

## FIGURAÇÕES DA MASCULINIDADE EM *THE WILD PALMS*, DE WILLIAM FAULKNER

Claudimar Pereira da Silva\*  
Jorge Vicente Valentim\*\*

**RESUMO:** O presente artigo objetiva a análise das representações da(s) masculinidade(s) na narrativa *The wild palms*, de William Faulkner, que integra o romance homônimo publicado em 1939. Por meio de um arcabouço teórico-crítico calcado nos estudos de gênero e nos *men's studies*, isto é, os estudos das masculinidades — particularmente os pressupostos de Raewyn Connell (2005), Michael Kimmel (1998) e Eve Kosofsky Sedgwick (1985) —, pretende-se analisar o modo como a personagem Harry Wilbourne performatiza sentidos de masculinidade que se afastam do perímetro hegemônico, possibilitando, desse modo, o questionamento de parâmetros predeterminados e valorativos de masculinidade, incrustados na dinâmica social dos gêneros.

**Palavras-chave:** Gênero. Masculinidades. *Wild palms*. William Faulkner.

### Introdução

Em 1956, o escritor estadunidense William Faulkner, em entrevista clássica à Jean Stein, da revista literária francesa *Paris Review*, dissertou brevemente sobre o processo de escrita de *The wild palms* publicado em 1939, um romance breve que finalizou uma década luminosa de grandes obras gestadas sobre a topografia mítica do condado de Yoknapatawpha<sup>1</sup> — dentre elas os fragmentados *The sound and the fury* (1929) e *As I lay dying* (1930), seguidos pela densidade formal e temática de *Light in august*, publicado em 1932 (INGE, 1995, p. 2-4). Segundo Faulkner,

*Aquilo era só uma história – a história de Charlotte Rittenmeyer e Harry Wilbourne, que sacrificaram tudo pelo amor e depois perderam isso. Eu não sabia que seriam duas histórias separadas até depois de ter começado o livro. Quando cheguei ao final daquilo que hoje é a primeira seção de *Palmeiras selvagens*, de repente me dei conta de que algo estava faltando, aquilo precisava de ênfase, de algo que levantasse o texto, como o contraponto na música. Assim, comecei a escrever a história “O velho” até que a história “Palmeiras selvagens” tornou ao seu tom original. [...] *Só são duas histórias por acaso, talvez por necessidade. A história é a de Charlotte e [Harry] Wilbourne*” (STEIN, 2011, p. 24, grifo nosso).*

Como antecipa Faulkner, *The wild palms* 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 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”<sup>2</sup>, 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

---

\* Doutorando em Teoria e Crítica Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP, campus de Araraquara, SP. Atualmente desenvolve pesquisa sobre as representações das masculinidades na obra de William Faulkner.

E-mail: claudimarsilva84@gmail.com

\*\* Professor permanente do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCAR - Universidade Federal de São Carlos, SP. É autor de, entre outros livros, *Corpo no outro corpo: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea* (EDUFSCAR, 2016), e atua principalmente nas áreas de estudos de gênero, literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa.

E-mail: jvalentim@gmail.com

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, como assinala Jewkes (1961): “The two parts of *The wild palms* must be succeed in being unified in more respects than just theme. [...] *at each stage of each story*, Faulkner creates a remarkable effect of balance, of mutual criticism, of a harmony opposites” (JEWKES, 1961, p. 39, grifo do autor).

A assertiva de Faulkner sobre a centralidade narrativa de Harry e Charlotte na cosmologia diegética de *The wild palms* (2011), possibilitará, desde já, a delimitação da discussão proposta por este artigo. Se o mesmo Jewkes (1961), ao analisar os semas incrustados na urdidura narrativa deste romance, postula que “*The problem of masculinity dominates each story*, reinforced by Faulkner’s tremendous fund of sexual symbolism and allusion” (JEWKES, 1961, p. 50, grifo nosso), torna-se essencial que mobilizemos uma exegese das representações masculinas que perpassam a economia narrativa de *The wild palms*. Desse modo, optamos por analisar apenas os segmentos dedicados a Harry e Charlotte, por julgarmos que eles agregam questões sobre gênero e masculinidades mais pertinentes aos nossos propósitos.

