



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ANA LUÍSA BRAGA CABRAL

**IRMANDADE DE SANGUE:**  
MASCULINIDADES ENTRE O AFETO E O GROTESCO EM A  
*SAGA DOS BRUTOS*, DE ANA PAULA MAIA

---

Londrina  
2020

ANA LUÍSA BRAGA CABRAL

**IRMANDADE DE SANGUE:**

MASCULINIDADES ENTRE O AFETO E O GROTESCO EM  
*A SAGA DOS BRUTOS*, DE ANA PAULA MAIA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

- C117 Cabral, Ana Luísa Braga.  
Irmandade de sangue : Masculinidades entre o afeto e o grotesco em A Saga dos Brutos, de Ana Paula Maia / Ana Luísa Braga Cabral. - Londrina, 2020.  
78 f.
- Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.  
Inclui bibliografia.
1. Masculinidades - Tese. 2. Afeto - Tese. 3. Grotesco - Tese. 4. Trabalho - Tese. I. Santos Simon, Luiz Carlos . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

ANA LUÍSA BRAGA CABRAL

**IRMANDADE DE SANGUE:**  
**MASCULINIDADES ENTRE O AFETO E O GROTESCO EM**  
**A SAGA DOS BRUTOS, DE ANA PAULA MAIA**

Dissertação apresentada à  
Universidade Estadual de Londrina -  
UEL, como requisito parcial para a  
obtenção do título de Mestre em  
Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Orientador Luiz Carlos Santos Simon  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Ricardo Lima  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 28 de abril de 2020.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu marido, que, sem ele, esse mestrado não seria possível. Muito obrigada por todo o apoio incondicional ao longo desses dez anos, por todos os cafés passados, por todas as lágrimas enxugadas e por todas as gargalhadas compartilhadas.

Ao meu orientador, que aceitou meu trabalho. Muito obrigada por todo o ensinamento passado desde o primeiro ano da graduação, pois, sem ele, eu não seria a pessoa que sou hoje.

À minha família, não só a de sangue, mas também aquela que escolhi. Por me ajudarem a manter a sanidade, muito obrigada, Tamara, Natan, Franciane e Ana Paula.

Aos professores da banca, que, com sensibilidade e sabedoria, iluminaram o caminho em que eu só enxergava escuridão. Meu muito obrigada à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Carolina de Godoy, por me apresentar este *corpus* e por me inspirar a ser uma pesquisadora. Meu muito obrigada ao Prof. Dr. Ricardo Lima, por ter lido meu trabalho de coração aberto e por ter me mostrado tantas possíveis pesquisas que eu sequer vislumbrava.

Aos amigos que fiz durante o período do mestrado. Muito obrigada, Ana Carla, Leonardo, Ângela e Henrique, por tornarem meus dias mais leves e minha confiança mais forte.

À CAPES, pelo fomento financeiro durante os dois anos de curso.

*Não há nobreza mais antiga do que a dos jardineiros,  
dos abridores de fossas e dos coveiros;  
todos exercem a profissão de Adão.*

- Shakespeare, Hamlet, Ato V, Cena 1

CABRAL, Ana Luísa Braga. **Irmandade de sangue**: masculinidades entre o afeto e o grotesco em *A Saga dos Brutos*, de Ana Paula Maia. 2019. 83f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

## RESUMO

Estudar masculinidades é questionar a posição masculina tomada em uma sociedade patriarcal e ocidental. Esses estudos acadêmicos ainda são exortais, sobretudo atrelados aos estudos literários. Dessa forma, esta pesquisa pretende analisar a trilogia *A Saga dos Brutos*, de Ana Paula Maia, e como sua escrita, dura e poética, engendra masculinidades não hegemônicas, brutas e sensíveis ao mesmo tempo. Para isso, foi preciso entender que tais textos literários perpassam não somente as questões de gênero, mas, também, pelos conceitos de trabalho, de grotesco, de pós-modernidade e de irmandade. Sendo assim, buscou-se fundamento teórico em autores como Kayser, Marx, Connell, Badinter e Hutcheon. Munidos desses teóricos, visou-se a entender como as masculinidades dos personagens da obra analisada se constroem.

**Palavras-chave:** Masculinidades. Irmandade. Grotesco. Trabalho. Ana Paula Maia.

CABRAL, Ana Luísa Braga. **Brotherhood of blood**: masculinities between affection and grotesque in *A Saga dos Brutos*, by Ana Paula Maia. 2019. 83f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

### **ABSTRACT**

Studying masculinities is to question the masculine position taken in a patriarchal and Western society. These academic studies are still exhort, especially when linked to literary studies. Thus, this research intends to analyze the trilogy *A Saga dos Brutos*, by Ana Paula Maia, and how its writing, hard and poetic, engenders non-hegemonic, brute and sensible masculinities at the same time. For this, it was necessary to understand that such literary texts go beyond not only gender issues, but also the concepts of work, grotesque, post-modernity and brotherhood. Therefore, a theoretical foundation was sought in authors such as Kayser, Marx, Connell, Badinter and Hutcheon. Armed with these theorists, we sought to understand how the masculinities of the characters in the analyzed work are constructed.

**Key words:** Masculinities. Brotherhood. Grotesque. Work. Ana Paula Maia.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>1</b>	<b>FUNDAMENTOS DAS MASCULINIDADES E OS PERCALÇOS HISTÓRICOS DOS CONCEITOS</b>	
1.1	O GÊNERO COMO ARENA .....	11
1.2	MASCULINIDADES NO PLURAL.....	15
<b>2</b>	<b>LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E AS MASCULINIDADES</b>	
2.1	LITERATURA BRASILEIRA E OS HOMENS .....	27
2.2	<i>A SAGA DOS BRUTOS</i> E PÓS-MODERNIDADE .....	33
2.3	A ESCRITA DE ANA PAULA MAIA EM <i>A SAGA DOS BRUTOS</i> .....	38
<b>3</b>	<b>HOMENS DUROS, HOMENS TENROS</b>	
3.1	O TRABALHO COMO MATRIZ DE UMA CERTA MASCULINIDADE .....	47
3.2	O GROTESCO COMO MATRIZ DE UMA CERTA MASCULINIDADE .....	54
3.3	A IRMANDADE COMO MATRIZ DE UMA CERTA MASCULINIDADE .....	69
<b>4</b>	<b>REFLEXÕES FINAIS POSSÍVEIS</b> .....	75
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	77

## INTRODUÇÃO

Sob um primeiro olhar, estudar masculinidades seria colocar o homem em foco. No entanto, pensar sobre a questão é inquirir a posição masculina que sempre esteve presente em uma sociedade ocidental.

As produções culturais e artísticas majoritariamente tiveram figuras masculinas como autores, focalizando o masculino e dialogando com receptores igualmente masculinos. Dessa forma, a posição dessas masculinidades nunca foi objetada, justamente por colocar-se um emissor do discurso em que se pretende uno. É nessa esteira que Simone de Beauvoir (1980) articula seu pensamento de que a mulher seria o segundo sexo. Ora, o homem sempre foi a primeira pessoa do enunciado, até então, não se pensava essa primeira pessoa como alguém vinculado ao gênero feminino. Enfim, pensar as masculinidades é colocar o homem em uma posição não totalitária e não absoluta.

Para tanto, faz-se imprescindível ultrapassar a suposição de uma polarização de gênero, sobretudo sob a perspectiva de uma onipotência masculina. Assim, é preciso compreender como as masculinidades são construídas e engendradas em um sistema patriarcal ocidental para, então, analisar como homens e mulheres sofrem e, ao mesmo tempo, beneficiam-se desse processo histórico que é o gênero, arranjado em torno das masculinidades como uma posição predominante.

Dessa forma, fazem-se imprescindíveis os estudos dos estereótipos masculinos, uma vez que a masculinidade tida como hegemônica tem sua base nas características associadas à virilidade, à força, ao domínio, à potência sexual, à violência, à tomada de decisões e à resolução de problemas. Sendo assim, a questão desta pesquisa orbitará acerca dos pontos que podem construir uma hegemonia masculina e analisá-las, para, então, investigar se essas posições de masculinidades podem ser subvertidas, tanto por homens quanto por mulheres. Além disso, cabe salientar que existem diferenças entre os estudos das masculinidades e os estudos dos homens. Inferir que as masculinidades podem ser apresentadas somente por homens é um equívoco natural. Apesar disso, é preciso entender o descolamento de estudar o masculino do estudar o homem, uma vez que

se pretende abordar a instância masculina, mesmo que o objeto de estudo do trabalho sejam homens.

Para melhor elucidação da pesquisa, é sumário entender a diferença entre as masculinidades/feminilidades dos homens e das mulheres. Os conceitos de masculinidades e feminilidades são, sinteticamente, práticas – discursivas ou não – engendradas em opressão. Contudo, tal opressão não necessariamente está direcionada somente às mulheres. É essencial destacar que a violência contra a mulher dentro dessas práticas não pode ser relativizada com a opressão sofrida por homens dentro do mesmo sistema. No entanto, seria desonesto negar que esses mesmos homens são isentos de uma certa angústia. Concomitantemente, não se pode excluir o fato de que homens também são receptores dos dividendos desse mesmo sistema.

A partir disso, é possível notar que estudar as masculinidades é um caminho que supõe diversas bifurcações sinuosas, uma vez que não se pode excluir todas essas pressuposições expostas aqui. Para mais, vale ressaltar que não se pode pensar a masculinidade como prática de um sujeito a-histórico e essencial. Essas posições são tomadas em relações de poder no bojo das inter-relações múltiplas e mutantes.

Dessa forma, a hipótese desta pesquisa é de que a escrita dura e, paradoxalmente, poética de Ana Paula Maia engendra uma masculinidade marcada pela brutalidade, que, por sua vez, pode ser moldada pelo trabalho árido, sujo e periclitante. Pretende-se, também, analisar como o grotesco, o trabalho e a afetividade constroem as masculinidades dos personagens. Por apresentar um desígnio que se debruça sobre muitas questões, esta pesquisa será dividida em quatro eixos temáticos que devem estar em congruência na análise de uma perspectiva abrangente do *corpus*. São eles: a) as masculinidades; b) o trabalho; c) o grotesco; e d) a afetividade/irmandade.

Assim, o *corpus* desta pesquisa afunila-se na trilogia chamada *A Saga dos Brutos*, que é composta por duas novelas e um romance. A primeira novela recebe o título de “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”, já a segunda, “O trabalho sujo dos outros”. Essas duas narrativas foram publicadas em um mesmo livro sob o título da primeira novela, em 2009. Por sua vez, a última obra é intitulada *Carvão*

*animal*, publicado em 2011. Apesar deste livro ter sido publicado depois daquele, a narrativa do romance acontece 10 anos antes da diegese das duas novelas.

Toda a obra de Ana Paula Maia é pululada por personagens que fazem parte de um mesmo universo, que aparecem, inclusive, em mais de uma narrativa, traçando histórias subjetivas para elas. Dessa forma, na trilogia em questão, Edgar Wilson é o personagem principal da primeira novela e apenas é citado na segunda, enquanto tem uma breve participação no romance. Edgar, na narrativa em que tem destaque, é um abatedor de porcos, cuja única atividade de lazer é assistir a rinhas de cães às sextas-feiras. Ele é um homem que foi embrutecido pelo trabalho, mas carrega um carinho incomensurável por seu amigo e colega de serviço, Gerson. Já na segunda novela, Erasmo Wagner é o personagem principal, um lixeiro que cria cabras leiteiras. Ele transborda uma raiva pelo mundo, mas uma ligação estranha com um bode. Essa narrativa também retrata Alandelon, um quebrador de concreto, e Edivardes, um homem que trabalha desentupindo e limpando fossas, todos da mesma família.

Nesse primeiro livro, os episódios narrados têm a função essencial de apresentar e de explorar as subjetividades dos personagens, em contexto com o universo em que estão inseridas. A mesma dinâmica acontece no romance *Carvão animal*, mas, agora, apresentando dois personagens principais: Ernesto Wesley e Ronivon, dois irmãos que tentam sobreviver ao dia a dia enquanto superam o distanciamento, físico e emocional, de um terceiro irmão, Vladimilson.

Dessa forma, os homens escritos por Ana Paula Maia e suas relações entre si, entre seus trabalhos e seus afetos são os objetos de análise desse estudo. Sob uma perspectiva acadêmica, o trabalho com as obras selecionadas faz-se interessante por conta de diversos fatores. O primeiro deles é o pouco estudo ainda feito sobre o trabalho de Ana Paula Maia. Em pesquisa rápida, efetuada no Banco de Teses e Dissertações da Capes, foram encontradas apenas três dissertações de mestrado que abordam alguma das obras da autora, mas nenhuma que resvale nos assuntos das masculinidades. Por conseguinte, a pesquisa acerca de gênero na academia fervilha, o estudo das masculinidades, em contrapartida, ainda é exordial.

Se se considerar os estudos literários em intersecção com as masculinidades, são raras as pesquisas.

Para tanto, este trabalho foi dividido em três partes para melhor organização da linha de raciocínio para a análise. O primeiro capítulo foi destinado às explanações acerca de gênero e de masculinidades, assim como seus percalços históricos conceituais, sendo subdividido em dois: o gênero como arena, que trata da construção de gênero sob conflito imanente, e masculinidades no plural, cujo assunto é a não homogeneidade das próprias masculinidades. O arcabouço de elucidações sobre gênero e masculinidades é o pilar para, adiante, as análises literárias. Em um primeiro momento, nesse capítulo, ainda não é abordada a questão literária, figurando, então, somente no segundo capítulo.

Por sua vez, o segundo capítulo foi incumbido de focalizar a Literatura Brasileira e a obra de Ana Paula Maia. Diante disso, ele foi dividido em três subseções. A primeira foi delegada para a explanação acerca da Literatura Brasileira, relativamente recente, e seus personagens homens e suas masculinidades. Enquanto isso, a segunda parte do capítulo trata da inserção da trilogia *A Saga dos Brutos* em um contexto literário contemporâneo, com a intenção de traçar paralelos entre a obra em questão e as vicissitudes da literatura produzida recentemente. Por fim, a terceira subdivisão do capítulo aborda a escrita de Maia e como esta contribui para a construção das subjetividades dos personagens. O capítulo em questão pretende localizar a obra da autora no contexto atual, além de entender a construção de suas narrativas e como as masculinidades são colocadas em seu texto.

Finalmente, o terceiro e último capítulo debaterá a relação da obra com as masculinidades, sendo dividido em quatro subseções. É, então, nesse capítulo que a análise literária se destaca como paralela aos estudos das masculinidades. A primeira parte discorre sobre a relação entre trabalho e masculinidades. Já a segunda, sobre o grotesco enquanto estética e masculinidades. Por sua vez, a terceira parte do capítulo disserta acerca da irmandade e do afeto e das masculinidades. Enfim, a última seção tem a intenção de entrelaçar os conceitos de irmandade, de trabalho e de grotesco com as masculinidades dos personagens analisadas.

## 1 FUNDAMENTOS DAS MASCULINIDADES E OS PERCALÇOS HISTÓRICOS DOS CONCEITOS

### 1.1 O GÊNERO COMO ARENA

De acordo com o Dicionário Michaelis (2019), o verbete “arena” carrega o seguinte significado:

- 1 Área coberta de areia onde combatiam os gladiadores e as feras nos circos romanos, e onde os condenados e os cristãos eram entregues às feras em certas festividades; anfiteatro, circo.
- 2 Área central de um circo; picadeiro.
- 3 Terreno circular fechado, coberto de areia, onde se realizam touradas ou outros espetáculos.
- 4 Lugar onde ocorrem debates ou discussões.
- 5 Palco de teatro localizado ao centro e ao nível da plateia que o circunda.
- 6 Tablado para luta de boxe.

Ao relacionar gênero à arena, pode-se compreender que não se trata de uma questão simples, mas, sim, conflituosa. Conflito, por sua vez, remete a um combate entre duas forças. Pois bem, por séculos entendeu-se gênero como uma concepção bipolar entre masculinidade e feminilidade.

No início do século XX, entram em efervescência os estudos de psicanálise, tendo como destaque Freud, seu precursor. Tal momento foi formativo para o entendimento de gênero, uma vez que o psicanalista contraria o senso comum, que pregava uma concepção biológica entre as esferas do feminino e do masculino e a própria sexualidade. Freud (1997) entendeu que a sexualidade era mais fluída do que se pensava, defendendo, inclusive, a hipótese de uma bissexualidade inerente a todo e qualquer ser humano. A bissexualidade pressuposta por ele dá suporte para seus escritos sobre Édipo. A partir disso, o estudioso interpreta uma dimensão sociológica no superego, que colabora para a constituição do gênero de um determinado indivíduo. Dessa forma, a masculinidade não existiria em seu estado puro, mas em conjunto a um sem número de emoções complexas e contraditórias por si só.

Consequentemente, Freud (1997) pôde germinar a questão de um gênero não biológico ou natural, mas construído. Mesmo assim, a questão ainda era tratada

de forma a colocar o ser masculino acima do ser feminino, uma vez que se teoriza sobre o falo como centro de uma pulsão de vida e como motivo de certa inveja no caso de sua ausência.

Por sua vez, Karen Horney (1984) – um dos únicos nomes femininos na Psicanálise da época – combateu a ideia ainda um tanto biologizante de Freud. Ela conceituou uma construção totalmente social do gênero, em que um indivíduo não altera de nenhum modo a psique humana, apenas uma educação restritiva, que nega e rebaixa o feminino.

No entanto, apesar de um certo progressismo de Horney (1984), entre as décadas de 1930 e 1960, os estudos psicanalistas guinaram ao conservadorismo, apresentando uma concepção biologizante do gênero, segundo a qual este seria definido pela genitália, tendo o dever de cumprir funções reprodutoras somente, o que delineou o entendimento também de sexualidade. Isso significa que a saúde mental seria concernente a uma performance de gênero ortodoxa, ou seja, uma lógica dicotômica centrada na cis-heteronormatividade. A partir de então, os postulados de Freud foram colocados de lado, para, assim, entender-se a sexualidade humana como algo natural e biológico, não como uma complexa e frágil construção.

Entretanto, tendo como suporte o pensamento freudiano, Carl Jung (2008) distinguiu um *self* construído em um ambiente social, cujas duas facetas seriam chamadas de *persona* e *anima*. Assim como Freud, Jung também acreditava em uma inclinação feminina dentro do homem. Dessa forma, ele considerou a *persona* como peso masculino e a *anima* como peso feminino que se equilibram em uma balança. Conseqüentemente, o autor corroborou com a ideia freudiana de dois polos contrários, que estão enraizados na psique humana desde o todo sempre, apoiados em arquétipos. Ademais, Jung acreditava que o movimento feminista tentava manear demais a balança para o lado feminino, suprimindo a *persona*.

Com a Escola de Frankfurt, as ideias de Theodor Adorno (*apud* CONNELL, 2005) e, principalmente, de Eric Fromm (*apud* CONNELL, 2005) deram contorno a uma masculinidade que seria autoritária. O contexto desses estudos oportuniza o pensar sobre o autoritarismo e o fascismo. Dessa forma, Fromm acredita que

o tipo autoritário [de pessoa] era a masculinidade particularmente envolvida na manutenção do patriarcado: marcado por ódio aos homossexuais e desprezo às mulheres, assim como uma maior conformidade geral com autoridades maiores, e agressões àqueles menos poderosos. Essas características remontam a rígida parentalidade, dominância da família pelo pai, repressão sexual e moralidade conservadora<sup>1</sup> (FROMM *apud* CONNELL, 2005, p. 18, tradução minha).

Apoiados em todo esse contexto, os conceitos de Beauvoir dão mais contornos ao entendimento sobre gênero, masculinidade e feminilidade. Para ela, o gênero é puramente uma construção social, tendo a mulher como o “outro” de um objeto masculino. Para ela, “[d]iferentes formas de gênero são modos de vida diferentes, em vez de tipos característicos fixos”<sup>2</sup> (BEAUVOIR *apud* CONNELL, 2005, p. 19).

Dessa forma, a filósofa abre espaço para uma compreensão não dicotômica do gênero, uma vez que o gênero não é fixo, e cada um é capaz de performar, fazer seu próprio gênero. No entanto, não é totalmente livre para tal. Isso se dá porque o gênero não é apenas identitário, mas tem grande participação nas relações de poder e nas estruturas sociais, sendo formatado de acordo com o período histórico e com o contexto geográfico. Ou seja, o entendimento de gênero, como mostrado, altera-se com o passar do tempo, assim como se alteram as relações de poder. Isso também acontece de uma forma díspar em culturas e locais diferentes do globo.

