

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

Lucas Dionizio

**TRAJETO PARA URANO:
MASCULINIDADES EM *MEIA-NOITE E VINTE*, DE DANIEL GALERA**

Rio Grande

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

Lucas Dionizio

**TRAJETO PARA URANO:
MASCULINIDADES EM *MEIA-NOITE E VINTE*, DE DANIEL GALERA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

Rio Grande

2022

Ficha Catalográfica

D592t Dionizio, Lucas.

Trajetos para urano: masculinidades em *Meia-Noite e Vinte*, de Daniel Galera / Lucas Dionizio. – 2022.

112 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2022.

Orientador: Dr. José Luís Giovanoni Fornos.

1. Daniel Galera 2. Meia-noite e vinte 3. Masculinidades 4. Gênero e sexualidade I. Fornos, José Luís Giovanoni II. Título.

CDU 821.134.3(81).09

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO nº 06/2022

No onze de abril de dois mil e vinte e dois, através de videoconferência, realizou-se a defesa de dissertação do mestrando **Lucas Dionizio Paz Bueno Pinto**, intitulada "**MASCULINIDADES EM MEIA-NOITE E VINTE, DE DANIEL GALERA**". A sessão foi aberta às catorze horas pelo Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos (FURG), orientador da dissertação e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pelos professores doutores Artur Emilio Alarcon Vaz (FURG), e Luiz Carlos Santos Simon (UEL). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que **APROVA** o mestrando neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, o presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata. Atendendo à Deliberação nº 025/2020 do COEPEA, que dispõe sobre Diretrizes Acadêmicas Gerais para o ensino de pós-graduação *Stricto Sensu* durante o período emergencial devido à pandemia da COVID-19, o presidente da comissão examinadora assinará a ata, substituindo as assinaturas dos demais membros da banca. Este documento possui chave de autenticidade gerada pelo sistema FURG, podendo ser verificada em <https://www.furg.br/consultardocumentos>.

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos (orientador - FURG)
Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz (FURG)
Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon (UEL)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amigos de infância, por terem sido meus companheiros e cúmplices. Em especial, agradeço ao Nigel, meu melhor amigo e irmão de alma.

Agradeço aos amigos que a vida me trouxe: Téka, João, Juliana e Iago. Obrigado por todos os ótimos momentos que compartilhamos juntos.

Agradeço aos amigos que fiz durante a minha formação no curso de Letras: Bianca, Henrique, Vinícius, Patrícia, Flávia, Gabriel, Diego, Salomão, Beti e tantos outros que estiveram ao meu lado. Não há formas de descrever a importância e a honra de ter vocês na minha vida.

Agradeço à minha família: minha mãe Eliani, meu pai Edilson e meu dindo Emerson. Vocês foram a minha base e dedico este trabalho à nossa família.

Agradeço à Desirèe, minha companheira, meu lar e minha melhor amiga. Cada parágrafo, cada linha e cada palavra deste texto têm o eco da tua voz. Obrigado por fazer parte da minha vida, por estar sempre ao meu lado e por ser a pessoa incrível que és. Não há nada melhor do que amar alguém que a gente admire. Tu sempre foste e sempre serás a protagonista do meu amor. Te amo, muito!

Agradeço aos professores do Instituto de Letras e Artes da FURG. Todos os momentos compartilhados em aula, tanto na graduação, quanto no mestrado foram fundamentais para o surgimento deste texto. Agradeço especialmente à Mairim. Obrigado por ser meu ombro amigo e exemplo na minha trajetória acadêmica.

Agradeço aos professores do Programa Socializando a Leitura, da FURG: Mairim, Artur e Adriana. Encontrei no projeto um lugar para chamar de meu dentro da universidade. Espero poder retribuir para as novas gerações tudo que vocês fizeram por mim.

Agradeço ao meu orientador José Luís Giovanoni Fornos. Obrigado por embarcar nesta pesquisa comigo.

Por fim, mas não menos especial, agradeço à CAPES pelo auxílio financeiro que permitiu a dedicação e segurança na realização desta pesquisa em meio à pandemia. Lembrando, sempre: Vacinas, sim. EleNÃO.

“What did he fear.? It was not fear or dread. It was a nothing that he knew too well. It was all a nothing and a man was nothing too. It was only that and light was all it needed and a certain cleanness and order. Some lived in it and never felt it but he knew it all was nada y pues nada y nada y pues nada.”

Ernest Hemingway

“En este apartamento de Urano que da sobre los jardines de Roma. Y me soy a quedar un rato. En el cruce. Porque es el único sirio que existe, los sepan o no. No existe ninguna de las dos orillas. Estamos todos en el cruce. Y es desde el cruce desde donde les hablo, como el monstruo que ha aprendido el lenguaje de los hombres.”

Paul B. Preciado

RESUMO

A presente dissertação analisa o romance *Meia-noite e vinte* (2016), de Daniel Galera, com enfoque nas representações de masculinidades das personagens da obra. O primeiro momento do texto consiste na fortuna crítica sobre o autor, visando possibilitar um embasamento sobre os textos e a fortuna crítica para o leitor. O segundo capítulo é dividido em três partes: a primeira consiste em discussões acerca das categorias do corpo, de gênero e sexualidade, a partir de Pierre Bourdieu, Judith Butler e Michel Foucault; a segunda apresenta a multipluralidade dos conceitos de masculinidades através da interseccionalidade, embasados nos textos de Carla Akotirene e Raewyn Connell; a terceira parte da teoria *queer* para compreender como as identidades de gênero e sexuais são desenvolvidas e transformadas em produto de exploração do capitalismo patriarcal moderno, utilizando como base os textos de Paul B. Preciado. A análise é organizada em dois momentos: o primeiro, dedicado à personagem Antero, discute a relação do algoritmo no desenvolvimento de um imaginário heteronormativo e a influência da pornografia nas identidades dos sujeitos; no segundo, partindo da personagem Emiliano, são discutidas as representações dominadoras de masculinidades e como essas masculinidades são resultantes de processos de internalização de discursos homofóbicos.

Palavras-chave: Daniel Galera. *Meia-noite e vinte*. Masculinidades. Gênero e sexualidade.

ABSTRACT

This thesis analyzes the novel *Meia-noite e vinte* by Daniel Galera. Based on the characters from the novel, the focus of this text is about the representations of masculinities. The first part of this text consists of an organization and discussions of some studies about Daniel Galera's novels, in order to create a foundation about his works and his critical fortune to the reader. The second chapter is divided into three parts. The first part discusses the categories of the boy, gender and sexuality, based on Pierre Bourdieu, Judith Butler and Michel Foucault. The second part is about the concept of masculinities and its multiplicities through an intersectional approach, based on Carla Akotirene and Raewyn Connell. The third part uses the queer theory, and the texts of Paul B. Preciado, to approach and understand how gender and sexuality identities are constructed and adapted in order to become products of exploitation in modern capitalism. The analysis of this thesis is organized in two moments. The first moment is dedicated to the character Antero and discusses the relation of the algorithm in the development of a heteronormative imaginary and the influence of pornography on individual's identities. The second moment focuses on Emiliano and how the dominant masculinities are resulted from the processes of internalization of the homophobic discourses.

Key-words: Daniel Galera. *Meia-noite e vinte*. Masculinities. Gender and sexuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 Intermedialidade e a cidade em ruína	16
2 Corpos Rendidos.....	28
2.1 Masculinidades em debate	28
2.2 O ser masculino: interseccionalidades e hegemonia	39
2.3 O corpo como trajeto e gozo.....	52
3 O Playboy e o Uranista	68
3.1 Algoritmo do gozo	74
3.2 Travessia para Urano	86
CONSIDERAÇÕES DA TRAVESSIA	107
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

O texto que chega às mãos do leitor é uma proposta de análise sobre algumas representações de masculinidades observadas na obra *Meia-noite e vinte* (2016), de Daniel Galera. As discussões propostas neste texto acerca das masculinidades de um viés interseccional, dialogando com diversas áreas de pensamento e partindo da literatura, busca compreender fenômenos sociais, em específico, os de gênero e sexualidade. Aspecto fundamental deste trabalho é a compreensão das multiplicidades das representações de masculinidades. Não existe o homem isolado no mundo, fechado em si mesmo. O homem é contextualizado, sendo social e politicamente demarcado pela sua raça, classe e sexualidade.

Parte das discussões levantadas aqui é fundamentada nas formas com que as identidades masculinas são construídas, em relação e oposição a outras, mas também como essas mesmas identidades são produto de um pensamento resultante de uma sociedade patriarcal e capitalista. Uma discussão rasa sobre as masculinidades é sua consideração como um fenômeno único e singular como a masculinidade, o homem, a partir de um mito idealizador de um homem másculo e dominador, consequência do apagamento de diversas nuances e contradições nas representações masculinas.

No entanto, esse mito do homem patriarca, violento e dominador se mantém como uma doença crônica, um vírus impregnado e tão caro para a manutenção e reiteração de uma suposta superioridade político-social. A forma utilizada para justificar e manter essa ordem ilegítima se baseia em um aspecto fundamental nas masculinidades dominadoras: a violência - contra o próximo e contra si mesmo. Longe de discussões sobre como essas masculinidades são nocivas para os homens, essa informação já é bastante discutida e por vezes utilizada como justificativa para proteger os homens dos problemas que eles próprios criaram.

As masculinidades dominadoras são nocivas, sim, para os homens que as performam¹, mas este é apenas o resultado de um jogo criado. Os mitos fundadores das masculinidades patriarcais são, sim, os responsáveis por diversos problemas sociais e os homens são, sim, sujeitos que sofrem de inúmeras exigências que inviabilizam a própria saúde e os abandonam em um jogo cruel e violento. Porém, não pode ser ignorado que, além de ser seu próprio algoz, o homem é o algoz do próximo.

¹ O termo utilizado se refere ao conceito de *performatividade* de Judith Butler, que será aprofundado no capítulo 2.1 *Masculinidades em debate*.

Portanto, este texto se propõe a pensar nas formas de representação de masculinidades, mas sem ignorar o caráter violento que essas representações têm com os sujeitos mais afetados, em especial as mulheres, as pessoas negras e a comunidade LGBTQIA+. As masculinidades são fruto de um pensamento patriarcal, emergem da heterossexualidade compulsória, da LGBTQfobia, do racismo e da misoginia.

O romance *Meia-noite e vinte* é narrado pela perspectiva de três personagens principais, Aurora, Emiliano e Antero. A história se inicia no velório de Duque, o quarto membro do grupo. Apesar de terem se distanciado quando adultos, o grupo de amigos era bastante próximo na juventude e eram os criadores da *zine on-line Orangotango*. A análise desta dissertação tomará como base as personagens Emiliano e Antero, visto que, em suas particularidades, ambos os personagens acabam transparecendo diversas formas de representação de masculinidades.

Antero é um homem heterossexual, branco e faz parte da elite econômica do país. É *Chief Executive Officer - CEO* - de uma das maiores agências de publicidade do Rio Grande do Sul, sendo uma figura bastante influente. Emiliano, um homem gay, branco, um pouco mais velho que o resto dos companheiros, é um jornalista *freelancer*. Logo no início da obra, Emiliano é convencido pelo seu editor a escrever uma biografia póstuma de Duque, que era um escritor bastante conhecido.

Apesar da diferença de classe e de sexualidade, um dos aspectos interessantes é como Antero performa uma forma distinta de uma masculinidade hegemônica. Não é pela demonstração de força ou violência que se desenvolve sua identidade, mas, sim, pelo seu capital econômico e intelectual. Emiliano, por outro lado, parece buscar, nas masculinidades dominadoras, formas de fugir dos estigmas postos à sua sexualidade. É a partir dessas duas personagens que serão debatidas as construções de masculinidades que as permeiam.

No primeiro capítulo, intitulado de “Fortuna crítica: Daniel Galera”, serão abordados alguns trabalhos feitos sobre as obras do autor, não propriamente voltados para os estudos de gênero e sexualidade. O intuito, nesse momento do texto, é apresentar as obras de Galera e possibilitar um apanhado de leituras aprofundadas sobre alguns tópicos presentes em seus romances. A primeira parte do capítulo é voltada para a escrita do autor e a presença da intermedialidade em suas obras.

Galera faz parte de uma geração de escritores os quais tiveram sua estreia na literatura através da internet, o que acabou influenciando a forma com que sua escrita é desenvolvida. Além da referência direta à cultura pop de forma geral, a narração das obras se mistura com

outras produções artísticas. Ainda nessa subdivisão do capítulo, é abordado o uso das epígrafes na obra do autor e como estas sofreram alterações ao longo de suas obras, não servindo simplesmente como referência, mas ditando o “tom” do capítulo e da obra de forma geral.

Se, em determinados momentos, a leitura das obras toma um ritmo frenético e envolvente, em outros, o leitor é exposto a uma paisagem detalhada, descrita em seus mínimos detalhes. Na segunda parte do capítulo, o espaço, em especial a cidade urbana, é elemento essencial no desenvolvimento da história e das personagens. Se, em momentos, o espaço é paisagem estonteante e intimista, em outros, o cenário ganha textura, cheiro e temperatura. O espaço se torna personagem e interfere na história, dita o tom da narrativa, expressa os sentimentos e interfere nas personagens, seja como forma de lembrar o passado que se entrelaça ao presente ou como metáfora de uma sociedade moderna esgotada pela exploração capitalista.

No segundo capítulo, “Corpos rendidos”, são propostas discussões basilares para os estudos de gênero. Parte do discurso heteronormativo é considerar o gênero pelo órgão sexual, tornando-o, assim, uma categoria natural advinda da realidade biológica do sujeito. O corpo se torna matéria-prima do discurso patriarcal e argumento na justificativa das diferenças entre os gêneros e, inclusive, na superioridade ilegítima do homem - especialmente branco e heterossexual - sobre os outros. Como embasamento desse capítulo, são utilizados os textos de Pierre Bourdieu, Judith Butler, Michel Foucault, Raewyn Connell, Carla Akotirene Santos e Paul B. Preciado.

A dualidade heterocentrada busca, na designação de um Outro², a oposição a um suposto ser universal. O homem heterossexual seria, nessa visão, o ser central da lógica antropocêntrica e a mulher seria o único gênero marcado, uma espécie de não-homem. Inicialmente, a discussão proposta é baseada em estudos que quebram com a lógica biologizante, compreendendo o corpo como categoria marcada pelo gênero, mas não como definição da identidade de gênero *a priori*. O gênero é, antes de tudo, no patriarcado, a manutenção compulsória da heterossexualidade, como um discurso reiterado pelas instituições sociais.

Compreender as representações e os desenvolvimentos de identidades masculinas é considerar como estas estão localizadas na dinâmica de poder de determinadas sociedades. Apesar de inúmeras particularidades, algumas dinâmicas são fundamentais nas

² O “Outro”, em letra maiúscula, refere-se às ações performáticas de identidades de gênero que não seguem a lógica heteronormativa compulsória, como a identidade *abjeto* de Judith Butler.

masculinidades dominadoras: a hierarquia, a virilidade, a violência e a dominação. A hierarquia ilegítima patriarcal justifica, pelo corpo biológico dos sujeitos, uma “verdade” identitária. Parte-se do corpo com pênis para justificar ações que são resultados de políticas de dominação e exploração. A virilidade é a justificativa de comportamentos competitivos, é dever e categoria essencial na consideração de um “homem de verdade”. A hierarquia entre os próprios homens se constrói pela constatação de virilidade, seja por violência - real ou simbólica.