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: “[...] beneath the apparent serenity of his monastic life he waged a constant battle [...] as he balanced his dwindling bank account against the turned pages of his text books” (FAULKNER, 2011, p. 28-29). No dia em que ele 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, Harry aceita o convite. Nessa festa, o médico conhece Charlotte, uma mulher mais jovem, porém mais experiente e esposa de Francis Rittenmeyer, decano de uma fraternidade esportiva da Universidade do Alabama (2011, p. 34-35).

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. Diz Charlotte à certa altura da narrativa: “Listen. *It’s got to be all honeymoon, always. Forever and ever, until one of us dies*. It can’t be anything else” (FAULKNER, 2011, p. 71, grifo nosso). No entanto, o destino trágico se impõe: Charlotte engravida e, não disposta a manter a criança, Harry realiza um aborto ilegal na amante, levando-a à morte. A cena inicial do romance, incrustada temporalmente em uma prolepse, isto é, um avanço temporal do material narrativo (GENETTE, 1979, p. 283), narra justamente os instantes finais de Charlotte, enquanto sofre uma hemorragia devido ao aborto mal sucedido (2011, p. 235).

Neste espaço conflituoso do Sul dos Estados Unidos, *locus* geográfico dramatizado por excelência na obra de Faulkner e sedimentado sobre múltiplas tensões históricas, econômicas e culturais, instauram-se assimetrias calcadas em padrões de raça, gênero e classe social, as quais Faulkner, atento ao *zeitgeist*, não se furtou a representar. Assim, a partir da década de 1960, o *corpus* faulkneriano ofereceu terreno semântico para o surgimento de análises sustentadas pelo arsenal epistêmico dos estudos de gênero e, com o advento das teorias feministas, originou-se uma vasta produção teórico-crítica que problematizava o modo como as mulheres eram representadas em Faulkner (DONALDSON, 2000, p. 4). Por este motivo, grande parte da crítica feminista tem se debruçado sobre a representação problemática de Charlotte Rittenmeyer em *The wild palms*, como atestam os estudos de Deborah Clarke (1994).

A partir da década de 1990, no entanto, a obra de Faulkner passou a ser observada sob a lupa analítica de outra ramificação fundamental nos estudos de gênero, vinculada ao(s)

feminismo(s) e aos *queer studies*: os estudos das masculinidades (ou *men's studies*, no jargão acadêmico anglo-americano). Destarte, ainda que Faulkner tenha criado uma galeria de personagens femininas que não se submetem ao papel imposto pelo patriarcado<sup>3</sup>, o espaço diegético de sua obra, como dramatização histórica e estética da região Sul dos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, define-se como agrário, predominantemente masculino e densamente homossocial, onde as personagens cumprem estereótipos calcados na heterossexualidade compulsória, na propagação da violência e na afirmação constante da virilidade, como assinala Duvall (1994), para quem “Faulkner’s fiction [...] opens out the question of masculinity in multiple ways” (DUVALL, 1994, p. 53).

Sendo assim, este artigo objetiva a análise, a partir de um arcabouço teórico-crítico calcado nos estudos de gênero, das questões referentes às masculinidades na narrativa de *The wild palms*, mais especificamente no que tange ao protagonista Harry Wilbourne. Como representação, Harry pode ser inserido em um tipo de masculinidade socialmente desvalorizada no começo do século XX, especialmente nos Estados Unidos (KIMMEL, 1998, p. 109). Nossa hipótese se sustenta na investigação do modo como Wilbourne questiona, de maneira disfórica, os sentidos de masculinidade vigentes no *Deep south*, a partir de sentimentos de ansiedade e de inadequação vivenciados pela personagem.

### **Harry Wilbourne: a masculinidade constrangida**

- Oh, you bloody ass, she said. She came to him. Stand up. [...] Stand up like a man.  
(FAULKNER, 2011, p. 92).