Além da intersecção da Psicanálise com o feminismo de Beauvoir, Jacques Lacan (1985) também teorizou a origem da submissão feminina. Ele focou em um processo simbólico das relações emocionais e familiares. Sendo assim, ele também colocava o falo no centro da discussão, mas, agora, de forma simbólica. Então, o próprio falocentrismo e/ou sua reprodução e aceitação seriam um ato político opressor. Dessa forma, a própria masculinidade seria lida sob uma ótica política (LACAN, 1985).

A partir disso, o termo “papéis de gênero” tomou forma. Tal conceito aproxima-se intrinsecamente de uma perspectiva social do gênero, mas sob uma ótica

---

<sup>1</sup> “The ‘authoritarian’ type [de pessoa] was a masculinity particularly involved in the maintenance of patriarchy: marked by hatred for homosexuals and contempt for women, as well as a more general conformity to authority from above, and aggression towards the less powerful. These traits were traced back to rigid parenting, dominance of the family by the father, sexual repression and conservative morality”.

<sup>2</sup> “Different gender forms are different ways of life rather than fixed character types”.

de que existam direitos e deveres entre os gêneros. Nisso, às mulheres seria delegada a esfera íntima e, aos homens, a esfera pública. Ou seja, a criação dos filhos e o trabalho doméstico seriam funções femininas, enquanto tudo o que é feito da porta do lar para fora seria função masculina. No entanto, é preciso compreender que o termo pode estar deslocado para entender gênero, uma vez que não há diferença biológica entre estes para que as tarefas sejam divididas de forma tão rígida.

Dessa forma, a segunda onda feminista passa a questionar tais papéis, tratando a esfera pessoal e familiar como ambiente também político, uma vez que seus pensamentos pregam uma igualdade de direitos e deveres entre os gêneros.

Uma vez que papéis normativos são fatos sociais, eles podem ser alterados por processos sociais. Isso acontece toda vez que as agências de socialização – família, escola, mídia de massa etc. – transmitem novas expectativas<sup>3</sup> (CONNELL, 2005, p. 23, tradução minha).

A partir dos anos 1970, houve uma ebulição dos estudos das masculinidades, impulsionados pelo próprio feminismo, com o movimento chamado *Men's Liberation*. Tal guinada teve início com atores famosos de Hollywood, sobretudo homens brancos, ricos e estadunidenses. Ainda assim, tal movimento era apoiado em uma teoria dos papéis de gênero, sendo teoricamente vago. A argumentação do grupo olhava para o gênero como um aspecto da vida humana desconectado de outros aspectos sociais, como o trabalho e a classe econômica.

Isto posto, ao pensar interseccionalmente, é possível afirmar que gênero seria uma metáfora para relações de poder. Portanto, retratar o gênero como arena faz sentido quando a própria conceituação passou por tantos questionamentos e mudanças. Essa ondulação e essa instabilidade conceitual ainda são atuais, uma vez que a identidade de gênero vem sendo questionada. Isso é causado por conta de uma resistência do próprio *status quo*, que tenta manter o patriarcado, já que os próprios homens podem se beneficiar desse sistema social.

Em suma, atualmente, ainda é preciso salientar a diferenciação entre sexo e gênero.

---

<sup>3</sup> Since the role norms are social facts, they can be changed by social processes. This will happen whenever the agencies of socialization – family, school, mass media, etc. – transmit new expectations

A vida humana não se divide apenas em duas esferas, nem o caráter humano se divide em dois tipos. Nossas imagens de gênero são quase sempre dicotômicas, mas a realidade não o é (CONNELL, 2015, p. 46).

Dessa forma, é latente a noção de que o gênero não transita em dois polos, mas numa escala gradativa de performance social, uma vez que se valha de símbolos arbitrados femininos ou masculinos por certa cultura. Pensar isso é entender a independência entre o corpo portador de uma genitália e uma parte de uma subjetividade individual.

A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante (BUTLER, 2015, p. 26).

Sob a ótica de uma não ancoragem do gênero no sexo, abrem-se espaços para refletir a masculinidade como uma composição social dentro das relações de poder.

## 1.2 MASCULINIDADES NO PLURAL

Delegar uma dicotomia aos gêneros é fadá-los ao senso comum. No entanto, é sobre a base do senso comum que as masculinidades são construídas, ocupando um lugar no imaginário social. Isso se dá justamente porque é preciso contrapor a masculinidade e a feminilidade para o entendimento desses dois conceitos, pois “masculinidade não existe se não em contraste com a feminilidade”<sup>4</sup> (CONNELL, 2005, p. 68). Justamente por estar tão arraigada no imaginário de uma sociedade é que é preciso considerar essa dicotomia aparente para fundamentar as masculinidades. Elas tentam evadir tudo aquilo pertencente à esfera do que é considerado feminino. É, então, por meio dessa polarização que a masculinidade vai se firmar. A respeito do assunto, Welzer-Lang (2004) afirma que “entre os homens, o feminino se torna o polo antagônico central, o inimigo interior que deve ser combatido”. Tudo aquilo que se opõe à esfera feminina é atribuído ao campo masculino. A partir disso, para construir essa polarização, é preciso que se supere a

---

<sup>4</sup> “Masculinity does not exist except in contrast with femininity”.

questão biologizante de machos e fêmeas para se considerar as concepções de gênero em uma determinada cultura dentro de um determinado recorte histórico:

Quando falamos em “uma mulher” ou “um homem”, ativamos um imenso sistema de entendimentos, implicações, sobretons e alusões que se acumularam ao longo de nossa história cultural. Os “significados” dessas palavras são muito maiores do que as categorias biológicas de macho e fêmea (CONNELL, 2015, p. 172).

Dessa forma, é preciso acessar a memória discursiva, constituída por anos de vivência em sociedade e atravessada por ideologias, para compreender o que se quer fazer entender ao usar as palavras “homem” ou “mulher”, conectando-as a comportamentos, a atributos, a caráter, a aparência corporal, a vestimentas, aos papéis sociais, entre outros, já estabelecidos pela ordem de gênero.

[A]s masculinidades são socialmente construídas, e não uma propriedade de algum tipo de essência eterna, nem mítica, tampouco biológica. [...] masculinidades variam de cultura a cultura, variam em qualquer cultura no transcorrer de um certo período de tempo, variam em qualquer cultura através de um conjunto de outras variáveis, outros lugares potenciais de identidade e variam no decorrer da vida de qualquer homem individual. [...] as masculinidades são construídas simultaneamente em dois campos inter-relacionados de relações de poder – nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações de homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade etc.) (KIMMEL, 1998, p. 105).

As masculinidades, como um conjunto de características, comportamentos e discursos atribuídos ao indivíduo que performa e/ou se identifica com o gênero masculino, engendram um complexo mecanismo que rege as relações de poder estabelecidas tanto entre homem e mulher quanto entre indivíduos do mesmo gênero. Sendo assim, tais relações abordam as questões de gênero partindo da premissa de construção social, uma vez que é impossível escrutiná-las separadamente de uma conjuntura socio-histórica e econômica. Por sua vez, os conceitos de masculinidades são fluidos, nebulosos. É por mais esse motivo, então, que se articulam as masculinidades no plural, pois

[...] não podemos falar de masculinidade como se fosse uma essência constante e universal, mas sim como um conjunto de significados e comportamentos fluidos e em constante mudança. Neste sentido, devemos falar de masculinidades, reconhecendo as diferentes definições de hombridade (KIMMEL, 1998. p. 106).

As masculinidades podem diferenciar-se nas questões históricas e culturais, além de basearem suas diferenças nas desigualdades sociais, de raça, de etnia, de

sexualidade e de idade. Portanto, referir-se a uma masculinidade no singular pode remeter a um problema ideológico ao compreender que ela seria essencial a qualquer homem, descartando uma realidade contraditória e complexa. Consequentemente, é possível afirmar que há inúmeras formas de masculinidades e, justamente por isso e por conta de as masculinidades serem constructos sociais, é inteligível que é organizada uma certa hierarquia entre elas.

Há uma estrutura das masculinidades em que se hierarquizam e culminam as masculinidades hegemônicas, que não é um modelo a ser seguido, mas uma dinâmica social que configura as relações homem/homem.

Dessa forma, uma masculinidade hegemônica é aquela que corresponde às expectativas de um sistema patriarcal e que incorpora signos arbitrariamente masculinos de forma mais exaltada que outras, garantindo – ou tentando garantir – uma posição elevada nas relações de poder entre homens e mulheres e/ou entre homens. Sendo assim, a masculinidade hegemônica apresenta seus requisitos: é preciso ser homem, branco, heterossexual, de classe média ou alta, jovem, viril, forte, provedor da família e sexualmente ativo. Nessa hierarquia está situado no ponto mais alto aquele que mais se aproximou dessas características, tanto na forma material de ser, quanto nas suas práticas discursivas. Conforme Kimmel (1998), o “ideal hegemônico de masculinidade” não se constitui sozinho, é estabelecido diante as relações com outros feixes de masculinidades. O hegemônico e o subalterno coexistem em uma relação bilateral e heterogênea.

Apesar de o número de homens a alcançar a masculinidade hegemônica ser pequena, é ela a masculinidade imposta, a considerada ideal. De acordo com Connell e Messerschmidt (2013, p. 245):

A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens.

É, então, por e na hierarquia que se dão as masculinidades hegemônicas e subalternas, levando, assim, ao conceito de masculinidade marginal, aquela que, além de subalterna, está presente no homem que está localizado à margem de uma

sociedade. De acordo com Kimmel (1998, p. 101), “[à] medida que o ideal hegemônico de masculinidade se estabelece, este é criado por oposição a um feixe de ‘outros’, cuja masculinidade foi problematizada e desvalorizada”.

A marginalidade coincide em alguns pontos com a masculinidade subalterna. Aqueles de baixo poder aquisitivo são delegados à margem da sociedade, o que faz também o homem descer ao menos um degrau na hierarquia das masculinidades. Isso se dá porque o homem pobre é descreditado em sua honra por não poder ter elevada autonomia no tocante ao consumismo e, principalmente, ao prover do lar. A população que não tem acesso a bens de consumo está sujeita à violência física – seja pela opressão do Estado, por meio de instituições policiais, seja entre os civis integrantes dessa sociedade – e simbólica, por conta do sistema socioeconômico vigente, ou seja, o capitalismo.

Para além da questão econômica, a violência permeia a própria concepção de masculinidades, como característica intrínseca ao homem, criando um molde para o fazer masculino.

A construção cultural das categorias do masculino está se fazendo num campo minado onde se enredam, se misturam e se fundem as identificações com a ideia de portados da lei simbólica (e, portanto, também a ela submisso), produtor arbitrário de lei (e, portanto, sem estar ou precisar a ela se submeter), agente do poder e agente da violência (MACHADO, 2004, p. 72).

A pressão insidiosa dessa hierarquia das masculinidades faz com que o homem, conscientemente ou não, utilize a violência para alcançar maiores níveis de hombridade, com intuítos de não só comprovar sua masculinidade, mas também para defender sua honra, para sustentar sua família, para adquirir privilégios sexuais, para se sentir na posição de herói, entre outros. “A construção simbólica masculina articula-se em torno do desafio da honra da disputa entre homens e do controle das mulheres, e constitui grande parte das formas de violência masculina brasileira” (MACHADO, 2004, p. 57).

Colocado o homem, então, em posição de dominador em uma relação de gênero a partir de uma perspectiva ocidental e patriarcal, o recurso da violência é utilizado para a manutenção desse lugar hierárquico. De acordo com Bourdieu (*apud* SAFFIOTI, 2001, [s.p.]),

[a] violência simbólica institui-se por meio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominador (logo, à dominação), uma vez que ele não dispõe para pensá-lo ou pensar a si próprio, ou melhor, para pensar sua relação com ele, senão de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo senão a forma incorporada da relação de dominação, mostram esta relação como natural; ou, em outros termos, que os esquemas que ele mobiliza para se perceber e se avaliar ou para perceber e avaliar o dominador são o produto da incorporação de classificações, assim naturalizadas, das quais seu ser social é o produto.

Ou seja, a não consciência do uso da violência em virtude da manutenção de uma masculinidade hegemônica fez-se, no caso, primordial para a permanência da organização social patriarcal.

De acordo com Girard (1990), a violência pauta-se em um bode expiatório como solução pacificadora. Isto é, é preciso que a violência de uma comunidade, tão ampla e complexa que seu agente não é identificável, seja canalizada em um indivíduo ou em um objeto para purificar o coletivo.

Tendo em vista tal exposição, é possível afirmar que essas relações de poder são, geralmente, invisíveis ao homem cuja posição é privilegiada. Se esse homem estiver ainda consoante à hegemonia de masculinidades, em dada cultura e em dado período histórico, será mais difícil de notar tais relações de poder. Alcançar a hegemonia das masculinidades não é a garantia de poder. É preciso sempre fazer a manutenção para se legitimar e para permanecer em tal patamar. Ou seja, esse conceito de hegemonia é eficaz ao patriarcado, pois submete as mulheres aos homens e, até mesmo, homens a outros homens. Além disso, é possível apontar a masculinidade hegemônica como parte fundante do próprio autoritarismo, uma vez que este está intimamente ligado às características próprias desse tipo de masculinidade, como a honra, a rigidez e o controle absoluto de seus subordinados.

E, por sua vez, a masculinidade hegemônica pode ser tratada como uma estrutura que apaga os indivíduos que a almejam, conscientemente ou não, por meio de aparatos ideológicos complexos que definem “fatores” para galgar seus patamares. “Fatores” esses que são encontrados nas relações de poder, de acordo com o tempo e o espaço, como a violência, a dominação, a etnia, a classe social, a sexualidade e o gênero. O homem que não atende aos requisitos de masculinidade hegemônica vem a ser encontrado em esferas subalternas, até mesmo se aproximando às femininas.

Ademais, a virilidade é um dos pilares da masculinidade. Sem ela, é quase impossível se apresentar um estereótipo de masculinidade hegemônica. Este fator é relacionado ao vigor sexual, físico e psicológico do homem. É por meio dela que a masculinidade hegemônica pratica sua manutenção. Bourdieu (*apud* COURTINE, 2013, p. 11) comenta que:

O privilégio masculino é também uma armadilha [...] que impõe a cada homem o dever de afirmar, em qualquer circunstância, a sua virilidade [...]. A virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual, social, mas também aptidão para o combate e para o exercício da violência, é antes de tudo uma carga. Tudo concorre para fazer do ideal da impossível virilidade o princípio de uma imensa vulnerabilidade.

A virilidade, como potência sexual, reside no corpo que se quer masculino. Acerca do corpo, Foucault (1997) elucida, de forma dispersa em sua obra, que este não pode ser dividido dicotomicamente da alma, uma vez que o corpo se expressa tanto quanto a psique. Aliás, ele é a própria materialização da psique, além de ser um espaço de enunciação. Na contramão do sujeito, que se configura no e pelo discurso e nas e pelas relações de poder, o corpo o é antes da própria enunciação. Apesar disso, é importante ressaltar que a carne não está isenta de sofrer ações, pois ele é alicerce para os processos de subjetivação. Ou seja, o corpo é parte primordial para que a subjetivação aconteça. Dessa forma, paradoxalmente, o corpo é prisão e liberdade, pois é o tendo como arcabouço que se se constrói como sujeito, dentro de suas limitações e potências (FOUCAULT, 1997).

Como ponto de convergência, o corpo tornou-se objeto de vigília e repressão. Para o castigo, o objeto sempre fora o corpo, sendo receptor de mutilações e açoites como punição, a fim de que o controle social fosse exercido. Diante disso, o corpo está inserido em um contexto político, em que "as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais" (FOUCAULT, 1997, p. 28).

Posto isso, é válido sublinhar que a virilidade é constituição de um sujeito masculino, uma vez que ela carrega marca indelével de uma masculinidade hegemônica, cujo símbolo maior é o pênis ereto. A violência, assim, aproxima-se da virilidade quando é utilizada como mecanismo de proteção e reafirmação desta, uma vez que castiga outros corpos, subjugando-os.

É, então, a violência um fator importante para a manutenção da virilidade e, conseqüentemente, da masculinidade hegemônica. A luta e o esforço para se alcançar ou para manter a masculinidade hegemônica leva a uma crise da masculinidade.

Além disso, sobre a masculinidade hegemônica, é preciso sublinhar que tal hegemonia não é uma composição da esfera íntima, mas pública, uma vez que ela “é estabelecida somente se há alguma correspondência entre ideal cultural e poder institucional, coletivo e não individual”<sup>5</sup> (CONNELL, 2005, p. 77). Isto é, o modelo desse tipo de masculinidade perpassa por instâncias sociais, como escolas, família, Estado, mídia, entre outras.

Sendo assim, as masculinidades, principalmente a hegemônica, são reativas, uma vez que sempre respondem às mudanças que intendem desestabilizar uma estrutura patriarcal.

Apesar de os homens encontrarem-se como beneficiários dos dividendos de uma cultura patriarcal, manter a postura próxima de uma masculinidade hegemônica é maléfico para o indivíduo. Ao tentar adequar-se a uma essência irreal, o sujeito diminui-se e dobra-se. Isso se traduz na mutilação do próprio eu, uma vez que homens não podem acessar seus sentimentos, supostamente não devem ser afetivos. A máxima “homem não chora” elucida muito bem a situação em que os indivíduos se colocam e/ou são colocados. Ao tentarem afastar-se de tudo aquilo que é supostamente da esfera feminina, fecham-se emocionalmente, fazendo com que também sofram as decorrências desse sistema relacional de gênero existente até hoje.

Atualmente, vem-se discutindo o termo da “masculinidade tóxica”, principalmente nas redes sociais. Debates sobre o assunto crescem a cada dia. Pode-se supor, então, que esse movimento é atribuído como consequência de uma possível nova onda feminista, colocando os homens, mais uma vez, em posição de questionamentos. Ainda assim, como toda ação espera uma reação, as masculinidades que intentam ser hegemônicas, mais uma vez, são reativas e tentam manter suas posições de poder para com mulheres ou com homens que prefiguram

---

<sup>5</sup> “Hegemony is likely to be established only if there is some correspondence between cultural ideal and institutional power, collective, not individual”.

masculinidades marginais e/ou subalternas. Então, orbitando a masculinidade hegemônica, encontra-se a cumplicidade como configuração prática, que subjuga as masculinidades subalternas e as marginais. Essa cumplicidade com o projeto de masculinidade hegemônica desses homens que reagem aos movimentos sociais atuais colabora para a manutenção desta. Dessa forma, configura-se um jogo engendrado nas relações de poder e de gênero.

Pensar masculinidades é também refletir sobre as relações humanas. A partir disso, é importante focalizar a cumplicidade masculina. Ela pode ser analisada sob duas óticas: a) uma cumplicidade para com a estrutura hegemônica das masculinidades; e b) a cumplicidade entre indivíduos, permeado pelo afeto e pela irmandade.

A cumplicidade sob uma primeira análise pode ser o movimento entre homens que até não praticam ou não buscam uma masculinidade hegemônica, violenta ou dominante, mas, também, não a combatem nem a corroboram. Essa cumplicidade pode ser ciente ou não, fomentando uma política de masculinidade que mantém sua posição nas relações de poder. “A base dessa política é a masculinidade cúmplice que aceita a estrutura mais ampla de relações de gênero, mas não age de forma militante em sua defesa” (CONNELL, 1995, p. 194). Sendo assim, aquele que percebe a estrutura das masculinidades hegemônicas e subalternas, dominantes – de homens e de mulheres – e dominadas, mas não age para a mudança é cúmplice, assim como aqueles que agem da mesma forma, mesmo não sendo ciente dessa construção das masculinidades.

Concomitantemente a isso, a cumplicidade entre indivíduos é uma ideia bastante cara às masculinidades, uma vez que envolve exclusão de mulheres e aproximação – não sexual – entre homens. O sistema de dominação masculina perpassa pela virilidade, sendo esta o cerne de uma cultura patriarcal. Dessa forma, a virilidade requer absoluta negação de tudo o que é feminino. Ora, o que há de mais feminino em uma estrutura de dominância masculina é a própria mulher. Sendo assim, a exclusão de mulheres de ambientes ditos masculinos é uma das bases da própria virilidade. Nesses ambientes, atos viris ganham espaços, uma vez que não há indivíduos dominados nessa estrutura que possa censurá-los. Aqui, também

entra o conceito de cumplicidade sobre um sistema patriarcal, além da cumplicidade que é construída entre os indivíduos.

A observação das fraternidades permite de fato circunscrever os traços fundamentais da existência histórica da virilidade como sendo o coração da dominação masculina. Isto porque as fraternidades revelam os elementos essenciais do dispositivo viril: o dispositivo, como se terá pressentido, da exclusão das mulheres, aquele também do processo de formação de uma solidariedade compacta entre homens-irmãos, indissociável de uma hierarquização entre iguais e, a partir daí, de traços do modelo patriarcal autoritário (HAROCHE, 2013, p. 23).

