavailable” (Pleck & Pleck, 1997, p. 37).

um homem livre e ele possuía apenas uma autoridade limitada sobre seus filhos²⁷³ (Pleck & Pleck, 1997, p. 38, tradução nossa).

Analogamente a Griswold, Pleck & Pleck (1997) pontificam o início do século XIX como o *zeitgeist* vetor de mudanças referentes à paternidade nos Estados Unidos. Eles sublinham o *provedor* (*breadwinner*), isto é, o indivíduo que sai de casa todos os dias para o trabalho a fim de prover o sustento familiar, como figura fundamental para a gênese da masculinidade americana nos séculos XIX e XX. A ascensão dele realizou-se como resposta dos clãs às drásticas transformações ocasionadas pela Revolução Industrial no começo do século. Rotundo (1993) descreve com acuidade os sentidos de paternidade decorrentes desse novo arranjo em que a figura paterna perdia seus contornos impositivos no *ethos* familiar: “Ele podia sair de casa todos os dias para trabalhar em uma contadora, ou viajar frequentemente a negócios. Mesmo se ele retornasse para o jantar, sua cabeça poderia estar escondida atrás de um jornal”²⁷⁴ (Rotundo, 1997, p. 38, tradução nossa):

O papel exercido por ele agora era reduzido, porém ainda importante. Ele permanecia como o chefe da casa, o que significava que a administração da família burguesa era, em última análise, responsabilidade do homem. Além disso, era seu trabalho que auxiliava financeiramente a casa. Ele também exercia papéis que o envolviam mais diretamente com os filhos, em especial os filhos homens. Um desses papéis era o de disciplinador. Qualquer infração das regras familiares significava que o garoto teria de confrontar o pai. Logicamente, a mãe lidava momento a momento com as punições, já que o pai encontrava-se fora de casa a maior parte do dia. Isto indiscutivelmente tornou mais temido o papel disciplinador do pai, o que serviu para ressaltar sua autoridade e distância²⁷⁵ (Rotundo, 1997, p. 26, tradução nossa).

²⁷³ “The slave father and his wife had to teach their children how to survive the physical and psychological assaults of slavery. A child had to learn when to fight and when to acquiesce. Fathers and mothers often had to offer lessons in accommodation, or outward deference to white overseers and masters. Masters, who could sell a man's children, or sell a father away from his children, taught the cruelest lesson of all. Most sales were individual ones, which separated one family member from the rest of his or her kin. After slaves were emancipated, many a father set about searching for his lost children. But as long as the system endured, the slave father lacked the legal rights of a free man and had only limited authority over his children” (Pleck & Pleck, 1997, p. 38).

²⁷⁴ “He might leave home each day to commute to a counting house, or take frequent trips on business. Even if he came home for the noon meal and dinner, his head might be buried in a newspaper (Pleck & Pleck, 1997, p. 38).

²⁷⁵ “The role he now played was reduced, yet still important. He remained as head of the household, which meant that decisions about the running of a bourgeois family were ultimately a man's. Furthermore, it was his work that supported the household financially. He also served in roles that involved him more directly with his children, especially his sons. One of these was his function as chief disciplinarian. Any major infraction of family rules meant that a boy would have to confront his father. Of course, the mother handled the moment-to-moment punishment, since the father was gone for so much of the day. This undoubtedly made the father's ultimate role in discipline more fearsome, and it must have served to underline his authority and his distance” (Rotundo, 1997, p. 26).

Rotundo (1985) sugere que a paternidade norte-americana em seu sentido moderno surgiria realmente a partir do final do século XIX o qual, como já apontamos, presenciou transformações sociais e econômicas fundamentais que determinaram o afastamento dos homens do espaço doméstico. O autor identifica dois tipos de ausência paterna neste processo: a *física*, determinada pelos processos urbanos, industriais e comerciais de expansão que levavam os homens cada vez mais longe fisicamente do convívio com os filhos, passando muitas vezes meses distantes destes em decorrência do trabalho, e a *ausência afetiva*, isto é, homens que não se conectavam aos filhos, e que deixavam a cargo das esposas a responsabilidade de uma ligação afetiva mais próxima (Rotundo, 1985, p. 14).

No entanto, argumenta Rotundo (1985), esse modelo de paternidade distante começou a se desagregar já no final do século XIX, dando lugar a um modelo mais participativo, próximo e horizontal, que seria a tônica do século XX, ainda que repleto de nuances: “Tais pais expressavam afeto com crescente facilidade, semeavam vínculos emocionais próximos, e aproveitavam horas lúdicas ao lado de filhos e filhas”²⁷⁶ (Rotundo, 1985, p. 14, tradução nossa). O autor prossegue:

Ainda existia grande quantidade de homens que não se envolviam ativamente com seus filhos desse modo ou participavam na contra-tendência em relação à ausência paterna. Muitos dos pais no final do século XIX e começo do XX situavam-se entre estes dois polos de comportamento. O que ligava estes homens aos pais distantes e aos pais mais envolvidos era uma diminuição do papel paterno, um conjunto reduzido de exigências se comparadas às da paternidade patriarcal. Provedor, certamente; chefe da casa, sim; guia mundano para os filhos, com certeza – mas a mãe era o âmago emocional da família, a escultora inquestionável das mentes jovens²⁷⁷ (Rotundo, 1985, p. 14, tradução nossa).

Enquanto os homens declinavam de seu papel central nos núcleos familiares, as mulheres ocupavam o posto de autoridade máxima do *locus* doméstico, como pedagogas e disciplinadoras, além de se encarregarem das tarefas referentes à casa. Esse deslocamento axial da estrutura familiar não se efetivou isento de construções discursivas que predefiniam

²⁷⁶ “Such fathers expressed affection with growing ease, sought close emotional ties with their children, and enjoyed playful hours with sons and daughters” (Rotundo, 1985, p. 14).

²⁷⁷ “Yet there were a great many men who did not become actively involved with their children in this way or participate fully in the countertrend toward father absence. Most fathers in the late nineteenth and early twentieth century steered between these two poles of behavior. What linked these men to the more ‘removed’ fathers and the more involved fathers was a diminished paternal role, a shrunk set of requirements compared with those of patriarchal fatherhood. Breadwinner, certainly; head of household, yes; worldly guide for sons, true – but the mother was the emotional core of the family, the unquestioned molder of young minds” (Rotundo, 1985, p. 14).

as mulheres como sendo mais sensíveis e aptas para o cuidado com os filhos e as exigências do lar, do que os homens (Pleck & Pleck, 1997, p. 39).