Como ressalta parte da crítica, a instabilidade dos tempos é um dos componentes fundamentais da poética faulkneriana, isto é, as camadas temporais manifestam-se embaralhadas, fraturando-se continuamente em um emaranhado de vozes, focalizações narrativas e fragmentos de linguagem, articulados à tectônica dos fluxos de consciência (POUILLON, 1966, p. 80). *The wild palms* não foge a essa regra, já que a primeira cena do romance, na qual Charlotte morre depois da hemorragia decorrente do aborto rudimentar praticado por Harry, desdobra-se em uma grande analepse (REIS & LOPES, 1988, p. 230-31), na qual recupera-se a história da paixão errática do casal até seu desfecho trágico. Assim sendo, para fins deste artigo, optamos por linearizar a temporalidade polivalente da narrativa de *The wild palms*, no objetivo de evidenciar os sentidos de masculinidade experimentados por Harry.

Em clave heterodiegética (GENETTE, 1979, p. 243-44), o narrador inicia o romance a partir da caracterização de Harry: “When the man called Harry met Charlotte Rittenmeyer, he was an intern in a New Orleans hospital” (FAULKNER, 2011, p. 27). Harry é oriundo de uma família de classe média baixa e, segundo o narrador, “[...] was left an orphan at the age of two and his older half sister had raised him. His father had been a doctor before him” (FAULKNER, 2011, p. 27). Reside aí o primeiro componente a ser considerado nos sentidos de masculinidade vivenciados por Harry: a ausência paterna, que possibilitaria a assimilação e reprodução de um modelo predeterminado de masculinidade, ainda que possivelmente problemático. De acordo com Nolasco (2001), “As denominações *bom pai*, *pai honrado*, *pai provedor*, sobrepostas às evidências do que seja o masculino (expressões de virilidade, iniciativa e objetividade), reforçam a imagem que socialmente se espera de um homem” (NOLASCO, 2001, p. 151, grifo do autor).

Desse modo, julgamos que, devido à ausência da figura paterna, durante todo o percurso do romance Harry empreende, na dinâmica homossocial com outros homens e até mesmo com Charlotte, uma *busca pela figura arcaica e patriarcal perdida*, por meio de uma dialética de submissão e subalternização. Nas palavras de Keener (2008), “[...] Harry essentially fails at reiterating constructions of masculinity that came before him due to the absent father, he does

not return to a culturally sanctioned role” (KEENER, 2008, p. 122). Por esse motivo, será McCord, um amigo do casal, que conseguirá para Harry um lugar para viver e posteriormente um emprego para Charlotte, quando, na realidade, a partir dos padrões vigentes à época e do que se espera socialmente dos homens, esta seria uma responsabilidade delegada a Harry (FAULKNER, 2011, p. 84). Mais adiante, quando Francis Rittenmeyer aceita o pedido de Charlotte para ser a amante de Harry, o marido será o legislador das regras deste acordo: “I’ll know it, Rittenmeyer said. ‘If I don’t hear from her by the tenth of every month, I am going to give the detective the word to go ahead. And I’ll know lies too, see? See?’” (FAULKNER, 2011, p. 48), diz Francis a Harry no instante em que o casal parte para Chicago.

Como já mencionamos, Harry conhece Charlotte em uma festa da boemia artística de New Orleans, “[...] a woman of under twenty-five, in a print cotton dress, a face which laid no claim even to prettiness and wore no make up save the painted broad mouth” (FAULKNER, 2011, p. 33). Uma atração sexual intensa ocorre entre os dois, e a dominância algo masculina de Charlotte sobre Harry é ressaltada desde o primeiro encontro: “She turned, *she tooked him by the wrist, a grasp simple, ruthless and firm, drawing him after her*” (2011, p. 34, grifo nosso). Em seguida, Charlotte apresenta Harry a Francis, “[...] a man of his own age about, in a dark double-breasted suit, with blond wavy hair going a little thin, a face not quite handsome [...] *assured corteous and successful*” (2011, p. 34, grifo nosso).

Além da ausência de modelos compulsórios e predeterminados de masculinidade, é importante notar que o narrador assinala continuamente a posição social de Harry, de modo a demarcá-lo e situá-lo no organograma social e hierárquico que organiza as práticas e subjetividades masculinas. Durante a faculdade, Harry é ajudado financeiramente pela irmã mais velha e, pela falta de recursos, “There was nothing left over for squiring girls [...] but then he had no time for it” (FAULKNER, 2011, p. 28). Quando ele é convidado para a festa em que conhece Charlotte, o narrador diz: “An hour later, *in a borrowed costume such as he had never worn before*, he and Flint halted in one of the narrow, dim, balcony-hung one way streets between Jackson Square and Royal Street” (2011, p. 31, grifo nosso).