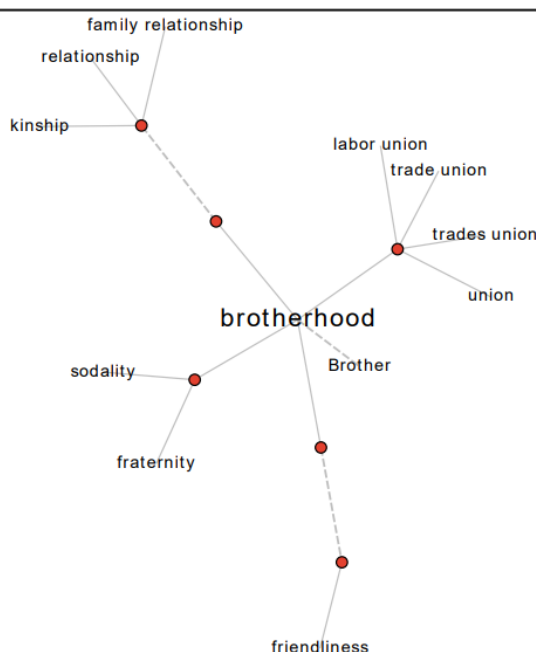
A existência de ambientes exclusivamente masculinos, como bares, academias, campos de futebol, quartéis de exército etc., é propício para o nascimento desse companheirismo entre homens, que também perpassa o conceito de honra, muito caro às masculinidades viris. A honra está ligada intimamente à masculinidade hegemônica, pois esta pode ser entendida como a defesa de tudo aquilo que constrói a virilidade. Dessa forma, a constituição de uma coletividade masculina acaba por ter como função a solidificação de um bloco solidário em que esses homens se amparam mutuamente na manutenção da masculinidade hegemônica. Essa associação entre os indivíduos também colabora para uma certa fiscalização da virilidade. Fiscalizar uns aos outros significa que nenhuma masculinidade está solidificada, sendo sucessivamente posta à prova. O fato de vigiar uns aos outros confere a cumplicidade com o sistema patriarcal ao mesmo tempo que contribui para a manutenção deste. Essa vigilância também está enraizada no medo da vulnerabilidade. O homem deve mostrar-se viril, mas teme que seja descoberto não tão viril assim. Portanto, apontar a falha ou a vulnerabilidade do outro retira o foco sobre si. Sendo assim, compreende-se que há uma dupla face da cumplicidade, uma vez que ela pode ser entre indivíduos ou de uma instituição masculina.

A partir disso, não se pode negar que a cumplicidade entre indivíduos homens pode acarretar o afeto entre eles. A amizade caminha lado a lado com a cumplicidade masculina. Contudo, expressar-se emocionalmente pode distanciar os homens da masculinidade hegemônica, uma vez que aparentar ser frio emocionalmente é uma das características do conceito de virilidade. Então, “[c]om base no sistema patriarcal, um indivíduo sente-se homem quando se conecta com experiências de realização e empreendimento externos, em detrimento do exercício

de experiências de interiorização e emocionalidade” (NOLASCO, 1997, p. 24). Ou seja, a supressão de sentimentos é fonte de virilidade, mas, então, paradoxalmente, é na cumplicidade que o homem encontra um escape para o afeto.

Essa cumplicidade também perpassa pelas instâncias de trabalho, mais precisamente nas uniões sindicais. A ideia de relacionar cumplicidade, fraternidade e união sindical surgiu de uma pesquisa de um verbete visual pelo site [visualthesaurus.com](http://visualthesaurus.com), que, segundo este, “é um dicionário e/ou uma espécie de enciclopédia que cria mapas conceituais que se desabrocham em significados e sinônimos”<sup>6</sup>. Sendo assim, a palavra *brotherhood* (irmandade em inglês) conecta-se a tantas outras, entre elas, união sindical.

## brotherhood



7

O sindicato, por definição, é o coletivo de trabalhadores de uma determinada categoria que se unem para defender seus direitos ou conquistar novos. Dessa forma, a instituição perpassa a luta de classes, em que há duas forças conflitantes: a do patrão e a do operário. Ou seja, a cumplicidade entre indivíduos masculinos

<sup>6</sup> “The Visual Thesaurus is an interactive dictionary and thesaurus which creates word maps that”.

<sup>7</sup> “Blossom with meanings and branch to related words”. Disponível em: <https://www.visualthesaurus.com/>. Acesso em: 15 out. de 2019.

também é percebida na força sindical, uma vez que ela é bastante presente em trabalhos mais braçais. “Para os camponeses e o mundo operário, o *status* de homem está intimamente ligado ao emprego da força no quadro de uma atividade produtiva, assim como ao domínio do conhecimento que não se adquire na escola” (BAUBÉROT, 2013, p. 205). Isto é, trabalhos que requerem o uso da força pressupõem uma certa masculinização de seus trabalhadores e, conseqüentemente, de seus ambientes. É, então, nesse contexto que a cumplicidade entre homens perpassa os locais de trabalho. A questão das masculinidades, do trabalho e do afeto será mais aprofundada afrente, no terceiro capítulo, quando da análise literária.

Se, por um lado, a masculinidade está presente em ambientes operários, justamente por, geralmente, esses trabalhos exigirem força braçal, o sindicato, conseqüentemente, figura como instituição de união e solidariedade, uma vez que regulariza mesma comunhão masculina. Isso fica evidente no próprio sentido da palavra *brotherhood*. Se a palavra for dissecada, percebe-se que é derivada de *brother*, irmão em inglês. É válido notar que a palavra denota irmão como membro familiar masculino, e não irmã, afastando o fantasma da feminilidade de um ambiente que se quer masculinizado.

Para mais, o próprio trabalho em si também é proveniência de uma masculinidade hegemônica, uma vez que este é fonte de sustento familiar por meio do salário. O provimento da casa, sob uma perspectiva patriarcal, é responsabilidade do homem. Faltar com tal cumprimento é faltar com a masculinidade, é ser menos másculo. Em uma sociedade capitalista, então, o dinheiro, o salário e o provimento estão intimamente conectados à manutenção da masculinidade hegemônica.

No ambiente do trabalho, a solidariedade masculina se consolida por conta de ser um ambiente cujo número de homens é grande, já que o trabalho remunerado, fora do ambiente privado do lar, é considerado masculino. A identificação de homens com outros homens de uma mesma classe social abre espaço para a solidariedade dentro de uma mesma classe profissional, uma vez que, ali, grande parte dos homens está visando, conscientemente ou não, à manutenção ou ao alcance da masculinidade hegemônica. Para o estudioso Daniel Welzer-Lang (2004, p. 125),

a solidariedade masculina intervém para evitar a dor de ser uma vítima; essa casa dos homens é o lugar de transmissão de valores positivos. Ter prazer, descobrir o interesse coletivo sobre o individual, são valores que fundam a solidariedade humana.

Ou seja, estar na presença de outros homens, na ausência de toda e qualquer feminilidade, traz uma espécie de segurança para suas masculinidades, o que se faz muito caro aos sindicatos. Para a questão da liderança dessa solidariedade – o sindicato –, é preciso um representante ao qual sejam atribuídas força física, coragem e virilidade, pois esses são elementos-chave no repertório simbólico no mundo do trabalho masculinizado.

## 2 LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E AS MASCULINIDADES

### 2.1 LITERATURA BRASILEIRA E OS HOMENS

A literatura brasileira, assim como outras expressões artísticas, teve sua história permeada por autores homens. Por muito tempo, a escrita foi feita sobre homens e para homens. Ou seja, além dos autores serem homens, os temas focalizados foram sempre sob a perspectiva do gênero masculino. Mesmo se os personagens fossem mulheres, suas subjetividades, seus comportamentos e seus aspectos ainda estavam sob o entendimento e a interpretação de um lugar masculino de fala. Sobretudo, a questão de gênero não fora colocada em primeiro plano nas obras de autoria masculina.

Apesar disso, o prisma masculino sobre a questão de gênero na literatura brasileira não colocou invariavelmente um personagem homem que esteja em consonância com sua masculinidade, que esteja alcançando a masculinidade hegemônica ou, ao menos, não a questionando. Para compreender a representação desses homens, seguem alguns exemplos da literatura brasileira relativamente recente.

*Dom Casmurro*, célebre romance de Machado de Assis, de 1899, conta a história de Bentinho, narrada por ele mesmo quando idoso. O homem representado é paranoico e amargurado, lembrando os tempos de juventude, em que conheceu Capitu, seu casamento com ela e sua amizade com Escobar. O cerne da obra encontra-se na suspeita de Bento em relação ao seu filho, muito parecido com seu melhor amigo. No entanto, uma interpretação um pouco mais aprofundada pode chegar à suposição de que, ao imaginar-se traído ou não por Capitu, ele sente inveja dela por não ter tido uma suposta relação com Escobar. Na icônica passagem do velório do amigo, Capitu chora sobre o caixão de Escobar. Isso incomoda profundamente Dom Casmurro. Sendo assim, a geniosa escrita de Machado, que sempre dispõe de narradores nada confiáveis, deixa a questão em aberto. O casamento, na obra em questão, e, conseqüentemente, o ciúme e a paranoia podem

ter sido consumados por conta do medo de Bentinho de sentir afeto e/ou paixão por Escobar.<sup>8</sup>

*São Bernardo*, de Graciliano Ramos, de 1934, retrata Paulo Honório, um homem autoritário e um grande fazendeiro no sertão de Alagoas. A narrativa é situada no processo de urbanização que acontecia no nordeste brasileiro. Dessa forma, as terras de Honório, que representam seu império construído do zero, são a extensão de seu ego, uma vez que ele as mantém na tentativa de proteger seu orgulho e sua masculinidade. É, então, por causa de sua inflexibilidade, de sua ausência de sensibilidade, de sua arrogância e de seu autoritarismo que ele rui. O fazendeiro não consegue manter boas relações com mulheres, principalmente aquelas que não se submetem ao comportamento narcisista e machista dele. Em contraposição a isso, está sua esposa, Madalena, que tem ideias que contrastam com as do marido. Sobretudo, o matrimônio foi contraído com intenção de gerar herdeiros para Honório. Sendo assim, Madalena será peça importante na queda do fazendeiro, uma vez que a existência dela lembra suas falhas e suas vulnerabilidades.

É possível perceber que, no romance de Ramos, toda a aspereza desse homem tenta encobrir suas fragilidades humanas. Nesse ensejo, o fazendeiro sucumbe à paranoia e ao irracional. A partir disso, Paulo Honório vê-se obrigado a refletir sobre si e sobre sua masculinidade. Portanto, *São Bernardo* apresenta um personagem que pode ter se aproximado da masculinidade hegemônica, mas sua ruína aconteceu justamente em razão da tentativa de manutenção desta.

*Jubiabá*, de Jorge Amado, de 1935, retrata a população de Salvador do começo do século XX pelos olhos de Antônio Balduino, um menino morador do morro do Capa-Negro. Diferentemente, então, de *São Bernardo*, o romance de Amado afasta-se do sertão para centrar-se na área urbana, mais especificamente na cidade em expansão. O nome do romance é emprestado de um personagem bastante importante para Baldo – apelido do menino –, o pai de santo que convive com ele.

---

<sup>8</sup> A obra é extremamente já estudada e difundida. Por essa razão, não serão estendidas as explicações acerca desse romance.

Sendo uma das primeiras obras brasileiras que apresenta um herói negro, o romance também se afasta da obra de Ramos ao tratar a narrativa de uma forma mais ampla, abarcando as relações sociais dos personagens, e não estudando mais profundamente apenas um indivíduo. Todavia, uma aproximação possível desses dois romances é o orgulho masculino, que também habita Baldo. O rapaz, já crescido, trata suas relações sexuais como troféus conquistados, assim como seu fascínio pelo boxe está atrelado ao seu orgulho, uma vez que seu corpo acolhe um certo tipo de materialização de masculinidade. Além disso, o rapaz é senhor de si. Ele, depois de ter passado algum tempo como mendigo, sente-se imbatível, que domina si mesmo e os outros. Baldo também carrega a herança da cultura negra por ter Jubiabá como sua figura paterna. Sendo assim, além de uma questão social, a racial também é despontada na obra. Percebe-se, então, que a obra recorta as masculinidades, posicionando-as entre as classes operárias e burguesas, entre os brancos e os negros.

No romance, as narrativas orais são fundamentais, uma vez que a construção da masculinidade de Baldo é inspirada nelas, ou na tentativa de alcançar uma masculinidade hegemônica. Iluminado por essas histórias, o rapaz lidera uma greve no porto. Ou seja, a obra retrata uma mudança social, mas não de gênero. Disso, pode-se inferir que é mais fácil desequilibrar uma estrutura de classe do que a patriarcal.

*O vampiro de Curitiba*, de Dalton Trevisan, de 1965, é um livro que reúne 15 contos, que pintam o fascínio e o ódio dos homens pelas mulheres. A escrita irônica e mordaz de Trevisan traz Nelsinho, um personagem inseguro de si e obcecado por sexo. O homem é um estuprador que vaga pelas ruas de Curitiba tangenciando sua próxima vítima. Nesse sentido, o fascínio pelo que é feminino encontra-se com a misoginia, uma vez que, nas narrativas, a mulher só sente prazer se for pecaminosa ou se for à força. Ou seja, as mulheres são objetos de desejo de Nelsinho, mas apenas isso, pois assim elas são tratadas. Portanto, a obra pode representar muito bem a cultura de estupro instaurada no atual sistema patriarcal.

Além disso, a hiperssexualização de Nelsinho tenta encobrir sua vulnerabilidade emocional, uma vez que a masculinidade hegemônica não abre

brechas para fragilidades. Dessa forma, o narrador relata as caças do personagem, mas sem com elas compactuar, pois é cínico e sarcástico em seu narrar.

*Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, de 1975, a obra mais experimental aqui exemplificada, é uma novela que retrata a família de André, a qual é numerosa e com uma forte linha geracional, patriarcal e tradicional. A opressão causada pelo pai sufoca o rapaz, assim como os sentimentos incestuosos por sua irmã, Ana. Isso, então, o impulsiona a sair das terras da família. A história se passa sem lugar ou tempo definidos, tudo que o leitor nota é que se trata de uma área rural e bastante arcaica. A representação do sistema patriarcal feita pela organização da família de André pode representar a modernização das relações de gênero. Tal fato é alegoricamente retratado pelo avô do rapaz, já falecido, mas tendo seu lugar à mesa como se ainda estivesse vivo. Sua partida sem a autorização do pai o ofende, uma vez que a autoridade dele foi maculada. Sendo assim, a ausência de André lembra a ruptura feita na soberania dos patriarcas da família, uma vez que ele quebra a linhagem dos homens que cuidam daquela terra.

Assim como o movimento de fuga do rapaz desse sistema opressor e rígido representado, o tabu do incesto pode metaforar a quebra da tradição sexual, tal qual a de gênero. Dessa forma, *Lavoura arcaica* é uma alegoria, com feições bíblicas, míticas e trágicas, que retrata a tentativa de construção de uma masculinidade mais moderna e a quebra das tradições sufocantes.

“Passeio noturno I” e “Passeio noturno II”, contos de Rubem Fonseca, ambos de 1975, relatam as divagações de um homem que supre sua frustração de um indivíduo com um casamento tradicional e de classe média. Uma interpretação possível é de que essa frustração do personagem pode ter sido originada no tédio. Dessa forma, o homem sai, à noite, em seu carro, simplesmente para atropelar pessoas. A violência explicitada nos contos faz-se bastante naturalizada e sem maiores explicações. Assim funciona também com a masculinidade hegemônica, em que a força física e a brutalidade são mecanismos de manutenção desta. Então, esses passeios são feitos como algo rotineiro e como se o homem tivesse o direito de matar ou machucar outras pessoas, principalmente mulheres, pelo simples fato de ser um homem.

Essa impressão de direito à violência também é explicitada em “O cobrador”, conto do mesmo autor, mas de 1979. Deixando um pouco a questão social apartada, o personagem principal, que se sente menosprezado e injustiçado pela sociedade, decide cobrar de volta tudo aquilo que lhe foi simbolicamente retirado. Diferentemente do conto anteriormente explanado, neste, o homem não exerce violência apenas por prazer, mas quase que como uma necessidade de sobrevivência. Isso pode também se relacionar com a tentativa de manutenção da masculinidade hegemônica à força e pela violência, também naturalizada. É, então, difícil não fazer um paralelo do conto com as comunidades *incel* – *involuntary celibates*, celibatários involuntários em inglês – na atualidade. Porque o personagem também tem a motivação da vingança impulsionada pelo ódio à sociedade que lhe negou tudo. Assim são também os *incel* que matam pessoas, principalmente mulheres, por não conseguirem obter sucesso (ou até mesmo obter alguma) em relações conjugais.

Em 1983, é publicado o romance de João Silvério Trevisan intitulado *Em nome do desejo*, que, diferentemente das obras aqui tratadas até então, narra a infância e a vida adulta de Tiquinho. No entanto, a obra não é sobre o referido personagem, mas sobre o desenvolvimento de sua sexualidade e os conflitos entre esta e a religião. Dessa forma, todos os questionamentos e as dúvidas acerca de sua homoafetividade fervilham ao longo da narrativa, sempre emoldurados por princípios religiosos.

Na obra, o fato de um homem sentir-se atraído por outro e, mesmo assim, continuar sendo um homem, mesmo que com características consideradas femininas, é colocado à mesa para o leitor. Assim, os temas religiosos e sexuais são contrapostos, indo na contramão da realidade política e social da época, uma vez que ainda era vigente a ditadura militar brasileira, mesmo que prestes a acabar.

Além disso, ao trazer à tona a questão das masculinidades homoafetivas, o romance acaba por se afastar de uma ótica heteronormativa da masculinidade.

*A céu aberto*, publicado em 1996, de João Gilberto Noll, é um romance cujas características são idiossincráticas do autor: personagens errantes, sem nome, sem origem. A narrativa é pejada de uma escrita lírica e afetiva, ainda que repleta de

ausências. O romance relata a tentativa do narrador-personagem de salvar seu irmão de uma doença, apresentando a vida inconstante de dois garotos em situação de rua, abandonados pelo pai. A partir disso, inicia-se a saga da busca pelo pai para pedir ajuda em relação ao irmão doente: “temos que chegar na presença do nosso pai até o fim do dia, precisamos lhe pedir uns trocados para a sua recuperação, é disso que somos feitos, de precisar, precisar, não ouviu essa história não?” (NOLL, 2008, p. 17). Dessa forma, o protagonista encontra seu pai que está lutando em uma guerra. Depois de conseguir ajuda para o irmão, ele perde-se deste e de seu pai, acaba tornando-se soldado, experiencia relações sexuais com outros homens, conhece um antigo amigo de seu pai, abandona a guerra e passa a ser uma espécie de cônjuge desse conhecido, Arthur. As lembranças da guerra e a violência vivida ao lado do homem afligem o narrador-personagem. Então, ele decide procurar seu irmão, refazendo seus passos. Ao encontrá-lo, em momentos diferentes, percebe que sua performatividade corporal já não mais se alinha às masculinas

O meu irmão não tirava a vestimenta de sacristão, pelo jeito estava gostando de andar de saia. Ganhara uma suavidade no olhar, os cabelos caídos de um lado da face, e eu ali por uns bons minutos com um joelho no chão analisando esse irmão que não reconhecia mais, quem sabe andava se transformando em minha irmã... (NOLL, 2008, p. 59).

Ao perceber o menino com quem compartilhou a infância tão feminino, é despertado um desejo, sem julgamento por parte do personagem-narrador ou julgamento quanto à performance corporal do irmão, uma vez que, a partir de então, ele passa a referir-se a seu parente no gênero feminino. Aliás, ele conjuga seu desejo e seu carinho em um só sentimento.

Dessa forma, o romance em questão já não retrata um homem que tenta alcançar a masculinidade hegemônica e/ou está em crise. Aqui os personagens são fluidos, desde sua sexualidade, inclusive a questão do incesto, até seus gêneros, visto que o corpo transgênero é objeto de desejo e amor, não de estranheza ou fetichização. Ou seja, as masculinidades narradas em *A céu aberto* não se enquadram na esperada por um sistema patriarcal, mas, sim, desviam-se, sem questionamentos ou estranhamentos, o que demonstra uma nova perspectiva literária vista até então, não só acerca da sexualidade, mas do gênero e das próprias masculinidades.

Posto isso, um breve cenário do século passado pode ter sido superficialmente estabelecido para contextualizar a produção literária do século XXI. Dessa forma, na próxima subseção, será analisada como *A Saga dos Brutos* posiciona-se em uma conjuntura pós-moderna da Literatura Brasileira para melhor compreensão da obra e sua localização no estado da arte.