As masculinidades, consideradas em suas pluralidades performáticas, são resultados da interseccionalidade de estudos que consideram outras categorias sociais de estudo na distinção das identidades. Não existe, propriamente, uma masculinidade hegemônica e totalitária. As formas como são desenvolvidos os homens mudam dependendo da sociedade em que estão inseridos e até mesmo do tempo de uma mesma sociedade. Em uma sociedade capitalista patriarcal, não basta tomar a categoria de gênero isolada, sendo necessário considerar como a classe social afeta as identidades masculinas, juntamente com a raça e a sexualidade. O patriarcado é uma instituição fundamentada na misoginia, LGBTQfobia e racismo. Mesmo entre os próprios homens, a medida comparativa não é a mesma.

Os estudos das masculinidades, inicialmente pautados na teoria feminista, partiam da mesma epistemologia patriarcal dualista. O homem em oposição ao outro - a mulher, ao homossexual. Os estudos *queer* possibilitaram um aumento na consideração das identidades, principalmente na distinção do que seria o gênero, o sexo e a sexualidade. As identidades que fugiam da compulsão heterossexual eram postas à margem, tornavam-se abjetas, eram estigmatizadas e patologizadas. Compreender o gênero como categoria performativa e discursiva permitiu o debate sobre outras identidades que fogem da lógica patriarcal.

Assim, as masculinidades - hegemônicas ou não - são situações discursivas e não resultantes de aspectos biológicos e determinações sociais. O corpo masculinizado não é forma natural do ser, mas um produto desenvolvido através de inúmeras ações performativas. Essas ações não se resumem ao espectro social e político, vez que o desenvolvimento das biotecnologias tornou possível a modificação do corpo. Se o pênis era o fundamento do macho, atualmente, não passa apenas de uma parte do corpo. A manutenção hegemônica do machismo é um produto capitalista que emerge do poder exercido pelas instituições sociais, mas o poder é maleável, volátil. Se nada foge ao poder, é possível haver resistência dentro dele.

O terceiro capítulo, intitulado “Algoritmo do gozo”, é iniciado com a análise da personagem da obra *Meia-noite e vinte*, Antero. Apesar de não representar um ideal clássico de masculinidade hegemônica, Antero parece performar uma atualização do homem patriarcal. Antero está, entre as três protagonistas da obra, como a de maior poder econômico e mais próximo de uma organização familiar heteronormativa. A classe é fundamental para compreender o tipo de identidade masculina representada nessa personagem. Pelo viés dos conceitos de *potentia gaudendi* e do que Paul B. Preciado considera como capitalismo *farmacopornográfico*, são desenvolvidas as considerações sobre a personagem.

No excesso de imagens como apresenta a personagem foi feito o paralelo com a exploração da *potentia gaudendi* e as práticas sexuais masculinistas. Na mesma medida que Antero apresenta, no início de seu capítulo, o uso das imagens pela publicidade no desenvolvimento de um determinado imaginário, a personagem acaba reproduzindo, nas suas práticas sexuais, o mesmo excesso de estímulos. Assim, ao relacionar o conceito de algoritmo abordado no capítulo com a presença da pornografia no sexo heterocentrado, observa-se como são desenvolvidos os estímulos de prazer e gozo.

A pornografia atualmente toma outra proporção no desenvolvimento sexual dos indivíduos e se consolida como espaço fundamental de prazer. A partir disso, são feitas considerações de como são desenvolvidas essas sexualidades heteronormativas, assim como o ideal sexual masculino é representado pela pornografia. Antero faz uso dos excessos de imagens, no ramo da publicidade, como forma de cativar o público-alvo e alcançar o melhor retorno financeiro possível. No entanto, ele próprio se torna público-alvo do prazer transformado em algoritmo. Nessa fragmentação de estímulos e de prazeres, percebem-se as problemáticas da pornografia nas identidades masculinas.

O último capítulo de análise desta dissertação tem por título “Travessia para Urano”. A travessia para Urano é trazida aqui como metáfora para um possível processo de reconstrução de um imaginário social sobre as identidades de gênero e sexualidade. A proposta desse capítulo é compreender alguns elementos representados nos capítulos pela perspectiva da personagem Emiliano. Sendo essa a única personagem LGBTQIA+ da obra, compreender suas performances masculinistas não pode ser feito na mesma medida como no capítulo anterior. Além de a classe e o gênero serem aspectos iniciais de análise, considerar sua sexualidade e os estigmas sofridos por um homem homossexual da geração da personagem se tornam ponto de partida nesse capítulo.

A materialidade do corpo está bastante presente na narrativa de Emiliano. É por seu corpo musculoso que é apresentada ao leitor parte da personalidade da personagem. Emiliano é o mais velho do grupo e o mais próximo de uma masculinidade dominadora e nociva, marcada pelo uso excessivo do álcool e tabaco, pela violência como válvula de escape de suas angústias, pela expressão compulsiva de virilidade e pela presença da violência nas suas práticas sexuais. Diferente de Antero, Emiliano parece reiterar constantemente uma masculinidade heteronormativa, que se reflete, inclusive, nos parceiros que o atraem sexualmente.

O capítulo se propõe a compreender Emiliano através de duas formas: a primeira está relacionada às performances de masculinidades dominadoras e a segunda sobre o estigma do homem gay e a homofobia interna. Por esses caminhos teóricos, pode-se compreender como as políticas de gênero e sexualidade nas sociedades patriarcais afetam as identidades dos homens, principalmente os LGBTQs. Emiliano busca, nas masculinidades hegemônicas e heteronormativas, formas de fugir dos estigmas postos ao homossexual, estigmas estes que foram internalizados e reiterados ao longo de sua vida.

O discurso homofóbico se transforma em autossabotagem e ódio internalizado pela personagem. Nesse sentido, são observadas as relações e as comparações que Emiliano faz de seu corpo em relação ao espaço que o cerca. O uso abusivo de substâncias nocivas à saúde, a presença da violência e a dificuldade em lidar com seus sentimentos não são advindos simplesmente de masculinidades dominadoras, como no caso de outras personagens nas obras de Galera. Aqui é observada a internalização da homofobia tomando forma de um ódio gerado contra a própria personalidade; a internalização da identidade abjeta, da perversidade e da solidão.

O trajeto para Urano expressa uma metáfora de um espaço idílico de liberdade e acolhimento. É a distância de Urano em relação à Terra que torna possível a fuga do capitalismo tardio e do patriarcado. É, no entanto, uma jornada proposta neste trabalho, mas que, infelizmente, não tem destino garantido. A literatura pode ser, em muitos casos, uma forma de representar o local em que se está, a forma do espírito de uma geração com suas devidas angústias, mas também com seus devidos amores. O capítulo se encerra com a possibilidade hipotética para Emiliano. A travessia para Urano é o retorno ao idílico nunca visitado. É a jornada de descobrimento do herói e a chegada a um lugar sem julgamento, sem angústia, sem o fim definitivo da morte. Em Urano, Emiliano poderia viver livremente todos os seus amores, inclusive aqueles nunca vividos.

1 Intermedialidade e a cidade em ruína

A produção de Galera se encaixa em um flerte da prosa literária com outras produções artísticas, tanto pela forma com que o autor se inseriu no meio literário quanto pelas suas referências e produções artísticas e acadêmicas, como o cinema, o teatro, as fanzines, palestras, quadrinhos e fotografia. Galera iniciou sua escrita através da *zine CardosOnline*, que resultou na criação da editora independente Livros do Mal (de 2001 a 2004), e também fez parte da produção de HQs, como *Cachalote* (2004). Além disso, nos romances do autor, pela crítica literária e pelas produções acadêmicas já feitas sobre o autor, é possível observar uma experimentação na prosa literária, como uma mescla no discurso literário com outras produções artísticas.

Durante a leitura das obras de Daniel Galera, é perceptível uma forte presença de intertextos entre diversos aspectos da cultura *pop*, assim como entre diversas mídias – digitais ou não, utilizados de forma direta ou indireta nas obras. Essas referências podem ser encontradas, como no caso de *Mãos de cavalo*, no discurso do protagonista, que desenvolve parte de sua identidade tendo como referência filmes de ação dos anos 1990 e 2000, como *The Terminator*, *Evil Dead* ou *Demolition Man*. Também é possível perceber como a referência, entre diversas mídias, tida aqui como intermedialidade, é utilizada no decorrer das histórias, além dos usos da epígrafe nas obras, como a epígrafe sobre o ator estadunidense Nicholas Cage, que possibilitam ao leitor mais atento uma pista de como a história será contada e desenvolvida.

Assim, cria-se, como levantado por Felipe Fernandes Ribeiro (2019), uma ficção do momento, que emerge pela na relação das obras contemporâneas e cultura pop em geral. O texto literário existe nessa mescla, nessa mistura de diversas obras, referências e influências, rompendo com as fronteiras que demarcavam os espaços do ensaio, da escrita acadêmica e da ficção. O advento da tecnologia e, além disso, da democratização do acesso à internet possibilitaram uma geração de escritores que se desenvolveram através dos fóruns *on-line* e blogs, mantendo uma certa independência das normas das grandes editoras e com um contato mais próximo com o público.

Essa relação próxima da escrita dentro do espaço virtual acabou gerando uma grande multiplicidade discursiva, como no caso de Galera. Essa multiplicidade de vozes discursivas presente nas obras não são exclusivamente pela característica de romance, levantada por Bakhtin (2017) como heterodiscursividade, mas também pelas inúmeras forças homogeneizadoras e conservadoras do mercado editorial, que acabam gerando, como forma

reativa, um aumento na multiplicidade de vozes discursivas, juntamente com todos os aspectos intertextuais que essas vozes trazem.

Segato compreende a multiplicidade significativa das epígrafes através de suas intertextualidades. Galera não simplesmente faz uso de diversas mídias digitais como intertexto em suas obras, mas também as torna elementos significativos. O autor acaba transitando desde autores clássicos da filosofia ocidental, como Georges Bataille, até elementos presentes na cultura popular cinematográfica, filmes de ação dos anos 90. Aqui, a literatura e a mídia eletrônica se constroem concomitantemente, sendo a obra do autor um ser híbrido dessa relação, resultado de uma geração que se construiu pela internet.

Um dos aspectos importantes na escrita de Galera é o encadeamento narrativo de suas obras, principalmente sobre o ritmo. É na sucessão dos acontecimentos que preenchem as necessidades da prosa e as personagens que os elementos mudam de ritmo e dão sentido aos eventos da história. No livro em questão, vemos um narrador autodiegético e inominado que intervém de forma direta no texto, incluindo, em diversos momentos, seus valores e pensamentos quanto aos acontecimentos manifestados. A aproximação facilita um conhecimento íntimo com a personagem, seja positivo ou negativo, compadecendo-se dos dilemas que o cercam ou simplesmente criticando suas ações e a forma como se porta diante dos ocorridos.

Nesse narrador autodiegético, Ribeiro comenta três funções observadas no texto: de contar e ser voz narrativa, intervindo nos eventos; de participar da história contada; de expor sua versão dos fatos narrados, o que resulta em um narrador nada confiável, pois há a possibilidade de serem manipulados. Esse recurso narrativo partilha dos movimentos de legitimação do plano psicológico das personagens. Independentemente de ser um narrador não confiável, a própria dúvida auxilia na compreensão das coisas que o narrador e personagem dizem e, principalmente, dos apagamentos intencionais.

No meio da metrópole porto-alegrense, o protagonista se entrega aos excessos que o sustentam - o uso abusivo do álcool e do tabaco, por exemplo - e é engolido pelo mercado globalizado e competitivo, que resultam numa apatia e indiferença mesclados com crises depressivas. Da sacada de seu apartamento, a personagem observa a cidade movimentada, mas sem fazer parte - mantém-se alheio, inclusive das pessoas que o cercam, como um *flanêur*. Ribeiro busca, no conceito de anti-herói, perceber essa personagem sem rumo. “O anti-herói criado por Galera não tem nenhuma saída, tampouco um lugar que sirva de alento para voltar” (RIBEIRO, 2019, p. 38). Se o retorno ao idílico é a volta do herói após sua

jornada, o protagonista de Galera padece pela sua própria inércia, não possui jornada para seguir, muito menos um lar para onde retornar; se mantém alheio ao movimento e a vida agitada da metrópole. O lar em que se mantém preso e sem retorno é a própria inércia de sua falta de contato com a vida e com a sociedade.

Partindo da análise do romance *Até o dia que o cão morreu*, Segato designa como epígrafe filosófica o trecho da obra *O erotismo*, de Georges Bataille. A leitura proposta pela autora é sobre a referência explícita da epígrafe com os conceitos de *contínuo* e *descontínuo*. Para o filósofo, na reprodução assexuada, a célula se divide em certo ponto de seu crescimento gerando dois núcleos. No surgimento do ser de dois núcleos, o primeiro ser pode ser considerado como morto, visto que não sobrevive em nenhum dos dois seres que produziu. Diferente da reprodução de ser sexuado, ele não morre, mas deixa de existir. Ao deixar de existir, realiza sua descontinuidade, mas, pensando no aspecto reprodutivo, possibilitou-se uma continuidade.

No primeiro capítulo da obra, o narrador conta um sonho que começara a ter após a morte do seu cachorro, em que ele está deitado e começa a surgir uma protuberância na sua costela esquerda, que vai tomando forma até ser identificado como algo semelhante a um ser humano: “Finalmente, há dois indivíduos deitados sobre o colchão, desacordados e idênticos um ao outro. [...] Dois sujeitos idênticos a mim, e nenhum dos dois sou eu” (GALERA, 2007, p. 8-9). O sonho relatado pelo narrador, juntamente com a epígrafe de Bataille, possibilita a compreensão da relação entre o cachorro, o protagonista e Marcela, uma jovem modelo que mantém uma romântica bastante conturbada com o protagonista, assim como no trecho a seguir:

O narrador, como citado, olha de cima as suas duas novas versões, mas sabe que não é nenhuma delas, ele cessou de ser para se transformar em outros dois: após a morte do cão e, talvez, por causa dessa morte, mesmo que de forma onírica e por um breve instante, alcançou aquilo que todo ser deseja, a *continuidade*. (SEGATO, 2020, p. 54, grifo da autora)

No subcapítulo “Erotismo dos corpos”, Segato analisa a relação do protagonista com Marcela, cuja beleza é um elemento bastante interessante na obra. De um lado, a beleza de Marcela é um embate em sua profissão, visto que a personagem, por vezes, sente-se “um manequim, uma boneca inflável” (GALERA, 2007, p. 23) e o próprio protagonista critica a profissão de Marcela – em uma reclamação imatura sobre a futilidade da profissão. Do outro lado, a beleza da personagem é estampada nas capas de revistas, a imagem de um corpo idealizado e escultural criado a base de edições em Photoshop. O protagonista profana essa beleza durante o sexo, ao descrever a relação de oposição entre a mulher idealizada da revista

e a mulher que está com ele no ato sexual – momento no qual o protagonista pode usufruir do prazer de profanar aquela beleza idealizada. A crítica ao ideal de beleza de Marcela é exposta pelo protagonista, principalmente no momento em que Marcela está lutando contra um linfoma e o Inominado, o protagonista da obra, observa as mudanças em seu corpo e compara-as com as modelos de capa de revista.

O “erótico sagrado” é buscado por Segato no trecho em que é narrada a visita do protagonista na fazenda de seu avô. Durante a memória narrada, o protagonista conta como observara de perto o avô matar uma ovelha para que fosse feita em um churrasco. A descrição do sofrimento do animal e a morte violenta seriam a manifestação do erótico sagrado, como no sacrifício religioso. Assim, a morte da vítima é o rito de passagem para a continuidade de um ser descontinuado, que deixa de ser um isolado em sua individualidade e, ao ser imolado, alcança o ilimitado pertencente à esfera sagrada.