Segundo Connell (2005), “At any given time, one form of masculinity rather than others is culturally exalted [...] and occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations” (CONNELL, 2005, p. 76-77). Tal configuração de masculinidade mais validada e sancionada pela ordem social seria denominada pela autora de *masculinidade hegemônica*, e esta define-se a partir de padrões valorativos que situam os homens que a integram – ocidentais, brancos, heterossexuais, provenientes de classe social superior e detentores de algum poder físico ou simbólico – em um lugar hierárquico superior em relação àqueles que se situam fora deste espaço, denominados por ela de *masculinidades subordinadas* – homens pobres, negros e homossexuais, por exemplo (2005, p. 78).

Torna-se patente, então, que a posição social vulnerável de Harry o insere em uma dimensão subordinada de masculinidade quando comparado ao “[...] *assured corteous and successful*” (FAULKNER, 2011, p. 34) 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:

“What to do about it, Harry?”

“I don’t know. I never was in love before.”

“I have been. But I don’t know either. – Do you want me to call a cab for you?”

“No”. He turned, she moved beside him across the room. “I’ll walk”.

“Are you that poor? Let me pay for the cab. You can’t walk to the hospital. It’s three miles.”

“That’s not far.”

“*It won’t be his money, if that’s what you mean.*” [...]

*“Three miles away is not far. I would walk”* (FAULKNER, 2011, p. 37, 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 os sentimentos ambíguos de orgulho e inferioridade diante da imagem de Francis Rittenmeyer: “It won’t be his money, if that’s what you mean” (FAULKNER, 2011, p. 37). Além disso, ainda que Charlotte não considere um problema a condição social de Harry, ela constantemente o relembra de seu lugar: “Oh, you pauper, you damned pauper, you transparent fool. It’s money again” (FAULKNER, 2011, p. 43).

Harry e Charlotte passam a se encontrar regularmente: “During the next six weeks they met five times more. This would be down town for lunch [...] *where they could lunch on the weekly two dollars in which he had been sending to his sister to apply on the note*” (FAULKNER, 2011, p. 38-39, grifo nosso). No mesmo parágrafo, o narrador ressalta a inexperiência de Harry – que, aos vinte e sete anos, nunca se relacionara sexualmente – agregando assim mais um componente a demarcá-lo em uma dimensão não-hegemônica de masculinidade, já que a performance sexual é tomada, no bojo da *praxis* e da discursividade homosocial masculina, como dispositivo afirmador de virilidade:

They went to a hotel, they planned it the day before. *He discovered that he knew next to nothing about the proper procedure other than supposition and imagination [...].* He thought once of asking her how to go about it because he was certain that she would never be a loss about anything she wished to do, not only because of her absolute co-ordination, but because even in this short time he had come to realise that intuitive and infallible skill of all women in the practical affairs of love (FAULKNER, 2011, p. 38, grifo nosso).

Além disso, a apatia de Harry é sublinhada pelo narrador em diversos momentos, especialmente naqueles em que a personalidade algo masculinizada de Charlotte sobrepõe-se à do amante, transpondo-se para a linguagem do romance. Desse modo, as falas de Harry nos diálogos com Charlotte são sempre interrompidas, como se sua voz e opiniões não fossem passíveis de serem levadas em consideração. Diz o narrador: “They had not eaten yet; twice Wilbourne leaned to her: ‘Hadn’t we better eat something? *It’s all right; I can...* - ‘Yes’, it’s all right. It’s fine’. *She was not speaking to him.* We’ve got forty-eight dollars too much; just think of that” (FAULKNER, 2011, p. 82). Para Clarke (1994), a incapacidade de Harry diante da linguagem está relacionada à sua masculinidade deslocada: “Even when he manages to articulate his needs, his language fails to achieve its aims. [...] If the ability to impose law and master language are identifying features of masculinity, Harry comes up short” (CLARKE, 1994, p. 114).