## 2.2 A SAGA DOS BRUTOS E A PÓS-MODERNIDADE

A obra de Ana Paula Maia em questão não se aproxima com as explanadas na seção anterior, seja por sua estética ou por sua temática. Mas, o que mais salta aos olhos, ao analisar a trilogia, é como esta foge dos padrões literários estabelecidos até as décadas finais do século XX. O que retira as obras integrantes da trilogia da classificação de romance tradicional é a questão do foco microscópico acima de um tema em específico. Pois, assim como aponta Rosenfeld,

[a] enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto de baixo da lente de um microscópio. Não o [romance tradicional] reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a *distância*, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. Da mesma forma se desfaz a personagem nítida, de contornos frios e claros, tão típico do romance convencional (ROSENFELD, 1996, p. 85).

Posto isso, é possível perceber que dois fatores reforçam o caráter de romance não tradicional da obra de Ana Paula Maia: os personagens e a caracterização do primeiro romance que compõe a saga como duas novelas que se entrelaçam – uma com título de “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”, que dá o nome ao livro, e a outra intitulada “O trabalho sujo dos outros”. Não é possível afirmar que seja uma narrativa encaixada e uma encaixante, pois não é o caso. Ambas ocorrem simultaneamente, em um mesmo universo e chegam a se cruzar. Dessa forma, podem ser lidas de forma independente, mas, juntas, arquitetam uma espécie de romance.

As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas: quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de conto [...], o romance e o poema longo [...], o romance e a autobiografia [...], o romance e a história [...], o romance e a biografia [...]? (HUTCHEON, 1991, p. 26).

Sendo assim, a autora utiliza a separação em novelas como mecanismo de aproximação de cada tema, atribuindo inclusive nomes diferentes a cada narrativa.

Por sua vez, ao dividir o livro em partes, é possível que o narrador escrutine os acontecimentos delimitando apenas um pequeno nicho da sociedade. Ao juntar todas as duas novelas e o romance (*Carvão animal*) de *A Saga dos Brutos*, é possível ter uma visão um pouco mais ampliada de uma determinada parcela da sociedade, sem deixar de ser microscópica, pois cada profissão invisível e seus trabalhadores são analisados quase quadro a quadro. O enredo da obra em questão não se apresenta como complexo, permeado por reviravoltas e mecanismos narrativos muito labirínticos. Justamente por isso a voz narrativa debruça-se sobre o cotidiano dos personagens, colocando lado a lado cenas corriqueiras e cenas com bastante violência. Esse contraste ressalta ainda mais o caráter absurdo das histórias narradas na trilogia. Tânia Pellegrini (1994, p. 55), acerca da literatura urbana e contemporânea, afirma:

Assim, a primeira coisa que se pode notar numa vertente dessas novas narrativas [...] é a ausência de um enredo definido, de uma trama que desenvolva situações mais complexas. Há um desmonte consciente do fluxo narrativo tradicional, uma subversão propositada da lógica narrativa [...].

Então, ao quebrar a trilogia em duas novelas e um romance, a obra consegue ater-se ao escrutínio de cada tema em questão, ou de cada trabalho em questão, trazendo à tona a profundidade de um romance tradicional ao mesmo tempo em que rompe com as tradições.

Acrescido a isso, os personagens não possuem contornos claros. Isso não significa que são rasos, mas fragmentados. Fragmentação essa que, somada ao rompimento de uma forma estética tradicional de romance, compõe as idiossincrasias da literatura pós-moderna.

Consonantemente, Schulz (2015), escritor e crítico literário, em seu livro *Lojas de canela*, constrói o “Tratado dos manequins”, que os pensa como uma metáfora de personagens mutantes, cujas cascas são constantemente transformadas de acordo com sua ambientação. Aqui, os manequins são uma afronta à criação, pois são suas caricaturas, parte de uma segunda criação que afronta a primeira, pois ousa refazer algo que, suspostamente, já seria perfeito.

Então, a heresia reside no gosto pelo imperfeito, pelo pueril e por tudo aquilo que é mundano e material. E é justamente isso que acomete os personagens de

Maia, que se confundem com os animais ou com os ambientes nos quais vivem e/ou sobrevivem.

Cão de rinha é um cão que não teve escolha. Ele aprendeu desde pequeno o que o seu dono ensinou. Podem ser reconhecidos pelas orelhas curtas ou amputadas e pelas cicatrizes, pontos e lacerações. Não tiveram escolhas. Exatamente como Edgar Wilson, que foi adestrado desde muito pequeno, matando coelhos e rãs. Que carrega algumas cicatrizes pelos braços, pescoço e peito. São tantos riscos e suturas na pele que não se lembra onde conseguiu a metade (MAIA, 2009, p. 69).

No trecho citado, por exemplo, Edgar Wilson confunde-se com o cão de rinha por diversas características: ambos foram adestrados para matar; ambos carregam cicatrizes e ferimentos; e, principalmente, nenhum dos dois teve escolha, como se o destino deles estivesse selado, remetendo à característica trágica da *moira*.

Dessa forma, o ponto de complexidade da escrita na construção desses personagens está apoiado justamente nesse caráter paradoxal deles, que se confundem com a fauna e com o espaço, mas tentam transcender de alguma forma, ao tentar expurgar suas angústias por meio da confissão, como Erasmo Wagner, ou ao sentir-se grato por poder olhar para o céu, como Edgar Wilson.

Ademais, é possível adjetivar a obra de Ana Paula Maia com tons naturalistas, retratando “a amarga vida de homens que abatem porcos, recolhem o lixo, desentopem o esgoto e quebram o asfalto” (MAIA, 2009, p. 7); ou, até mesmo, classificá-la como ultrarrealista, pois leva ao extremo a representação crua da realidade. O Naturalismo representa a classe trabalhadora, os dominados da sociedade capitalista. Por sua vez, a autora desvela uma literatura que traz como personagens principais aqueles que estão, muitas vezes, abaixo da classe operária, a “escória” que o restante da sociedade prefere ignorar.

Pode-se, então, considerar a obra em questão pós-moderna porque, de acordo com Hutcheon (1991), ela nega as concepções anteriores ao mesmo tempo em que as incorpora. Isso se dá por conta de um retorno ao passado, não de uma forma nostálgica, mas como uma revisão. Para a estudiosa, as características pós-modernas não são necessariamente novas, já existiam em correntes literárias anteriores. Sendo assim, as questões idiossincráticas do pós-moderno se diferem

das anteriores por conta de este apresentar um sujeito fragmentado que até então se acreditava uno.

Também não é possível comparar a obra de Ana Paula Maia com a escola realista brasileira em sua questão estética, na mimetização ou na objetividade narrativa. Isso se dá porque sua escrita não é explicitamente comprometida com alguma bandeira política ou social, ou seja, a *Trilogia dos Brutos* flutua acima de uma posição política declarada. No entanto, justamente por isso é que a obra, não dando dados específicos sobre o espaço e o tempo da narrativa, torna-se referencial e/ou representativo, sendo uma amálgama das características sociais brasileiras, ou, até mesmo, sul-americanas. Sendo assim,

[d]iríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural [...]. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54).

As circunstâncias de vida dos habitantes dessas regiões marginalizadas são impostas, por meio da violência simbólica que esse sistema exerce sobre elas, delegando-as a esse mundo subalterno, cujos matizes não são desejáveis de conhecimento pelo restante da sociedade não marginalizada. Tal violência simbólica é muito mais intensa e pesada do que a violência física exercida pelos próprios personagens. A crueldade desses personagens presentes nas obras literárias contemporâneas, assim como Edgar Wilson, nada mais é do que o reflexo, a projeção e a representação da violência simbólica exercida sobre eles pelo sistema. Sendo assim, pode-se afirmar que

[e]stá formado o novo cenário para a revitalização do realismo e do naturalismo, agora com tintas mais sombrias, não mais divididos em “campo” e “cidade”, como antes, mas ancorados numa única matéria bruta, fértil e muito real: a cidade cindida, ou seja, já irremediavelmente dividida em “centro” e “periferia”, em “favela” e “asfalto”, em “cidade” e “subúrbio”, em “bairro” e “orla”, dependendo o uso desses termos da região do país (PELLEGRINI, 2004, p. 19).

Ora, então, *A Saga dos Brutos* figura na pós-modernidade não somente por apresentar uma ambientação urbana, característica corrente da produção literária das duas primeiras décadas do século XX, mas por apresentar personagens característicos desse período. De acordo com Huthceon (1991), na pós-

-modernidade, não há uma narrativa-mestra dominante. Tal ausência é confundida com uma falta de sentido, apontando que a separação entre vida e arte não pode mais ser possível no contexto pós-moderno. A arte, então, não pode ser mais cêntrica, pois a vida moderna não é homogênea. Ou seja, os personagens da trilogia flutuam em volta desses conceitos, uma vez que eles também não conseguem perceber um sentido em suas vidas e que, para eles, não há religião – narrativa-mestra –, apenas o sagrado.

Segundo Jameson (2007), há a hipótese de sistematização de uma conjuntura cultural pós-moderna situada em um capitalismo tardio. Ele chama a atenção para a impossibilidade de tratar tal recorte de um modo homogêneo, mas tenta captar as idiossincrasias comuns dominantes para traçar uma periodização, desconsiderando a possibilidade de tratar-se de um estilo ou de uma estética pós-moderna. Dessa forma, o conceito de ruptura com ideologias modernistas faz-se presente na tentativa de sistematizar as características de uma arte pós-moderna. Sendo assim, algumas marcas são pontuadas na tal arte, que advém de um processo socio-histórico e de uma envergadura econômica capitalista.

Um dos primeiros traços dominantes da arte pós-moderna colocado pelo autor é o achatamento e/ou a falta de profundidade. Para argumentar tal afirmação, o autor compara a obra de Vincent Van Gogh com a de Andy Warhol, concernindo ao fato de que a fetichização acaba por retirar o sentido das imagens, transformando-as em simulacros. Tal escoamento afetivo não significa total esvaziamento de sentimento, mas, paradoxalmente, uma intensificação eufórica deste.

Em uma leitura descuidada da trilogia em questão, pode parecer uma narrativa rasa, em que a violência figura em suas páginas apenas por motivos estéticos. No entanto, esse secamento é, paradoxalmente, o umedecimento dos personagens, em que suas euforias e suas angústias são encobertas pela brutalidade de suas existências.

Ainda, para o autor, há uma mutação do espaço em que permeia o indivíduo em tempos pós-modernos. Como Jameson (2007) vale-se da arquitetura como a arte propulsora para o pensar sobre o pós-modernismo, é também na arquitetura que ele vai se valer para a construção desses novos espaços da pós-modernidade.

Após a tentativa de ruptura com os ideais burgueses feita no Modernismo, a arte pós-moderna busca a absorção de uma sintaxe popular já conhecida, construindo, por sua vez, um hiperespaço que modifica a forma com que o indivíduo ou o coletivo interprete e/ou represente essa nova realidade.

Portanto, de acordo com o autor, é importante pensar dialeticamente acerca do capitalismo tardio e, conseqüentemente, da arte pós-moderna, já que, segundo uma lógica marxista-althusseriana, o capitalismo é algo positivo e negativo ao mesmo tempo. Isso se dá por conta de uma possibilidade para a passagem para um socialismo mais elevado, mas, também, em razão de uma dominância hegemônica da burguesia. A partir disso, é possível pensar que *A Saga dos Brutos* consegue manipular esse hiperespaço, pois o espaço e a ambientação são partes dos personagens e vice e versa.

### 2.3 A ESCRITA DE ANA PAULA MAIA EM *A SAGA DOS BRUTOS*

A experiência literária proporcionada por *A Saga dos Brutos* beira a sinestesia, pois os sentidos são aguçados e confundidos. A escrita de Ana Paula Maia é bastante imagética, uma vez que suas descrições são cortantes, tão absurdas que beiram o real. Isso se dá porque, paradoxalmente, a realidade se faz absurda. E é sobre esse absurdo da realidade que a obra da autora paira. Tal estética sorve das influências do cinema, tendo a própria autora afirmado que busca referências em filmes de velho oeste e em filmes de diretores como Quentin Tarantino – que criou o icônico filme *Pulp Fiction*, inspirado também na literatura de polpa, assim como se inspira Maia – e Sérgio Leone. Para Maria Fernanda Garbeiro, professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFRRJ,

[q]uem já leu alguns dos livros da autora sabe que, ao menos, um tiro de raspão levará dessa leitura. Incólume, ninguém sai [...] Entre parágrafos onde o riso se colide com o espanto, propondo quase uma leitura *pulp*-contemporânea do Teatro do Absurdo, a gargalhada emerge de uma violência grifada pelo flerte com o *nonsense* (GARBEIRO, 2017, p. 1270).

As orações breves que compõem a estrutura das três narrativas não abrem espaço para o leitor respirar, solicitando uma leitura rápida para, ao final do livro,

então, tentar respirar. Contudo, é difícil a respiração do leitor depois de degustar a obra. Aliás, as duas primeiras novelas da obra – “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” e “O trabalho sujo dos outros” – encerram um sistema simbólico: o digestivo. Por sua vez, *Carvão animal* é simbolizado pelo fogo, fechado também em um formato cíclico.

As novelas contidas no primeiro livro explanam, por diversas vezes, a questão da deglutição. Cão que come humano, humano que come rins humanos, porco que come humano, humano que come porco, rato que come humano, humano que come rato. Isso pode aludir à animalização do homem e à humanização do animal, como quando um rim da irmã de Gerson é roubado, sem escrúpulos, de dentro do corpo dela, mesmo causando sua morte. Assim, vidas humanas parecem irrelevantes e desvalorizadas, pois até mesmo os porcos têm mais valor do que elas, uma vez que suas tripas valem algum dinheiro.

Na natureza, há uma ciclicidade do alimento. Depois de passar pelo sistema digestivo, o alimento, processado pelo corpo como fezes, volta, teoricamente, à terra, servindo de adubo para fazer crescer novos alimentos ou para alimentar uma caçada. Essa ciclicidade é passível de representar o movimento vicioso de uma sociedade capitalista, pois, por gerações, uma mesma família pode permanecer em uma mesma classe social.

Outra questão que corrobora a associação do primeiro livro da trilogia com o sistema digestivo são os dentes. Ernesto Wesley tem seus dentes apodrecidos, quase que decompostos, como se já mortos. Sem tratamento odontológico, o homem resolve o problema sozinho, arrancando um dos molares que doía aguçadamente ao mastigar. Sua dificuldade ao alimentar-se pode corresponder a alguém que nunca recebe nada desse sistema capitalista, apenas dá, como dá seu corpo que é flagelado pelo seu próprio trabalho: “Dentes podem faltar, mas para um homem que depende de seus braços para viver, os dedos são imprescindíveis. E devem ser medidos pela robustez e ganância da força muscular” (MAIA, 2009, p. 152). Além disso, o papel da decomposição da matéria é transformar aquilo que é orgânico em material mineral, que é absorvido pelo solo, servindo de adubo para as plantas. Pensar a decomposição do corpo de Ernesto Wesley é pensar também na

decomposição de seu próprio sujeito, que é integrado ao seu ambiente, quase fazendo parte do próprio solo, alimentando o mesmo ciclo vicioso do qual faz parte e do qual não consegue escapar, em um sistema de vida e morte que se retroalimenta.

Para os povos bambaras, etnia do oeste africano, os dentes representam a força humana. Chevalier (1986, p. 417), em seu dicionário de símbolos, afirma:

Perder os dentes é ser despossuído de força agressiva, de juventude, de defesa: é um símbolo de frustração, de castração, de quebra. É a perda da energia vital, enquanto a mandíbula saudável e bem ajustada atesta a força viril e confiante em si mesma.<sup>9</sup>

Por sua vez, o romance *Carvão animal*, que encerra a trilogia, tem também sua carga simbólica, mas, dessa vez, representada pelo fogo. Nela, o fogo encerra o ciclo da vida uma vez que transforma tudo em cinzas, em pó, fazendo com que tudo que era vivo torne à terra, de onde veio: “Entendeu que o fogo é traiçoeiro. Surge silencioso, arrasta-se sobre toda a superfície, apaga os vestígios e deixa apenas cinzas. Tudo o que uma pessoa constrói e tudo o que ostenta, ele devora numa lambida. Todos estão ao alcance do fogo” (MAIA, 2011, p. 10).

O fogo também é um elemento bastante caro à mitologia. Nela, a fênix, um pássaro de fogo, renasce de suas próprias cinzas, assim como o pó originado na produção do carvão animal – seja intencional, no crematório, ou não, nos incêndios. As lágrimas desse animal também têm propriedades curativas, assim como a chuva, que sempre está presente no momento em que o bombeiro chora, sendo uma cura simbólica para sua analgesia congênita ou uma reversão da evaporação de suas lágrimas, pois o narrador explica que estas evaporaram havia três anos e, desde então, ele não chorara. Essa ciclicidade também é ilustrada por meio do número 8, algoritmo que aparece constantemente na narrativa. São oito quilômetros que Ernesto Wesley cruza para comprar adubo para suas minhocas; são oito andares que constituem um dos prédios em que há um incêndio narrado; faz oito anos que Palmiro – amigo do bombeiro – não fala com sua filha; são oito os dentes com jaquetas de ouro que este mesmo deixa de herança para a mesma filha; Ernesto

---

<sup>9</sup> Perder los dientes es ser desposeído de fuerza agresiva, de juventud, de defensa: es un símbolo de frustración; de castración, de quiebra. Es la pérdida de la energía vital, mientras que la mandíbula sana y bien guarnecida atestigua la fuerza viril y confiada em sí misma.

Wesley combate ao fogo da explosão que traumatizou Edgar Wilson por oito horas; Ernesto Wesley foi condenado a oito anos de prisão por assassinato; um personagem de uma narrativa encaixada enterra seu pai abusador – depois de falecido – a oito palmos de terra e é manco com uma diferença de oito centímetros entre uma perna e outra: “Achou graça por ter sido oito centímetros e seu pai descansar a oito palmos. Ainda caminha com alguma dificuldade, mas as ondulações devem ter diminuído em oito graus, é o que imagina” (MAIA, 2011, p. 95); são oito homens que trabalham nas minas fazendo carvão animal durante uma noite; Vladimilson trabalha oito horas por dia; e oito é o número de frases que compõem o primeiro parágrafo do livro.

Enfim, esse mesmo número também é muito simbólico para a religião judaico-cristã, uma vez que representa o reinício. Isso se dá porque o mundo foi feito em sete dias, ou seja, no oitavo, o ciclo recomeça. Para além disso, o algarismo 8 pode corresponder ao símbolo de infinito, pois é ilimitado, seu fluxo não tem início ou fim, assim como também corresponde ao animal mítico oroboro, que é uma serpente que engole a própria cauda, também equivalendo-se àquilo que é eterno e/ou à criação e ao renascimento do mundo e da vida.

Dessa forma, o livro faz-se em um formato de círculo, corroborado pela primeira e última frases da narrativa: “No fim tudo o que resta são os dentes” (MAIA, 2011, p. 9); “Ernesto Wesley sabe que no fim, tudo o que resta são os dentes, e que devem ser cuidados para que, se um dia não escapar do fogo que enfrenta corajosamente, não se torne apenas carvão animal” (MAIA, 2011, p. 158). Os dentes, também, conectam-se com as duas narrativas primeiras da trilogia.

Além disso, o número oito também é caro para o povo Dogon, civilização habitante da África Ocidental, que pode ter, há séculos, conhecimentos dos quais a civilização ocidental só alcançou há, relativamente, pouco tempo. Para eles, o oito representa a água, o sêmen e todas as forças reprodutivas existentes. Sob a mesma perspectiva, tudo aquilo que é perfeito e puro é colocado em dobro. Ou seja, o número essencial da criação não seria quatro, mas seu dobro, uma vez que oito representa o perfeito equilíbrio. Segundo essa cultura, cada indivíduo nasce com duas almas, uma macho e outra fêmea. De acordo com Chevalier (1986, p. 769):

Assim, todo homem, mesmo que todo animal, nasce com duas almas, uma macho e outra fêmea. A única exceção à regra é a divindade da desordem, escura e frequentemente maléfica, porque nasce sozinha. O número-chave da criação não é, então, quatro, mas oito, por sua qualidade de quatro ao dobro. Há, pois, oito heróis criadores e oito famílias humanas, nascidas dos oitos ancestrais primordiais, dos quais quatro têm predominância macho e os outros quatro, uma predominância fêmea, embora todos sejam bissexuais. O sétimo ancestral é o senhor da palavra, porém, o oitavo é a própria palavra<sup>10</sup>.

Isto é, o número oito carrega uma imensa carga sagrada para diversas culturas, representando, quase sempre, a própria criação e/ou o próprio verbo. A questão da palavra é bastante importante para as masculinidades, uma vez que ela representa a criação e a comunicação. A criação porque o verbo está entrelaçado ao sêmen, elemento reprodutivo da parte biológica masculina, e a comunicação porque o falar das emoções é afastar-se do campo da masculinidade hegemônica, uma vez que “homem não chora”, distanciando o masculino de sua própria subjetividade.