O século XX, desse modo, testemunhou uma mudança nos sentidos de paternidade experimentados pelo homem norte-americano, especialmente a partir da década de 1920 (Pleck & Pleck, 1997, p. 40-41). Da figura patriarcal máxima dos séculos XVII e XVIII, ao *self-made man* que passava os dias fora e tinha contato mais restrito com os filhos, resvalou-se lentamente para uma paternidade mais afetiva e participativa, baseada na maior proximidade com a prole, ainda que homens e mulheres não dividissem as mesmas responsabilidades na criação dos filhos. Destes pais, esperava-se uma participação relevante no perímetro doméstico – que eles educassem os filhos, brincasse com eles, e os pusesse em contato com os processos de sociabilização do mundo exterior:

Ele podia oferecer aos filhos abraços e expressões de afeto: era esperado que ele fosse um amigo, especialmente dos filhos homens, e os ensinasse como jogar futebol ou baseball. Havia uma ênfase menor em seu papel como disciplinador. Muitos pais já não cumpriam um papel na escolha de casamento dos filhos. No máximo, podiam tentar negociar o horário adequado para filhos e filhas retornarem de um encontro. Uma vez que o namoro não mais ocorria na sala de estar da família, os pais não podiam mais exercer muita supervisão, mesmo estando inclinados a isso²⁷⁸ (Pleck & Pleck, 1997, p. 41, tradução nossa).

Nas primeiras décadas do século XX, dois acontecimentos hecatômicos viriam moldar novamente os sentidos de paternidade e masculinidade nos Estados Unidos e em outras partes do mundo: a I Guerra Mundial (1914-1918) e a Grande Depressão, ocasionada pela quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929. Estes dois incidentes históricos foram importantes porque expeliram estes homens de seus papel como provedores – ora enviados para o *front* de guerra, o que ocasionou mais uma vez a ausência da figura paterna – e até mesmo da materna, que auxiliava no contingente de guerra produzindo armamentos para o conflito (Rotundo, 1985, p. 14-15), ora devido à verdadeira *castração simbólica* ocorrida pela impossibilidade de homens se manterem como provedores materiais de seus lares, com a crise econômica gerada pela Grande Depressão. Emulando o pensamento de Kimmel (2005), Armengol (2013) pontua: “Enquanto o ideal hegemônico de masculinidade era baseado no

²⁷⁸ “He could offer them hugs and expressions of affection: he was expected to be a chum especially with his sons, and teach them how to play football or baseball. There was less emphasis on the father's role as a disciplinarian. Most fathers no longer played a role in a child's choice of a marriage partner. At best, they might try to negotiate the time when a son or daughter would return from a date. Since courting no longer occurred in the family parlor, fathers could not exercise much supervision, even if they had been so inclined” (Pleck & Pleck, 1997, p. 41).

self-making e no sucesso econômico, os espaços de trabalhos tornaram-se lugares de insegurança, não confiáveis, ou simplesmente não existentes”²⁷⁹ (Armengol, 2013, p. 33, tradução nossa).

4.11. Imagens da deterioração paterna em *O som e a fúria*

O som e a fúria pode ser tomado como obra medular e emblemática dos processos de deterioração da figura patriarcal desde o século XIX, até a primeira metade do século XX, na personagem Jason Lycurgus, o patriarca Compson. Jason é um homem intelectualizado e cínico, cuja verve niilista espalha-se por todo o romance, decantada pela consciência dos três filhos-narradores. Faulkner oferece uma visão posterior sobre o patriarca Compson, no apêndice escrito e anexado em 1946, no qual narra o destino de cada um dos membros da família Compson, depois da queda moral e econômica do clã. Assim, depois de recuperar a longa e complexa linhagem familiar dos Compson, Faulkner esclarece: “[Jason Lycurgus Compson] passava o dia inteiro com uma garrafa de uísque e um caos de exemplares amassados de Horácio, Tito Lívio e Catulo, compondo (dizia-se) panegíricos cáusticos e satíricos dedicados a seus concidadãos vivos e mortos” (Faulkner, 2004, p. 319).

O alcoolismo mencionado por Faulkner, perspectivado em fragmentos pela consciência dos irmãos Compson, é o que levará o patriarca à morte. De acordo com Easterbrook (2004), a morte dos patriarcas em Faulkner opera como metáfora para o desaparecimento do velho Sul, sendo Jason Lycurgus uma epítome desse movimento: “o homem que um dia foi a imagem da velha aristocracia do Sul é substituído, tão certamente quanto a sociedade dele foi. [...] Em uma tentativa de se agarrar ao passado, Compson tranca-se em seu escritório e lê os clássicos”²⁸⁰ (Easterbrook, 2004, p. 74).

Assim como ocorre com Caddy, o patriarca Compson não possui voz individualizada na construção do romance, ou seja, tem sua representação decantada pelas vozes e mentes autorreferentes de Benjy, Quentin e Jason. Se os três irmãos investem mimeticamente contra Caddy, modelando versões distorcidas e anamórficas da irmã, o mesmo movimento ocorre com a figura paterna. Para além das escolhas estético-narrativas de Faulkner na escrita de *O*

²⁷⁹ “While the hegemonic ideal of American masculinity had been based on self-making and economic success, the workplace suddenly turned out to be insecure, unreliable, or simply nonexistent. [...]” (Armengol, 2013, p. 33).

²⁸⁰ “[...] the man who was once the image of the Old Southern aristocracy is displaced as surely as his society. [...] In an attempt to hold on to the past, Compson locks himself in his office to read the classics” (Easterbrook, 2004, p. 74).

som e a fúria, julgamos que essa ausência de voz paterna emancipada na cosmologia do romance se estabelece como questionamento da figura paterna autoritária, puritana e análoga à imagem divina, que vinha em contínuo esboroamento, desde o século anterior. Jason Lycurgus, portanto, é representado de maneira distinta, para cada um dos narradores.

De acordo com Holt (2009), “Um tema que repetidamente surge e Faulkner muitas vezes incorpora em sua ficção são as figuras paternas ausentes ou disfuncionais”²⁸¹ (Holt, 2009, p. 1). A representação da paternidade em *O som e a fúria* pode ser analisada como *variações*, na forma, de uma mesma *ideia de dissolução da figura paterna*, vinculada tanto aos processos históricos e sociais de desagregação da figura patriarcal apontados por Rotundo (1996), quanto à composição da personagem modernista e fragmentária. Dessa maneira, a imagem paterna *espectral*, aparece de maneira distinta, nos enunciados dos três irmãos. Nas narrativas dos três, a figura paterna é sempre uma ausência deslizante na diegese, uma ausência tão ausente que nunca é efetivamente sentida.

Na narrativa de Benjy, o patriarca Compson é representado de maneira positiva, como um homem afetuoso e preocupado, especialmente com Benjy e Caddy, a menina e o garoto deficiente mental, as duas alteridades radicais do romance. Isso explicita-se quando o narrador, para referir-se ao pai, mobiliza as mesmas analogias mentais que utiliza para referir-se à Caddy: “O pai me levantou. Ele tinha cheiro de chuva” (Faulkner, 2004, p. 63). No entanto, a figura paterna parece reduzir-se à apenas um componente que a focalização autodiegética de Benjy percebe, descreve e cataloga. Nesse sentido, ela esfiapa-se em enunciados afirmativos breves dentro do emaranhado esquizoide do fluxo de consciência do narrador: “O pai estava esperando na escada da entrada da cozinha” (2004, p. 24).