Charlotte conta a Francis que tem se encontrado com Harry, e ele se nega a conceder o divórcio (FAULKNER, 2011, p. 41). No entanto, eles estabelecem um acordo, que consiste em Charlotte tentar uma vida com o amante, sob a supervisão dele. No instante em que Harry e Charlotte partem para Chicago, Rittenmeyer encontra-se presente na estação de trem, e a focalização heterodiegética converge de modo ambíguo à subjetividade de Harry, mimetizando a consciência do lugar social da personagem por meio da observação da figura escrupulosa do marido de Charlotte:

They both were there, the husband and the wife, *he in the conservative, spuriously unassertive dark suit, the face of a college senior revealing nothing, lending an air of impeccable and formal rightness to the paradoxical act of handling the wife to the lover almost identical with the conventional mumbo-jumbo of father and bride at a*

wedding in church, she beside him in a dark dress beneath the open coat, watching the slowing window intently [...] (FAULKNER, 2011, p. 46, grifo nosso).

Está delineada, assim, uma triangulação erótico-afetiva constituída por um eixo feminino (Charlotte) disputado por dois eixos masculinos (Harry e Francis Rittenmeyer). Eve Kosofsky Sedgwick (1985), ao analisar os triângulos afetivos da literatura de língua inglesa em *Between men*, sugere que “[...] in any erotic rivalry, the bond that links either of the rivals to the beloved [...] are equally powerful and in many senses equivalent” (SEDGWICK, 1985, p. 21). Tal triangulação visa a legitimizar as relações e práticas homosociais por meio da presença de um eixo feminino que, além de operar como dispositivo para a canalização do homoerotismo entre os dois polos masculinos, também os valida na dimensão hegemônica da masculinidade.

Torna-se patente, assim, que ocorre entre Harry e Rittenmeyer o que denominaremos de uma *permuta homosocial*, sendo Charlotte mobilizada a *status* de bem simbólico trocado nessa dinâmica. Nesse sentido, os dois, Harry, como masculinidade subordinada, em oposição a Rittenmeyer, pertencente à masculinidade hegemônica, realizam uma permuta de cima para baixo (Rittenmeyer > Harry), e estabelecem um pacto homosocial de solidariedade e cumplicidade não nomeado que, além de promover o escambo entre a dimensão hegemônica e subalterna, ainda garante a dominação sobre o polo feminino, representado por Charlotte. Nossa hipótese se confirma quando observamos de perto a materialidade narrativa: de um lado, há a insatisfação de Charlotte com o casamento que a faz abandoná-lo, e, de outro, ocorre a morte da personagem no final do romance — como se esta *permuta homosocial* fizesse um levante punitivista contra a polaridade feminina da triangulação. Não por acaso, no final do romance, depois da morte de Charlotte e da prisão de Harry, Rittenmeyer paga a fiança e o livra da cadeia, em um gesto ambíguo de solidariedade, no qual observa-se até mesmo um homoerotismo latente:

“There are your clothes”, he said. “I have made your bond. They will let you out this morning”.

[...]

“I’m sorry”, Wilbourne said. Rittenmeyer ceased. He was not looking at Wilbourne; he was not looking at anything. After a moment, he said quietly:

“Think of her”.

“I wish I could stop. I wish I could”.

[...]

“Then think about me”, Rittenmeyer said.

“I wish I could stop that too” (FAULKNER, 2011, p. 261-62).

Depois desse acordo, Harry e Charlotte partem para Chicago, iniciando uma peregrinação errática pelo interior dos Estados Unidos. Enquanto Charlotte começa a produzir artesanato para vender, Harry sai à procura de emprego em hospitais, e começa a clinicar em um bairro pobre (FAULKNER, 2011, p. 72-73). No entanto, ele logo perde o emprego: “Now he would return (from the hospital at first, then from the park bench where he spent his days after lost his job, leaving and returning home at the usual hours *so she would not suspect*)” (FAULKNER, 2011, p. 77, grifo nosso).