Ademais, as narrativas de Ana Paula Maia engendram-se em volta de homens. Os personagens da autora são partes integrantes de um caleidoscópio que representa certas masculinidades. Isso se dá porque esses indivíduos fictícios fazem parte de um mesmo universo, no qual o trabalho dá o tom da narrativa. Esse universo tem, literal e simbolicamente, aspectos fronteiros, seja na ambientação das narrativas ou nas construções psicológicas dos personagens. No limiar entre o bruto e o delicado, encontram-se Edgar Wilson, Ernesto Wesley, Erasmo Wagner e tantos outros homens escritos pela autora.

Para a brutalidade, é dado a eles o trabalho, que é sujo, pesado e colérico. São coletores de lixo, abatedores de porcos, limpadores de fossas, cremadores de corpos, mineiros, recolhedores de corpos de animais, bombeiros, carpinteiros, quebradores de asfalto. Trabalhos estes repelidos por grande parte da população e relegado àqueles que não conhecem outra faceta do labor que não essa. Além do trabalho, outro fator que delinea esses homens é a proximidade com o animal. O animalesco mescla-se com a humanidade, seja no caráter, seja no corpóreo, seja

---

<sup>10</sup> Así todo hombre, lo mismo que todo animal, nace con dos almas, una macho y otra hembra, La única excepción a esta regla es la divinidad del desorden, tenebrosa y a menudo maléfica, porque nace única. El número clave de la creación no es pues el cuatro, sino el ocho por su cualidad de cuatro doble. Hay pues ocho héroes creadores y ocho familias humanas, nacidas de los ocho ancestros primordiales, de los cuales cuatro tienen predominancia macho y los otros cuatro una predominancia hembra, aunque todos sean bisexuados. El séptimo ancestro es el señor de la palabra, pero el octavo es la palabra misma.

nos afetos. São corpos endurecidos e secos, abatidos pelo trabalho, assim como os porcos de Edgar Wilson são abatidos pelo machado.

Esses trabalhos parecem conter uma carga neonaturalista na escrita de Ana Paula Maia, uma vez que eles são a própria fortuna desses personagens. É uma roda espiral da qual os E.W.'s não conseguem escapar. O caráter determinista do próprio trabalho substitui o determinismo do ambiente do Naturalismo do século XIX, posto que a pós-modernidade arca com o capitalismo tardio, que é a principal matriz do trabalho que é conhecido hoje.

No contrapeso disso, há o afeto: a significativa característica que afasta *A Saga dos Brutos* do Naturalismo, pois humaniza os personagens. São homens que se apoiam uns nos outros por meio da amizade e da fraternidade, tendo esse carinho como combustível e/ou como abrigo de toda a brutalidade da vida. Uma questão sobre a qual refletir seria a hipótese de que o afeto os faria esquecerem de suas próprias finitudes, fazendo que, ao tentarem ignorar suas condições, utilizem o afeto como ancoragem de uma resistência à dura realidade de seus trabalhos.

Por sua vez, a literatura contemporânea apresenta, paulatinamente, temas em que a violência urbana faz-se presente de uma forma robusta, seja ela como pano de fundo ou até mesmo como personagem. “Essa tendência neodocumental da ficção, com tinturas tardo-naturalistas, constitui a referência óbvia ao fenômeno referido da compulsão pelas situações-limite na vida social” (DIAS, 2008, p. 30).

Não se pode afirmar que a vida imita a arte ou que a arte imita a vida, mas é fato que ambas estão interligadas. É, então, pela literatura que as reflexões acerca dessas violências impulsionadas pelas masculinidades marginalizadas e subalternas tomam corpo nesta pesquisa. Mais especificamente, o gênero *pulp fiction* consegue abarcar essa temática de uma forma singular, trazendo tons de *noir*, com narrativas curtas.

Tal gênero originou-se no início do século XX nos Estados Unidos e era publicado em revistas e folhetins, impresso em papel de baixo custo, cuja procedência era a polpa da celulose, da qual se origina o nome dessa literatura. No entanto, não é só o material que une os autores do gênero. Nele, enquadram-se as narrativas de fácil e rápida leitura, com um caráter de fruição que reunia diversas

temáticas, como aventura, erotismo, guerra, espionagem, faroeste, ficção científica e investigação policial. A globalização cultural, impulsionada pela internet, fez com que as *pulp fictions* saíssem do papel e habitassem os *sites*, os *blogs* e o cinema.

Assim como as narrativas *pulp*, que, geralmente, são ambientadas em centros urbanos, Ana Paula também utiliza esse espaço para a construção de sua narrativa. No entanto, é ingênuo afirmar que literatura urbana é aquela que traz a cidade apenas como pano de fundo para as ações de seus personagens. Nessa vertente literária, o conglomerado urbano faz-se quase como um personagem, influenciando nos acontecimentos e nas subjetividades envolvidos na narrativa. Sendo assim,

[o] roteiro do desenvolvimento da literatura urbana necessariamente passa por espaços que, já no século XIX, podem ser chamados de espaços da exclusão: os “cortiços” e “casas de pensão” de Aluizio de Azevedo. Precursores das atuais “neofavelas”, das “cidades de Deus” e dos “capões”, abrigavam aqueles que a sociedade explorava e refugava: escravos libertos, brancos pobres, imigrantes, prostitutas, homossexuais, vadios, todos antecessores dos “bichos-soltos” e dos “carandirus” de hoje. As formas de violência ali representadas obedeciam aos códigos naturalistas da época, compreendidos como a simbolização mimética determinista de conflitos sociais que brotavam do submundo dos centros urbanos de então (PELLEGRINI, 2004, p. 19).

Entranhada por todas essas características, a escrita d’*A Saga dos Brutos* é econômica e direta, tendo, muitas vezes, estilos emprestados do cinema. Na contracapa da única edição de *Entre rinhas...*, Beatriz Resende compara a autora com os diretores Tarantino e Kitano, responsáveis por obras também marcadas pela brutalidade. A própria autora revela, em entrevista para o jornal *O Estadão*, que se inspira em filmes de faroeste para a sua escrita.

Há influência muito grande dos filmes de western, por exemplo. Para escrever meus livros, preciso ter consumido muito western. Meus livros têm construção árida, mas não é um árido do cangaço, não falo de nordestino, da região do Nordeste. As histórias que escrevo não têm uma geografia determinada. São lugares sem geografias. É o que chamamos de Brasil profundo. Poderia nem ser no Brasil.<sup>11 12</sup>

<sup>11</sup> Ana Paula Maia fala sobre influência do *western* e diz: “minha militância é escrever uma boa história”. Portal UAI, 2018. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2018/12/02/noticias-artes-e-livros,238148/escritora-ana-paula-maia-fala-sobre-influencia-do-western-e-questoes-r.shtml>.

<sup>12</sup> A referência da entrevista com Ana Paula Maia é uma reprodução da matéria do jornal *O Estadão*. Como o jornal, atualmente, é pago, a referência foi retirada de um endereço secundário que consta acima.

Dessa forma, sua escrita, além de não se passar em lugar algum e, ao mesmo tempo, em qualquer lugar, é seca como seus enredos, com frases curtas, muitos pontos finais e poucas vírgulas. Sua linguagem é simples e concisa, mas a construção da narrativa é agressiva e precisa. O absurdo elaborado e concebido pela linguagem da obra tem um papel fundamental na temática e na análise dessas narrativas. Com isso, revela que não há mediação entre o pensamento e a ação dos personagens. Em alguns momentos da narrativa, a maneira como as palavras são sobrepostas leva o leitor a emergir no dia a dia dos personagens.

Para mais, fica evidente a exacerbação do realismo na obra, uma vez que a hiper-realidade se encarrega de gerar desconforto ao leitor. É válido lembrar que o realismo elevado ao seu grau superlativo aqui citado refere-se mais ao *zeitgeist* contemporâneo, não utópico ou idealista, do que à escola literária. Também em entrevista, Maia comenta sobre sua relação com o Realismo e o Naturalismo.

O naturalismo é um elemento da minha literatura. Mas acho que é um naturalismo ainda mais radical em comparação com o naturalismo do século XIX. Mas há também elementos desse naturalismo tradicional, por exemplo, o mundo dos obreiros, que está presente na sua obra e em Zola. O *Germinal* é um livro que li para escrever a passagem do carvão, por causa da mina. Além disso, assisti à adaptação para o cinema, porque é visualmente também importante. Foi uma referência. Você lê um livro para escrever um capítulo, uma cena.<sup>13</sup>

Tal desconforto provocado pela escrita faz-se necessário para retirar o leitor da obra do estado anestesiado diante da realidade de pessoas invisíveis. Ou seja, é preciso dobrar os fatos e os personagens ao absurdo para desnaturalizar as condições sub-humanas em que vive grande parcela da população, devorada pelo próprio sistema capitalista. É preciso que haja uma comparação entre a expectativa de uma realidade e ela mesma. É no meio desse caminho que se mantém o absurdo. De acordo com Camus (2014, p. 41), “[o] absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação”. Ou seja, a escrita d’*A Saga dos Brutos* figura nesse entrelugar da realidade e do imaginado.

A brutalidade da vida pesou sobre as existências dos personagens de Ana Paula Maia. O leitor não é poupado da realidade cruel em que vivem os atores

---

<sup>13</sup> GRÜNNAGEL, Christian. "Ir aonde ninguém quer ir": entrevista com Ana Paula Maia, 2015. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182015000100351](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182015000100351).

principais de sua narrativa. Pelo contrário, a linguagem utilizada, a escolha lexical e o uso de palavras têm como objetivo demonstrar, de maneira praticamente cinematográfica, a subjetividade dos personagens em seu meio social e seus modos de vida.

Enfim, a escrita da trilogia parece beber – ou comer – da fonte de tendências estéticas anteriores. No entanto, a obra como um todo é ímpar em suas idiossincrasias, pois, ao mesmo tempo em que se inspira em correntes precedentes, compõe sua própria gramática e sua própria estética, que é o principal material na construção desses homens que são trabalhadores, que são brutos e que são igualmente sensíveis. É possível, então, comparar os personagens com esse tipo de escrita, que é dura porque é direta e objetiva, mas é poética por meio da elaboração de imagens tão singulares e coesas entre si.

### 3 HOMENS DUROS, HOMENS TENROS

#### 3.1 O TRABALHO COMO MATRIZ DE UMA CERTA MASCULINIDADE

Para a palavra trabalho, o Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (2012, p. 1147) apresenta a seguinte descrição:

Atividade destinada a utilizar as coisas naturais ou a modifica o ambiente para satisfação das necessidades humanas. O conceito de trabalho implica portanto: 1) a dependência do homem, no que diz respeito à sua vida e aos seus interesses, em relação à natureza: o que constitui a necessidade; 2) a reação ativa a essa dependência, constituída por operações mais ou menos complexas, destinadas à elaboração ou à utilização dos elementos naturais; 3) o grau mais ou menos elevado de esforço, sofrimento ou cansaço, que constitui o custo humano do trabalho.

O trabalho em si pode ser também visto como castigo, uma vez que a origem latina da palavra remete a *tripallium*, uma antiga máquina de tortura. Ademais, de acordo com o livro de Gênesis da Bíblia judaico-cristã, o trabalho é considerado uma maldição divina advinda do pecado original:

E ao homem declarou: "Visto que você deu ouvidos à sua mulher e comeu do fruto da árvore da qual ordenei a você que não comesse, maldita é a terra por sua causa; com sofrimento você se alimentará dela todos os dias da sua vida. Ela lhe dará espinhos e ervas daninhas, e você terá que alimentar-se das plantas do campo. Com o suor do seu rosto você comerá o seu pão, até que volte à terra, visto que dela foi tirado; porque você é pó, e ao pó voltará" (BÍBLIA, 1982, Gn 3:17-19).

Tal concepção teve uma guinada quando Agostinho e Tomás de Aquino trataram o trabalho como preceito religioso, uma vez que se deve trabalhar para conseguir aquilo que se almeja ou que se necessita e não se deve delegar o peso deste a outrem. Para mais anterior a isso, a mitologia grega e, depois, a tragédia já refletiam o trabalho com Sísifo.

Nesse mito, Sísifo engana a morte diversas vezes e, como castigo dado por Zeus, ele é condenado a rolar uma pesada rocha até o alto de uma montanha, sendo que, quando ele chegasse a seu cume, esta rolaria de volta ao ponto inicial do trabalho, tendo Sísifo que recomeçar. Aqui, também, o trabalho é colocado como castigo e tortura, pois o mortal, por toda sua eternidade pós-morte, deveria executar uma tarefa sem fim – nos dois sentidos da palavra: sem término e sem motivo.

Por sua vez, durante o Renascimento, o trabalho, ou seja, a vida ativa, teve sua defesa por literatos e filósofos da época, em detrimento do ócio: a vida contemplativa. Então, a partir do Romantismo, o trabalho começou a ser entendido em relação à própria natureza humana, sendo a ação mais elevada da humanidade.

Para Marx (2004), os homens distinguem-se dos animais pelo trabalhar. No entanto, nas narrativas analisadas nesta pesquisa, os trabalhadores mesclam-se aos animais, por meio, muitas vezes, do próprio trabalho. Nietzsche também refletiu acerca do trabalho, mas com outros olhos. O filósofo acreditava que o trabalho era a traição de um estado de espírito jubiloso do homem, além de colocar que o trabalho é uma forma de manter os trabalhadores subjugados e de impedir seus desenvolvimentos.

Marx (2004) também teorizou uma classe de trabalhadores, sendo esta o proletário, a qual detém apenas sua força de trabalho e sua prole, o qual seja, seus filhos. Em “O trabalho sujo dos outros”, o desígnio da vida de Erasmo Wagner é não deixar rastros ou vestígios, seja no lixo que recolhe, seja em sua decisão de não ter filhos para estender sua descendência no mundo. Por conta disso, o lixeiro é um trabalhador menos do que proletariado, pois tem apenas sua força de trabalho, absolutamente mais nada. Na conjuntura do universo de Ana Paula Maia, mais uma vez, esses homens são posicionados tão baixos que quase se confundem com o próprio solo, retomando a figura da composição: aquilo que se degrada ao solo.

Atualmente, com a revolução da informação, o trabalho vem, sistematicamente, sendo substituído por máquinas. No entanto, trabalhos braçais, pesados e sujos ainda são delegados às pessoas mais pobres. Então, a premissa de que o trabalho dignifica o homem pode ser invertida. Porque, num mundo em que o homem precisa prestar serviços em que seus corpos são mutilados e forçados ao seu limite, em que a saúde desses homens está à beira de um colapso, o que é menos lhes dado é a dignidade.

O que talvez seja mais inesperado é o modo como as novas tecnologias de produção e as novas formas coordenantes de organização permitiram o retorno dos sistemas de trabalho doméstico, familiar e paternalista, que Marx tendia a supor que saíam do negócio ou seriam reduzidos a condições de exploração cruel e de esforço desumanizante a ponto de se tornarem intoleráveis sob o capitalismo avançado (HARVEY, 1993, p. 175).

Apesar disso, é preciso fazer uma relativização com a mais valia, porque Marx (2004) pensou essa relação em uma conjuntura industrial. Na atualidade, os serviços são esse produto, não mais a produção em si. Então, é preciso pensar que os trabalhos mais salubres e intelectuais são confiados à elite, enquanto os trabalhos mais insalubres e mais braçais são delegados às classes mais pobres. O trabalho intelectual é relacionado ao trabalho que é bem-sucedido e que rende mais monetariamente. Isso pode ser um ponto positivo para alcançar a masculinidade hegemônica, pois a característica de provedor está intimamente entrelaçada em sua prática. Já a força física que é precisada na realização de trabalhos braçais é um ponto intrínseco e essencial a uma masculinidade bruta e latino-americana, uma vez que cada sociedade produz seus próprios ideais de masculinidade.

Desse modo, os serviços das pessoas que exercem trabalhos braçais podem ser considerados a nova produção a qual Marx teorizou. Sendo assim, quanto mais esses homens das narrativas trabalham, mais alheios e alienados de si eles se tornam.

[...] quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando (*ausarbeitet*), tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio (*fremd*) que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio. É do mesmo modo na religião. Quanto mais o homem põe em Deus, tanto menos ele retém em si mesmo. O trabalhador encerra a sua vida no objeto; mas agora ela não pertence mais a ele, mas sim ao objeto. Por conseguinte, quão maior esta atividade, tanto mais sem-objeto é o trabalhador. Ele não é o que é o produto do seu trabalho. Portanto, quanto maior este produto, tanto menor ele mesmo é (MARX, 2004, p. 81).

Esses homens-besta descritos n'*A Saga dos Brutos* fazem o trabalho deles e dos outros, aquele que ninguém deseja fazer. A eles não restam escolhas, apenas aceitar para sobreviver, sofrendo inúmeros tipos de violência, seja por pessoas, seja por sistemas ou, ainda, pela própria natureza. Condiçoados por “avanços” capitalistas, os personagens das novelas se veem dividindo espaços com todos os rejeitos do capitalismo delegados à periferia, onde é abrigado tudo aquilo indesejado pelo centro:

Através do trabalho estranhado o homem engendra, portanto, não apenas sua relação com o objeto e o ato de produção enquanto homens que lhe são estranhos e inimigos; ele engendra também a relação na qual outros homens estão para a sua produção e o seu produto, e a relação na qual ele está para com estes outros homens. Assim como ele [engendra] a sua própria produção para a sua desefetivação (*Entwirklichung*), para o seu

castigo, assim como [engendra] o seu próprio produto para a perda, um produto não pertencente a ele, ele engendra também o domínio de quem não produz sobre a produção e sobre o produto. Tal como estranha de si a sua própria atividade, ele apropria para o estranho (*Fremde*) a atividade não própria deste (MARX, 2004, p. 87).

Sendo assim, esses trabalhadores da trilogia analisada, quanto mais trabalham, menos humanos se tornam, uma vez que a força de trabalho é única coisa que têm e que, conseqüentemente, seus corpos, geradores dessa força, são exaustivamente abusados, lesados e desrespeitados. Ernesto Wesley é queimado, Edgar Wilson é sujado, Gerson tem insuficiência renal, Erasmo Wagner tem seu dente apodrecido, que a qualquer momento pode o infectar. Ora, ou o trabalho proporciona tais acometimentos, ou impede que eles possam ser tratados ou solucionados.

O trabalhador tem a infelicidade de ser um capital vivo e, portanto, carente (*bedürftig*), que, a cada momento em que não trabalha, perde seus juros e, com isso, sua existência. Como capital, o valor do trabalhador aumenta no sentido da procura e da oferta e, também fisicamente, a sua existência (*Dasein*), a sua vida, torna-se e é sabida como oferta de mercadoria, tal como qualquer outra mercadoria. O trabalhador produz o capital; o capital produz o trabalhador (MARX, 2004, p. 91).

O sistema em que o trabalhador produz o capital e o capital produz o trabalhador denota uma ciclicidade em que se encerra também nas narrativas em questão, uma vez que os trabalhos desses homens em questão também são cíclicos, sem começo ou fim, assim como o castigo de Sísifo, que sobe e desce a montanha sem nenhum propósito, absurdando sua própria vida.

A ideia de que “existo”, minha maneira de agir como se tudo tivesse um sentido (mesmo que, eventualmente, eu diga que nada tem), tudo isso acaba sendo desmentido de maneira vertiginosa pelo absurdo de uma morte possível. Pensar no amanhã, determinar uma meta, ter preferências, tudo isso supõe acreditar na liberdade, mesmo que se assegure, às vezes, não ter essa crença. Mas nesse momento sei perfeitamente que não existe tal liberdade superior, a liberdade de existir que é a única que pode fundar uma verdade (CAMUS, 2014, p. 62).

Albert Camus (2014) refletiu acerca do absurdo da própria existência a partir do mito de Sísifo. Aqui, o trabalho extenuante, sem propósito, leva ao esvaziamento de sentido da própria vida, uma vez que a liberdade dentro desse trabalho não existe. Ao executar uma tarefa sem propósito e sem fim, Sísifo, assim como os personagens de *A Saga dos Brutos*, talvez a morte – o suicídio – seja a única força

capaz de encerrar esse movimento cíclico que leva a vida ao absurdo, evidenciando a tragicidade presente na obra.