Para Benjy, a figura paterna, em si mesma rarefeita, espectral, fragmenta-se ainda mais nas múltiplas camadas temporais que encavalam-se em sua consciência. A ausência de Jason Lycurgus Compson entrega sua representação por meio de orações afirmativas e enunciados simples, que alcançam apenas a exterioridade do que Benjy perspectiva e focaliza. Diante disso, pode-se considerar a figura paterna como sendo esvaziada e oca, ainda que o narrador narre alguns momentos de afeto por parte do pai, principalmente em relação a ele e Caddy, a quem dá especial atenção. A desagregação, ausência e espectralidade da figura paterna, na narrativa de Benjy, é ressaltada pelas analogias mentais do narrador entre a figura paterna e elementos incorpóreos da diegese: luz, chuva, cheiros, a fumaça da comida fumegante, escuro, zumbidos, espelho, elementos diegéticos que corporificam-se nos raros momentos em

²⁸¹ “One theme that repeatedly arises and Faulkner often incorporates into his fiction is dysfunctional or absent father figures” (Holt, 2009, p. 1).

que Jason Lycurgus se faz presente (Faulkner, 2004). A figura paterna espectral é ressaltada ainda pelas delegações de autoridade do pai à Caddy (Faulkner, 2004). Ainda que se trate de uma brincadeira, de um jogo infantil de relações de poder, os momentos em que ele delega autoridade à Caddy (ainda que na dinâmica infantil entre os quatro irmãos, e os empregados dos Compson), ressaltam ainda mais seu esboroamento como figura paterna e patriarcal antes central na economia histórica, social e cultural do Sul.

Se em Benjy a figura paterna é reduzida, endurecida e exteriorizada em enunciados organizados pela voz narrativa autolimitada da personagem, a narrativa de Quentin, em seguida, oferece uma representação mais complexa da figura paterna, condizente ao próprio narrador. O relacionamento entre o sr. Compson e Quentin é apenas um dos matizes do *tropo* familiar recorrente no *corpus* faulkneriano, que é o conflito entre pais e filhos homens. E, no entanto, a mesma ideia de dissolução da figura paterna ocorre no enunciado de Quentin, quando a voz de Jason Lycurgus Compson é modelada pela subjetividade de Quentin, transformando-se em uma resposta possível do pai às necessidades dele, dentro da cosmovisão homossocial de seu enunciado. Disserta Bleikasten (1990):

O elemento mais impressionante sobre a imagem paterna é que ela nunca coincide com a imagem real do pai. [...] É a seu pai que Quentin se dirige bem no início e no final de seu monólogo, como se esperasse dele uma resposta para suas questões, um alívio para suas angústias. [...] Mr. Compson é, em grande medida, seu ouvinte implícito²⁸² (Bleikasten, 1990, p. 83).

De maneira similar ao que chamamos de *duelos*, embates imaginários que ocorrem na consciência de Quentin com seus oponentes Herbert Head e Dalton Ames – homens que simultaneamente rivalizam com Quentin por Caddy, e são objetos de desejo homossocial para o narrador – em sua narrativa ocorre também um duelo com o pai, um diálogo disposto formalmente em um grande bloco narrativo, inteiriço e uniformizado pela ausência de marcadores discursivos, mas diverso da verticalização sintática que ocorre nos dois primeiros exemplos:

Só de imaginar as árvores me dava a impressão de que eu ouvia sussurros impulsos secretos sentia o cheiro do sangue quente pulsando sob a pele selvagem nada secreta vendo contra as pálpebras vermelhas os porcos soltos em pares correndo acasalados para dentro das águas e ele nós temos que

²⁸² “The most amazing thing about this father image is that it never coincides with the image of the real father. [...] It is to his father that Quentin addresses himself at the beginning and end of his monologue, as though he expected of him an answer to his questions, an alleviation of his anguish. [...] Mr. Compson is to a very large extent its implied receiver” (Bleikasten, 1990, p. 83).

ficar acordados e ver o mal ser cometido por um momento não sempre e eu não é preciso nem mesmo esse momento para um homem de coragem e *ele você considera isso coragem e eu sim senhor o senhor não acha e ele cada homem é árbitro de suas próprias virtudes você considerar o ato corajoso ou não é mais importante que o ato em si que qualquer ato senão seria impossível você estar falando sério e eu o senhor não acredita que eu estou falando sério e ele acho que você é tão sério que nem é preciso eu me preocupar senão você não teria sido levado ao expediente de me dizer que havia cometido incesto e eu eu não estava mentindo eu não estava mentindo e ele você queria sublimar uma bobagem humana natural transformando-a num horror e então exorcizá-la com a verdade [...]* (Faulkner, 2004, p. 171, grifo nosso).

Se Shreve, Gerald Bland, Herbert Head e Dalton Ames constituem-se como estruturas fundamentais na fantasia homosocial de Quentin, a figura paterna representa a lei e o interdito, a punição que Quentin almeja, mas que a figura fraca do patriarca é incapaz de oferecer. Não por acaso, Quentin declara – *confessa* – ao pai que ele e a irmã cometeram incesto – como já pontuamos, um ato que não ocorreu propriamente, mas se delineia como ato de linguagem e uma maneira de construí-lo – mas o patriarca Compson é incapaz de oferecer a culpa, punição ou condenação que o filho tanto busca:

[...] foi para isolá-la do mundo barulhento para que o mundo fosse obrigado a fugir de nós e então seria como se o som dele nunca tivesse existido e ele você tentou obrigá-la a cometer o ato e eu eu temia eu temia que ela aceitasse e então não teria adiantado nada mas se eu pudesse dizer ao senhor que havíamos cometido teria sido assim e então os outros não seriam assim e então o mundo barulhento iria embora e ele e agora este outro você não está mentindo agora também não mas continua cego para o que está em você mesmo para aquela parte da verdade geral a sequência de eventos naturais com suas causas que ensombrecem o cenho de todo homem (Faulkner, 2004, p. 171-172).

Nestes termos, o pai responde à performatividade linguística da declaração de Quentin “Pai eu cometi incesto” com outra *performance*, no caso o completo niilismo diante de um ato moral que ele, na realidade, considera desimportante. Quentin, portanto, emula, de um lado, o desejo homosocial pelas personagens masculinas de sua consciência, e de outro, a busca por uma punição, que também integra essa estrutura desejante em sua consciência. Para Holt (2009),

As narrativas pessoais de Benjy, Quentin, Jason [...] fornecem perspectivas múltiplas de cada uma das crianças, combinadas à exibição da inabilidade delas em aceitar as imperfeições herdadas de seu pai cínico. Em *O som e a fúria*, o sr. Compson transmite sua fraqueza e pensamento cínico para seus filhos, levando uma família antes aristocrática e bem respeitada a entrar em

decadência e deixando seus descendentes em luta para superar suas imperfeições herdadas²⁸³ (Holt, 2009, p. 68).

Finalmente, na narrativa de Jason, cuja temporalidade compreende um sábado de Páscoa, a figura do pai morto reduz-se à rápidas menções por parte do narrador, inclusive quando Jason encontra-se com Caddy no enterro dele (Faulkner, 2004). Nesse momento, sabe-se retrospectivamente do alcoolismo do pai, porque Jason, em seu solilóquio íntimo, relembra uma fala de Dilsey: “E o senhor também está doente, diz Dilsey. Está que parece uma alma penada. O senhor vai já pra cama que eu preparo um grogue que é pro senhor dormir bem” (2004, p. 194). Além disso, se justamente o pai era afetuoso com a irmã que Jason tanto odeia, torna-se patente na narrativa o ódio e ressentimento destinado ao pai, mas mediado por Caddy. Quando Jason percebe que seus movimentos de extorsão à Caddy tem gerado desconfiança, ele narra: “Mas eu estava cismado com aquela outra carta. Eu sentia que já estava na época de ela tentar outro estratagema. Ela ficou esperta depois daquela primeira vez. *Percebeu logo que eu era muito diferente do pai*” (2004, p. 196, grifo nosso).