Para Urgo (1994): “Charlotte and Harry [...] attempt to unplug themselves and their social performances from traditional sources of gendered power” (URGO, 1994, p. 254). Nesse instante da narrativa, os padrões de gênero são novamente subvertidos, apontando para um novo sentido de masculinidade vivenciado por Harry: Charlotte passa a trabalhar fora, em um emprego temporário de Natal, enquanto ele permanece em casa e começa a escrever histórias para revistas femininas, como meio de subsistência:

Charlotte would go to the bed and he would sit again at the typewriter at which he already spent most of the day, the machine borrowed first from McCord then rented from an agency [...] *on which he wrote and sold to the confessions magazines the stories beginning 'I had the body and desires of a woman yet in knowledge and experience I was a child' or 'If I only had a mother's love to guard me on that fatal day'* – stories which he wrote complete from the first capital to the last period in one sustained frenzied agonising rush (FAULKNER, 2011, p. 103, grifo nosso).

Se, de acordo com Moran (2001), os padrões compulsórios de masculinidade no começo do século XX nos Estados Unidos pautavam-se em um feixe de práticas, gestos e subjetividades fixas que determinavam as masculinidades mais valorizadas, sendo que “If a man failed to express these traits [...] he was in danger of becoming a feminized male” (MORAN, 2001, p. 33), logo, pode-se considerar que Harry subverte tais convenções, desafiando estes padrões determinados — ainda que de modo disfórico — por meio de sua passividade, sua miserabilidade. Como assume o próprio Harry a certa altura da narrativa, referindo-se à Charlotte: “[...] she’s a better man than I am” (FAULKNER, 2011, p. 113). Nesse mesmo trecho, Harry desabafa ao amigo McCord sobre sua rejeição idealizante aos valores burgueses, que é, por extensão, uma rejeição aos valores da masculinidade:

I never denied that. [...] *I have even caught myself twice since we came back from the lake thinking 'I want my wife to have the best' exactly like any husband with his Saturday pay envelope and his suburban bungalow full of electric wife-saving gadgets and his table cloth of law to sprinkle on Sunday morning [...]*. It was because I found out one day that I was afraid. And I found out the same time that I will still be afraid, no matter what I do, that I will still be afraid as long as she lives or I live (FAULKNER, 2011, p. 112-115, grifo nosso).

Kimmel (1998), ao analisar os arquétipos fundadores das masculinidades americanas desde o final do século XVIII, detecta uma linhagem calcada em três tipos que residem na base das representações masculinas do século XX. 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). O segundo arquétipo, por sua vez, seria o do *artesão heroico*, um tipo mais ríspido e menos refinado, “[...] o artesão independente, o dono do pequeno negócio [que] incorporava a força física e a virtude republicana” (1998, p. 110). O terceiro tipo, que é o que nos interessa, seria o do *self-made man*, surgido na primeira metade do século XIX, “[...] cuja masculinidade deveria ser demonstrada e provada no mercado” (1998, p. 111). Segundo Kimmel,

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 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 conceito de *self-made man* mobilizado por Kimmel nos possibilita a análise de Harry Wilbourne por meio de um efeito de contraste, de constatação de um não-lugar – mobilizando o conceito de Marc Augé – ou seja, a delimitação do que ele é apenas em devir. Harry foi criado

em uma família de classe média baixa, e sua condição social o insere em uma categoria menos valorizada de masculinidade quando comparado a Francis Rittenmeyer, por exemplo. Harry tem uma personalidade passiva, deixa-se levar pelas vontades de Charlotte e dos outros e é falho em apresentar comportamentos que, no plano da hegemonia masculina – virilidade, autoafirmação, performance sexual –, o validariam como homem nessa biopolítica. O próprio Harry pensa em si mesmo a partir de uma ideia de falha: “I fail to make the one I love and I make myself a failure toward the one who loves me” (FAULKNER, 2011, p. 45). Diferente de muitos homens Faulknerianos, como Thomas Sutpen, de *Absalom, Absalom!* (1936), Bayard Sartoris, de *Sartoris* (1929), ou mesmo o ganancioso Jason, de *The sound and the fury* (1929), Harry não se faz a si mesmo, nem se auto-afirma – em vez disso, é sempre tutelado pelos outros.