Edgar Wilson, dentro da trilogia, tem narrada sua juventude em *Carvão animal*, uma vez que tal narrativa acontece 10 anos antes da novela “Entre rinhas...”. Nela, ele é um carvoeiro que passa 12 horas, diariamente, no subsolo, profundamente embrenhado na terra. Lá, o trabalhador sente falta da luz do dia e quase esquece como é sentir o sol lambendo a pele. Tal imagem das minas de carvão assemelha-se à de uma cova, em que o corpo é colocado para decomposição. Assim como os personagens de *Carvão animal* extraem material mineral do solo, seus corpos são colocados lá para alimentar esse mesmo solo, encerrando mais uma vez uma ciclicidade da narrativa. Edgar pensa que, quando deixar de trabalhar em minas de carvão, nunca mais aceitaria um emprego que não visse a luz do dia. Além dos corpos, seus trabalhos também cerceiam o próprio espírito, uma vez que tira a dignidade desses homens, inclusive privando-os de necessidades tão vitais quanto o ar e a luz solar.

A escuridão absoluta no centro da Terra é algo que o apavora. Não saberia voltar. Não saberia encontrar a saída. Quanto mais profundo ele está, mais pensa nas minhocas, porém seus pensamentos tendem a ser tépidos quando está nas profundezas. As minhocas são próprias para a umidade e escuridão. Mas os homens não (MAIA, 2011, p. 76).

Por outro lado, Ronivon parece gostar de sua cova metafórica, uma vez que não está mais acostumado a viver fora do subsolo, tendo como trabalho a cremação de corpos. Para ele, é mais confortável estar com os mortos.

Falta apenas um ano para completar uma década que Ronivon passa mais tempo ao nível dos inumados do que na parte superior. O sol lhe parece estranho. Sua cor é pálida. Acostumou-se ao subterrâneo e ao fogo (MAIA, 2011, p. 30).

Ademais, é pelo trabalho que os homens de Ana Paula Maia constituem suas identidades. Em “O trabalho sujo dos outros”, Erasmo Wagner ajuda um idoso que está sendo atacado por um cão *pit bull*. No entanto, o lixeiro não tinha intenção de ajudar, só o fez porque queria voltar ao trabalho para terminar o quanto antes. Por conta disso, percebe-se uma desumanização e uma falta de empatia para com o outro. Isso se dá porque é preciso haver alteridade para haver identificação. Dessa forma, se há invisibilidade, é impossível perceber o outro, causando a ausência de

empatia. Tanto Erasmo Wagner, quanto Edivardes e Alandelon fazem o trabalho sujo e/ou pesado dos outros, limpando e furando asfalto, tudo aquilo que não quer ser feito pelas pessoas que têm uma posição social privilegiada. Ao jogar o cão dentro do compactador de lixo, a voz narrativa explicita, mais uma vez, a desumanização do personagem, pois, não titubeou ao matar o animal de uma forma tão bruta.

Erasmo Wagner é um brutamontes. Antes de coletar lixo, quebrou asfaltos com uma britadeira durante seis horas por dia. Rachou mais de 30 quilômetros de asfalto debaixo de sol escaldante. Faz tempo que não briga, que não defende ninguém, a não ser ele mesmo (MAIA, 2009, p. 97).

Após matar o cachorro, nota que se sujou de sangue e tripas, no entanto, não esboça nenhuma sensação de nojo, porque já está acostumado com dejetos, por vezes, mais escatológicos que aqueles. Isso demonstra que Erasmo Wagner já está acostumado com o que é repulsivo e/ou nauseante. Quando o dono do animal percebe sua morte, “vomita açai com granola” (MAIA, 2009, p. 57).

É muito simbólico o tipo de alimento vomitado pelo *playboy*, um prato que está na moda e com um valor alto, inacessível para a maior parte da população, um alimento símbolo de populações do norte brasileiro, que é o produto que a sustenta financeiramente. Esse símbolo evidencia, novamente, e reforça a diferença social entre os dois personagens da cena. O homem, dono do cão, tenta ameaçar o lixeiro por meio da autoridade, perguntando “você sabe com quem está falando?”. Esse indivíduo está acostumado a conseguir o que quer por meio da intimidação, mas Erasmo Wagner não se sente intimidado e lhe responde de uma forma impactante ao dizer que conhece o lixo do dono do cão. Tal fala também é extremamente representativa, pois, em vários momentos, tanto o narrador quanto os personagens alegam que, quanto mais rica a pessoa, mais lixo ela produz. Dessa forma, o lixeiro sabe tudo o que precisa saber: a diferença social entre eles.

O motorista arrasta aquela pança enorme pra dentro do caminhão novamente. Erasmo Wagner abraça o cão pelas costas. Corre para o caminhão. A esmagadora está pronta para mastigar detritos e ossos caninos. Ele joga o cão lá dentro e consegue desenterrar seu canivete de estimação do pescoço da besta-fera pouco antes de a esmagadora arriar. Pedacos do cão são devorados e regurgitados. O sangue e um pouco de tripa espirram em Erasmo Wagner. Ele limpa o rosto com as costas da mão. As entranhas da besta fedem a carniça. Depois de tudo, Erasmo Wagner precisará tomar mais cuidado pra não ser devorado pelos ratos e urubus. Valtair ajuda o velho a se levantar. Ele se feriu pouco. Alguém chama um

guarda num posto policial próximo. O dono do cão aparece. Quer saber onde está o animal. Erasmo Wagner mostra o que há na “esmagadora”. O rapaz agacha-se e vomita açaí com granola. Quer ser indenizado. Quer discutir. — Você sabe com quem está falando? — pergunta o rapaz. — Eu conheço o seu lixo — diz Erasmo Wagner. — Eu sei com quem tô falando (MAIA, 2009, p. 97-98).

Ou seja, o trabalho de Erasmo é parte importante de sua identidade, pois possibilita que o trabalhador seja um observador do lixo e que, por meio dele, consiga entender a realidade, não só a sua, mas de um modo global. É sob a ótica do lixo que ele enfrenta os conflitos e permanece são.

No caso de Ernesto Wesley, é seu emprego de bombeiro que delinea quem ele é, pois, por conta de sua condição de analgesia congênita, ele é o melhor funcionário do corpo de bombeiros. Então, por causa disso, ele tomou uma audácia que seus colegas não tinham: “Me tornei bombeiro porque eu tinha coragem para ir aonde ninguém queria ir” (MAIA, 2011, p. 56). Em profissões em que a coragem é requerida, faz-se muito presente, assim, a masculinidade hegemônica. Homens que começaram a trabalhar muito cedo, geralmente, não avançaram nos estudos. Consequentemente, o mercado de trabalho, por causa disso, oferece-lhes serviços em que a força é requisito para o emprego. Dessa forma, a masculinidade de Ernesto Wesley tem sua fundição justamente no seu combate ao fogo. Toda a sua brutalidade está relacionada ao fogo: a analgesia congênita que facilitou o trabalho como bombeiro, suas lágrimas evaporadas, que também representam certa virilidade e supressão de sentimentos. Paralelamente a isso, é pelo fogo que o narrador apresenta também sua subjetividade, como na passagem em que remonta a infância do homem, em que as quedas constantes de energia faziam com que sua família se reunisse em volta de uma vela para contar histórias. As mesmas sombras projetadas pelas chamas da vela, que Ernesto criança via nas paredes, são as mesmas que o fascina ao ver um edifício incendiado. Essa imagem pode ser refletida no mito da caverna de Platão. Ernesto e sua família seriam os homens da caverna platônica, tentando projetar suas próprias vidas e suas próprias realidades nas sombras que veem, sem conseguir alcanças a consciência para fora daquilo, aprisionados.

Concomitantemente, a profissão de bombeiro exige uma certa insensibilidade, pois se se abalar com os incidentes do cotidiano desse emprego,

não se consegue realizá-lo. Justamente por isso que a masculinidade hegemônica tem seu lugar no trabalho de Ernesto Wesley.

Nesta profissão não é possível remoer as próprias tragédias. É sobremaneira uma atividade que enrijece o caráter e que o coloca de frente para as piores situações. Tudo se torna pequeno quando deparado com a morte. Não uma morte calma, sonolenta, mas a morte que espedaça, desfigura e transforma seres humanos em pedaços desconjuntados (MAIA, 2011, p. 19).

Os trabalhos de Ronivon – cremador de corpos – e de Erasmo Wagner – coletor de lixo – condizem com suas ideias acerca da vida. Ambos não querem deixar vestígios. Enquanto um recolhe os vestígios produzidos por uma cidade, o outro queima os vestígios dos mortos de outra cidade. Inclusive o corpo de Ronivon adequou-se ao seu emprego e não está mais acostumado com o sol. Assim como o olfato de Erasmo, que é quase inexistente, então ele não sente o cheiro do lixo.

Esse movimento de não querer deixar nenhum vislumbre de suas próprias existências para trás os leva a uma solidão voluntária, pois não conseguem falar de suas emoções, sendo esta uma característica de uma masculinidade hegemônica, que nenhum dos dois atinge. Aliás, nenhum homem desta trilogia situa-se perto dessa masculinidade.

O trabalho, então, molda o caráter, as dores e os desejos de cada personagem de *A Saga dos Brutos*: “Assim, vistos de longe, esses homens são apenas sombras [...]. São sombras produzidas pelo trabalho duro que é transformar natureza viva em morta para subsistir” (MAIA, 2011, p. 118). Ao mesmo tempo, os mesmos trabalhos também delineiam suas masculinidades, pois exigem vicissitudes de masculinidade hegemônica que são imprescindíveis para o exercício dos serviços descritos na obra. Ou seja, entrelaçados em seus trabalhos, esses homens aproximam-se e afastam-se da masculinidade hegemônica, sendo brutos e umedecidos pela sensibilidade sincronicamente.

### 3.2 O GROTESCO COMO MATRIZ DE UMA CERTA MASCULINIDADE

O grotesco surgiu com o Renascimento, como uma contraproposta ao antropocentrismo nascido com a Revolução Francesa. Nele, naturezas não humana

e humana confundem-se, numa concepção holística da vivência. Isto é, o sublime e o grotesco passaram a integrar faces de um mesmo prisma artístico, figurando a vida como um todo, em que o belo e o grotesco misturam-se. O *spleen* (baço, em inglês) baudelairiano, cuja influência dominou a Europa durante o decadentismo do século XIX, é a queda da alegria, é o niilismo nietzschiano, é o tédio de Lars Svendsen. Tal expressão referente à anatomia humana advém da teoria dos humores, remontando à medicina grega, de Cláudio Galeno, a qual explica que a bile negra é armazenada no baço. Esse líquido, de acordo com a referida teoria, pode representar uma melancolia profunda. Não por acaso, essas correntes filosóficas sobre o sentir humano deram contornos às expressões literárias do decadentismo português e da segunda geração romântica brasileira – o mal do século.

Toda essa influência que Charles Baudelaire trouxe de volta à tona teve oportunidade de estabelecer-se como elemento estético, justamente por conta de o Renascimento ter trazido à luz do centro o próprio homem. De acordo com as tendências grotescas, nenhum ser é maniqueísta, pois o bem e o mal – o sublime e o grotesco – habitam o mesmo todo. Isso deu vazão novamente ao *spleen* que fora enterrado com Shakespeare. Compreende-se, então, que o próprio grotesco se dá no contraste com o belo, pois olha em sua direção contrária:

É somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal (KAYSER, 1957, p. 60).

Por sua vez, esteticamente, o próprio grotesco evidencia a não unidade da existência, ao pintar-se arabescos formados por plantas e animais, sendo representados com o mesmo corpo. Dessa forma, a animalização e a vegetificação da própria humanidade acarretam estranhamento de uma arte que pode ser entendida como grotesca. Ou seja, o grotesco reside no compartilhamento entre vegetal, animal e humano de um mesmo corpo, de uma mesma composição, unindo-se para formar uma unidade.

Ademais, o grotesco urge na tentativa de digerir aquilo que há de deslocado e caótico no mundo. Sendo assim, pressupõe-se uma ordem moral da realidade em

que a arte grotesca contrapõe no empreendimento de apreender a própria existência. Na mesma concepção dessa ideia, Kayser (1957, p. 161) postula que “o obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo”.

Nesse sentido, há de fazer-se perceber que o grotesco não flutua acima do real: faz parte da própria realidade.

No tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 1957, p. 40).

No caso da obra de Ana Paula Maia, seres não humanos são pontos centrais na construção de seus homens, uma vez que suas vivências são fortemente acompanhadas por animais, sejam cachorros, porcos, cabras, urubus, bois, entre outros. O fato de serem animais domesticados ou comumente habitantes de áreas urbanas torna esse traço estético significativo, dado que, por vezes, esses homens são menos urbanizados que aqueles.

Cada um dos principais personagens das narrativas d’*A Saga dos Brutos* – a saber: Edgar Wilson, Gerson, Erasmo Wagner, Alandelon, Ernesto Wesley e Ronivon – têm relações catárticas com animais, cada qual à sua maneira.

Para Edgar Wilson, os porcos e os cachorros ajudam a construir sua identidade, uma vez que os porcos são seu trabalho, e os cachorros, seu lazer. Em ambas as esferas, há sangue. Edgar gosta de seu trabalho por dois motivos: a) os porcos não deixam rastros, comem tudo que estiver disponível, até mesmo animais da mesma espécie; e b) quando ele olha para os porcos, lembra-se de que, ao menos, pode olhar o céu. Dessa forma, Edgar Wilson compara-se com um cão. Ele crê que é um cão de rinha que foi, desde pequeno, treinado para brigar. Essa luta transfigura-se em sua luta com a própria vida, ao tentar viver e sobreviver. Verte, então, daí, sua fascinação pelos cães que brigam. Ele sente que, nesses animais, ele se encontra como que se prostrado diante de um espelho, assim como preconiza Foucault (2013) que o corpo é um “fantasma que não aparece senão na miragem de

um espelho e, mesmo assim, de maneira fragmentada”. Dessa forma, Edgar só pode compreender seu corpo por meio da comparação com o fantasma, conseqüentemente, construindo sua própria identidade ao colocar a si mesmo em paralelo com o suíno. Isso não acontece somente com Edgar, mas também com Erasmo, que tem uma relação peculiar e talvez sagrada com uma cabra, e com seu Gervásio, um personagem secundário de *Carvão animal*, que “de tanto conviver com suas vacas, seu Gervásio se acostumou a ruminar como elas” (MAIA, 2011, p. 37).

Ou seja, Edgar vê-se nesses animais, quase que em um movimento de simbiose, a si mesmo, uma vez que ele só enxerga seu próprio corpo se diante de seu reflexo. Ele vê as cicatrizes dele nos cachorros, cicatrizes adquiridas em lutas que ele não queria lutar. Edgar também prefere ser um cão de rinha porque este, ao menos, é capaz de tornar a cabeça para cima e olhar o céu. A anatomia dos porcos impede-os de tal movimento, o que faz com eles estejam sempre olhando para baixo, diretamente o que está à frente deles. Assim, o horizonte apequena-se diante desses suínos.

Porém a marca da violência e resistência à morte de outros animais nunca tiraram o brilho de seus olhos quando contempla um céu amplo. Dia ou noite, ele passa boa parte do seu tempo olhando para cima. Quem sabe espera que alguma coisa aconteça no céu ou com o céu... talvez queira retalhar algumas nuvens com seu facão. Apesar de ter sido criado feito cão de rinha, aprendeu que isso é melhor do que ser um porco. Isto porque os porcos não podem olhar para o céu. Eles não conseguem. Anatomicamente, porcos foram feitos para olhar basicamente para o chão e se alimentar do que nele encontrarem (MAIA, 2009, p. 69-70).

Tal encantamento do céu manifesta-se dez anos antes dessa narrativa, em *Carvão animal*, quando é mostrado ao leitor que Edgar trabalhou em uma mina de carvão. Ali, ao trabalhar 12 horas por dia, começando seu expediente antes do nascer do sol e saindo das minas depois de seu pôr, ele sentia falta de sentir o calor da luz do sol. Mesmo que nas entranhas da terra fosse quente, era um calor diferente. Era um calor de morte, não de vida. “O dia em que deixar esse trabalho, ele está decidido a contemplar o céu todo o tempo que lhe for possível” (MAIA, 2011, p. 73). Na época, o então carvoeiro esteve em um acidente que matou muitos de seus colegas de trabalho. Depois da explosão e de ajudar os bombeiros a resgatar as pessoas que puderam, Edgar fez uma promessa a si: “Vou abater porcos e nunca mais perder o céu de vista” (MAIA, 2011, p. 85).

O ato de contemplar o firmamento é muito significativo para um personagem como o de Edgar Wilson. Sua vida está sempre ao rés do chão, seus sonhos beiram o absurdo se comparado com sua realidade. Aliás, entender sua própria realidade não parece ser um hábito dele. Isso se dá porque os fatos mais grotescos acontecem à sua volta, provocados por ele ou não, e o carvoeiro/abatedor de porcos sequer choca-se com os acontecidos. Talvez seja possível acreditar que ele esteja anestesiado com a dor e com todo o sangue à sua volta, seja dos porcos que abate, dos cães a que assiste lutarem ou às pessoas que mata ou deixa morrer. No entanto, não se anestesia quem só conhece a dor, a dor é o estado natural das coisas. Sendo assim, não existe anestesia nem para os personagens nem para o leitor, que é socado a cada linha das narrativas. Dessa forma, olhar para cima não anestesia, mas dá ânimo para prosseguir. Simbolicamente, contemplar o céu está intimamente relacionado a uma busca ao sagrado, àquilo que transcende. Isso faz muito sentido nas três narrativas, já que em cada uma delas há a presença de crença em alguma divindade ou até mesmo em um certo tipo de sobrenatural.

Mas não pensar muito sobre o que quer que seja faz parte de sua personalidade. Sempre acreditou que a Providência Divina se encarrega do fardo por demais pesado, e na Providência Divina Edgar deposita toda a sua fé. “Pra que se colocar ansioso se isso não acrescenta nem um côvado em sua altura, nem transforma um fio de cabelo preto em branco?”, era o que dizia padre Guilhermino Anchieta. Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos, Edgar Wilson não reclama da vida (MAIA, 2009, p. 16).

Desse modo, seu acreditar é o que faz prosseguir, é o que o permite não pensar muito nas coisas. Justamente, Edgar Wilson não consegue expressar-se muito bem, mal lê. Tudo que o leitor sabe do personagem ou de sua história é pelo narrador. Este, em toda a trilogia, apresenta-se em terceira pessoa e não é mencionado dentro da narrativa; portanto, é heterodiegético. De acordo com Aguiar e Silva (1988 *apud* FRANCO JÚNIOR, 2009), isso se dá porque o narrador “não é co-referencial com nenhuma personagem da diegese [...] não participa, por conseguinte, da história narrada”. Dessa forma, o narrador não é um personagem ativo nas ações da narrativa. No entanto, no caso, o narrador é imprescindível por conta do foco narrativo que apresenta: onisciente. É possível fazer tal classificação pois ele descreve sentimentos, sonhos, desejos, repulsas, entre outros sentimentos, de não apenas um personagem, mas quase de todos os principais. O narrador apresenta sua importância ao tecer comentários, morada de uma estética poética,

mais do que apresentar os fatos. É, também, nesses comentários que o leitor se familiariza com a ambientação e com a subjetividade de cada um dos personagens.

Como narrador onisciente, sua importância flui ao revelar não só a condição social, mas o próprio personagem, pois ele não pode se desvelar ao leitor por si só por conta de sua falta de habilidade comunicacional ou, até mesmo, de compreender seus sentimentos e suas essências. Metalinguisticamente, o narrador preenche as descrições de todos os E.W.'s e seus adjacentes, uma vez que eles não podem o fazer por falta de palavras. Esses homens são embrutecidos pelo trabalho, tornando-se secos até mesmo com as palavras. Tais personagens assemelham-se com outros da literatura brasileira, assim como Fabiano, de *Vidas Secas*, que é calado, não pela falta do sentir, mas pela falta do saber.

Edgar Wilson sente-se comover levemente. Sua noiva Rosemery o abandonou uma semana após o desaparecimento de Pedro. Disse que o amava e que queria ficar com ele. Que não gostava de Edgar Wilson. Que só queria mesmo uma geladeira nova. Rosemery, assim como Pedro, não foi muito longe. Esquartejada, foi devorada por uns porcos famintos durante toda uma madrugada. Sem restos ou rastros. A geladeira com os ímãs de frutinhas, ele pegou de volta. Edgar suspira e sente aliviar o peito. Ele deveria ter pedido uma prova de amor para Rosemery. Ele entende perfeitamente as razões do homem e é tomado de uma humanidade nunca antes compartilhada (MAIA, 2009, p. 59-60).

A comparação entre os narradores da obra de Maia com os da obra de Graciliano Ramos também pode ser estabelecida em relação à construção das subjetividades dos personagens. Por não falarem muito, o único meio de o leitor ter ciência do esvaziamento de si de cada personagem são suas ações e o próprio narrador. Em ambas as obras, não é possível perceber a personalidade dos personagens pelas falas, pois eles não têm a desenvoltura para criarem diálogos que revelem suas essências. Os atos são embalados pela realidade social, o que leva a uma não compreensão vertical desses indivíduos. É, por isso, então, que o narrador se faz fundamental nas narrativas em questão, pois revela ao leitor os sentimentos dos personagens. Para mais, tanto *Vidas Secas* quanto *A Saga dos Brutos* apresentam a mesma relação entre espaço em personagens, pois, em ambas as obras, é possível associar sujeito e ambiente, quase que complementares, partes de uma mesma unidade.