No “erotismo do coração”, a autora aborda a relação do erótico na relação amorosa dos dois personagens. A dependência com o outro é agonia, visto que a continuidade do ser individual só ocorre na confusão dos corpos no ato sexual, é pela pessoa amante que os limites do eu se dissipam. A solidão que assolava o protagonista e que o tornava apático a qualquer decisão ou ação em sua vida, desde trabalho até aos estudos, na inércia em que vivia, foi introduzida em sua relação tanto com o cachorro quanto com Marcela.

Ribeiro discorre sobre a relação do Inominado, o protagonista da obra, com o cão abandonado que o acompanha e Marcela, sua quase-namorada. A futilidade e a indiferença aos seus objetivos, juntamente ao sexo casual, mais o excessivo consumo de drogas, constroem a imagem de conformação ou rejeição da vida. Essa indiferença se torna mais evidente na passividade com que se relaciona com o cão e Marcela. Embora sejam relações obviamente distintas, possuem características similares. Em ambos os casos, o Inominado não toma iniciativa, não assume um vínculo, muito menos nomeia a relação. A omissão e a hesitação do protagonista ao se envolver são disfarçadas por uma ilusão de descomprometimento. É a ilusão de uma autossuficiência disfarçada de um medo de intimidade. Assim, Ribeiro comenta sobre a obra traçar um traço de perda física e simbólica:

Física porque a concretude do câncer, tão presente no cotidiano do personagem, atinge diretamente entes próximos: o cachorro e Marcela. Simbólica porque marca um período de transição da vida do rapaz em que as escolhas e responsabilidades da fase madura tomam seu lugar de protagonismo, desfazendo a ilusão pueril e proporcionando, no desenvolvimento de sua personalidade, uma compreensão maior de si mesmo como ser urbano e coletivo. (RIBEIRO, 2019, p. 51)

O cão não é apenas um personagem representativo do estado emocional do Inominado, mas também uma figura mística na obra, de sacrifício e ressurreição. No fim da narrativa, Marcela se afasta do protagonista, pois decide retornar à casa dos pais para tratar o linfoma. Logo em seguida, o protagonista decide também voltar para a casa de seus pais, visto todas as dificuldades financeiras por que estava passando. Nesse momento, é narrada a morte súbita do cachorro, que padecera rapidamente devido a um câncer que não é especificado. O narrador apenas acompanha os últimos momentos do cachorro juntamente com o protagonista.

O narrador se afasta propriamente do protagonista no momento da ligação de Marcela. A cena construída parece surgir de uma cena de uma peça teatral ou de um filme, em um diálogo em que apenas se lê Marcela contando o que acontecera com ela e fazendo uma proposta de se mudarem para outro país. Não se sabe exatamente qual a decisão e a resposta do protagonista. Se o narrador, até então, não era confiável, pela proximidade com o Inominado e, segundo Ribeiro (2019, p. 53), “não podemos distinguir o real do imaginário”. Nesse último momento, o leitor se depara como espectador de Marcela que, sendo totalmente oposta ao protagonista, pode iludir com a “verdade”.

O isolamento do personagem é um retrato de sua solidão, que é agravada pela indiferença com que se posiciona diante do outro. Apenas de forma paciente e gradativamente, a apatia do personagem é, aos poucos, desconstruída por Marcela e pelo cão. É apenas no último capítulo que Marcela entra em contato com o personagem e lhe explica que, finalmente, conseguira compreender a solidão que ele sentia. Foi apenas no contato próximo de sua morte, de quase se desfazer como ser, que ela compreendera o sentimento de estar “isolado ou mergulhado numa multidão, no trânsito, no trabalho, a solidão é sempre a mesma” (GALERA, 2007, p. 98).

A segunda epígrafe estudada pela autora é a de *Mãos de cavalo*, que utiliza um trecho de uma entrevista de Nicholas Cage, ator norte-americano. Na epígrafe, o autor conta que, quando ia para a escola, às vezes, imaginava que uma câmera ia seguindo sua trajetória e aos poucos ia subindo e observando-o e a rua, como se ele fosse apenas um objeto caminhando para a escola. Logo no primeiro capítulo, o leitor é apresentado ao super-herói chamado O Ciclista Urbano – que depois é reconhecido como Hermano, o protagonista da obra – que corre pelas ruas porto-alegrenses de bicicleta, lutando e avançando diante dos desníveis e armadilhas das calçadas.

Quando adulto, a Esplanada – bairro onde o protagonista morava – aparece como local a ser evitado, do qual Hermano buscou o máximo de distância possível. Assim, a cidade

antagonista desenvolve um paralelo interessante com Hermano, a “dinâmica de *aproximação* e *descontrole* paralela a *distanciamento* e *controle*, na qual quanto mais próximo o protagonista se encontra do antigo bairro, mais perde o controle de sua tão metódica vida e cai em uma espiral de lembranças e traumas suprimidos” (SEGATO, 2020, p. 68, grifos da autora).

A referência dos filmes de ação e das HQs em que super-heróis estão presentes contribuem no desenvolvimento da identidade de Hermano, como ideais extrapolam a humanidade e representam a força, o respeito e a glória. A construção de sua identidade masculina é o reflexo da representação dos heróis musculosos e violentos do cinema, das lutas mitológicas e dramáticas dos quadrinhos. Não só são feitas as referências pelo narrador, mas o próprio Hermano se imagina como um desses heróis atuando em um filme de sua vida. Em outros momentos, essas referências não são tão explícitas, mas ainda são percebidas pelo leitor mais atento. Um desses exemplos é a cena do parto da esposa de Hermano, Adriane Weissmann, que é uma descrição similar de um filme *gore*³ de horror dos anos 1990, como da franquia *Evil Dead*⁴, lançado em 1981.

Uma pedagogia homossexual, levantada por Badinter, é uma das bases utilizadas na construção do masculino. Desde a Grécia, com a relação do *erastes* com o *eromenos*, a homossexualidade se mantinha como uma etapa a ser superada, a fim de atingir a heterossexualidade. Nas sociedades industriais, a necessidade de trabalho do pai resultou em um apagamento e uma ausência paterna na vida do filho. Assim, o pai se torna uma figura distante, apagada, com ocupações muitas vezes misteriosas aos olhos dos filhos. As mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial acabaram influenciando profundamente as dinâmicas de distribuição de tarefas designadas a cada gênero, resultando em uma intensificação da ausência paterna, que passava cada vez mais tempo trabalhando, sendo designados à mãe o cuidado e a manutenção da família.

A mudança nos valores masculinos tornou confusa quanto distante e próximo o pai deve estar em relação ao filho: não tão severo, nem tão terno; nem tão distante, nem tão próximo. Nessas sociedades industriais, a pouca definição da relação entre pai e filho acabou por causar uma falta de identificação do filho com o pai. Assim, o pai deixa de ser a figura a

³ *Gore* é um termo designado a filmes que fazem uso de excesso de violência explícita. Nessa categoria de filmes, a violência é recurso narrativo, não apenas reação a conflitos. O telespectador aguarda o sentimento de horror, de náusea das cenas *gore*, resultando numa espécie de catarse abjeta.

⁴ Em português, o título do filme se tornou *A morte do demônio*.

ser seguida em contrapartida à negação da mãe. A alternativa para os meninos foi encontrar a figura do ideal masculino nas produções artísticas, como na literatura e no cinema:

A imagem do caubói, os personagens aventureiros, os Rambos e outros “exterminadores”, assim como os atores que os encarnam, tornaram-se pais substitutos para nossos filhos. Mais ainda do que esses heróis irreais e supervirs, porém, os melhores modelos de identificação para os meninos são os seus pais. (BADINTER, 1993, p. 92, grifos da autora)

Devido à ausência paterna, os meninos buscam, nas mídias de massa e nas produções artísticas, uma identidade a ser seguida; tal fato não era, necessariamente, uma novidade, mas com o advento das tecnologias, a cultura *pop* e midiática tomou uma proporção muito maior que das outras gerações. As masculinidades dos filmes que serviam como base de desenvolvimento para as identidades dos meninos para os homens adultos serviam como reiteração e aperfeiçoamento de conceitos já desenvolvidos sobre as identidades masculinas. No entanto, as masculinidades construídas nas sociedades industriais, especialmente as dominadoras e violentas, não são desenvolvidas nas identidades dos meninos, exclusivamente através do cinema ou até mesmo pelo serviço militar.

Segato, embasada por Compagnon, compreende o conceito de peritexto como a ponte que possibilita relacionar, de forma intertextual, o romance com outros tipos de mídias, sendo o romance, assim, designado como *intermediático*. Esse processo de intermedialidade é lido pela autora como uma forma de identificação do leitor com determinados elementos presentes em sua cultura, visto que, a partir de todo contexto de acesso e disseminação da internet, as produções culturais imagéticas, como um todo, são grande parte da bagagem cultural das novas gerações. Ademais, esse processo é bastante presente, juntamente, na narrativa dos romances, trazendo uma relação dialógica com o discurso do narrador e o discurso das personagens.

Diferente do uso da epígrafe nos dois primeiros romances, Galera escolhe, para sua terceira publicação, *Cordilheira*, duas epígrafes: um trecho da música “Colleen”, de Joanna Newsom, e um trecho da obra *Personajes*, do autor ficcional Jupiter Irrisari. De forma diversa dos dois primeiros usos, o autor buscou uma nova relação do peritexto. No primeiro caso, como primeiro romance do autor, fora utilizado um trecho de Georges Bataille – como uma forma de embasar o romance, demonstrando uma certa “responsabilidade” filosófica.

No caso de *Cordilheira*, o autor busca um novo uso para a epígrafe que não se encaixa, propriamente, com os postulados por Compagnon e Genette levantados por Segato. Assim, faz-se a relação de texto real, com a primeira epígrafe, junto com texto ficcional, com a segunda. Ambas as epígrafes acabam apresentando a mesma relação: são significativas para

o romance, mas também ressignificadas pelo romance. A partir dessa percepção, a autora comenta sobre o caso:

visto que elas não só dialogam com o leitor e servem explicitamente como comentário do texto e prenúncio do que se seguirá no livro, como estabelece um jogo metaliterário ao referenciar Irrisari e, com isso, integrar o livro à ideologia proposta pelo próprio guatemalteco, mas que só é possível por tudo o que foi ficcionalizado no romance, o que encerra o livro em si mesmo: a epígrafe denuncia a narrativa e a narrativa ressignifica a epígrafe; e devido ao uso contundente e criativo do peritexto que optamos por denominá-lo de epígrafe *metaficcional*. (SEGATO, 2020, p. 116, grifos da autora)

Grande parte do enredo do romance e da motivação da protagonista são a sua necessidade de se tornar mãe, juntamente com a impossibilidade de conseguir engravidar do seu ex-namorado, que não queria ser pai. Esse anseio por maternidade é relacionado constantemente na obra com o elemento da água, principalmente quando se considera a água como elemento que envolve e protege o feto durante a gravidez com o líquido amniótico – substância nutritiva que protege o feto e é composto, nos primeiros meses, apenas de água proveniente do corpo da mãe.

Começando com o título do prefácio e em como o pai de Anita fala de seus cabelos lisos “como água”, depois com o livro da protagonista, o *Descrições da chuva*, e as inúmeras referências ao elemento por toda a sua história, e ainda com a água figurando metamorfoseada em outros estados, seja pelo mar ou pela neve da cordilheira —, e fechando a história com a garoa que cai na protagonista e em seu ex-namorado. (SEGATO, 2020, p. 102)

Uma das problemáticas que a autora analisa nesse contexto sobre maternidade é o discurso, designado pela autora, como “enfadonho” feminino. Apesar de Galera defender o fato de não existir, necessariamente, uma escrita “masculina” e uma “feminina” – em que o autor considerava até determinadas formas de escritas emulações do que seria um tipo de escrita feminina – Galera acaba reproduzindo um discurso patriarcal sobre uma necessidade feminina de maternidade. Embora tenha havido a tentativa de fugir de um determinado estereótipo sobre feminilidade, ele acabou se esbarrando em outro.

Já em *Cordilheira*, a primeira epígrafe dialoga com a temática da maternidade e do elemento da água, importantes referências no desenvolvimento de Anita. Já a segunda epígrafe, retirada de uma obra de uma personagem do livro, convida o leitor para um jogo metaficcional de conhecer o autor por trás daquela epígrafe, para, no fim, deparar-se novamente com o próprio Galera.

Ao direcionar sua análise para *Barba Ensopada de Sangue*, Ribeiro observa como o caráter intimista da obra, nesse caso, torna-se uma exploração da geografia, das intimidades,

da natureza, dos costumes e lendas locais. A obra é uma descrição minuciosa entrelaçada com um enredo trágico e misterioso, que envolve o leitor nos acontecimentos do cotidiano a partir da figura central e da abordagem de temas delicados. Situada no interior de Santa Catarina, a cidade, que parece esquecida no tempo, com ares de abandono em períodos de baixa temporada, transforma a narrativa de dualidades conflitantes. É um embate da natureza com a civilização, da razão com o instinto, da memória com o esquecimento, passado com o presente e do cuidado com a brutalidade.

A voz narrativa penetra na mente do herói e das personagens secundárias da obra. Ao leitor são traduzidos o íntimo, os sentimentos e as percepções, que são utilizados para estruturar o tom da narrativa e da trama. Essa aproximação transforma a percepção da personagem e do leitor em algo unificado, o que torna possível a ilusão de percepção em tempo real da sucessão dos acontecimentos. O leitor desvenda, junto com o herói, as ruas e a população de Garopaba. Diferentemente do que ocorrer em *Até o dia em que o cão morreu*, o herói de *Barba* consegue – mesmo que com certa resistência – adentrar e fazer parte dessa comunidade.

Sobre a prosa de Galera, Ribeiro comenta que a forma de estruturar o enredo e os conflitos internos são os responsáveis pela organização e movimentação, emergindo através da “inventividade na feitura da obra, da tensão dramática, da sequência de acontecimentos e das minúcias descritivas que salientam o jogo ficcional” (RIBEIRO, 2019, p. 72). Ao descrever a obra como próxima de um “realismo descritivo”, Ribeiro destaca que as emoções, os argumentos, os pensamentos e as intenções da obra se desenvolvem naturalmente na prosa de Galera e são estruturadas a partir de verbos de ação e de diálogos rápidos e diretos. A narrativa oscila de descrições lentas e detalhadas a diálogos rápidos que emergem na história como um mosaico de prosa, reconectado e entrelaçado estrategicamente para tornar possível o enredo trágico da obra.

A história de *Barba* se desenvolve em torno de três figuras principais: Gaudério, avô do protagonista, o professor, como figura central da obra, e o sobrinho. A partir da lenda de Gaudério em Garopaba, o professor adentra a comunidade e suas lendas e, pouco a pouco, torna-se mais parecido com o avô – física e emocionalmente. A semelhança física, de aparência e capacidade atlética, era a única semelhança entre o avô e o neto. A personalidade de Gaudério era a de um homem violento, frio e grosseiro, ao contrário do professor, que, apesar da força física, tinha uma personalidade calma, tranquila e pacífica. O sobrinho, por último, busca, em Garopaba, conhecer a lenda do professor, suposta e misteriosamente morto.

No entanto, o relato do sobrinho não é sobre a convivência na comunidade garopabense, mas, sim, sobre a filmagem de relato dos moradores. Nesse sentido, o alcance e a manipulação das câmeras possibilitam a captura de uma nova realidade.

Avô, neto e sobrinho apontam para uma circularidade da narrativa situada no interior catarinense. O incentivo das personagens parte de uma figura em branco, ausente na família e que é envolta em um mistério. O instinto é de investigar e conhecer a fundo não apenas o mistério sobre o familiar, mas um início de jornada que irá resultar no autodescobrimento do herói. Importante ressaltar, no entanto, que não são apenas a história e o mistério que envolvem a família do professor, que são circulares, mas as representações de masculinidade também o são. Gaudério representa a derrocada do macho tradicional, robusto, energético e ultrapassado. A virilidade no tempo do avô, reiterada e representada pela força bruta, pela exaltação da violência e da sexualidade, pelo domínio e autocontrole, dá lugar para identidades autocentradas e “controladas” de novas gerações, como a do neto.