Em Chicago, o relacionamento de Harry e Charlotte passa a dar sinais de estabilização, e o casal muda-se para Utah, sob um inverno rigoroso, para trabalhar na extração de minério. Lá, eles conhecem Buck e Bill, “[...] a couple even less old though considerably harder, in the face at least” (FAULKNER, 2011, p. 150). Mais uma vez, a ambiguidade de gênero se impõe, já que a esposa do administrador é apresentada com um nome masculino, Bill – Buck e Bill, como um simulacro de casal *gay*. Bill está grávida, e Buck oferece dinheiro a Harry para que ele faça um aborto. Ele inicialmente recusa, mas depois de ser instado por Charlotte, cede. Na realidade, o aborto de Bill figura como preâmbulo e *praxis* do que está por vir – a gravidez da própria Charlotte:

They reached San Antonio, Texas, with a hundred and fifty-two dollars and a few cents. It was warm here, it was almost like New Orleans; the pepper trees had been green all winter and the oleander and mimosa and lantana were already in bloom and cabbage palms exploded shabbily in the mild air as in Louisiana. They had a single room with a decrepit gas plate, reached by an outside gallery in a shabby wooden house. ‘Can’t you see?’, she said. *My period would come now, tomorrow. Now is the time, the simple time to do it. Like you did with her – what’s her name? [...] Bill, Billie, i, e. You shouldn’t have let me learn so much about it. I wouldn’t know how to pick my time to worry you then*’ (FAULKNER, 2011, p. 176, grifo nosso).

A princípio, Harry se nega a fazer o aborto e reage violentamente, não pelo sentido moral do que ele representa, mas pelo procedimento que, sendo feito, o mobilizaria de sua própria passividade: “A kind of pill, he thought – *this, a trained doctor: whores use them, they are supposed to work, they must work, something must*” (FAULKNER, 2011, p. 174, grifo do autor). Pode-se considerar que a recusa de Harry em realizar o aborto performatiza a política legisladora da masculinidade sobre corpos femininos e outras dissidências sexuais, cujas ressonâncias estendem-se até o contemporâneo. No entanto, Charlotte toma a iniciativa: “She boiled the water herself and fetched out the meagre instruments [...] then lying on the bed she looked up at him. ‘It’s all right. It’s simple. You know that; you did it before’ (FAULKNER, 2011, p. 185). O trecho a seguir ressalta ainda mais o temor e a ansiedade de Harry em conduzir o aborto de Charlotte:

“Yes”, he said. “Simple. You just have to let the air in. All you have to do is let the air” – *Then he began to tremble again. “Charlotte. Charlotte”*.  
“That’s all. Just a touch. Then the air gets in and tomorrow it will be all over and I will be right and it will be us again forever and ever”.  
“Yes. Ever and ever. But I’ll have to wait a minute, until my hand – Look. It won’t stop. I can’t make it stop”.  
“All right. We’ll wait a minute. It’s simple. It’s funny. New, I mean, we’ve done this lots of ways but not with knives, have we? There. Now your hands has stopped”.  
“Charlotte”, he said. “Charlotte” (FAULKNER, 2011, p. 185-86, grifo nosso).



O aborto ilegal praticado por Harry pode ser tomado como o último ato de uma masculinidade desastrada e performativa que, ao mesmo tempo que se inscreve às margens do escopo hegemônico, ainda mobiliza energia para perpetuar a mecânica punitivista da dominação material e simbólica sobre o feminino, no caso, levando-o à morte. Assim, o aborto, ainda que feito a pedido dela, constitui-se como triunfo heteropatriarcal sobre um corpo feminino – como uma tábula rasa, Harry inscreve no corpo de Charlotte seu único ato de coragem em todo o romance. No final da narrativa, ele é denunciado, preso em flagrante e, em seguida, julgado. Assim, ainda que de modo não equivalente, Harry também é punido pela estrutura, tantas vezes invisível, da masculinidade hegemônica.