Essa *diferença* ressaltada por Jason mais resalta a transmissão familiar dos nomes, na dinâmica coletiva dos Compson. Se o Jason filho recebe o mesmo nome do pai, Jason Lycurgus, com o intuito simbólico de progressão e desenvolvimento de uma linhagem moral, familiar e econômica, o filho degrada essa progressão ao transformar-se em um homem amoral, prático e ganancioso, bastante diverso da afetuosidade, alienação e vulnerabilidade da figura de seu pai alcoolatra e niilista.

²⁸³ “The personal narratives of Benjy, Quentin, Jason, and Dilsey provide the multiple perspectives of each of the children, combining to exhibit the children’s inabilities to accept their flaws that they inherited from their cynical father. In *The Sound and the Fury*, Jason Compson, Sr. transmits his weakness and cynical thoughts to his children, causing the line of a once aristocratic and wellrespected family to decay and leaving his descendants struggling to overcome their inherited flaws” (Holt, 2009, p. 68).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O lugar privilegiado de William Faulkner no cânone da literatura norte-americana moderna, e sobretudo, como grande inovador do romance modernista, é indiscutível. Faulkner esteve atento às revoluções históricas, sociais, técnicas, estéticas e culturais de seu tempo, e transplantou esse conhecimento para suas obras. Escolhendo conscientemente a ficcionalização de uma região dos Estados Unidos cuja configuração histórico-social ainda apegava-se a valores tardios do passado que emperravam seu progresso, mas garantiam o poder estivesse concentrado nas mãos das grandes famílias aristocratas, Faulkner revestiu esse espaço histórico com os valores estéticos e desafiantes da modernidade. Narrou sua versão particular do Sul dos Estados Unidos por meio de uma literatura de vanguarda, modernista, impondo a modernidade estética na representação de um espaço que, no plano da realidade histórica, já se encontrava em ruínas.

Compondo uma obra complexa, multifacetada, Faulkner esteve atento às relações raciais, de classe, gênero e sexualidade do Sul dos Estados Unidos, em um período em que a estrutura social e histórica do Velho Sul já havia colapsado sobre si mesma, como resultado da Guerra de Secessão, ocorrida no final do século anterior. Como buscamos evidenciar, Faulkner tensionou, em sua obra, as categorias de gênero. Se sua obra pautou-se na representação do binarismo sexual, ela questionou, na mesma medida, estes conceitos, ao problematizar ficcionalmente o espaço restrito delegado às mulheres do Sul. E, ainda assim, como buscamos demonstrar, respaldando-nos na crítica faulkneriana, Faulkner criou personagens femininas condizentes à arquétipos biológicos, auráticos, que, em grande medida, são simplificações da experiência feminina, e não deixam, assim, de relegar as mulheres simbolicamente a um patamar redutor de representação.

Dentro das representações complexas de gênero na cosmologia ficcional faulknerina, os homens e as masculinidades – tomada aqui em suas multiplicidades – têm importância fundamental, e é esta importância que a presente tese, ainda que muito timidamente, espera contribuir, em especial para os estudos brasileiros da obra do sulista.

Ainda que a ficção faulkneriana desenvolva-se temporalmente no início do século XX, e geograficamente no Sul dos Estados Unidos, muitas das questões referentes à masculinidade nela podem ser vislumbradas em outros momentos do século XX, e nas primeiras décadas do século XXI. A masculinidade, como ressaltamos, é diacrônica, distribui-se multiplamente no tempo e no espaço, de maneiras distintas, mas guarda os mesmos alcançamentos e problemáticas. Exatamente a partir dessa constatação, buscamos traçar um paralelo entre

algumas manifestações políticas de masculinidade do século XXI, em especial nos Estados Unidos, a partir de eventos recentes (a invasão supremacista ao Capitólio, as marchas de Charlottesville, a ascensão dos *incels*) e as representações do masculino, na obra de Faulkner. O mesmo tipo de masculinidade branca, hegemônica, supremacista, implicada nesses eventos históricos, também era tensionada por Faulkner em seus contos e romances, pelo menos 80 anos antes.

Como argumentamos na tese, a partir de diferentes autores e críticos, a masculinidade é um tema central na obra de Faulkner, porém, como é a práxis no que se refere ao masculino, ela permanece invisibilizada, não como resultado de opressões e silenciamentos históricos, mas como estratégia de *sobrevivência e manutenção de seu poder e hegemonia*. Enquanto a masculinidade permanecer invisibilizada, ou pouco comentada ou deixada de lado, as mesmas estruturas de poder decorrentes de seu sistema (nada coeso) de opressão, de distribuição no tempo e no espaço. E, ainda assim, as noções de interseccionalidade, calcadas na raça, no gênero, na sexualidade, na classe social e na idade, embaralham e tensionam o masculino, tornando-o difuso, desagregado, e é justamente desse movimento que a masculinidade hegemônica branca se ressent e se esconde.

Além disso, como demonstramos, Faulkner criou uma pletora de imagens, de *ficções da masculinidade*, a respeito de si mesmo. Nestas ficções, Faulkner corporificou seus ideais de masculinidade, de modo a camuflar sua identidade masculina. Pode-se considerar que Faulkner sentisse as demandas do masculino em seu entorno, e respondeu a elas criando ficções compensatórias, que jogassem espelhos e distorções sobre quem era realmente. Sem dúvida, Faulkner não era um homem tão viril como seu contemporâneo Ernest Hemingway (sem dúvida, outro grande inventor de ficções masculinas sobre si), porém tentou, diversas vezes, ser admitido no mundo masculino dos aviadores, dos caçadores, dos criadores de cavalo. Apenas ser um homem heterossexual branco, que já garantiria dividendos simbólicos para Faulkner, não bastava.

No entanto, sendo Faulkner um exímio criador, suas representações do masculino são fragmentárias e complexas. No objetivo de compreender tal complexidade, propomos, na tese, a presença de 8 imagens paradigmáticas do masculino, que fundamentam sua cosmologia (o aviador, o caçador, o *southern gentleman*, o patriarca, o homem branco pobre, o mercador, o celibatário, e o homem negro). Perceber esses paradigmas torna-se importante no sentido de ressaltar a multiplicidade das representações do masculino na obra de Faulkner, além de explicitar o modo como o próprio autor percebia as noções de masculinidade vigentes em sua época, no Sul profundo.