A despeito de não esbanjar a violência de Gaudério, o professor ainda reproduz o *ethos* masculinista pela sua capacidade física que, neste caso, é representada, principalmente, pela prática esportiva. Conquanto a violência não seja característica definitiva do professor, mantém-se como possibilidade, tornando-se realidade no fim do romance, após o professor se aproximar da ideia da identidade do avô.

Esse teu porte atlético, diz o pai, pode ter certeza que vem do teu vô. Naquela época ninguém fazia esporte assim como tu faz, mas do jeito que teu vô cortava lenha, domava cavalo, capinava, ele deixava no chinelo esses triatletas que tem hoje. [...] Magrela eu nunca fui, mas tu e ele são outra espécie. [...] Mas a semelhança para por aí. Tu é mansinho, educado. Teu vô tinha pavio curto. Ô velho desaforado. Era famoso por puxar a faca por qualquer coisa. (GALERA, 2012, p. 18, 19)

Ribeiro comenta sobre a identidade gauchesca de Gaudério, um sujeito que levanta a faca por qualquer desafio à sua honra, como o faz o gaúcho do campo, duro consigo e com os outros. A bravura exaltada pelo imaginário sul-rio-grandense é, aqui, marginalizada. O ideal masculinista do século XIX, a bravura gaúcha e a destreza guerreira se tornaram obsoletos nas sociedades contemporâneas. A dominação e a virilidade ainda são presentes, mas de outras formas.

É na sociedade capitalista e patriarcal que o embate, a competitividade e o descaso se fazem exigências, em que a indiferença é forma de sobrevivência. Falar apenas de sociedade doentia é falar que toda sociedade é doentia, ou seja, é fundamental pontuar exatamente o que é o problema na sociedade, como o capitalismo tardio que embasa a misoginia, o racismo e a

LGBTQfobia como questionamentos que trazem “à prosa os ecos de um tempo marcado pela dor, perda, descrença e apatia, mas também pela desconfiança total” (RIBEIRO, 2019, p. 97).

No caso do romance *Mãos de cavalo*, a cidade gaúcha toma uma forma retrospectiva e saudosista nas narrativas de Hermano adulto, mas a cidade da infância/adolescência de Hermano – no caso, o bairro da Esplanada – alterna entre um cenário real e um imaginário. Por um lado, e como característica típica das obras de Galera, o leitor se depara com um cenário detalhado sobre a materialidade daquela localidade; por outro lado, o espaço urbano da Esplanada⁵ se transforma em um cenário de um filme de ação, de uma aventura hollywoodiana, transformando o cenário suburbano do bairro em uma localidade cinematográfica onde Hermano pôde vivenciar sua fantasia heroica.

Além disso, ao considerar uma escala “microterritorial”, a autora discute que “grupos hegemônicos e não hegemônicos usam o espaço para estabelecer ou disputar hierarquias sociais através da imposição de fronteiras simbólicas ou da transgressão destas” (LEHNEN, 2019, p. 132). Dessa maneira, o acesso, ou não, aos espaços estava relacionado ao prestígio do sujeito em relação à hierarquia estabelecida no bairro e, além de acesso, eram formas de disputa de poder. Ao ser convidado pelos amigos para o campeonato de *down hill*, Morsa tem sua posição hierárquica entre o grupo de amigos evidenciada, restando-lhe, assim, confinamento ao espaço doméstico, o que consolida a sua separação do grupo de amigos.

Na narrativa do Hermano adulto, Lehen observa que o bairro da Esplanada não se apresenta agora entre o real e o imaginário, como era o espaço para o Hermano adolescente, mas, sim, como a autora designa, uma espécie de “sitio arqueológico que contém as ruínas de seu passado” (LEHNEN, 2019, p. 132). Quando Hermano decide mudar o itinerário de sua viagem, planejado por ele e Renan, o novo roteiro leva Hermano para um retorno à Esplanada, que resulta em uma redenção pela memória e pela intervenção da qual o protagonista fugiu na adolescência, ao assistir passivamente à morte de seu amigo.

Durante o retorno à Esplanada, Hermano se depara com um garoto que está sendo perseguido por um grupo de jovens e, de forma distinta ao episódio com Bonobo⁶, decide intervir para salvar o garoto. A fantasia heroica que antes fora negada a Hermano se concretizava com o resgate ao garoto que estava prestes a ser espancado. “Novamente as ruas

⁵ A Esplanada é um bairro na cidade de Porto Alegre em que a personagem viveu durante toda sua infância e adolescência.

⁶ Bonobo se tornou um dos melhores amigos da personagem. Hermano se espelhava na forma com que Bonobo se portava e em como sua autoridade no microcosmo adolescente era respeitada. Como vingança por ter agredido um outro garoto do bairro, Bonobo foi espancado até a morte e, mesmo observando o amigo ser espancado, Hermano não teve coragem para intervir.

do subúrbio sonolento se transformam em um cenário cinematográfico, indicando uma possibilidade de heroísmo para o Hermano adulto” (LEHNEN, 2019, p. 133). Nessa intervenção, o episódio traumático da adolescência retoma vida no presente, e o cenário, que antes era nostálgico e memorável, transforma-se em um cenário fantasiado, de teor hollywoodiano, como ocorria nas fantasias de Hermano adolescente, assim como ocorre com a lembrança traumática, ressurgindo, conseqüentemente, a Esplanada fantástica.

A construção espacial nas obras de Daniel Galera se apresenta com uma grande riqueza descritiva, que possibilita ao leitor visualizar não apenas o ambiente em que a personagem se encontra, mas também entender a “experiência” de se estar nesses lugares. Concomitantemente, resumir essa qualidade de Galera em simples verossimilhança espacial é deixar de perceber o entrelaçamento entre o real e o simbólico que esses espaços relacionam. Apesar de algumas características na obra de Galera, como a organização histórica, a focalização das personagens e até mesmo o uso de epígrafes terem sofrido algumas mudanças no decorrer de suas obras, a construção simbólico-espacial se manteve uma característica marcante na identidade do autor.

2 Corpos Rendidos

O presente capítulo dedica-se a discussões voltadas aos estudos de gênero e sexualidade, tomando, inicialmente, textos de críticas feministas para, logo a seguir, adentrar nos estudos sobre masculinidades. O capítulo é dividido em três partes, cada uma focando em um determinado aspecto dos estudos de gênero e masculinidades.

O primeiro subcapítulo começa discutindo a categoria do corpo nos estudos de gênero e os diversos discursos que envolvem sua materialidade. O corpo em sua materialidade biológica é utilizado como justificativa para a manutenção das hierarquias ilegítimas. É a partir dos textos feministas e dos estudos *queer* que essa manutenção da heteronormativa essencial para o patriarcado capitalista é posta em debate.

O segundo subcapítulo é dedicado às discussões em volta das multiplicidades das masculinidades. A partir de textos voltados aos estudos de masculinidades, é debatido o surgimento do que pode ser considerado masculinidades hegemônicas e como estas são relacionadas e influenciadas por outras ciências sociais. Pelo viés da interseccionalidade, são abordadas como as categorias de raça, classe, gênero e sexualidade estão intrinsecamente interligadas no desenvolvimento das identidades masculinas.

Já no último subcapítulo, pelo viés dos estudos *queer*, em especial aos textos de Paul B. Preciado, são debatidas algumas questões sobre a materialidade do corpo e como este é objeto base nas biopolíticas de gênero. Além disso, é pela exploração do gozo e do excesso de excitação que o discurso *farmacocapitalista* explora os corpos dos sujeitos e transforma a heteronormatividade compulsória em produto capitalista.

2.1 Masculinidades em debate

No que considero um primeiro momento dos estudos sobre masculinidade, o Outro do macho é a mulher, que é a encarnação paradoxal do que o homem não pode ser, mas que **deve** desejar. Esse dualismo, tão caro nas sociedades ocidentais advindo de um pensamento católico-cristão, põe o universal e o único gênero como opostos, em que um deles goza de todos os privilégios e de todas as formas de poder e dominação e ao outro lhe resta apenas ser o negativo nessa dinâmica de poder. Esse dualismo é reiterado e perpetuado por convenções sociais que designam, caracterizam e afastam os processos de construção de identidade. Por convenções sociais, tomando de empréstimo o *habitus* de Pierre Bourdieu (2014), entende-se como as estruturas estruturantes que caracterizam o masculino universal e o único gênero demarcado, o feminino.

Ao tomar como pensamento inicial a famosa frase de Simone de Beauvoir (“Ninguém nasce mulher, se torna”), Judith Butler compreende que esse “se torna” não é uma simples consequência biológica, como se fosse um processo natural. No discurso masculinista, torna-se mulher em relação ao homem: torna-se submissa ao homem, torna-se servidora do homem, torna-se mãe, cuidadora, amante e vítima. A identidade feminina é aceita como identidade inteligível, ao estar em oposição e submissão ao masculino, resultado de uma compulsão dos poderes sobre a heterossexualidade como norma. Afirmar que o gênero, o tornar-se mulher, é uma “construção”, limita-se, em seu sentido, a uma polaridade filosófica entre o que é determinado e o livre-arbítrio. Nessa perspectiva, o “corpo” é tido como meio passivo sobre o qual os significados culturais se inscrevem. Em outras palavras, “o corpo é representado como um mero *instrumento* ou *meio* com o qual um conjunto de significados culturais é apenas extremamente relacionado” (BUTLER, 2019, p. 29-30, grifos da autora).

Anselmo Peres Alós (2007) compreende, nesse sentido, o corpo como instância material de ação simbólica social. Assim, os sujeitos surgem como marcas de interesses construídos e marcados no corpo. No desenvolvimento das identidades, o autor compreende que as identidades surgem nas margens do *eu* com o *outro*. Essa lacuna pode ser entendida como a diferença radical que possibilita a singularidade dos sujeitos, assim como invoca o pensamento de domínio necessário na construção de políticas de diferenças. A identidade dos sujeitos emerge na relação com esse *outro*, que, conseqüentemente, torna possível a compreensão do *eu*. Contudo, é necessário compreender a identidade como um estatuto do *eu* fora dos seus domínios, vez que, ao falar do *eu*, o sujeito se diferencia do *outro* pela simples marca da alteridade.

A teoria *queer*⁷ torna possível a ruptura epistemológica clássica, substituindo a construção do *eu* como singular homogêneo por um *eu* performativamente concebido. O pensamento *queer*, assim, não toma como basilar a origem, mas privilegia a dispersão, a improvisação e a descontinuidade, características consideradas, intrinsecamente, nos diversos níveis de significações sociais, como demarcações sócio-históricas de nacionalidade, gênero, raça, sexualidade e classe. “O recurso à idéia de uma, ou várias, *subjetividade(s)* torna-se inevitável nesse contexto. É necessário pensar no sujeito como a construção de um interesse a dar coerência a um corpo, como o efeito de inúmeras relações sociais” (ALÓS, 2007, p. 28). As identidades dos sujeitos, devidamente construídas e marcadas nos corpos, são formas de

⁷Originalmente *queer* era um termo utilizado como ofensa para pessoas LGBTQ+. No entanto, atualmente, é um termo utilizado para designar todos que não se encaixam na cisheteronormatividade, que é a imposição compulsória da heterossexualidade e cisgeneridade.

reforçar uma realidade biológica do gênero e de apagar quaisquer identidades que não dialoguem com essa noção binária. A fim de questionar essa lógica patriarcal, as políticas *queer* surgem na descontinuidade desse discurso biologizante e possibilitam as devidas significações e representações de corpos que surgem fora desse parâmetro.

O pensamento antropocêntrico assegura a “identidade” pelos conceitos estabilizadores do sexo, gênero e da sexualidade. Sendo assim, a noção de sujeito, o que é considerado “pessoa”, vê-se questionada pela emergência cultural dos sujeitos cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, que não se conformam com as normas estabelecidas como inteligíveis pelas quais as pessoas são definidas.

Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. (BUTLER, 2019, p. 43-44)

Dessa forma, pela matriz cultural patriarcal certas identidades não são consideradas “inteligíveis” e, conseqüentemente, não podem “existir”. Como ininteligíveis, são as identidades que emergem não necessariamente pelo sexo anatômico, visto que as práticas do desejo não decorrem do sexo, nem do gênero. Assim, essas identidades de gênero poderiam, muito bem, ser consideradas meras falhas ou impossibilidades lógicas, por não se conformarem com as normas masculinistas, as estruturas estruturantes da inteligibilidade cultural.

Ora, se as identidades que fogem do que é designado pelo sexo anatômico e pelas práticas de desejo são desconsideradas, é possível concluir que as instituições que reiteram e perpetuam essas normas culturais sobre os corpos são, como levanta Butler, resultados de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada. “O ato de diferenciar os dois momentos oposicionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um de seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo” (BUTLER, 2019, p. 53). Parafrazeando Butler, Alós comenta que, se, por um lado, existem “falhas” nas configurações de identidades de gênero que, conseqüentemente, são ininteligíveis, por outro lado, graças a essas “falhas” e da proliferação de identidades de gênero descontínuas e subversivas é que “se instaura a possibilidade de minar, de questionar e de desestabilizar a lógica heteronormativa, a qual determina a inteligibilidade dos corpos no seio social” (ALÓS, 2007, p. 43).

A afirmação de que o corpo e o sexo são construções culturais não é a negação da materialidade biológica ou das diferenças anatômicas entre os corpos masculinos e femininos. O que é relativo é o caráter substantivo do gênero, como levantado por Butler, e o essencialismo do sistema das relações de gêneros, que tomam como basilares o sexo e o corpo dos sujeitos. Apesar das realidades materiais dos corpos, o *sexo* e o *gênero* existem como categorias simbólicas e significantes nos interstícios da cultura. “A partir do momento em que tais noções são relativizadas, as categorias *gênero* e *sexualidade* [...] podem ser repensadas como constructos culturais e não como “verdades” ou “essências” transcendentais e inquestionáveis.” (ALÓS, 2007, p. 38, grifos do autor).

No pensamento de Monique Wittig, a categoria do sexo está sempre ligada à mulher, não podendo ser compreendida fora dessa noção. No patriarcado, apenas as mulheres “possuem” um sexo, *o sexo* que foi criado e desenvolvido na mente dessas mulheres, em seus corpos, nas atitudes etc., “even their murders and beatings are sexual. Indeed, the category of sex tightly holds women” (WITTIG, 2002, p. 08)⁸. A autora critica a hipótese de um matriarcado anterior ao patriarcado, pois a simples inversão de papéis ainda é manter o caráter heterossexual da sociedade patriarcal. Nesse sentido, até o argumento biologizante sobre a violência ser inerente ao corpo masculino proporciona a perpetuação desse discurso. Afirmar e ainda reproduzir, mesmo que de forma crítica, o caráter de um masculino sobre um feminino é naturalizar a história desses gêneros, é, acima de tudo, naturalizar os fenômenos sociais que expressam a dominação sobre as mulheres, tornando a mudança dessas dinâmicas impossível.

A mudança nessas relações de poder e dominação não surgem de forma efetiva até o momento em que a heteronormatividade é posta em debate, sendo esta a grande base fundadora de diversas ciências, no que Wittig comenta como “o pensamento hétero” (*the straight mind*).