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado,

confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com quase dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas (RAMOS, 1997, p. 20).

Após um certo tempo rasgando asfaltos, sente que tudo em sua vida caminha para baixo. Tem o costume de abrir pequenos buracos no quintal, cavar a comida, afundar o dedo em bolos confeitados e retirar o miolo do pão. Alandelon gosta mesmo de cavar. Desde pequeno, lembra-se disso. Quando olha para alguém, ele também cava. Seus olhos são um par de cavadeiras, ele olha para alguém e imediatamente começa a cavar. A maioria das pessoas querem seguir adiante, subir na vida. Ele deseja descer, afundar-se num buraco, pois tem a impressão, que numa fenda subterrânea encontrará algo que lhe pertence, mas não sabe o que exatamente (MAIA, 2009, p. 79).

Nos dois excertos, a construção da subjetividade depende do narrador, pois ele descreve o que os personagens sentem e como se posicionam diante de suas realidades de uma forma que apenas um narrador observador onisciente seria capaz de fazer.

Outra direção possível apontada pelo não falar desses personagens é cara a um certo tipo de masculinidade muito próxima da hegemônica: o não falar dos próprios sentimentos. Expressar-se emocionalmente é um padrão delegado à esfera feminina, logo, é rejeitada pela prática da masculinidade hegemônica. No entanto, tal carga emocional é compensada nas relações de fraternidade, que serão exploradas mais adiante. Sendo assim, o silêncio, que, aqui, pode ser entendido como a supressão das emoções, mesmo que sendo valise de significação enunciativa, contrasta com o fazer, as ações realizadas pelos personagens para com seus iguais, estabelecendo relações afetivas, de amizade e de cumplicidade.

Depois da morte da mulher e da filha, Ernesto Wesley acabou afastando-se de suas atividades para o luto. Esse afastamento remete ao emudecimento do homem diante de suas emoções, o que o coloca no lugar do indizível por conta do trauma: “Tirou dois meses de folga, e durante esse tempo não houve quem tivesse notícias suas. Mas ele voltou e parecia se sentir muito bem. Nunca disse por onde andou, e, quando o questionavam, dizia que isso nunca deveria ser perguntado” (MAIA, 2011, p. 91).

Dessa forma, enquanto o emudecer-se aproxima os personagens da masculinidade hegemônica, deixando-os endurecidos, a cumplicidade e o afeto experimentados nas relações de irmandade e de amizade amolecem esses homens, umedecendo-os como a água umedece uma terra há muito seca, já enveredada por rachaduras. É, então, essa umidade que mantém os personagens prosseguindo.

Retomando a aproximação dos personagens com os animais que os cercam, é notado que Edgar sente-se muito próximo dos porcos e isso não lhe agrada. “O problema dos porcos é que eles acham que são gente, como eu e você. Eles te olham e acham que você é um deles e vice-versa – Explica Edgar” (MAIA, 2009, p. 43). Essa recusa em parecer-se com os porcos pode ser uma tentativa de sentir-se mais humano, mesmo que ele acredite que seja muito parecido com um cão. Edgar quer ver-se como um homem forte e corajoso, assim como os animais aos quais ele assiste lutar às sextas-feiras. O homem tenta atingir uma masculinidade hegemônica por meio da força e da brutalidade, característica desses cães, e tenta apartar-se daquele que é abatido, pois quem abate é ele.

Além disso, o grotesco também é percebido na relação de Erasmo Wagner, da novela “O trabalho sujo dos outros”, com um bode. Na novela, o animal chega à casa de Erasmo contra sua vontade para cruzar com sua cabra leiteira, que está doente. Então, Erasmo preferiria que a cruza não acontecesse, sobretudo porque ele tem um apreço muito grande pela caprina. No entanto, ao tentar devolver o bode para seu respectivo dono, o homem nota que há algo para além de puramente animal em seus olhos ou em sua aura: “Tem alguma coisa nesse bode – completa Erasmo Wagner” (MAIA, 2009, p.129). Além disso, o próprio bode é descrito com mais características humanas do que a descrição que é dada aos trabalhadores das três narrativas. O narrador descreve o animal como empertigado, altivo e orgulhoso. Quando sua cabra morre, o lixeiro tenta abater o bode, mas acaba não conseguindo, nem seu irmão Alandelon ou seu primo Edivardes. Então, o animal passa a segui-lo para onde quer que ele vá, por conta própria, inclusive invadindo a kombi em que o primo levaria Erasmo para o trabalho. Num desses trajetos, o homem sente que tem pendências a resolver com o bode quando este finalmente foge. Dessa forma, a relação entre o lixeiro e o animal ganha tons míticos/sagrados.

Erasmu Wagner chegou a cumprir pena na prisão por assassinato. Tal episódio é comentado na novela “O trabalho sujo dos outros” e narrado em *Carvão animal*. Seu crime foi matar o velho Mendes, que abusou de seu irmão Alandelon quando ambos ainda eram crianças. Depois da morte do homem, ele veio a descobrir que este era seu pai biológico. Essa passagem pode remontar ao Édipo, de Sófocles, que mata seu pai sem saber de sua identidade enquanto familiar, cumprindo um destino, cujo castigo não seria a morte, mas a cegueira e o exílio. A cegueira separa Édipo do restante do mundo, assim como o aprisionamento do corpo de Erasmu o separou. No entanto, o personagem de Maia é edípico às avessas, uma vez que seu crime foi por vingança, sem alterar em nada se ele soubesse que a vítima era seu pai biológico ou não. Ou seja, o trágico, aqui, não reside no engano, mas na própria condição de abuso imposta a Alandelon e, conseqüentemente, a Erasmu Wagner. Já em sua vida adulta, ao tentar matar o bode, olhando em seus olhos, ele vê os olhos do velho no olhar do animal.

Não saberia explicar o que faz ali, mas certas coisas escapam às palavras. E para homens como ele, as palavras compõem um vocabulário escasso. Não existem palavras para dizer tanto; em contrapartida, existe alma e coração suficientes para exprimir-se, ainda que em silêncio. [...] Erasmu Wagner, de joelhos, torna-se cabisbaixo. Desliga a lanterna e põe-se a falar ao pé do ouvido do bode. Entre os judeus no Velho Testamento, havia o bode emissário, cujo objetivo era carregar sobre si pecados e transgressões confessadas e ser solto num deserto, onde desapareceria. De tanto ler o Velho Testamento para a tia moribunda, aprendeu a história. E, em silêncio, ansiou à sua maneira por seu bode emissário, que o faria cair de joelhos e, pela primeira vez, livrar-se de alguns de seus fardos. O homem fala por muito tempo e, quando o crepúsculo matutino clareia o céu, cala-se novamente. O bode segue em direção ao nascente, carregando suas iniquidades até desaparecer das vistas de Erasmu Wagner para nunca mais retornar (MAIA, 2009, p. 154).

Nesse trecho, é perceptível a redenção de Erasmu Wagner. Um homem calado como ele falou durante uma noite toda. O leitor não chega a conhecer o conteúdo de sua confissão, sendo esta indizível, mas entende que aquele animal foi seu bode expiatório, literalmente. Uma masculinidade hegemônica cujos sentimentos não podem ser expressos e cuja violência é exercida sem remorsos pode fazer-se presente nas narrativas se forem lidas superficialmente. Mas, ao ater-se mais profundamente nas descrições do narrador, percebe-se que, para além disso, o exprimir-se emocionalmente e o arrepender-se conseguiram aliviar o fardo nas costas do homem. Talvez o personagem nem tivesse percebido o tamanho da culpa

e da mágoa que carregava consigo enquanto seguia na tentativa de não deixar rastros, mas, ao falar, as palavras o libertaram.

Para Foucault (2000), o silêncio e a enunciação são bastante caros. Segundo o autor, ambos são técnicas religiosas, que agem por meio do silenciamento, para a reflexão, e por meio da confissão. Dessa forma, o silêncio passou a ser central para o fechamento de si. Paralelamente a isso, Eni Orlandi (1997), em *As formas do silêncio*, afirma que o silêncio segue por dois caminhos. O primeiro seria que este é o aspecto fundante da linguagem, uma vez que ele seria um dos momentos discursivos. O silêncio não seria esvaziado de sentido, pelo contrário, é uma maneira de significar fora da linguagem, uma vez que esta implica aquele. Para a estudiosa, o silêncio é o real da significação, do discurso, pois o real não cabe na língua. “O silêncio não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa” (ORLANDI, 1997, p. 70). Ou seja, emudecer-se sobre a dor é tão significativo quanto falar dela, pois, além de discursivamente relevante, o silêncio leva a um amadurecimento da subjetividade. Ainda assim, paradoxalmente, o não falar de sentimentos é mais uma máscara de masculinidade hegemônica do que intenção de reflexão interna: “São sujeitos muito simples, sem ansiedade aparente e que suportam fardos em silêncio”. (MAIA, 2011, p. 63).

Ainda dentro do ciclo digestivo, Erasmo Wagner é comparado a um ruminante, que revive seu passado, voltando à boca, mas em silêncio.

Erasmo Wagner em alguns momentos sente-se como um ruminante. Remastiga e remói lembranças mal digeridas. Os ruminantes estão condenados a mastigar de novo e de novo o que volta do estômago à boca, e não percebem isto, ruminam qualquer coisa, sem questionar. A maioria dos homens que conhece são ruminantes. E fazem isto em silêncio (MAIA, 2009, p. 145).

O narrador, então, compara o estômago ao cérebro, como se as memórias pudessem ser digeridas, mas que, no caso do lixeiro, seu processo de deglutição – ou de aceitação/anuência em relação ao seu próprio passado – é diferente. Isso pode remeter à maneira de sentir – ou de não sentir – imposta por uma masculinidade hegemônica. Ou seja, a metáfora se constrói a partir da comparação do sentir com o sistema digestivo. Paralelamente a isso, o próprio livro faz uma metáfora com o sistema digestivo humano. No entanto, no caso do personagem em questão, seu sentir é comparado ao sistema digestivo de um ruminante, pois ele não

é digerido diretamente. Nesse sistema, o alimento – ou as emoções – retornam ao começo do processo (a boca) diversas vezes. Assim como os sentimentos de Erasmo Wagner, que o arrebatam por várias vezes, nunca processados, nunca aceitos e nunca esquecidos. Além do mais, também é aludido que todos os homens do círculo do coletor de lixo agem da mesma forma, ruminantes de sentimentos e emoções, e que mantêm isso em silêncio. Apesar disso, como já afirmado, o silêncio não é vazio de significação, é parte do discurso. Então, mesmo assim, esses homens não estão anulando-se, apenas buscando uma masculinidade hegemônica, mesmo nunca a alcançando.

Para Foucault (1997), o silêncio é um tipo de controle do corpo. Por outro lado, o autor também pensa a confissão como o outro oposto de um tipo de controle sobre o corpo.

De fato, temos essa parte complexa [...] em que o silêncio, a regra do silêncio, a regra do não dizer, é correlativa de outro mecanismo, que é o mecanismo da enunciação: é preciso que enuncie tudo, porém só se deve fazê-lo em certas condições, dentro de certo ritual e diante de certa pessoa “A carne é o que se declara, a carne é aquilo de que se fala, a carne é o que se diz”. A carne é essencialmente, no século XVII (e seguirá sendo nos séculos XVIII e XIX), não o que se faz, mas sim o que se confessa: como é possível confessá-la [a carne e seus pecados] em boas condições [no confessionário], tem que calá-la, ademais, em todas as outras [condições] (FOUCAULT, 1997, p. 188).

Dessa forma, o silêncio desses homens também pode ser considerado um tipo de controle sobre seus próprios corpos, já que a masculinidade hegemônica requisita um emudecer-se, a fim de não demonstrar emoções e, conseqüentemente, fragilidade, uma vez que sentimentos são delegados à esfera do feminino e que a masculinidade hegemônica tenta extirpar-se de tudo que se aproxima dessa esfera. Apesar disso, ainda assim, Erasmo Wagner faz sua confissão ao bode, em uma demonstração de cansaço de guardar sua subjetividade. Isso faz com que, na enunciação, ele consiga organizar-se, expiar seus “pecados”.

Além do alívio recebido do animal, Erasmo Wagner pode ser interpretado mesmo como bode expiatório, uma vez que faz a função do animal na sociedade. Assim como foi explanado anteriormente no primeiro capítulo, a pulsão pela violência também figura como espécie de expiação. Dessa forma, a fragilidade da masculinidade de Erasmo não pôde ser afastada pela violência, mas pela fala.

Durante toda a narrativa da novela que o enfoca como personagem principal, ele cita a forma que apaga rastros, recolhendo o lixo como profissão e decidido a não ter filhos. O homem sente-se apartado da sociedade, assim como o bode que é separado do rebanho no ritual judaico para sumir para sempre.

O símbolo da cabra remonta à Antiguidade, sendo identificado tanto com os homens quanto com os deuses. Esse animal era objeto de sacrifício ao deus Dionísio, uma vez que ele se transfigurou em bode em sua fuga para o Egito quando o Olimpo foi atacado por Tífon. O ritual de sacrifício do animal em oferta para Dionísio era chamado de “O canto do bode”. Mais uma vez a enunciação é colocada como parte importante para o sagrado. Refletindo dessa forma, seria possível dizer que silêncio e enunciação figuram sob um mesmo espectro sacro. Durante a Idade Média, o bode (ou a cabra) foi demonizado, representando a figura do diabo, a fim de expurgar esse tipo de ritual com raízes pagãs, e sendo vinculados à bruxaria.

Erasmus, assim como o animal, recolhe aquilo que é indesejável – lixo no caso daquele e pecados no caso deste, pois ambos sujam – e leva para longe, faz desaparecer. No entanto, nem o lixo nem os pecados podem obliterar-se assim do mundo. O lixo é empurrado para as margens, “é como varrer a sujeira para debaixo do tapete. E é debaixo do tapete que moram esses homens” (MAIA, 2009, p. 138). Ou seja, os dejetos não deixam de existir, apenas alimentarão outras pessoas que moram nesses lugares, fazendo-se valer da expressão “o lixo de um é o tesouro do outro”. Para algo considerado descarte ser considerado valioso por alguém, é preciso que este seja totalmente desprovido, apontando para uma enorme desigualdade social. Enfim, Erasmus Wagner, assim como as pessoas que fazem o trabalho sujo dos outros, é o bode expiatório de uma sociedade capitalista e excludente. Pensar a relação lixo/pecado é refletir sobre a culpa. Ora, se a culpa nasce de alguma impureza, essa impureza deve ser extirpada de alguma forma. Assim, para uma tradição judaico-cristã, o bode seria o veículo pelo qual a culpa, a impureza, seria extirpada, enquanto, para Erasmus, ele é o próprio agente da extirpação, uma vez que ele recolhe o lixo da cidade.

Por sua vez, Ernesto Wesley, o bombeiro de *Carvão animal*, além de seu emprego, cria minhocas para vendê-las como isca e lucrar também em cima do

húmus produzido por elas. A epígrafe do romance é “Tu és pó e ao pó tornarás”, um trecho da Bíblia judaico-cristã, ou do Pentateuco – conjunto dos cinco primeiros livros, Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio. Esse pó é também simbolicamente associado às cinzas dos corpos carbonizados nos incêndios que Ernesto tenta combater e aos corpos cremados no crematório onde trabalha Ronivon, seu irmão. Em ambos os casos, trata-se do ciclo da vida que, nessa narrativa é representado pelo fogo. “Para os mortos resta das cinzas voltarem ao pó” (MAIA, 2011, p. 27). Sendo assim, tudo que é vivo deve retornar à terra, como cinza adubando o terreno, tanto que eles utilizam as cinzas do próprio irmão falecido, Vladimilson, para adubar uma roseira no jardim.

Ernesto também vê certa proximidade divina ao conviver com sua cadela, Jocasta, um nome muito caro à mitologia e aos estudos psicanalíticos freudianos, uma vez que é assim que é chamada a mãe de Édipo. Ela cuida das minhocas durante a noite, protegendo-as de ratos e das galinhas que vivem no terreno ao lado. Para o bombeiro, ela é quase um anjo de guarda para ele: “Quando late [...], é como se discutisse abundantemente com Deus. Seus atos às vezes lhe conferem divindade” (MAIA, 2011, p. 42). Ou seja, no universo de *A Saga dos Brutos*, os animais são mais dignos de conversar com Deus do que os próprios humanos.

Assim como os humanos, depois de mortos, adubam a terra, as minhocas também o fazem, mas, diferentemente, em vida. Dessa forma, as minhocas seriam consideradas superiores aos seres humanos por fazerem em vida o que eles não podem. Além do mais, a cidade-personagem do romance sobrevive da morte: “Os vivos de Abalurdes sabem aproveitar bem seus mortos” (MAIA, 2011, p. 69). O lugar abriga um grande crematório, parte de uma rede de empresas que presta serviços funerários. Com o calor gerado nas cremações, energia elétrica é produzida para acender a cidade. Então, Ronivon também sobrevive da morte, assim como Edgar Wilson, que abate porcos.

Ter a morte como subsistência, além de paradoxal, aproxima-se do grotesco, justamente por trazer ao leitor situações e descrições que são indesejáveis, já que o ser humano almeja sempre o belo e o sublime, tentando

afastar-se de tudo aquilo que considera feio e/ou mórbido. No entanto, encarar o lado negativo da moeda é perceber a realidade por completo.

Dessa forma, as masculinidades assimilam aquilo que é grotesco justamente por se apresentarem, por vezes, no caso das narrativas aqui abordadas, como brutas, violentas e sujas, bem como uma hibridação simbólica entre humano e animal. Mas, assim como uma realidade entrelaçada entre o sublime e o grotesco, suas masculinidades também se entrelaçam entre o bruto e o sensível:

Ernesto Wesley é um brutamontes de ombros largos, voz grave e queixo quadrado, porém tudo isso se torna pequeno caso se repare em seus olhos. São olhos profundos, de cor negra e de intenso brilho. Mas não é um brilho de alegria, senão do fogo admirado e confrontado diversas vezes. Quando se atravessa a barreira de fogo que ilumina o seu olhar, não há nada além de rescaldo. Sua alma abrasa e seu hálito cheira a fuligem (MAIA, 2011, p. 15).

Além de uma mescla do humano com o animal, há também a amálgama entre homem e natureza, sobretudo na terra, no fogo e na chuva. Assim como Edgar Wilson tem um fascínio pelo céu, Ernesto Wesley o tem pelo fogo. Por conta da analgesia congênita, Ernesto pode ser queimado, mas não sente as queimaduras. Isso faz com que ele se misture ao fogo, tornando-o parte deste.

O fogo se multiplica sempre em fogo, e o que o mantém vivo é o oxigênio, a mesma coisa que mantém o homem vivo. Sem oxigênio o fogo se extingue, e o homem também. Assim como o homem, o fogo também precisa se alimentar para permanecer ardendo. Vorazmente devora tudo ao redor. Se o homem for sufocado, morre por não poder respirar. Se abafar a chama, ela também morre. As chamas se mantêm acesas enquanto queima um pedaço de madeira, um colchão, cortinas, entre outros produtos inflamáveis. Inclusive, os seres humanos são um produto inflamável que mantém o fogo crepitando por muito tempo. Ambos sobrevivem da mesma coisa, e, quando deparados, querem destruir um ao outro; consumir um ao outro. O homem descobriu o fogo e desde então passou a dominá-lo. Mas o fogo nunca se deixou dominar (MAIA, 2011, p. 46-47).

Essa comparação representa o âmago da obra e, ao mesmo tempo, do bombeiro. Ele e o fogo se retroalimentam. Essa relação tem um caráter cíclico, assim como o mito de Prometeu, que roubou o fogo do Olimpo para iluminar – ou levar conhecimento – a humanidade (o que pode dar abertura para o traço de uma conexão com a expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden). Por conta de seu crime, Zeus o castigou a ser amarrado em uma rocha (calcário) por toda a eternidade enquanto uma águia bicava seu fígado através de uma ferida aberta que nunca se curava. No dia seguinte, o fígado, já regenerado, era novamente bicado

pela ave. Ele, Ernesto, sem o fogo, não é ninguém. O fogo sem um combustível para queimar, como o corpo humano, também não existe. Então, para além disso, o fogo representa sua ausência de sentimento, assim como sua condição congênita não permite que ele sinta dor física. Assim, Ernesto foi tornado seco e inóspito, estático, ao contrário do fogo, que é movimento. E, além disso, o bombeiro encerra um ciclo de si mesmo com o fogo que pode lembrar a relação de Prometeu com o elemento, pela busca do conhecimento. No entanto, talvez o personagem esteja, silenciosamente, na busca de si.