O *corpus* da tese constituiu-se no romance *O som e a fúria*, até hoje considerado por grande parte da crítica como o grande alcançamento de Faulkner no gênero romanesco. Este romance, uma das grandes catedrais esfaceladas do projeto literário modernista, ao narrar a história de decadência econômica de uma velha família do Sul, metonimiza o desabamento da estrutura histórica que sustentou esse espaço, e os novos valores oriundos da modernidade e da industrialização. Faulkner representou, magistralmente, este Novo Sul, como geografia ainda mais degradada do que o primeiro, visto que agora os indivíduos que habitavam esse espaço não achavam-se mais inteiriços, uniformes, mas subjetivamente fragmentários, descentralizados, como é a praxe do modernismo.

O masculino, apesar de comodamente invisibilizado, constitui-se como um dos grandes temas desse romance, como objetivamos demonstrar. Pela narração autodiegética de três personagens masculinas da mesma família – Benjy, Quentin e Jason – todos eles ardorosamente obcecados pela figura feminina de Caddy, e pela representação paterna, Faulkner lançou luz, estética e ficcionalmente, sobre as questões prementes da masculinidade no Sul dos Estados Unidos, de homens cisgênero brancos, negros, e até mesmo daqueles que flutuam entre esses dois pólos, em termos de gênero. Infelizmente, a presente tese não ocupou-se devidamente das masculinidade negras em William Faulkner, tão ou mais complexas que as masculinidades hegemônicas brancas, no contexto das configurações de gênero do *Deep south*.

Em termos de representações do masculino, Quentin Compson talvez seja o narrador mais interessante de *O som e a fúria*, devido às suas complexidades como personagem. Como procuramos demonstrar, Quentin situa-se em um lugar privilegiado na hierarquização das masculinidades hegemônicas, como figura primal da masculinidade branca sulista, em suas noções de honra e paternalismo, seu lugar social como membro de uma dinastia familiar antes aristocrática, que ainda lhe garante dividendos diante de homens negros que aparecem no romance, por exemplo. Quentin é obcecado incestuosamente por Caddy, porém, tão fundamental quanto a figura nebulosa e obsessiva da irmã em sua consciência, é a cosmologia de personagens masculinos que andarilham por seus fluxos de consciência, naquele dia 02 de junho de 1910. Estas personagens (Dalton Ames, Gerald Bland, o pai, Shreve), constituem uma densa rede homosocial na consciência do narrador, e respondem às necessidades, fantasias e desejos de Quentin. A fim de demarcar seu suposto lugar na masculinidade sulista, Quentin promove, assim, verdadeiros *duelos verbais*, que ocorrem apenas em sua consciência, quando dialoga com estes homens, simultaneamente projetando

seus desejos homosociais neles, enquanto negocia com eles o poder físico e simbólico sobre Caddy Compson, no final, apenas um bem permutado nessa economia masculina.

Se Quentin Compson representa a quintessência dos valores puritanos e vitorianos da masculinidade sulista, seu irmão, Jason Compson, é a síntese da masculinidade sulista moderna, no início do século XX. Tão moderno, que os sintomas do que se denominou crise da masculinidade manifestam-se nele, de maneira exuberante, como procuramos demonstrar, por meio do pânico, medo e ansiedade diante da alteridade, camuflados pela virulência, ódio e ressentimento, pelas mulheres, pessoas racializadas, homossexuais. Trata-se de um homem profundamente *em crise*, que sente seu lugar hegemônico constantemente ameaçado por tais alteridades, e que decanta esse sentimento em um tipo de paranoia masculina autorreferente que deforma seus pontos de vista sobre a realidade. Além disso, a presença gravitacional e poderosa de sua mãe, a fraca e vitimista Caroline Compson, termina por encetar, em sua figura, o modo como Jason percebe o feminino, ora como puro e santificado (mãe), ora como degradado, sexualizado e promíscuo (a irmã Caddy, sua namorada Lorraine).

Finalmente, Benjy Compson, o último dos irmãos analisado brevemente nessa tese, representa o colapso da masculinidade sulista, tanto no que tange sua linguagem primária, básica, quanto às imagens de castração que caracterizam seu enunciado. Como parte da crítica assinala, Benjy se configura como masculinidade situada fora das noções clássicas de tempo, espaço e linguagem e, por esse motivo, questiona profundamente os sentidos de masculinidade do Sul dos Estados, no início do século XX.

Além disso, a paternidade tem importância preponderante na economia narrativa de Faulkner, e ele esteve atento às transformações que se ocorreram nas figuras patriarcais – do século XVII, em que ela era de extrema importância para a manutenção da coesão familiar, social e econômica da colônia, até o século XX, no qual a figura paterna central e despótica já encontrava-se deteriorada, devido às grandes mudanças ocorridas na passagem do século XIX para o XX, nos Estados Unidos. Em *O som e a fúria*, como buscamos demonstrar, as representações do patriarca Jason Lycurgus Compson, veiculadas pelos fluxos de consciência anamorfizados de seus três filhos homens, consistem em várias versões de uma mesma *ausência* e *desagregação* da figura paterna, confirmando assim, no plano ficcional, o reposicionamento da figura paterna na economia das relações sociais, em especial a partir do século XX.

REFERÊNCIAS

- ABADIE, Ann J; FOWLER, D. *Faulkner and women*. University Press of Mississippi, 1985.
- ABADIE, Ann J; URGO, Joseph R. *Faulkner and his contemporaries*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2004.
- AIKEN, Conrad. The Novel as a Form. In: WARREN, Robert Penn. *Faulkner: a collection of critical essays* (Org). New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 46-52.
- ANDRADE, Carlos. Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ARMENGOL, Josep. *Embodying masculinities: towards a history of the male body ins U.S culture and literature*. New York, NY: Peter Lang Publishing, Inc., 2013.
- ARMENGOL, Josep M. *Masculinities and literary studies: intersections and new directions*. New York, NY: Routledge, 2017.
- AUDOIN-ROUZEAU. Exércitos e guerras: uma brecha no coração do modelo viril? In: CORBIN, A; COURTINE, J.J; VIGARELLO, G. *História da virilidade*. Vários autores. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- AYERS, Edward L. *Southern crossing: a history of the American south – 1877-1906*. New York, NY: Oxford University Press, 1998.
- AZEVEDO, Carlos. Do modernismo em William Faulkner: As I lay dying. In: AMARAL, Ana Luísa; CUNHA, Gualter (Org.). *Estudos em homenagem à Margarida Llosa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. p. 71-97.
- AZEVEDO, Carlos. Um lugar ao sul: Yoknapatawpha County. In: *Lugar: Representação e Sentidos: Estudos de Literatura Norte-Americana*. Isabel Fernandes Alvez (Org). Coleção Literatura 2. Braga, 2010.
- BADINTER, E. *XY: sobre a identidade masculina*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAKER, B. *Masculinity in fiction and film*. New York: Continuum, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEDERMAN, Gail. *Manliness & civilization: a cultural history of gender and race in the United States, 1880-1917*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1995.

BEYNON, John. *Masculinities and culture*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press, 2002.

BIRD, Sharon R. Welcome to the men's club: homosociality and the maintenance of hegemonic masculinity. *Gender and Society*, Vol. 10, No. 2 (Apr., 1996), pp. 120-132.

BIRKETT, Tom. US Capitol riot: the myths behind the tattoos worn by 'Qanon shaman' Jake Angeli. *ABC News (Australian broadcasting)*. 13/01/2021. Disponível em: <https://www.abc.net.au/news/2021-01-13/us-capitol-riot-myths-behind-the-tattoos-worn-by-jake-angeli/13053600>. Acesso em: 01/11/2021.