With its ineluctability as knowledge, as an obvious principle, as a given prior to any science, the straight mind develops a totalizing interpretation of history, social reality, culture, language, and all the subjective phenomena at the same time. [...] Thus one speaks of *the* exchange of women, *the* difference between the sexes, *the* symbolic order, *the* Unconscious, *Jouissance*, Culture, History, giving an absolute meaning to these concepts when they are only categories founded upon heterosexuality, or thought which produces the difference between the sexes as a political and philosophical dogma. (WITTIG, 2002, p. 27-28)⁹

⁸ “até seus assassinatos e espancamentos são sexuais. De fato, a categoria do sexo contém firmemente as mulheres” (tradução própria).

⁹ “Pela sua inelutabilidade como conhecimento, como princípio óbvio, como dado *a priori* de qualquer ciência, o pensamento hétero desenvolve uma interpretação totalitária da história, realidade social, cultura, linguagem e de

Essa ordem patriarcal heterossexual, além de oprimir e explorar as mulheres lésbicas e os homens gays, ainda oprime, de forma geral, todas as mulheres e muitos grupos de homens, todos aqueles que se encontram em posição subalterna. “O pensamento hétero” existe apenas em oposição ao Outro, que é tudo que não seja o homem heterossexual. Wittig afirma que desenvolver a diferença e o controle entre os grupos sociais é um ato de poder essencialmente normativo. Para definir o Outro como diferente, basta que um esteja em uma posição socialmente dominante. A autora enfatiza que as mulheres lésbicas e os homens gays, especialmente, não podem se considerar “homens” e “mulheres”, pois essas categorias são instrumentos de manutenção da heterossexualidade, “it would be incorrect to say that lesbians associate, make love, live with women for “woman” has meaning only in heterosexual system of thought and heterosexual economic system. Lesbians are not women” (WITTIG, 2002, p. 32)¹⁰.

Se as mulheres são consideradas como o Outro, como designado por Beauvoir, como o único gênero marcado e como “falta”, um negativo do homem”, que possibilita ao masculino se desenvolver como agente opositivo, no pensamento de Wittig, os homens gays e, principalmente, as mulheres lésbicas não são inteligíveis nessa separação binária de “homem” e “mulher”, ou seja, ambas as categorias são pensadas *exclusivamente* na ordem heteronormativa das relações de gênero. Se, nessa lógica masculinista, o gênero é um *atributo* dos sujeitos, consistindo em um determinado núcleo preestabelecido, o gênero, nesse caso, “é” o sujeito. Os sujeitos que fogem da lógica heteronormativa são designados como Outro na dinâmica identitária patriarcal: “you-will-be-straight-or-you-will-not-be” (WITTIG, 2002, p. 28)¹¹.

No que tange aos discursos que permeiam a sexualidade no Ocidente, Michel Foucault (2020) compreende que, em nenhuma outra sociedade, houve tamanho fascínio pelo sexo como no Ocidente, assim como se tenham acumulado tantos discursos sobre a sexualidade em um curto período de tempo. Mesmo que, no Ocidente, não se tenham descoberto novos prazeres, sem dúvida, definiram-se novas regras nos jogos dos poderes e prazeres, consolidando-se a fisionomia rígida das perversões. Com o propósito da busca compulsiva

todos fenômenos subjetivos ao mesmo tempo. [...] Apesar de se falar sobre trocas entre as mulheres, a diferença entre os sexos, a ordem simbólica, o Inconsciente, o Prazer, a Cultura, a História, dado o sentido absoluto desses conceitos, são apenas categorias fundadas na heterossexualidade, ou pelo qual se produzem a diferença entre os sexos como um dogma político e filosófico” (tradução própria).

¹⁰ “Seria incorreto dizer que as lésbicas se associam, fazem amor e vivem com mulheres, pois “mulher” tem significado apenas no pensamento do sistema heterossexual e no sistema econômico heterossexual. Lésbicas não são mulheres” (tradução própria).

¹¹ “Você-será-hétero-ou-não-será”. (tradução própria).

por se dizer a “verdade”, toda e qualquer oscilação, desvio, da norma sexual – de uma heterossexualidade compulsória – se colocava o peso da responsabilidade da vida, em geral, visto que “no final dos prazeres insólitos [se]colocou nada menos do que a morte: a dos indivíduos, a das gerações, a da espécie” (FOUCAULT, 2020, p. 60).

Esses discursos que envolvem a sexualidade não podem ser compreendidos como discursos resultantes de um poder de repressão. Analisar a formação de determinado tipo de saber sobre o sexo não deve ser feito em termos de repressão ou lei, mas em termos de poder, compreendendo que esse mesmo poder não consiste em um sistema geral de dominação exercido de um determinado grupo sobre outro. O poder não pode ser compreendido como soberania do Estado, a forma da lei ou uma unidade global de repressão, já que são apenas formas de poder em seus estágios finais.

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes, as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas, ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as defasagens e contradições que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional da lei, nas hegemonias sociais. (FOUCAULT, 2020, p. 100-101, grifo próprio)

O poder está em toda parte não porque engloba tudo, mas sim porque provém de todos os lugares. Assim, aquilo que se relaciona à sua permanência, de ser repetitivo e autorreprodutor, é apenas efeito de conjunto, resultado de todas as modalidades, devidamente encadeadas, nas quais o poder se apoia, procurando fixá-las. Não obstante, a concepção de poder foucaultiana não é designar o poder a uma determinada instituição, nem como uma certa potência que alguns poucos possuem. O poder “é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2020, p. 101). O foco da análise de uma genealogia do sexo e dos prazeres deve consistir no estudo sobre as excessivas produções dos discursos sobre o sexo no campo das relações, múltiplas, móveis, maleáveis, de poder.

Tanto os discursos quanto os silêncios não são submetidos, nem opostos completamente ao poder, mas ocupam um lugar complexo e instável em que o discurso pode, ao mesmo tempo, ser instrumento e efeito do poder, assim como obstáculo, ponto de resistência à oposição. A sexualidade, na ordem foucaultiana, é o nome de um dispositivo histórico que se refere a uma grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a incitação dos discursos, a intensificação dos prazeres e o reforço dos controles e das

resistências se entrelaçam, de acordo com determinadas estratégias de saber e de poder. Esse contexto que Foucault designa como o *dispositivo da sexualidade* tem como função primária não o de reproduzir, mas de proliferar, inovar, anexar, reinventar os corpos, cada vez de forma mais detalhada, a fim de controlar as populações em, gradativamente, escalas globais. De forma estratégica, a família, como instituição, surge com o papel de fixar e se tornar suporte para as relações de poder dos dispositivos – de aliança e sexualidade.

Ela garante a produção de uma sexualidade não homogênea aos privilégios da aliança, permitindo, ao mesmo tempo, que os sistemas de aliança sejam atravessados por toda uma nova tática de poder que até então eles ignoravam. *A família é o permutador da sexualidade com a aliança: transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança.* (FOUCAULT, 2020, p. 118, grifo próprio)

A família como instituição se tornou uma forma de o poder intervir, juntamente com todos os dispositivos discursivos que lhe eram possíveis, na necessidade de regulamentação do sexo dos sujeitos. Assim, Foucault explica que o sexo, na análise da hereditariedade – além da construção da monogamia como forma de manter a propriedade privada –, tinha posição de uma certa responsabilidade biológica com a espécie, pelo próprio fato de o sexo poder ser afetado por doenças, mas também, caso não tenha controle, ser o propagador de suas próprias doenças. O sexo, assim, apresentava-se como origem de todo capital patológico da espécie, necessitando, portanto, de controle. Nessa patologização do sexo é que surgem a gestão estatal dos casamentos, dos nascimentos, das sobrevivências, assim como as instituições – a medicina legal, a psiquiatria, a jurisprudência etc. – que se tornam responsáveis pela regulamentação do que era, de fato, seguro e estratégico e na perversão de tudo que fugia do regulamentado.

A consideração das relações de poder e de repressão na sociedade Ocidental, caso fosse considerada historicamente, faria, a princípio, perceber que os controles sobre a sexualidade dos sujeitos teriam tido, como foco principal, as classes menos privilegiadas. No entanto, de acordo com o discurso foucaultiano, as técnicas mais rigorosas sobre o controle da sexualidade foram aplicadas com mais intensidade, principalmente nas classes economicamente privilegiadas. Juntamente com a instância da família como instância de controle, foi no surgimento do capitalismo e da família burguesa, que se deu início à problematização da sexualidade das crianças e dos adolescentes. Não obstante, foi na consideração de importância, de tesouro frágil, da sexualidade burguesa que o dispositivo da

sexualidade criou seus primeiros personagens sexualizados – como o processo de histerização da mulher.

Nessa dupla relação, o corpo e o sexo se tornaram objetos de fascínio e de intensa produção discursiva; fascínio pela relação paradoxal de repressão por prazer, assim como prazer na repressão. Dessa forma, foram direcionados ao corpo o adestramento, a intensificação e as distribuições das forças e a economia de energias. Sobre o sexo, o direcionamento foi à regulamentação das populações pelos efeitos globais que induz.

Insere-se, simultaneamente, nos dois registros; dá lugar a vigilâncias infinitesimais, a controles constantes, a ordenações espaciais de extrema meticulosidade, a exames médicos ou psicológicos infinitos, a todos um micropoder sobre o corpo; mas também dá margem a medidas maciças, a estimativas estatísticas, a intervenções que visam a todo o corpo social ou grupos tomados globalmente. *O sexo é acesso, ao mesmo tempo, à vida do corpo e à vida da espécie.* (FOUCAULT, 2020, p. 157-158, grifo próprio)

A compreensão do sexo e das relações de poder que o permeiam é, em processo similar ao de Pierre Bourdieu de recriação da história sobre o sexo, referir-se à história da sexualidade não pela instância do sexo, mas como o “sexo” se encontra nas dependências históricas da “sexualidade”. O contraponto à repressão do poder não se encontra na afirmação do sexo, visto que, nesse caso, estar-se-iam seguindo apenas as linhas gerais do dispositivo da sexualidade. Para se pensar na libertação do corpo, dos prazeres e dos saberes em sua multiplicidade e resistência sobre o poder, deve-se libertar, inicialmente, da própria noção de sexo. “Contra o dispositivo da sexualidade, o ponto de apoio do contra-ataque não deve ser o sexo-desejo, mas os corpos e os prazeres” (FOUCAULT, 2020, p. 171).

Quando a noção de substância é compreendida como construção fictícia, produzida e reiterada pela lógica heteronormativa compulsória, que constitui os sujeitos pelas categorias tidas como inteligíveis e desconsiderando as identidades que fogem dessas normas, a dualidade *homem e mulher* se vê questionada como central do paradigma de gênero e identidade, deixando de ser considerados núcleos opostos das construções de identidade, mas como categorias exigidas da lógica patriarcal. Nesse sentido, todos os corpos que ultrapassam os limites da compreensão antropocêntrica sobre o corpo são designados como problemáticos e instáveis. São corpos que, ao mesmo tempo que não são reconhecidos como legítimos, existem para escancarar os próprios limites dos corpos legítimos. A heteronormatividade compulsória torna o corpo não-heterossexual do Outro como *abjeto* – na compreensão do termo por Butler – justificando a matriz legítima do corpo heterossexual.

Ao considerar o gênero não como um substantivo, mas como um conjunto de atributos maleáveis, pois o aspecto substantivo do gênero é *performativamente* produzido, imposto e reiterado pelas práticas coercitivas heteronormativas, Butler proporciona um conceito que abarque as identidades e seus corpos ilegítimos e subversivos. Desconstruir o caráter substantivo do gênero é, também, desconstruir o discurso que toma a realidade anatômica do corpo para legitimar os corpos e sujeitos heterossexualizados – compreendendo a heterossexualidade como um sistema compulsório e normativo – e deslegitimar, tornar *abjeto*, todos os corpos que tanto escancaram os limites da heterossexualidade quanto demonstram as falhas nos discursos conservadores sobre os gêneros.

Pelo contrário, o gênero é entendido como um feito de uma identidade que não existe fora das suas expressões, sendo a identidade *performativa*, emergindo das próprias expressões resultadas do gênero. Assim, Butler considera o gênero não como um substantivo, mas como um conjunto de atributos maleáveis, pois o aspecto substantivo do gênero é *performativamente* produzido, imposto e reiterado pelas práticas coercitivas heteronormativas.

Sendo o gênero uma prática discursiva contínua, constantemente reiterada, o próprio termo é possível de ressignificações, mudando seu caráter cristalizado, como substância nuclear e essencial, para o entendimento dessa cristalização como projeto político e social, insistentemente exigido, regulado e sustentado por diversas instituições e meios sociais. Butler afirma que o “gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2019, p. 69). Concomitantemente, Alós comenta sobre a epistemologia performática da teoria *queer*:

A partir das ações desses dois coletivos, fica evidente a produtividade de se pensar as identidades de gênero como categorias performativas. O performático deve ser entendido nos domínios da *performance*, isto é, de uma determinada linguagem artística e teatral que considera o corpo simultaneamente como suporte e significante para a expressão artística, com a conseqüente fusão das categorias *obra* e *autor* por ocasião da performance. O performativo, por sua vez, diz respeito à oposição entre *constatativo* e *performativo*, advinda das teorias dos atos de fala e da filosofia analítica. (ALÓS, 2007, p. 58)

Uma genealogia política das ontologias de gênero, segundo Butler, possibilitaria desconstruir a aparência substantiva e fixa do gênero, desmembrando-o em seus atos constitutivos, explicando e localizando tais atos no interior das estruturas heterossexuais compulsórias que são responsáveis pela aparência social dos gêneros. De forma similar, Pierre

Bourdieu compreende a dominação masculina, tão cara da lógica falocêntrica, como resultado e responsável pela des-historização das relações de poder sociais.

Esse processo resulta na percepção de um suposto eterno das relações de dominação. Segundo o autor, é necessário reconstruir a história do processo histórico de des-historização, que, conseqüentemente, resultaria em uma (re)criação continuada das estruturas de poder, objetivas e subjetivas, por meio das quais a dominação masculina se vê reproduzida e perpetuada através dos tempos. Assim, o objetivo primário de uma história das relações entre os gêneros – e sobre as sexualidades, pensando na heteronormatividade compulsória que faz parte do processo de dominação – é a compreensão da história “das combinações sucessivas [...] de mecanismos estruturais [...] e de estratégias que, por meio das instituições e dos agentes singulares, perpetuaram, no curso de uma história bastante longa, e por vezes à custa de mudanças reais ou aparentes, a estrutura das relações de dominação entre os sexos” (BOURDIEU, 2014, p. 118).

A desconstrução do caráter “natural” das relações de gênero deve se empenhar em descrever e analisar a construção social, principalmente dos princípios de visão e divisão geradores dos gêneros e das diferentes categorias de práticas sociais – das práticas inteligíveis, que são normas e exigidas pelo patriarcado, e da exclusão das identidades ininteligíveis. Nessa perspectiva, em diálogo com Butler (2019), a heterossexualidade é tida como universal, como o centro “natural” de toda prática sexual. No entanto, essas relações de dominação perpetuadas não são, essencialmente, advindas de um capital cultural privado. Isso porque a reprodução de tais conceitos se deveria por três instâncias principais, sendo elas: a Família, a Igreja e a Escola que, devidamente orquestradas, compartilhavam o caráter de agentes sobre as estruturas inconscientes.