De acordo com Badinter (1993), nenhuma cultura dramatizou tão bem as questões referentes às masculinidades, em suas dimensões social, histórica e cultural, como os Estados Unidos, particularmente no que se refere às suas crises (BADINTER, 1993, p. 19-20). Nesse contexto, a obra de Faulkner, gestada nas primeiras décadas do século XX e permeada pelos valores estéticos e políticos do ideário modernista, não se furtou a representar tais processos históricos, problematizando as assimetrias de raça, gênero e classe social da região Sul do país. Harry Wilbourne, de *The wild palms*, representa constantemente as ansiedades masculinas diante dos moldes preestabelecidos de hombridade, não apenas por sua origem social, que designa um tipo de masculinidade menos sancionada pela ordem hegemônica, mas pelo fato de que a instabilidade do relacionamento com Charlotte figura como um profundo questionamento dos padrões de gênero que os homens performam: a estabilidade financeira, o caráter provedor e a afirmação viril no mundo. Harry desestabiliza todos esses pressupostos, não de maneira ativa, mas como recusa, passividade, não-lugar – um Bartleby irônico e trágico frente às demandas da masculinidade.

## FIGURATIONS OF MASCULINITY IN *THE WILD PALMS*, BY WILLIAM FAULKNER

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the representations of masculinities in the narrative “The wild palms”, by William Faulkner, which integrates the novel of the same name, published in 1939. Through a theoretical and critical framework based on gender studies and men’s studies – particularly the assumptions of Raewyn Connell (2005), Michael Kimmel (1998) and Eve Kosofsky Sedgwick (1985), we intend to analyze the way in which the character Harry Wilbourne dramatizes and performs a masculinity that move away from the hegemonic perimeter, thus making it possible to question predetermined and evaluative parameters of masculinity in the social dynamics of genders.

**Keywords:** Gender. Masculinities; *The wild palms*; William Faulkner.

---

<sup>1</sup> Território fictício situado no noroeste do estado do Mississippi, onde Faulkner ambienta grande parte de sua obra.

<sup>2</sup> *Old man* é justamente o epíteto dado pelos habitantes do estado do Mississippi ao grande rio que delimita as fronteiras com o Arkansas e a Louisiana.

<sup>3</sup> Pode-se mencionar Caddy Compson, de *The sound and the fury* (1929), que transgride os valores familiares e, por extensão, os valores tradicionais do Sul dos Estados Unidos; a matriarca Addie Bundren, de *As I lay dying* (1930), que desestabiliza as percepções idealizadas em torno da maternidade; e a mãe solteira Lena Grove, de *Light in august* (1932), que atravessa sozinha o *Deep south* em busca do pai de seu filho.

---

## Referências

- BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- CLARKE, Deborah. *Robbing the mother: women in Faulkner*. Jackson: University of Mississippi, 1994.
- CONNELL, Raewyn. *Masculinities*. 2. ed. Berkeley: University of California, 2005.
- DONALDSON, Susan. Faulkner and masculinity. *The Faulkner Journal*. v. 15, n. 1/2, 2000.
- DUVALL, J. Faulkner's crying game: male homosexual panic. In: ABADIE, A. J; KARTIGANER, D. M. *Faulkner and gender*. University of Mississippi, Jackson, p. 48-72, 1994.
- FAULKNER, William. *The wild palms*. Vintage International, 2011.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.
- INGE, Thomas. *William Faulkner: the contemporary reviews*. New York: Cambridge University, 1995.
- JEWKES, W. T. Counterpoint in Faulkner's *The wild palms*. *Wisconsin studies in contemporary literature*. v. 2, n. 1, 1961.
- KEENER, Joseph. B. *Shakespeare and masculinity in Southern fiction: Faulkner, Simms, Page, and Dixon*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.
- KIMMEL, M. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. Tradução Andréa Fachel Leal. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 4, n. 9, out. 1998. p. 103-117.
- LOPES, Ana Cristina; REIS, Carlos. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).
- 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.
- NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- POUILLON, J. Time and destiny in Faulkner. In: WARREN, Robert. P. (org.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 79-86.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press. New York, 1985.

---

STEIN, J. William Faulkner: a arte da ficção 12. *In: As entrevistas da Paris Review*. Tradução de Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 1.

URGO, Joseph. Abortopoesis and *The wild palms*. *In: ABADIE, A. J; KARTIGANER, D. M. Faulkner and gender*. University Press of Mississippi, Jackson, MS, 1994. p. 48-72.

**Data de submissão: 28/09/2020.**

**Data de aceite: 15/10/2020.**