BLAIR, Arthur H. Bayard Sartoris: suicidal or foolhardy? *The Southern literary journal*. Vol. 15, n. 1, 1982, p. 55-60.

BLEIKASTEN, André. *The ink of melancholy*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

BLOTNER, Joseph. *Faulkner: a biography*. One volume edition. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.

BLOTNER, Joseph. William Faulkner's essay on the composition of *Sartoris*. *The Yale University Library Gazette*, Vol. 47, No. 3 (January 1973), pp. 121-124.

BOCKTING, Ineke. Absalom, Absalom! In: *In: A William Faulkner Encyclopedia*. London: Greenwood Press, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSTWICK, Walter I. *William Faulkner and aviation: the man and the myth*. Thesis submitted to the Faculty of the College Humanities. Florida Atlantic University, 1981.

BOTTMAN, Denise. "Não gosto de plágio: Faulkner no Brasil". Disponível em: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2012/03/faulkner-no-brasil.html>. Acesso em 05/04/2021.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Tradução de Maria Helena Kühner. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

BRADBURY, M; McFARLANE, J. O nome a natureza do modernismo. In: *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-42.

BRADBURY, M; FLETCHER, J. O romance de introversão. In: *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 322-339.

BRASIL, Assis. *Joyce e Faulkner: o romance da vanguarda*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BROOKS, Cleanth. Odyssey of the Bundrens. In: BROOKS, Cleanth. *The Yoknapatawpha Country*. Estados Unidos: Louisiana Paper Back Edition, 1990. p. 141-166.

BROOKS, Cleanth. Man, time and eternity. In: BROOKS, Cleanth. *The Yoknapatawpha Country*. Estados Unidos: Louisiana Paper Back Edition, 1990. p. 325-348.

BROOKS, Cleanth Brooks. Faulkner as nature poet. In: BROOKS, Cleanth. *The Yoknapatawpha Country*. Estados Unidos: Louisiana Paper Back Edition, 1990. p. 141-166.

BUCHBINDER, David. *Studying men and masculinities*. New York, NY: Routledge, 2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANNON, Kelly. William Faulkner. In: *Men and masculinities: a social, cultural and historical encyclopedia*. KIMMEL, M; ARONSON, A. (orgs). Santa Barbara, CA: Abc Clio Inc., 2004.

CARROLL, Bret. *American masculinities: a historical encyclopedia*. New York, NY: Sage Publications, 2003.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CARVILL, Caroline. Feminist approaches. In: *A William Faulkner Encyclopedia*. London: Greenwood Press, 1999.

CASH, J W. *The mind of the South*. New York, NY: Vintage Books, 1991.

CHAPOUTOT, Johann. Virilidade fascista. In: CORBIN, A; COURTINE, J.J; VIGARELLO, G. *História da virilidade*. Vários autores. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CHEVALIER & GHEERBRANT, CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CLARKE, Deborah. *Robbing the mother: women in Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

COHN, D. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.

CONNELL, Robert. Políticas da masculinidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. *Revista Educação & Realidade*. Vol. 20, n. 2, jul-dez de 1995.

CONNELL, Raewyn. *Masculinities*. 2nd edition. University of California Press, 2005.

CONNELL, R. MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos feministas*, Florianópolis, Vol. 21, n. 1, p. 241-282, jan-abr. 2013.

CORBIN, A; COURTINE, J.J; VIGARELLO, G. *História da virilidade*. Vários autores. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

DAVIS, Angela Y. Rape, racism and the capitalist setting. *The Black Scholar*. n. 7, vol. 9, p. 24-30, 1978.

DAVIS, Bonnie. Women. In: *A William Faulkner Encyclopedia*. London: Greenwood Press, 1999.

DERRIDA, Jacques. The purveyor of truth. In: *Graphesis: perspectives in literature and philosophy*. *Yale French Studies*. n. 52, p. 31-113, 1975.

DONALDSON, Susan. Faulkner and masculinity. *The Faulkner Journal*. Vol. 15, n. 1/2, 2000. p. 3-13.

DUBBERT, Joel L. Progressivism and the masculinity in crisis. In: PLECK, Elizabeth H; PLECK; Joseph H. *The American man*. Prentice Hall Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1980.

DUVALL, John. Faulkner's crying game: male homosexual panic. In: ABADIE, Ann. J; KARTIGANER, Donald M. *Faulkner and gender*. University Press of Mississippi, Jackson, MS, 1994. p. 48-72.

DUVALL, John. Doe hunting and masculinity: Song of Solomon and Go Down, Moses. *Arizona Quarterly: A journal of American literature, culture and theory*. Vol. 1., n. 1, Spring 1991.

DYLAN, Bob. The man in me. In: DYLAN, Bob. *New Morning* (álbum). Nova York, Columbia Records, 1970.

EASTERBROOK, John. Sins of the father: Patriarchy and the Old South in the early works of William Faulkner. *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*: Vol. 6, n. 1, 2004.

FAULKNER, William. *Luz em agosto*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FAULKNER, William. *Palmeiras selvagens*. Tradução de Newton Goldman e Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FAULKNER, William. *Sartoris*. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

FAULKNER, William. *The sound and the fury*. Authoritative text, backgrounds and contexts criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014.

FAULKNER, William. *O povoado*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Benvirá, 2012.

FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Trad. Wladir Dupont. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2010.

FAULKNER, William. *Santuário*. Trad. Ligia Junqueira Caiuby. São Paulo: Editora Abril, 1980.

FELSKI, Rita. *The gender of modernity*. London, England: Harvard University Press, 1995.

FIEDLER, Leslie A. *Love and death in the American novel*. New York, NY: Criterion Books, 1960.

FLOOD, Michael. Men, sex, and homosociality: How bonds between men shape their sexual relations with women. *Men and masculinities*. Vol. 10, n. 3, p. 339-359, 2008.

FORTH, Christian E. Masculinidades e virilidade no mundo anglófono. In: CORBIN, A; COURTINE, J.J; VIGARELLO, G. *História da virilidade*. Vários autores. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 5. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FOWLER, Doreen. "Little sister death": The sound and the fury and the denied unconscious. In: *The sound and the fury*. Authoritative text, backgrounds and contexts criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GLATTHAAR, Joseph T; J. G. RANDALL. Civil war. In: KUTLER, Stanley I. *Dictionary of American History*. Vol 2. 3rd. ed. New York, NY: Charles Scribners' Sons, 2003.

GODDEN, Richard. *William Faulkner: an economy of complex words*. Princeton University Press, 2007.

GRAY, Richard. *A history of American literature*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd, 2004.

GRISWOLD, Robert L. *Fatherhood in America: a history*. New York, NY: Basic Books, 1993.

GROS, Emmeline. *The Southern gentleman and the idea of masculinity: figures and aspects of the Southern Beau in the literary tradition of the American South*. Dissertation, Georgia State University, 2010.

HAHN, Stephen. The Bear. In: *A William Faulkner Encyclopedia*. London: Greenwood Press, 1999. p. 32-34.