A insistência na perpetuação das relações de dominação como naturais, ou seja, não historicizadas, deve-se pelo papel do Estado na reiteração e reforço dessas prescrições do patriarcado privado com as prescrições de, como designa Bourdieu, um “*patriarcado público*” (BOURDIEU, 2014, p. 122-123). Esse mesmo patriarcado público se inscreve em todas instituições responsáveis por gerir e regulamentar a existência do domínio doméstico. Portanto,

a ambigüidade essencial do Estado consiste, por um lado, determinante, no fato de que ele reproduz em sua estrutura mesma, com a oposição entre os ministérios financeiros e os ministérios de administração, entre sua mão direita, paternalista, familiarista e protetora, e sua mão esquerda, voltada para o social, a divisão arquetípica entre o masculino e o feminino, ficando as mulheres com a parte ligada ao Estado social, não só como responsáveis

por ele, como enquanto destinatárias privilegiadas de seus cuidados e de seus serviços. (BOURDIEU, 2014, p. 122-123)

Os esforços para reproduzir a ordem social patriarcal acabam por ratificar a dominação masculina, que lhe é tão cara, e pela divisão desigual do trabalho, pela distribuição restrita de atividades atribuídas e exigidas aos gêneros binários que perpetuam a lógica dominadora falocêntrica. Esse mundo social constrói os corpos dos sujeitos como realidades sexuadas e como depositários de princípios de visão e divisão sexualizantes. Esse programa político e social se aplica, antes de tudo, aos corpos dos sujeitos, baseados pela realidade biológica.

Essa divisão biológica dos corpos, conceito basilar da dicotomia de gênero, que toma o sexo como base e, conseqüentemente, as diferenças *anatômicas* entre os corpos, resulta em justificativas pela divisão social do trabalho, sistematizado com o advento do capitalismo. Considerando o processo de reconstrução histórica das forças dominadoras – devidamente des-historizadas a fim de manter a dominação hegemônica –, a divisão dos trabalhos e as atribuições das atividades justificadas pela realidade anatômica dos sujeitos são uma forma de exercer a dominação, justificada por um fato “natural”, que, conseqüentemente, não pode – ou não deve – ser questionado pelo “homem” – que as mulheres são postas em posição subordinada aos homens.

O corpo, compulsivamente perseguido pelo dispositivo da sexualidade, teve sua valorização ligada diretamente ao processo de hegemonia burguesa, que não resumia esse fascínio a uma determinada busca por força de trabalho, mas, sim, pelo que o corpo representa política, econômica e historicamente para a cultura burguesa. “Sua dominação dependia dele em parte; não era apenas uma questão de economia ou de ideologia, era também uma questão ‘física’” (FOUCAULT, 2020, p. 137). O corpo e a realidade biológica eram estratégias de dominação, que abarcavam as diferenças de poder – assim como as de trabalho – entre os sexos, mas também englobavam uma justificativa de ordem econômica e política: o “sangue azul” nasceu para dominar, está no sangue, cuidadosamente combinado e transferido de geração em geração.

Por uma sociologia política do ato sexual, tornar-se-ia possível observar a relação assimétrica das práticas e representações dos gêneros. No que tange ao binarismo de gênero, na comparação entre as formas e representações do sexo entre o masculino e o feminino, essas assimetrias demonstram as formas hierárquicas pelas quais os gêneros são delimitados. Tomando as relações amorosas e românticas como exemplo, apesar das similaridades nas

formas com que as mulheres e os homens experienciam essas relações, o autor destaca que, na maior parte das vezes, a relação romântica para os homens é pensada por uma lógica de conquista, que pode ser compreendida, também, pelo próprio ato sexual ser concebido como uma forma de dominação, de apropriação e posse.

No que concerne às assimetrias das práticas sexuais, para as mulheres, o direito à sexualidade, compulsoriamente heteronormativa e controlada, deve ser experimentado como ato íntimo e fortemente carregado de afetividade. Já para os homens, a sexualidade é ensinada como ato de dominação, é atividade violenta, de conquista para o penetrar e o orgasmo. Ao comentar o conceito de Chararina MacKinnon, Bourdieu afirma que a “simulação do orgasmo” (*faking orgasm*) é a comprovação exemplar do poder de dominação do masculino de fazer com que o ato sexual ocorra de acordo com a visão masculina, que espera, no orgasmo feminino, a prova de sua virilidade e de garantia do gozo como suprema submissão. De forma similar, o assédio sexual é a dominação sexual do homem sobre a mulher, não sendo, porém, exclusivamente uma tentativa de posse sexual. A diferença no assédio é fazer uso desse poder, desse direito – e dever - a dominação do ato sexual para, simplesmente, reafirmar a dominação em seu estado puro.

2.2 O ser masculino: interseccionalidades e hegemonia

As tentativas de conceituar as masculinidades, como forma de reconhecer as representações e as construções que estão diretamente ligadas às relações de poder e dominação, por vezes se resumem em uma identidade hermética, como resultado – estilizado e exigido nos corpos dos meninos e homens – das relações de poder das instituições constituintes, e reprodutoras, do patriarcado. Compreender as masculinidades e algumas de suas variantes só é possível através das relações entre os gêneros historicamente localizados. A construção das masculinidades em pares – como levantam Bourdieu e Badinter – se torna evidente no desenvolvimento do capitalismo moderno, com as intensas cargas de trabalho e o afastamento do homem, provedor e patriarca, do seio familiar. Consequentemente, fica a critério das instituições sociais apresentar modelos “a serem seguidos” para os meninos, guiando, cuidadosamente, para as “melhores” formas de se construir como cidadão.

Apesar do antagonismo entre os sexos, tão caro de um pensamento antropocêntrico, fala-se em construções de masculinidades, no plural, pela diversidade de identidades, construções e representações que abarcam esse termo. Como resultado dos estudos psicanalíticos – que resultaram nos primeiros estudos sobre masculinidade nos anos 1980 –

juntamente com o movimento de libertação gay – também nas décadas de 1970 e 1980, especialmente no contexto estadunidense –, levou-se à consideração de uma masculinidade hegemônica.

Se, por um lado, é positivo o reconhecimento da diversidade que o termo “masculinidades” (no plural) abarca, apenas o reconhecimento dessa diversidade não é suficiente. Assim, a fim de compreender as masculinidades, inclusive hegemônicas, faz-se necessário considerar as **relações** entre essas masculinidades: sejam de aliança, de dominação ou subordinação. Essas relações existem dentro de um jogo político que pode incluir ou excluir determinadas identidades e agem dentro do próprio conceito de masculinidade. Como Bourdieu considera, o processo de hierarquização, além de nos grupos menos abastados – mulheres, população preta em geral, LGBTQIA+ –, ocorre, também, entre os próprios homens.

Tanto a masculinidade quanto a feminilidade são conceitos inerentemente relacionais, socialmente demarcados e culturalmente em oposição. No entanto, não é possível falar da relação entre os gêneros – e, conseqüentemente, das relações dentro de um mesmo gênero –, sem considerar seu caráter inerentemente histórico. Isso porque a construção e a reconstrução dessas relações são processos políticos que alteram o equilíbrio de interesses e a direção das mudanças sociais.

Raewyn Connel (2005) compreende o gênero como uma forma com que são ordenadas as práticas sociais, a forma do dia-a-dia de conduzir a vida em relação à arena de reprodução, definidas por estruturas corpóreas e processos de reprodução humana. Nesses processos, incluem-se excitação e relação sexual, parto, cuidado infantil, diferenças e similaridades corpóreas. Diferente do discurso biológico, gênero é uma prática social que constantemente se refere ao corpo e ao que o corpo pode fazer, não sendo, simplesmente, uma prática reduzida ao corpo. O gênero existe, portanto, precisamente, como extensão de que a biologia não determina o social, marcando um dos pontos de transição onde o processo histórico substitui a evolução biológica como forma de mudança. Em suma, “gender is a scandal, an outrage, from the point of view of essencialism” (CONNELL, 2005, p. 71-72)¹².

Ao falar de masculinidade, não se fala de como o homem empiricamente é, caso contrário, o termo não seria usado para designar algumas mulheres como “masculinas” e alguns homens como “femininos” ou “efeminados”. Algumas ações ou atitudes podem ser consideradas masculinas ou femininas, indiferentemente de quem as pratica. Assim como

¹² “Gênero é um escândalo, um ultraje, do ponto de vista do essencialismo” (tradução própria).

afirma Connell, esses termos (“masculino” e “feminino”) apontam para categorias além das diferenças das categorias do sexo sobre as formas como os homens diferem de si mesmos, assim como as mulheres, no que tange ao gênero. Se a masculinidade não é um objeto resultado de uma possível realidade empírica do homem, muito menos conceito hermético, que define um papel social fixo aos homens.

‘Masculinity’, to the extent the term can be briefly defined at all, is simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture. (CONNELL, 2005, p. 71)¹³

Compreende-se, portanto, as relações de gênero nas masculinidades com um modelo de três níveis proposto por Connell: 1) de poder, que consiste, de forma geral, na subordinação das mulheres sobre os homens, desígnio próprio do patriarcado; 2) de produção, que consiste nas divisões de trabalho entre os gêneros, característica própria da lógica patriarcal pela produção e acúmulo de poder econômico e político desigual, favorecendo os homens e negando o mesmo às mulheres; 3) e, por fim, de *cathexis* (apego emocional), consistindo nas formas como o desejo é moldado, organizado, relacionado diretamente à heterossexualidade masculina – articula-se com o conceito de heterossexualidade compulsiva – com as posições de dominação sociais.

Ao afirmar que “gender is a way of structuring social practice in general, not a special type of practice, it is unavoidably involved with other social structures” (CONNELL, 2005, p. 75)¹⁴, a autora menciona as estruturas de poder e relação de raça, colocando o homem branco – europeu, considerando uma política colonialista – sobre pessoas pretas. Todavia, essa relação com “outras estruturas sociais” também pode ser considerada por temáticas muito debatidas pelos movimentos LGBTQs. As produções de masculinidades, no sentido mais próximo do patriarcado, estão relacionadas à raça – pela dominação e exploração sobre as pessoas pretas – e sobre LGBTQIA+ – na subordinação de homens gays, mulheres lésbicas, pessoas trans, travestis, não binárias etc. Embora essas três formas (produção, relação e *cathexis*) possam ser relacionadas a outros aspectos, a conclusão é a mesma: toda e qualquer identidade que fuja da heteronormatividade e da superioridade ariana e europeia é o “outro”, é posta à margem nas relações de poder.

¹³ “‘Masculinidade’, na medida em que o termo pode ser brevemente definido, é simultaneamente um lugar de relações de gênero, de práticas pelas quais homens e mulheres participam no gênero, e do efeito dessas práticas na experiência corporal, de personalidade e cultural” (tradução própria).

¹⁴ “De forma geral, gênero é uma forma de estruturar a prática social, não um tipo especial de prática, é inevitavelmente envolvido com outras estruturas sociais” (tradução própria).

O foco sobre as relações de gênero em relação aos homens deve ser mantido em questão às diferentes formas de masculinidade que, nessa relação, também são submetidas – subordinadas ou não – dentro do que se compreende por masculinidades hegemônicas. Esse conceito, no entanto, não é um tipo fixo, permanente e igual em todas as localidades. É, por outro lado, um tipo de masculinidade que ocupa posições de hegemonia em um determinado padrão de relações de gênero, sendo essa posição sempre passível de contestação.

Esse conceito de hegemonia, advindo de Antonio Gramsci em suas análises sobre as relações de classe, relaciona-se sobre como determinado grupo reivindica e sustenta uma posição de liderança na vida social. Dessa forma, a masculinidade hegemônica é “defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women” (CONNELL, 2005, p. 77)¹⁵.

Não obstante, essa masculinidade hegemônica, segundo a autora, é dificilmente estabelecida senão por correspondência entre as ideias culturais e as instituições de poder. Os grandes empresários, os serviços militares e o governo, ainda demonstram um coletivo de um determinado tipo, ou conjuntos de valores e ações, sobre uma determinada masculinidade exigida. Nesse conjunto é a reivindicação de autoridade que é a marca da hegemonia, não simplesmente a presença da violência, mesmo que a violência, por vezes, sustente e apoie a autoridade. A masculinidade hegemônica incorpora o que é “atualmente aceito”, ou esperado, o que não a impede de ser desafiada e, até mesmo, alterada. Novos grupos podem emergir e entrar em conflito com o que, em determinado momento, é tido como hegemônico, sendo essa própria hegemonia consistida de um caráter historicamente móvel, passível de mudança.

Contudo, apenas poucos homens conseguem, de fato, alcançar essas definições normativas que são aplicadas em uma masculinidade hegemônica, havendo um número relativamente baixo de homens que consegue seguir essas normas. Mesmo assim, a grande maioria dos homens, embora não consiga alcançar, por diversos motivos, o “ideal” de masculinidade, ainda goza dos privilégios obtidos, e sustentados, pela desigualdade de gênero, mas sem os riscos de conflito por defender o patriarcado, em uma espécie de cumplicidade, no caso. Assim como a lógica se aplica para a crítica feminista – menção fundamental aos

¹⁵ “Definida como a configuração de práticas de gênero que encarnam a resposta atualmente aceita para a problema da legitimidade do patriarcado, que garante (ou toma como garantia) a posição de dominação dos homens e a subordinação das mulheres” (tradução própria).

trabalhos de Heleieth Saffioti¹⁶ e Lélia Gonzalez sobre a relação entre as pautas feministas relacionando com as categorias de raça e classe social –, não é possível compreender as masculinidades em seus determinados contextos simplesmente pelo reconhecimento das forças sociais e das normas hegemônicas que agem sobre os homens, sob pena de se cair em jargão como “homem não chora”. É preciso considerar as construções de masculinidades, obviamente, pelas experiências vividas pelos homens, mas, principalmente, considerando-as pela forma como outros grupos sociais (as mulheres, LGBTQIA+, pessoas pretas, de classe menos abastadas) são subjugados por essas próprias masculinidades.

A possibilidade de existir uma masculinidade hegemônica só é viável em uma estrutura de desigualdade que envolva a desapropriação de recursos políticos em massa. Consequentemente, é difícil imaginar a possibilidade de tamanha irregularidade sem o uso da violência e é evidentemente visível qual o gênero dominante que regularmente faz uso desse artifício no processo de dominação. A violência como forma de manutenção do cenário que possibilita determinados grupos como dominantes, para Connell, é utilizada de duas formas: a violência usada para sustentar a dominação, como nos casos de violência física, intimidação, assédio, estupro etc.; e a violência como aspecto importante nas relações políticas entre os homens, relacionado com intuito de definir limites de participação e exclusão política para determinados grupos, como nas violências contra pessoas LGBTQIA+ e nas políticas violentas do Estado contra grupos menos abastados e contra pessoas negras. São os aparatos do Estado, nesse segundo nível, que delimitam pela coerção e pela violência os sujeitos nas dinâmicas de poder.

Uma hierarquia ilegítima, que só se justifica pela presença da violência e da dominação, consequentemente, sofre conflitos entre os grupos dominados e seus algozes, gerando o que podemos considerar como uma crise nesse sistema. Como Connell afirma, “masculinity, as the argument so far has shown, is not a system in that sense. It is, rather, a configuration of practice *within* a system of gender relations” (CONNELL, 2005, p. 84).¹⁷ Considerando, portanto, a presença de uma **crise** de masculinidade – no sentido de uma masculinidade hegemônica –, o termo pressupõe determinada coesão de um sistema, que pode ser tanto destruído quanto restaurado como resultado da crise.

¹⁶ Dentre seu vasto arcabouço de textos, Heleieth Saffioti, por um viés feminista marxista, apresenta uma compreensão sobre as distinções das relações de gêneros e como essa divisão, principalmente pelo trabalho, é nociva, violenta e perigosa para os homens. A obra em que a autora aborda brevemente essa discussão é *O poder do macho* (1978).

¹⁷ “Masculinidade, como o argumento mostrou até agora, não é um sistema nesse sentido. É, no entanto, uma configuração de práticas *dentro* de um sistema de relações de gênero” (tradução própria).

Não é possível falar de uma determinada configuração, ao invés disso, podemos falar de sua transformação e, até mesmo, de perturbação. A discussão relacionada à masculinidade hegemônica, portanto, toma o viés de compreender a crise nos papéis e divisões de trabalho dos gêneros de forma geral, juntamente com as tendências – de mudança e/ou resistência. É pelas relações de poder que essa crise é maior evidenciada, apresentando tanto um colapso histórico da legitimidade do patriarcado quanto um movimento de amplo alcance de emancipação das mulheres.