No contraponto disso, está a chuva, que sempre é representada nos momentos em que a dor é sentida: “Ernesto Wesley abaixou a cabeça e chorou segurando a garrafa de desinfetante. Ronivon o abraçou e os dois choraram pelo resto do dia. Choveu muito durante todo o tempo” (MAIA, 2011, p. 150). Essa passagem é importante para o enredo porque o bombeiro não consegue chorar, mesmo estando consecutivamente perto do fogo e sentido seu calor tão próximo do rosto: “Os olhos ardem, lacrimejam, mas ele não chora faz três anos. Suas lágrimas evaporaram” (MAIA, 2011, p. 15). Assim como Prometeu, Ernesto está condenado, por não ser queimado e, conseqüentemente, não chorar.

Mais uma vez, os personagens da narrativa confundem-se com os animais ou com a própria natureza, característica muito cara para o conceito de grotesco. Para mais, as masculinidades desses homens tentam aproximar-se de uma masculinidade hegemônica, por meio da brutalidade, da força física e da violência, e, ao mesmo tempo, são umedecidas pela sensibilidade que está solapada embaixo de seus corpos brutos e de seus discursos-besta.

As masculinidades de homens próximos à natureza também podem aproximar-se da hegemonia, porque o domínio desta figura entre o trabalho e a força. A luta contra as forças naturais carrega a arrogância da masculinidade hegemônica, que pressupõe que é onipotente e forte o suficiente para conter manifestações imbatíveis. A fuga para a floresta e a sobrevivência fazem parte de diversos rituais de passagem de menino para homem, em que estes precisam provar que estão aptos para a vida adulta. Tais rituais remontam sociedades antiquíssimas,

mas ainda estão presentes na atualidade, representados, por exemplo, em grupos de escotismo, em times e torcidas de futebol, em corpos de bombeiros e no exército.

Dessa forma, a congruência entre os elementos da natureza, do grotesco e do trabalho, na trilogia, dá contornos às masculinidades dos personagens, os quais somente conseguem fundar suas subjetividades pelos pontos aqui elencados.

### 3.3 A IRMANDADE COMO MATRIZ DE UMA CERTA MASCULINIDADE

Ao pensar a irmandade relacionada à masculinidade, o comum seria refletir acerca de uma amizade com bases sólidas. No entanto, apesar de tal definição se encaixa muito bem com a análise aqui intentada, há, também, o caso de uma irmandade de fato, de relação entre irmãos. Assim, o afeto figura como parte integrante dessas relações entre homens. Para João Silvério Trevisan (1998, p. 107), “um homem precisa de outro homem para integrar a sua masculinidade, o que não significa necessariamente prejudicar seu interesse erótico-sexual pelas mulheres”.

Dessa forma, é preciso relacionar o afeto, a cumplicidade e as masculinidades. Assim como já mencionado, um ambiente sem a presença daquilo que é considerado feminino é um refúgio às masculinidades, uma vez que a masculinidade hegemônica tenta esvair-se de tudo que pode aproximá-la de algo da esfera do feminino. No caso dos homens de Maia, apesar de as narrativas quase não darem voz às mulheres, é, quase sempre, no trabalho que essa convivência masculina se consolida. É, também, o convívio diário que solidifica tais relações.

A amizade de Edgar Wilson e Gerson exemplifica bem essa relação. Na novela “Entre rinhas...”, os dois trabalham juntos como abatedores de porcos. Entre eles não há muito diálogo, ainda mais se se tratar de discutir as frustrações, mas as ações delineiam a amizade. O excerto mais notável sobre a amizade dos dois é quando ambos decidem pegar de volta o rim que Gerson havia doado para a irmã. Gerson sofre de uma doença nos rins, que piora ao longo da narrativa. Como ele havia doado um rim à irmã, o abatedor de porcos, influenciado por Edgar Wilson, achava que tinha o direito de pegá-lo de volta, pois ele era seu verdadeiro dono.

- Alô?
  - Edgar, acho que você tem razão.
  - Gerson?
  - Acho que aquele rim deve voltar pro lugar dele.
  - Você acha mesmo?
  - Sem dúvida.
  - Eu também concordo.
- Silêncio.
- Então nós dois concordamos (MAIA, 2009, p. 24).

Absurdos à parte, de acordo com Pseudo-Dionísio (CHEVALIER, 1986, p. 884), o Areopagita, os rins são o emblema da fertilidade celestial. Na alquimia taoísta, o rim está relacionado ao sêmen, uma masculinidade original. Para a religião judaico-cristã, o rim é o depositário dos sentimentos mais profundos e ocultos da alma humana: “Cesse a maldade dos ímpios, mas estabeleça-se o justo; pois tu, ó justo Deus, provas o coração e os rins” (BÍBLIA, 1982, Sl 7:9). A partir disso, é possível interpretar a cena como uma tentativa de retomada de sua própria masculinidade, mas não hegemônica, uma vez que Gerson retoma também sua subjetividade. Para reaver o órgão, os abatedores acabam por matar a irmã, que, depois de morta, foi comida por seu pequeno cachorro. Essa cena em específico remonta, mais uma vez o grotesco, em que animal e humano se confundem, dessa vez, por meio da deglutição. Depois de estar em posse do rim roubado, Gerson o guarda no congelador, acreditando que, depois, ele iria a algum hospital em algum médico recolocaria o órgão no lugar. No entanto, seu pai, confundindo o rim com fígado de boi, o come enquanto assiste a um jogo de futebol na televisão. O engano de Gerson de colocar seu rim no congelador denota uma ingenuidade quanto à crença de tentar realcançar uma subjetividade, pois a realidade desses abatedores de porcos pouca trégua dá para conseguirem retomar algum fôlego.

Quanto à amizade, Edgar Wilson segue Gerson sem pestanejar. Além disso, o irmão de Gerson foi morto por Edgar quando este descobriu que o irmão estava tendo algum tipo de relacionamento com sua noiva. Em nenhum momento da novela, Gerson demonstra tristeza ou raiva por Edgar. Ele acredita profundamente que Edgar tinha razão ao assassinar seu irmão, uma vez que fora ele quem havia errado ao se aproximar da noiva do amigo.

Ao longo da novela, os dois amigos compartilham sobre o mesmo desejo de conhecer a neve, especificamente no Canadá, que foi o único país que nevava de que eles ouviram falar. Ambos sonham em alcançar algo externo à realidade deles, como uma espécie de fuga. No entanto, Gerson falece, por problemas no rim, sem nunca ter visto neve. Na cena de sua morte, Edgar Wilson o abraça e presta seu luto em silêncio. Assim como nas outras duas narrativas, na novela “Entre rinhas...” os homens não choram literalmente. É a natureza que permite que o leitor saiba das emoções dos personagens, como as nuvens carregadas e a chuva:

E ele não diz mais nada. Edgar não sabe o que fazer, então decide ficar abraçado ao corpo de Gerson até o dia amanhecer. Quando amanhece, o sol não sai. Faz um dia nublado com rápidas pancadas de chuva. Edgar não vai trabalhar. É seu dia de folga. Vende a sua geladeira nova, alguns outros poucos objetos de pequeno valor, apanha o bom dinheiro que Gerson ganhou na rinha e junta às suas economias, guardadas numa lata de biscoito amanteigado. Joga uma mochila nas costas e vai para a rodovia mais próxima. Andou muito até chegar. Conseguiu carona num caminhão que seguia para o Sul. Iria para o Sul. Cruzaria o país, atravessaria fronteiras até encontrar neve. Alguma neve (MAIA, 2009, p. 86).

No trecho, Edgar vende a geladeira que havia comprado para sua noiva com o dinheiro que ganhara em uma rinha de cães. Isso é simbólico porque

Só quem vive nos confins do subúrbio abafado e sufocado, longe das praias, de ares úmidos, comendo poeira, economizando água sob quase 40 graus diariamente, pisando em asfaltos fumegantes sabe o que representa uma geladeira nova e que faz gelo. Isto, por esses lados, vale mais do que ouro (MAIA, 2009, p. 62).

Ou seja, Edgar abriu mão de um conforto com que sonhara havia muito para realizar um sonho que compartilhava com o amigo, na esperança de poder honrá-lo. Essa demonstração de afeto entre homens é algo raro para a masculinidade hegemônica ou, até mesmo, dentro do universo de Maia, já que seus homens são, à primeira vista, brutos e desprovidos de sensibilidade.

Outra concepção de relacionamentos masculinos é o bando, o grupo do qual somente homens participam. Arnaud Baubérot (2013) pondera sobre a associação de meninos como uma importante instância de formação e configuração de masculinidade hegemônica.

O bando se apresenta, portanto, como uma antítese do lar, universo feminino no qual o garoto é devolvido a sua meninice, dentro dele, exacerba-se determinada relação com a masculinidade feita da dureza, dos jogos de força ou de coragem, dos desafios e da autoafirmação (BAUBERÓT, 2013, p. 193).

A cumplicidade, por sua vez, na trilogia, vai-se fortalecer dentro desses grupos, compostos por irmãos, primos, amigos e/ou colegas de trabalho. No caso de “Entre rinhas...”, Edgar Wilson e Gerson têm sua amizade selada pelo trabalho, pelas rinhas a que assistem e pelos atos criminosos que cometem (mesmo sem ter a real noção da gravidade dessas ações). É, então, no abatedouro, nas estradas, nas rinhas ou num bordel disfarçado de restaurante que essa relação se instala, em ambientes em que as mulheres, ou tudo aquilo que remeta à esfera do feminino, é extirpado literal e/ou simbolicamente. A geladeira, muito preciosa a Edgar, fora comprada para dar de presente para sua noiva, Rosemery, mas vendida para realizar o sonho que tinha em conjunto ao amigo. Ou seja, emblematicamente, para o personagem, a relação com outro homem é mais significativa que a com uma mulher.

Esse ponto, para uma masculinidade hegemônica, é muito contraditório se se pensar superficialmente sobre a questão, pois pode-se entender que a masculinidade deve ser comprovada por meio de relações sexuais com mulheres, como dominador. Logo, é fácil imaginar que o homem, na busca de uma masculinidade hegemônica, deva procurar cercar-se com o maior número possível de mulheres. No entanto, em uma reflexão mais aprofundada, é possível notar que a exclusão de mulheres de ambientes julgados masculinos reforça a tentativa de expurga do feminino, pretendendo alcançar uma masculinidade hegemônica, afastando-se de tudo aquilo que pode remeter ou lembrar a um lado mais sensível do masculino, que seja desviante de uma certa masculinidade hegemônica.

No caso dos três irmãos de *Carvão animal*, Ernesto Wesley, Ronivon e Vladimilson, há uma conturbada relação de irmandade. O bombeiro e o cremador moram juntos, aludindo, mais uma vez, à contraditória ausência feminina, pois nenhum dos dois é casado com mulheres e ambos são responsáveis por cuidar do lar, tarefa delegada à mulher dentro de uma lógica patriarcal. Consonante a isso, a cadela é a única figura feminina da casa, não havendo espaço para nenhuma mulher dentro da relação desses irmãos: “É a única mulher da casa, ele [Ernesto Wesley] costumava dizer” (MAIA, 2011, p. 91).

Os dois irmãos amam-se no silêncio. Dessa vez, o significado do silêncio vem no invólucro do amor fraternal, em que os momentos sozinhos são bastante significativos, mesmo que mudos: “não trocaram nenhuma palavra. Pareciam, assim, suportar o peso um do outro”. Dessa forma, é no silêncio que o afeto se consolida, não havendo espaço para o falar desses sentimentos.

Esse silêncio só é quebrado de fato uma única vez nas três narrativas. Isso acontece quando Ernesto Wesley escreve uma carta de agradecimento a Erasmo Wagner, que estava preso por ter matado o homem – seu pai – que abusou de Alendelon na mesma prisão que Vladimilson. Depois de solto, Erasmo Wagner encontrou-se com o bombeiro e com Ronivon e passaram uma tarde toda conversando. Mas, ainda, escondiam aquilo que guardavam nos rins, órgão que, mitologicamente, secreta os mais profundos e intensos sentimentos humanos. Não falaram da dor:

as lembranças de dores eram suprimidas pelo que tinham de melhor, e o melhor que tinham era a vida, e chegará o momento em que ela deixará de existir para todos. Eles celebravam o fato de estarem vivos, mesmo sem perceberem. São eles homens que aprenderam a seguir em frente e a direcionar o olhar para o foco menos miserável possível (MAIA, 2011, p. 151).

O nexa da irmandade desses dois irmãos, além de uma cumplicidade cotidiana de parceria, em que um prepara o café do outro, está marcado pelo erro de Vladimilson, que está preso por dirigir bêbado e por matar, acidentalmente, sua sobrinha, filha de Ernesto, em um acidente de carro. Sendo assim, o bombeiro nunca perdoou o irmão e nem dá indícios de que o perdoará. No entanto, ao saber que Vladimilson está no hospital, ele passa a repensar o conflito.

O luto silencioso também aparece como afeto quando Palmiro morre. Ronivon, seu colega de trabalho e subordinado, tenta cumprir o pedido em vida do chefe, que é entregar os dentes de ouro à sua filha, Marissol. Mais uma vez, a narrativa apresenta a simbologia dos dentes.

Dessa forma, é responsabilidade de Ronivon passar todos os bens de Palmiro à sua filha. Ou seja, assim como o acreditado pelos povos bambaras, foi delegado ao cremador de corpos portar a masculinidade e a força de seu chefe como sua herança, até entregá-la ao seu destino, a herdeira. Sendo assim, o afeto

que o cremador tinha por Palmiro não foi enunciado, nunca proferido, mas foi demonstrado por meio desse ato, em um respeito póstumo.

Portanto, o silêncio masculino, nas narrativas de Maia, é paradoxal. Porque, segundo uma lógica da masculinidade hegemônica, ele deve suprimir as emoções e os sentimentos. No entanto, no caso da obra em questão, é ele que constrói o afeto entre os personagens homens, confrontando o agir e o sentir. Isso se dá porque o amor entre os personagens é apenas demonstrado nos atos simbólicos para eles e, acima de tudo, silenciosos. Dessa forma, o silêncio, mesmo que não vazio, enche-se ainda mais de significação.

#### 4 REFLEXÕES FINAIS POSSÍVEIS

*A Saga dos Brutos* é uma obra rica para escrutínio, com inúmeras vertentes a serem analisadas sob uma ótica literária. Neste trabalho, pretendeu analisar quatro delas: a masculinidade, o trabalho, a estética grotesca e o afeto sob a ótica da irmandade.

Dessa forma, compreendeu-se que a questão do trabalho na obra faz-se central, uma vez que todos os personagens têm seus corpos moldados de acordo com suas profissões. Dentes apodrecidos, surdez, analgesia congênita, tontura, cansaço, são todos efeitos que o trabalho agiu sobre os corpos desses trabalhadores. Além disso, a própria construção subjetiva de cada trabalhador retratado na trilogia é construída tendo a profissão como base. Por vezes, eles eram perfeitos para a execução de uma profissão, por outras, seus corpos e seus caracteres foram transformados pelo próprio caráter. Sendo assim, é possível afirmar que o trabalho seria a base da interpretação da obra.

A partir disso, pode-se entender que as masculinidades dos personagens foram construídas sobre esse suporte do trabalho, tendo o afeto como colaborador. A cumplicidade entre os pares faz com que a sensibilidade deles aflore por meio do silêncio e dos atos de colaboração para com o outro, ajudando a extrair um rim, matando por vingança ou vendendo seu bem mais precioso para homenagear alguém. É importante notar que mesmo nesses atos de afeto há uma certa violência envolvida, retomando, mais uma vez, uma demonstração não intencional de virilidade, uma vez que a configuração de masculinidade hegemônica, dependendo da própria virilidade para se manter, faz-se insidiosa, sendo tímida ou, até mesmo, inconsciente.

Assim, o arranjo das masculinidades desses homens de nomes peculiares é intrincado, pois elas são construídas subordinadas a diversos outros fatores, como o trabalho e o círculo afetivo deles, sempre sob o espectro da pobreza e da marginalidade social, uma vez que seus serviços são os mais rejeitados por aqueles que têm escolhas.

Aliás, a questão da falta de escolha encontra-se bastante presente nas narrativas, inclusive sendo reconhecida por alguns dos personagens. Essa falta de escolha pode ser parte de uma configuração trágica da trilogia, tendo um destino irrefreável como o jogador de dados das vidas daqueles homens.

Por sua vez, a estética grotesca seria o ponto que congrega a masculinidade dos personagens, seus afetos e seus trabalhos. Isso se dá porque o grotesco está presente em toda a obra, fazendo com que o humano se integre ao não-humano, como o animal, o vegetal e o mineral. Seja por meio de comparações, de relações comerciais, de acidentes ou até mesmo de afeto.

Dessa forma, seria como se o grotesco fosse a malha sobre a qual todas as outras vertentes aqui analisadas se organizam, dando vida à narrativa. Sendo assim, a escrita de Ana Paula Maia, com todas as suas peculiaridades, faz-se dura, pois é direta, com frases curtas e bebendo da fonte do grotesco para formar os símbolos que permitem uma interpretação mais profunda de seus personagens. Conseqüentemente, essa forma de escrita torna-se poética, pois é abundante em imagens formadas por meio da construção dessas personagens. A partir disso, é possível, também, afirmar que a obra em questão foca mais em construir e explorar os tipos humanos, mais especificamente aqueles trabalhadores, não sendo o enredo a sua parte mais rica, mesmo este sendo bastante interessante para análise.

Os homens de Maia, especificamente na trilogia analisada, sob um primeiro olhar, podem parecer apenas brutamontes. No entanto, a partir de uma análise detalhada, depois do choque causado por sua escrita, é possível notar que eles são poços de poesia e de significação, uma vez que são complexos, tendo diversos níveis de interpretação, sendo apenas um deles tentado compreender nesse trabalho: suas masculinidades brutas e não hegemônicas (já que são marginalizados socialmente), mas sensíveis a seus modos, sendo poéticas por meio de uma escrita de estética grotesca.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. *In*: COURTINE, Jean-Jacques. **História da virilidade**. v. 3. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013. p. 189-220.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada Cristã**: Velho e Novo Testamento. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-281, jan./abr. 2013.
- CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, n. 20, v. 2, p 185-206, jul./dez. 1995.
- CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. 2. ed. Berkeley: University of California Press, 2005.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero**: uma perspectiva global. 3. ed. São Paulo: nVersos, 2015.
- COURTINE, Jean-Jacques. **História da virilidade**. v. 3. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (org.). **Estéticas da Crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Los anormales**. Buenos Aires: FCE, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**: as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e**

**tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 335-368.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARBEIRO, Maria Fernanda. “- É irmão. a vida é dura”: a bastardia em Desalma, de Ana Paula Maia. *In*: SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 5., 2017, Lecce. **Anais [...]**. Lecce: Università del Salento, 2017. p. 1269-1284.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Unesp, 1990.

HAROCHE, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. *In*: COURTINE, Jean-Jacques. **História da virilidade**. v. 3. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013. p. 15-34.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993. p. 175.

HORNEY, Karen. **A personalidade neurótica de nosso tempo**. São Paulo: Difel, 1984.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KIMMEL, Michael. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. *In*: KIMMEL, Michael. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: IFCH, 1998. p.101-117.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidades e Violências: Gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. *In*: SCHPUN, Monica. **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 35-78.

MACHADO, Samir de Machado (org.). **Ficção de polpa**. Porto Alegre: Não Editora, 2012.

MAIA, Ana Paula. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MAIA, Ana Paula. **Carvão animal**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MICHAELIS. **Dicionário on-line**. 2019. Disponível em:  
<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/arena/>.

NOLL, João Gilberto. **A céu aberto**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo. **Revista Letras**, Campinas, v. 13, n. 1/5, p. 48-59, dez. 1994.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea. **Novos rumos**, ano 16, n. 35, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2004.

PERRONE-MOISES, Leyla. A modernidade em ruínas. *In*: PERRONE-MOISES, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 72. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

RAMOS, Marcelo Silva. Um olhar sobre o masculino: reflexões sobre os papéis e representações sociais do homem na atualidade. *In*: RAMOS, Marcelo Silva. **Os novos desejos**: das academias de musculação às agências de encontros. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 15-39.

ROSENFELD. Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD. Anatol. **Texto/ Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCHULZ, Bruno. Lojas de Canela. *In*: SCHULZ, Bruno. **Ficção completa**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 55-56.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TREVISAN, João Silvério. **Seis balas num buraco só**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

WELZER-LANG, Daniel. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. *In*: SCHPUN, Monica. **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 107-128.