HAMBLIN, R. W; PEEK, C. A. *A William Faulkner Encyclopedia*. London: Greenwood Press, 1999.

HARRISON, Robert. *Aviation lore in Faulkner*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1985.

HARWOOD, Berthold-Schoene. *Writing men: literary masculinities from Frankenstein to a new man*. Edinburgh University Press, 2000.

HAYWOOD, Chris; MAC AN GHAILL, Máirtín. *Men and masculinities: theory, research and social practices*. Philadelphia, PA: Open University Press, 2003.

HAYWOOD, Chris. *The conundrum of masculinity: hegemony, homosociality, homophobia and heteronormativity*. New York, NY: Routledge, 2018.

HOFFMAN, Frederick J. *William Faulkner*. Trad. Clorys Daly e Arnaldo Carneiro da Rocha. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.

HOLT, Travis V. *The legacy of a failing father: dysfunctional father figures in William Faulkner's fiction*. Master dissertation presented to Faculty Liberty University Department of English and Modern Languages, 2009.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mc Graw Hill do Brasil, 1976.

HUSTIS, Harriet. Masculinity as/in comic performance in *As I Lay Dying* and *The Sound and The Fury*. *The Faulkner Journal*. Vol. 15, n. 1/2, 1999-2000. p. 107-123.

INÁCIO, E da C. Homossexualidade, homoerotismo e homosociabilidade: em torno de três conceitos e um exemplo. In: GARCIA, W; SANTOS, R. *A escrita de Adé*. São Paulo: Editora Xamã, 2002. pgs. 59-70.

INGE, Thomas. *William Faulkner: The contemporary reviews*. New York: Cambridge University Press, 1995.

IZENBERG, Gerald N. *Modernism and masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I*. The University of Chicago Press, 2000.

JABLONKA, Ivan. Homens justos: do patriarcado às novas masculinidades. Trad. Julia da Rosa Simões. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2021.

JEWKES, W. T. Counterpoint in Faulkner's *The wild palms*. *Wisconsin studies in contemporary literature*. Vol. 2, N. 1, 1961.

JOINER, Jennie J. *The Big House: marriage and masculinity in Faulkner's Yoknapatawpha*. Thesis submitted to the graduate degree program in English and the Graduate Faculty of the University of Kansas, 2009. 285 f.

JONES, Anne G. A Loving Gentleman and the Corncob Man: Faulkner, Gender, Sexuality, and *The Reivers*. In: *A Companion to William Faulkner*. MORELAND, Richard C. (Org). Malden, MA, USA: Blackwell Publishing, 2007.

KARTIGANER, Donald; ABADIE, Ann J; *Faulkner and gender*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

KARTIGANER, Donald. The meaning of form in *The Sound and The Fury*. In: *The sound and the fury*. Authoritative text, backgrounds and contexts criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014.

KAZIN, Alfred. The stillness of *Light in august*. In: WARREN, Robert Penn (Org.). *Faulkner: A collection of critical essays*. New Jersey: A Spectrum Book, 1966.

KEENER, Joseph B. *Shakespeare and masculinity in Southern fiction: Faulkner, Simms, Page, and Dixon*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

KIMMEL, Michael. *Manhood in America*. New York: Oxford University Press, 1999.

KIMMEL, Michael. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. Tradução de Andréa Fachel Leal. *Revista Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998.

KIMMEL, Michael. Masculinity as homophobia: fear, shame and silence in the construction of gender identity. In: _____. *The gender of desire: essays on male sexuality*. State University of New York Press, Albany, NY, 2005. pgs. 25-42.

KIMMEL, Michael. *The history of men: essays on the history of American and British masculinities*. State University of New York Press, Albany, NY, 2005.

KIMMEL, Michael. The contemporary “crisis” of masculinity in historical perspective. In: BROD, Harry. *The making of masculinities*. Wichester, MA: Allen & Unwin, 1987.

KING, Richard H. Race. *A William Faulkner Encyclopedia*. London: Greenwood Press, 1999.

KINNEY, Arthur F. *Faulkner's narrative poetics: style as vision*. University Press of Massachussets, 1978.

KUTLER, Stanley. *Dictionary of American history*. New York, NY: Charles Scribner's Sons, 2003.

LABORDE, Antonia. *Proud boys*, o grupo de ultra-direita só de homens que Trump se negou a condenar. *El País*. 01/12/2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-10-01/proud-boys-o-grupo-de-ultradireita-so-de-homens-que-trump-se-negou-a-condenar.html>. Acesso em: 01/11/2021.

LOPES, Ana C. M; REIS, Carlos. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

MAGRIS, Carlos. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F. (org). *O Romance*. Vol.1 *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 1018, 1027.

MALRAUX, Andre. A preface for Faulkner's *Sanctuary*. In: WARREN, Robert Penn. *Faulkner: a collection of critical essays* (Org). New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 272-274.

MATTHEWS, John T. *William Faulkner in context*. New York, NY: Cambridge University Press, 2015.

MATTHEWS, John T. *William Faulkner: seeing through the South*. Malden, MA, USA: Wiley & Blackwell, 2009.

MCHANEY, Thomas L. The themes in *The sound and the fury*. In: BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Interpretations: William Faulkner's The Sound and The Fury*. New York, NY: Infobase Publishing, 2008. p. 149-179.

MESSERSCHMIDT, John. W. *Hegemonic masculinity: formulation, reformulation and amplification*. University of Southern Maine. Rowman & Little Field Publishing Group, Lanham, Maryland, 2018.

MEYER, William E. H. *Culture wars/ gender scars: Faulkner's south vs. America*. Journal of American Culture, s/d.

MILLGATE, Michael. *Faulkner*. London: Oliver and Boyd, 1961. p. 16-39.

MILLGATE, Michael. *The Sound and The Fury*. In: WARREN, R. P. (Org). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 94-108.

MINNICK, Cheryl. Faulkner and gender: an annotated select bibliography (1982-1984). *The Mississippi Quarterly*. Vol. 48, n. 3. p. 523-553, 1995.

MINROSE, Gwin. *The feminine and Faulkner: reading (beyond) sexual difference*. Knoxville: University Press of Tennessee, 1990.

MINTER, David. Faulkner, childhood and the making of *The Sound and the Fury*. In: *The sound and the fury*. Authoritative text, backgrounds and contexts criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014.

MITCHELL, Lee Clark. *Westerns: making the man in fiction and film*. University of Chicago Press, 1998.

MOORE, Kathleen. Jason Compson and the mother complex. *The Mississippi Quarterly*. Vol. 53, n. 4, p. 533-550, 2000.

MORAN, Omar Agustin. *The representations of masculinities in 1920s American literature: Ernest Hemingway and Willa Cather*. Thesis presented to Faculty of California State University, San Bernardino, 2001. 138 f.

MORTIMER, Gail L. The masculinity of Faulkner's thought. *The Faulkner Journal*. Vol. 4, n. 1/2, 1988-89. p. 67-82.

MORTIMER, Gail L. Out of the mire: Faulkner's dualistic vision of women. *Ilha do Desterro*. n. 30, 1993. p. 29-45.

MOSSE, George L. *The image of man: the creation of modern masculinity*. New York, Oxford University Press, 1996.