Assim como já abordado, tanto a masculinidade quanto a feminilidade são conceitos bastante variados, mudando de acordo com determinada sociedade e, até mesmo, em determinado momento de uma mesma sociedade. De acordo com o que Connell comenta como “arena de mudança”, a forma como os sujeitos experienciam as relações de gênero são distintas de seus antepassados e, conseqüentemente, tornam-se distintas as questões políticas desses grupos. O sujeito como fruto de seu tempo é resultado, também, das relações antepassadas que por ele são herdadas. Isso porque, independentemente do intuito de mudança ou manutenção nas relações de gênero, os sujeitos ainda são resultados dessas dinâmicas de poder herdadas e as escolhas feitas pelos homens são frutos de determinadas circunstâncias cujos resultados não são facilmente controlados.

As normas relacionadas a uma masculinidade hegemônica, no sentido mais próximo do conceito patriarcal, acabam sendo seguidas à risca por um número baixo dos homens, visto que estão ligadas, fortemente, às questões de raça, sexualidade e classe. Isso não impede que existam outros tipos de masculinidades que, além de gozarem dos privilégios dessa hegemonia, tenham como base alguns dos conceitos dessa masculinidade, contextualizados, porém, em outras instâncias. Como exemplo, em um grupo de estudos feitos através de entrevistas com sete homens adultos australianos, Connell designa “masculinidade de protesto” (*protest masculinity*), que consiste em “a marginalized masculinity, which picks up themes of hegemonic masculinity in the society at large but reworks them in a context of poverty” (CONNEL, 2005, p. 114)¹⁸. Esses projetos de masculinidade são desenvolvidos, inicialmente, pela privação de classe e constroem suas identidades baseadas na pobreza e com pouco acesso a recursos culturais e econômicos.

A maioria dos homens desse tipo de masculinidade acaba se colocando à margem da sociedade, principalmente quando se refere às formas de sustento – por muitas vezes ilícitas.

¹⁸ “uma masculinidade marginalizada que retoma tópicos da masculinidade hegemônica na sociedade de forma geral, mas as recontextualiza em um contexto de pobreza” (tradução própria).

O descaso do Estado se inicia desde a infância, permitindo que muitos dos meninos fossem criados em lares violentos, sofrendo abuso físico e psicológico por parte dos pais e, conseqüentemente, gerando um grande índice de evasão escolar. As formas de violência – como prestígio, mas também como proteção – entram em conflito com as normas e as hierarquias escolares. Assim, grande parte desses meninos aprendeu a respeitar hierarquia baseada na força, na possibilidade de violência. Em relação às masculinidades hegemônicas, ligadas diretamente a poderes financeiros e políticos, a falta de poder econômico e político gera um excesso da violência, a única norma que lhes resta seguir. “Among these young men too there is a response to powerlessness, a claim to the gendered position of power, a pressured exaggeration (bashing gays, wild riding) of masculine conventions” (CONNELL, 2005, p. 111)¹⁹. O exagero do uso da violência é tanto contra o outro quanto contra si mesmo.

Parafrazeando Richard Collier, Raewyn Connell e James Messerschmidt (2013) compreendem que a existência de uma masculinidade hegemônica não significa, propriamente, uma forma de construção de identidade nociva e violenta. Muitas abordagens sobre a masculinidade hegemônica incluem ações e valores que podem ser considerados “positivos”. O próprio conceito de hegemonia não faria sentido, nesse caso, se as masculinidades hegemônicas fossem reduzidas a ações violentas, agressivas e egocêntricas – esses conceitos estão relacionados à dominação, propriamente. No que se relaciona à consideração de “positivo”, explica-se pela participação e discussão dessas masculinidades por parte de grupos anteriormente subalternos, o que é resultado de anos de luta e discussão de pautas femininas, do movimento negro e LGBTQIA+. Evidentemente que se depara, hoje, com uma exigência de uma masculinidade que seja menos violenta, menos narcisista e mais aberta ao diálogo com outros grupos. Não que o caráter de dominação e violência tenha sido extinto – infelizmente –, mas, pelo avanço no espaço político, cultural e econômico de grupos antes subalternos, certas ações e formas naturalizadas dessas masculinidades hegemônicas dominadoras hoje são, pelo menos em tentativa, abominadas.

Por décadas, os estudos foram feitos pelos e sobre os homens. Assim como comenta Malvina E. Muszkat (2018)²⁰, em relação à quantidade de trabalhos de crítica feminista, de crítica *queer* e LGBTQIA+, apenas na década de 1970 e 1980, começaram a surgir alguns poucos estudos que, mesmo assim, discutiam aspectos superficiais sobre gênero e

¹⁹ “Entre esses jovens também há uma resposta à impotência, uma reivindicação à posição de poder de gênero, uma coerção exagerada (ataque a gays, corridas de carro) de convenções masculinas” (tradução própria).

²⁰ O texto mencionado é *O homem subjugado* (2018). A obra consiste em uma série de textos de caráter filosófico-argumentativo sobre as experiências da autora na psicanálise ao tratar homens condenados por violência doméstica.

masculinidade – deixando a responsabilidade de discussão e a busca por novas representações de gênero para os grupos mais afetados pelas dinâmicas de poder e dominação do patriarcado. Quando se fala em masculinidades (hegemônicas) positivas, não é pela súbita consciência por parte da população masculina, mas porque, cada vez mais, os discursos feministas e *queer* tomaram forma e ocuparam posições políticas importantes.

Assim como se fala da existência de uma mudança sobre as masculinidades, consecutivamente emergiu – como ação e reação – uma grande resistência por parte de uma ala conservadora e religiosa da sociedade. Sócrates Nolasco²¹ aborda a ideia de uma mudança na representação masculina, que foi de idealizada para puro deboche, como responsável por diversos conflitos sobre as práticas de gênero. No entanto, o problema não é uma representação – ou falta de – positiva dos homens, mas sim que as formas como esses homens mais conservadores agiam e pensavam, hoje, são postas em debate e, pelas próprias contradições no *ethos* masculinista, caem por terra como discurso social. Depara-se, assim, com um cenário em que alguns homens podem escolher a masculinidade hegemônica, assim como, em determinados contextos, podem se distanciar estrategicamente. “Consequentemente, a “masculinidade” representa não um tipo determinado de homem, mas, em vez disso, *uma forma como os homens se posicionam através de práticas discursivas*” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 257, grifo próprio).

No intuito de compreender as masculinidades como formas de construções de identidade dos homens, é necessário se concentrar nessas práticas discursivas que exercem o poder do gênero e a sua resistência. Connell menciona que as práticas de gênero são como uma “arena de mudança”, na qual a própria hegemonia é discutida e, constantemente, transforma-se. Se as masculinidades são práticas discursivas, meios pelos quais as identidades dos homens são desenvolvidas, então, como práticas discursivas, estão constantemente em um processo dialógico com outros discursos sociais. Se a existência do próprio discurso só existe pelo diálogo com o discurso do outro – e a masculinidade só existe quanto relacionada à feminilidade –, os diversos embates sociais sobre as práticas de gênero, especialmente sobre as masculinidades, surge nos processos dialógicos entre os discursos de grupos que se privilegiam dessas práticas conservadoras com o dos grupos marginalizados e explorados por essas práticas.

²¹ Na obra *De Tarzan a Homer Simpson* (2001), Sócrates Nolasco tenta relacionar o aumento de violências contra mulheres e à comunidade LGBTQI+ pela mudança de uma representação masculina nas mídias de massa. Segundo o autor, a mudança de um ideal masculino heroico para uma representação masculina de deboche seria uma das causas para o aumento da violência, como consequência da frustração advinda de tal mudança.

A concepção plural das masculinidades, reconhecidas em suas variáveis pelos distintos contextos, deve-se pela consideração *interseccional* dos estudos de masculinidades. Parafraseando Patricia Hill Collins, Carla Akotirene (2019) considera a interseccionalidade como sistema interligado de opressões. Nessa perspectiva, a interseccionalidade “visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2019, p. 14). O termo foi, inicialmente, cunhado pelo Feminismo Negro, na necessidade de compreender a situação da mulher negra em sua situação interconectada de opressão: pela raça, pelo gênero, pela classe e, também, pela sexualidade.

Ao mencionar o discurso improvisado de Sojourner Truth, em 1851, durante a Convenção dos Direitos das Mulheres de Ohio, Akotirene dialoga com o ensaio de Wittig. Em seu discurso, Truth discorre sobre como ela não é considerada uma mulher, visto que nunca gozou dos ônus – mínimos que sejam – de ser mulher. Pelo contrário, a raça foi determinante em sua opressão, ultrapassando, inclusive, seu gênero, a própria ideia do ser feminino universal ou de uma feminilidade universal. Se a biologia era o destino determinante para todas as mulheres, não seriam os filhos das negras escravizadas vendidos como escravos. Se, para Wittig, a mulher lésbica não pode ser considerada mulher, o mesmo ocorre com a mulher negra no discurso de Truth, pois o conceito do feminino, da mulher, é intrinsecamente heteronormativo e branco. A interseccionalidade possibilita a análise das interlocuções de opressões, além de, na heterogeneidade opressiva conectada pela modernidade, afastam-se as tentativas de hierarquizar os sofrimentos, visto que, em determinados níveis, todos os sofrimentos estão interceptados por outras estruturas.

Não existe hierarquia de opressão, já aprendemos. Identidades sobressaltam aos olhos ocidentais mas a interseccionalidade se refere ao que faremos politicamente com a matriz de opressão responsável por produzir diferenças, depois de enxergá-las como identidades. Uma vez no fluxo das estruturas, o dinamismo identitário produz novas formas de viver, pensar e sentir, podendo ficar submetidas a certas identidades insurgentes, ressignificadas pelas opressões. (AKOTIRENE, 2019, p. 28)

Por mais que o foco da autora fosse a perspectiva da mulher negra, a lógica interseccional cabe perfeitamente nas análises sobre masculinidades. De certa forma, mesmo não fazendo uso do termo, é similar ao que Connel faz conceituando as “masculinidades de protesto”, assim como hierarquias masculinas entre os homens brancos sobre os negros: é a intersecção da classe, raça e gênero. O processo hegemônico de masculinização dos homens brancos é distinto dos homens negros: não que seja, propriamente, uma **outra** masculinidade,

mas, sim, que a raça é fator fundamental nessas diferenças, juntamente com o racismo estrutural nas sociedades capitalistas.

Em concordância, Heleieth Saffioti compreende que uma análise de cunho social das relações e práticas de poder só pode ser devidamente realizada ao relacionar classe, raça, gênero e sexualidade. Apesar da possibilidade de ênfase em dada categoria, todas estão interconectadas e tanto sofrem quanto causam influências umas nas outras. Se as masculinidades sofrem, também, influências da raça e da classe, a sexualidade é fundamental na hierarquização e opressão entre os homens. A homofobia é fundamental nesse processo de dominação e reiteração de privilégios, visto que a categoria do homem – assim como a da mulher – é fundamentalmente heteronormativa e branca.

Não obstante, vale ressaltar a necessidade de considerar o gênero não pela simples dinâmica – discutida em diversos momentos neste texto – entre homem e mulher. As masculinidades transsexuais são fundamentais no entendimento interseccional das identidades dos sujeitos. Além da classe, sexualidade e raça, o imperialismo cisgênero²² é um dos fatores de maior apagamento de homens trans, pois – assim como o feminino universal de Truth – justifica alguns comportamentos masculinos por características biológicas.

Mesmo que um discurso conservador desconsidere as masculinidades dos homens trans, são estes os vanguardistas que expõem o caráter de emulação, de construção da masculinidade. O corpo como matéria maleável é transformado a fim de que se adeque às performatividades masculinas, que, nessa perspectiva, apresentam similaridades entre os homens cisgêneros e transsexuais. Toda ação de cunho performativa na construção da identidade de gênero dos sujeitos é desenvolvida com a finalidade de melhor evidenciar a identidade do sujeito. Não é um processo natural, mas, sim, cuidadosamente desenvolvido. A pluralidade das masculinidades não se resume apenas a uma determinada categoria ou outra; pelo contrário, é um emaranhado dialógico e interseccional em que todas as categorias são influenciadas e influenciadoras. Toda masculinidade, em sua máxima, é relacional.

A consideração da hegemonia masculina, sendo basilarmente dialógica, assim como exerce possibilidade de reestruturação e de mudanças, também pode sofrer influências das alas conservadoras. Consequentemente, o crescimento de discursos que exigem novas configurações sociais acarretou no crescimento de discursos conservadores resistentes às novas práticas. Os motivos para tal consequência são inúmeros e não necessariamente interessam neste ponto. Sendo as masculinidades práticas discursivas, os homens podem

²² Cisgêneras são as pessoas que se identificam com o gênero proposto por base em seus órgãos sexuais.

escolher, cuidadosamente, seus discursos no âmbito do espaço público – principalmente nas mídias. As masculinidades como práticas discursivas podem ter determinadas práticas adotadas ou negadas, dependendo do contexto e do público com que há o diálogo. Sendo assim, formas mais conservadoras de práticas de gênero são também ferramentas políticas para buscar apoio de certos grupos, assim como se colocar em oposição a outros. O embate se faz necessário na manutenção dos privilégios.

Relações de gênero são sempre arenas de tensão. Um dado padrão de masculinidade é hegemônico enquanto fornece uma solução a essas tensões, tendendo a estabilizar o poder patriarcal ou reconstituí-lo em novas condições. Um padrão de práticas (isto é, uma versão de masculinidade) que forneceu soluções em condições anteriores, mas não em novas situações, é aberto ao questionamento – ele, de fato, será contestado. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 272)

O processo de hierarquização estruturado entre as masculinidades existe em todos os contextos sociais. Essas masculinidades hegemônicas, portanto, não existem como projetos finalizados e autorreprodutores; pelo contrário, são práticas discursivas que podem variar no processo dialógico com outras masculinidades de outros contextos. As masculinidades hegemônicas são construídas pelo discurso, sendo também, portanto, práticas discursivas.

De forma mais específica, os homens aprendem determinada masculinidade hegemônica em seu contexto social, a qual pode ser usada para promover respeito diante de si, assim como descrédito do outro. São conceitos mantidos pelo policiamento dos homens e dos seus corpos, assim como na exclusão e descrédito das mulheres e, também, pela difamação racista (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013). Com o intuito de manter uma masculinidade hegemônica – no sentido de ser coerente ao patriarcado –, ocorre o processo de subordinação das masculinidades não hegemônicas. Essa dominação acontece não como um conceito imposto na vida dos meninos e dos homens, mas ocorre através da criação e manutenção de determinados modelos ideais, símbolos de autoridade, mesmo que não estejam de acordo com o contexto desses meninos e homens.

Discutido como geografia das masculinidades, Connell e Messerschmidt analisam como são transcorridos os processos de relação entre masculinidades hegemônicas e não hegemônicas, como no caso das masculinidades de protesto. Ressalta-se a importância de consideração das construções regionais e locais das masculinidades hegemônicas articuladas com sistemas de gênero com processos globais.

A fim de proporcionar um modelo de análise que possibilite compreender de que forma são relacionadas as masculinidades, com suas respectivas configurações de gênero,

com processos regionais e globais, as masculinidades hegemônicas existentes empiricamente poderiam ser analisadas em três níveis: 1) local, como construções nas arenas de interação face a face das famílias, nas organizações e comunidades imediatas, como nas pesquisas etnográficas; 2) regional, que se relacionam ao nível da cultura ou do estado-nação, como nas pesquisas discursivas, políticas e demográficas; 3) global, construções de nível transnacional das políticas mundiais, da mídia e do comércio internacional, como nos estudos sobre masculinidades e globalização.