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. New York, NY: Palgrave, 1989.

O'DONNELL, George M. Faulkner's Mythology. In: WARREN, Robert Penn (Org.). *Faulkner: A collection of critical essays*. New Jersey: A Spectrum Book, 1966.

OLSEN, Christopher J. The politics of honor and masculinity: Political culture in the Deep South, 1820s–1861. In: FRANK, Lisa Tendrich; KILBRIDE, Daniel. *Southern Character: Essays in Honor of Bertram Wyatt-Brown*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2011.

OWNBY, Ted. Southern manhood. In: CARROLL, Bret. *American masculinities: a historical encyclopedia*. New York, NY: Sage Publications, 2003.

PADGET, John B. Hunting. In: *A William Faulkner Encyclopedia*. London: Greenwood Press, 1999. p. 191.

PAGLIA, Camille. *Sexo, arte e cultura americana*. Trad. Marcos Santarrita. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PENNER, James. *Pinks, pansies and punks: The rhetoric of maculinity in American literary culture*. Indiana University Press, 2011.

PIKOULIS, John. *The art of William Faulkner*. London: The McMillan Press, 1982.

PLECK, Elizabeth H; PLECK; Joseph H. The American man. Prentice Hall Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1980.

PLECK, Elizabeth; PLECK, Joseph. Fatherhood ideals in United States: historical dimensions. In: E. M. Lamb (org). *The role of the father in child development*. New York, NY: John Wiley & Sons, 1997.

PORTER, Carolyn. *William Faulkner: lives and legacies*. Cary, GB: Oxford University Press, 2007.

PORTER, Carolyn. *Absalom, Absalom!:* Unmaking the father. In: WEINSTEIN, Philip M. *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995.

POTHIER, Jacques. Faulkner and the modernist novel. In: *William Faulkner in context*. New York, NY: Cambridge University Press, 2015.

POUILLON, J. Time and destiny in Faulkner. In: WARREN, Robert Penn. (Org.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 79-86.

REESER, Todd W. *Masculinities in theory: an introduction*. United Kingdom: John Wiley & Sons Ltd, The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex, P019 8SQ, 2010.

ROBINSON, Owen. Reflections on language and narrative. In: MORELAND, Richard C. *A companion to William Faulkner* (org). Malden, MA, USA: Blackwell Publishing, 2007.

ROBINSON, Sally. *Marked men: white masculinity in crisis*. New York, NY: Columbia University Press, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97.

ROTUNDO, Anthony E. *American manhood: transformations in masculinity from the Revolution to the modern era*. New York, NY: Basic Books, 1993.

RUECKERT, William H. *Faulkner from within: destructive and generative being in the novels of William Faulkner*. West Lafayette, Indiana: Parlor Press LLC, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. William Faulkner's Sartoris. *Yale French Studies*, n. 10, French-American Relationships, 1952. p. 95-99.

SARTRE, Jean-Paul. Sobre "O som e a fúria": a temporalidade na obra de Faulkner. Trad. Marcela Vieira. In: FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEDGWICK, Eve. K. *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press. New York, 1985.

SENSIBAR, Judith. Faulkner and love: the women who shaped his art.

SHAMIR, Milette; TRAVIS, Jennifer. *Boys don't cry? Rethinking narratives of masculinity and emotion in the U.S*. New York, NY: Columbia University Press, 2002.

SINGAL, Daniel. All things become paradoxical. In: BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Interpretations: William Faulkner's The Sound and The Fury*. New York, NY: Infobase Publishing, 2008. p. 81-110.

SINGAL, Daniel J. *William Faulkner: The making of a modernist*. University of North Carolina Press, 1997.

SMASHING PUMPKINS. Disarm. In: SMASHING PUMPKINS, *Siamese Dream*. (álbum). USA: Virgin Records, 1993.

STEIN, J. William Faulkner: a arte da ficção 12. In: *As entrevistas da Paris Review*. Vol. 1. Trad. Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA, Claudimar Pereira da. A palavra poética de Dewey Dell em *Enquanto agonizo*, de William Faulkner. *Revista Travessias Interativas*. Vol. 15, n. 1, jan-junh. 2018. pgs. 309-320.

STEIN, J. William Faulkner: a arte da ficção 12. In: *As entrevistas da Paris Review*. Vol. 1. Tradução de Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SUNDQUIST, Eric. The myth of The Sound and The Fury. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014. p. 381-393.

TEBBETTS, Terrell L. Horse. In: *A William Faulkner Encyclopedia*. London: Greenwood Press, 1999. p. 304-307.

TRAISTER, Bryce. Academic Viagra: The rise of American masculinity studies. *American Quarterly*, Volume 52, Number 2, June 2000, pp. 274-304.

URGO, Joseph. Faulkner and the Drama of Meaning: The Discovery of The Figurative in "As I Lay Dying". *South Atlantic Review*, vol. 53, No. 2, maio, 1988. p. 11-23.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. *Senhores de Si: Uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século, 1995.

VAN BRUNT, Brian; TAYLOR, Chris. *Understanding and treating the incels*. New York, NY: Routledge, 2021.

VICKERY, Olga. The sound and the fury: A study in perspective. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014. p. 324-335.

VOLPE, Edmond. *A reader's guide to William Faulkner*. New York: Farrar, Straux and Giroux, 1967.

ZEITLIN, Michael. Pylon. In: *A William Faulkner Encyclopedia*. London: Greenwood Press, 1999. p. 304-307.

WALSH, Fintan. *Male trouble: masculinity and the performance of crisis*. New York, NY: Palgrave MacMillan, 2010.

WARREN, Robert Penn. Faulkner: past and future. In: WARREN, Robert Penn. *Faulkner: a collection of critical essays* (Org). New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 1-22.

WATSON, James G. *William Faulkner: self-presentation and performance*. University of Texas Press, 2000.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELZER-LANG, Daniel; MOLINIER, Pierre. Feminilidade, masculinidade e virilidade. Tradução de Francisco Ribeiro Silva Júnior. In: *Dicionário crítico do feminismo*. DOARÉ, H. L.; HIRATA, H; LABORIE, F; SENOTIER, D. (Orgs). São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 101-106.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. Tradução de Miriam Pillar Grossi. *Estudos feministas*, Florianópolis, ano 9, vol. 2. p. 460-482, 2001.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WILLIAMSON, Joel. *William Faulkner and Southern history*. New York, NY: Oxford University Press, 1993.

WINTER, Thomas. Crisis of masculinity. In: CARROLL, Bret. *American masculinities: a historical encyclopedia*. New York, NY: Sage Publications, 2003.

WITTENBERG, Judith. Faulkner and women writers. In: ABADIE, Ann J; FOWLER, Doreen. *Faulkner and women: Faulkner and Yoknapatawpha*. University Press of Mississippi, 1985. pgs. 270-94.

WYATT-BROWN, Bertram. *Southern honor: ethic and behavior in the Old South*. 25th Anniversary Edition. Oxford University Press, 2007.

WOODS, Gregory. *A history of gay literature: the male tradition*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

WORDEN, Daniel. *Masculine style: The American west and literary modernism*. Palgrave Mcmillan, 2011.