As ligações entre esses níveis não apenas existem, mas podem ser importantes nas políticas de gênero. Instituições globais pressionam ordens de gênero regionais e locais, ao passo que ordens de gênero regionais fornecem materiais culturais adotados ou retrabalhados em arenas globais e também modelos de masculinidade que podem ser importantes para as dinâmicas de gênero locais. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 267)

Portanto, a masculinidade hegemônica no nível regional é representada simbolicamente pela ação recíproca das práticas masculinas locais, específicas e significantes em nível regional, como nas figuras másculas e ideias dos filmes de ação, com corpos esculturais e feitos heroicos, mas também por atletas profissionais e por políticos. O conteúdo dessas relações de representações, no entanto, varia de acordo com determinados momentos da história dessas sociedades. Contudo, as masculinidades hegemônicas regionais dão forma para sentidos de realidades masculinas em nível mais amplo, que abarcam, de forma abrangente, a sociedade em que emergem. Consequentemente, essas masculinidades operam no domínio cultural, como material à disposição de atualização e alteração, possíveis pelas práticas discursivas relacionadas às circunstâncias locais distintas. Assim, uma masculinidade hegemônica regional apresenta uma estrutura cultural que pode ser materializada nas práticas e interações cotidianas.

O desenvolvimento das masculinidades, tomando por base o conceito de performatividade de Butler, ocorre como práticas discursivas estilizadas no corpo, sendo este um agente ativo nas construções e configurações de gênero. Uma das questões fundamentais sobre masculinidades hegemônicas caracterizadas pela violência e dominação é a incorporação da violência no convívio social. Muitas práticas, relacionadas ao trabalho ou não, são práticas de risco, ignorando procedimentos de segurança – *live fast, love hard, die young*²³ – como práticas significantes no estabelecimento da reputação masculina em grupos de semelhantes. Assim conforme afirma Bourdieu, como a violência ocorre entre pares, o

²³ “Viver rápido, amar intensamente, morrer jovem”. (tradução própria).

processo de masculinização dos meninos, mantido também na vida adulta, ocorre pela presença real ou simbólica da violência. “Os corpos participam da ação social ao delinear os cursos da conduta social – corpo como participante da geração de práticas sociais” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 269).

Nessa perspectiva, as masculinidades devem ser compreendidas não apenas como práticas incorporadas nos homens, mas também relacionadas ao entrelaçamento das incorporações de diversos contextos sociais. O corpo como agente performático das configurações de gênero sofre o risco das práticas violentas. Esse risco de ferimento e de morte é crucial na comprovação de virilidade entre os pares. Além disso, a violência age no próprio corpo, porém, principalmente, age no corpo do outro. Trata-se da forma mais extrema da violência como manutenção de dominação nas políticas de gênero, pela aniquilação da existência do outro.

Por mais que diversas práticas conservadoras busquem reafirmar e manter uma configuração de dominação e privilégio sobre outros grupos, tais práticas não podem ser entendidas como responsáveis por uma identidade unitária e fixa. Elas podem, por exemplo, relacionadas a determinados contextos, representar formações comprometidas por desejos contraditórios ou resultar em cálculos incertos sobre os bônus e os ônus dessas configurações de gênero para seus praticantes. Sendo as masculinidades práticas discursivas – que podem ser assumidas ou abdicadas –, as identidades que buscam uma unidade cultural de identificação resultam, inevitavelmente, em fissuras nessas identidades. Como todo processo discursivo e dialógico, o embate nas configurações de gênero é sempre presente, seja por diálogo ou por conflito. Como observado anteriormente, a necessidade de mudança, conseqüentemente, resulta na necessidade de resistência. Por essa lógica, podemos afirmar que, se há resistência, significa que as pautas estão, por fim, discutindo aspectos essenciais para novas configurações menos opressoras e dominadoras.

Um movimento transicional nessa direção requer uma tentativa de estabelecer como hegemônica dentre os homens [...] uma versão da masculinidade aberta à igualdade com as mulheres. Nesse sentido, é possível definir uma masculinidade hegemônica completamente “positiva” [...] *A história recente mostrou a dificuldade de se atingir essa prática. Uma hegemonia positiva permanece, todavia, como uma estratégia-chave para os esforços contemporâneos de reforma.* (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 272, grifo próprio)

Quando se trata de políticas de gênero, qualquer estratégia de poder é geralmente envolvida na desumanização de outros grupos e, de certa forma, em um definhamento da

empatia e do desenvolvimento emocional subjetivo. Nas novas masculinidades – nas novas tentativas de hegemonias –, faz-se necessário retomar esses conceitos que tanto facilitam o desígnio de “outros” como forma do espectro do “ser humano”, nesse desenvolvimento do conceito de masculinidades, cada vez mais desconsiderando – ou, pelo menos, tentando – os conceitos violentos da virilidade, sendo estes resultados das relações dialógicas e interseccionais entre os discursos sociais.

Os estudos das masculinidades devem reconhecer que a masculinidade hegemônica não é, necessariamente, a garantia de uma experiência satisfatória de vida, sem, porém, tratar os homens privilegiados como objeto de pena e, também, como “vítimas” de uma artimanha desenvolvida e criada por eles próprios. A despeito dos aspectos negativos das masculinidades hegemônicas nos homens, ainda é escolha de muitos deles exercerem o direito – ilegítimo – de dominação. Cabe aos homens, especialmente os cisgêneros heterossexuais e brancos, tomar responsabilidade pela situação herdada de seus antepassados. Isso porque não é, ou não deveria, ser responsabilidade dos grupos postos à submissão do pensamento androcêntrico questionar essas relações de dominação, mas sim dos próprios homens. Mesmo sendo algoz de si mesmo, o homem ainda é o principal algoz da sociedade.

2.3 O corpo como trajeto e gozo

Partir de uma concepção interseccional das ciências sociais se faz fundamental para a compreensão das relações de dominação e de poder entre os indivíduos, principalmente quando o foco é sobre gênero e sexualidade. Por base dos trabalhos de teoria feminista, podemos atualmente ter uma boa noção das relações de dominação e exploração das mulheres na sociedade patriarcal. Devido ao movimento negro e feminista negro, podemos perceber como a raça atravessa, também, o gênero, tornando as pessoas negras, especialmente as mulheres, grandes vítimas não só pelo seu gênero, mas também pela sua raça. Apenas levando em conta essas três variáveis e uma quarta, que seria a classe social, já podemos chegar a diversas nuances e níveis de exploração. A cada nova combinação de análises, a cada nova variável adicionada à conta, o resultado se torna outro.

Se o viés feminista possibilitou enxergar o homem em oposição à mulher, a teoria *queer* possibilitou analisar a divisão binária dessas categorias, além de contribuir para a designação das categorias de identidade de gênero e sexualidade. O levantamento teórico sobre a construção do gênero e os aspectos constitutivos das performatividades masculinizadas possibilitaram compreender como são organizadas e reiteradas algumas

formas de masculinidade. Compreender como se chegou ao estado em que se está é apenas o início da jornada. Não quer dizer, no entanto, que se pensa em como se vai encerrar e qual é o ponto de partida. A jornada em si é o foco, como constantes viajantes.

A metáfora da travessia é utilizada para representar a existência móvel e transgressora de margens que a teoria (ou estudos) *queer* possibilita. Se os textos de teoria feminista e sobre masculinidade trouxeram até esse ponto, são os estudos *queer* que permitem seguir a viagem e atravessar quaisquer fronteiras que seja necessário cruzar. É importante repetir quase como um mantra: “gênero, classe, raça e sexualidade” - estudos interseccionais são a moda do momento – felizmente. Isso quer dizer, também, que todas as análises serão de gênero, classe, raça e sexualidade. Se, no livro em questão, a raça não é uma categoria de análise explicitada nas personagens, a ausência dessa discussão também é parte de uma análise. Como propõe Foucault, são também analisados os silêncios.

Discutir sobre as masculinidades e se manter na superfície, na lógica heterocentrada e binária, de “homem versus mulher”, “hetero versus homo”, é criticar a hegemonia masculina e patriarcal – com certeza – mas também aceitar como única verdade tal epistemologia. A histeria masculinista é fácil de observar: basta olhar nos jornais, na televisão, nos filmes, nas músicas. O desafio se encontra nos elementos que afetam a subjetividade desses sujeitos histerizados. Os silêncios, as coisas não ditas, só o são assim porque foram postos como tabu em oposição às questões que gozam dos holofotes sociais e políticos. É fundamental, nos estudos de masculinidade, compreender como são as relações de produção de desejo e gozo, vez que é aí que se encontram as diversas relações e flertes com a hegemonia (ou hegemonias). Na produção de desejos e gozos, vê-se como o capitalismo patriarcal reproduz o ódio, o nojo e a violência dos homens – em grande maioria brancos e heterossexuais – mas é também entre desejos e gozos que se vê como os homens amam e como são amados. Nada foge ao Poder, mas é no próprio Poder que se encontra a resistência.

Se a matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos, conseqüentemente, fornece a oportunidade para o surgimento das transgressões, a partir desses corpos subversivos e transgressores das normas heterossexuais que emergem os estudos *queer*. O próprio termo, *queer*, surge, como observa Guacira Lopes Louro (2018), com função substantiva, adjetiva e até verbal com o significado de oposição ao “normal” ou à “normalização”. Em seu caráter pejorativo, designados “homens e mulheres homossexuais e transsexuais (equivalente a “bicha”, “sapatão” ou “viado”) e corresponde, em português, a estranho, esquisito, ridículo” (LOURO, 2018, n/p). Ecoando nas vozes odiosas de

conservadores, os sujeitos aos quais o termo era direcionado eram alocados em locais de discriminação e abjeção. O termo é realocado para designar os estudos que questionam as normas compulsórias de heterossexualidade. Em um possível conceito sobre teoria *queer*, Guacira Louro comenta:

Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora. (LOURO, 2018, s/p)

Esses corpos estranhos são o que Butler designa como abjetos, são a materialidade que escapa à norma heterocentrada. Apesar de marginalizados, são os sujeitos *queer* que possibilitam a delimitação da norma. São esses corpos que fornecem o limite e a fronteira como materialização dos limites da norma. Nesse sentido, Louro afirma que a teoria *queer* permite a ambiguidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero, questionando, conseqüentemente, a cultura, o conhecimento, a história, o poder e a educação. É na proposição de uma pedagogia *queer* que se discute sobre não simplesmente “denunciar” as discrepâncias de gênero e sexualidade – raça e classe – mas de se desconstruírem os processos que levam determinados sujeitos a gozar de todos privilégios possíveis, enquanto outros são postos à marginalidade, tendo suas próprias existências ilegalizadas ou abandonadas pelo Estado.

Em sua obra *O manifesto contrassexual* (2014)²⁴, Paul. B. Preciado apresenta alguns conceitos relacionados às tecnologias de produção sexual. A obra de Preciado apresenta um certo projeto estético que vai se desenvolvendo e se experimentando ao longo de seus textos. *O Manifesto* é seu primeiro texto conhecido, que é basicamente um exercício de ficção política em que o autor propõe, através das noções do dildo como prótese, repensar uma sociedade que não reproduza as características heterocentradas. O segundo texto conhecido do autor é o *Testo Junkie* (2018), escrito por Preciado durante suas primeiras aplicações de testosterona em gel, no início de sua transição sexual. Diferentemente de em *O Manifesto contrassexual*, a segunda obra apresenta um paralelismo entre textos mais pessoais – quase como diários – e o desenvolvimento de seu pensamento sobre gênero e sexualidade e, mais importante, sobre farmacopornografia.

²⁴ *O Manifesto*, na única edição em português disponível, ainda está com o nome morto do autor – o nome anterior à transição de gênero. A fim de respeitar a identidade do autor, utilizaremos como referência apenas Paul B. Preciado.

O Manifesto utiliza o termo “contrassexual” que provém indiretamente de Foucault. Para Preciado, as formas de resistência às produções disciplinares de sexualidade nas sociedades liberais não está na luta contra a proibição, mas, sim, na contraproduktividade, nas formas alternativas à sexualidade moderna. Tais práticas são consideradas pelo autor como tecnologias de resistência, como formas de contradisciplina sexual. A contrassexualidade é uma teoria do corpo que define a sexualidade como tecnologia. Os conceitos binários tão caros ao patriarcado, como “homem e mulher”, “hetero e homo”, “cis e trans” e suas práticas e identidades sexuais não passam de máquinas, aplicativos, redes, programas, *softwares*, todos são ferramentas de uma determinada tecnologia biopolítica.

Como objeto de estudo, a contrassexualidade supõe que o sexo e a sexualidade devem ser compreendidos como tecnologias sociopolíticas complexas. Assim, faz-se necessário estabelecer conexões políticas e teóricas entre os dispositivos e objetos e os estudos sociopolíticos dos sistemas de gênero e sexualidade. O sexo é lido como uma tecnologia de dominação heterossocial, que reduz o corpo a poucas zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros. O gênero reproduz a lógica e o discurso heterossexual no corpo, sendo o próprio sistema heterossexual definido pela possibilidade de reprodução de feminilidade e masculinidade.

Apesar de falarmos de “corpo”, no pensamento heterocentrado, essa categoria se resume a específicos “pedaços de corpos”, coincidentemente sendo estes relacionados com a reprodução biológica. Compreender *O Manifesto* significa compreender que o fundamental de uma sociedade contrassexual seria entender que o dildo precede o pênis. A grande revolução sexual surgiu da invenção da pílula anticoncepcional. Foi, obviamente, a libertação sexual para as mulheres heterossexuais, mas, acima de tudo, foi a libertação para os homens heterossexuais. A responsabilidade contraceptiva foi posta totalmente às mulheres, libertando os homens para ter quantas relações quiserem e puderem, com quantas mulheres desejarem. No entanto, foi também a partir da pílula anticoncepcional nos anos 1960 que, pela primeira vez, o sexo heterossexual deixou de ser essencialmente reprodutivo e passou a ser recreativo.

A reprodução sexual não era mais parte obrigatória do sexo, havia possibilidade de se controlar – através de biotecnologias – como era feita a concepção, ou não, durante a prática sexual. Antes disso, os dildos já eram ferramentas tecnológicas na produção de gozo feminino, iniciado nos tratamentos de histeria do séc. XIX. Preciado diz, no *O Manifesto*, que o dildo precede o pênis e o pênis não passa de um dildo de carne. Antes de o pênis ser uma ferramenta de gozo, de prazer, ele era uma ferramenta de *reprodução sexual*. Antes de o pênis

ser uma ferramenta de gozo, era de procriação. O gênero não é simplesmente performativo em suas práticas linguístico-discursivas, mas, antes de tudo, é prostético e não se dá senão na materialidade dos corpos. É, sim, uma construção social, mas, ao mesmo tempo, é inteiramente orgânico. Segundo Preciado,

o gênero se parece com um dildo. Ambos, afinal, vão além da imitação. Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo. O gênero poderia resultar em uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais. (PRECIADO, 2004, p. 29)

Enquanto, inicialmente, o dildo parecia um substituto artificial do pênis, a operação de corte já havia iniciado o processo de desconstrução do órgão original. O dildo surge pela condição de possibilidade do original, como um suplemento do original, que só pode suprir à medida que é mais real e efetivo do que aquilo que pretende suplementar. Esse dildo de material plástico representa o órgão natural de forma retroativa ao pênis original. A imagem do dildo é fundamental para a desconstrução contrassexual do sexo. O dildo é um vírus, que vai aos poucos atacando o hospedeiro patriarcal e suas verdades biológicas e heterocentradas. O dildo de muitos materiais, assim como de carne, não é fiel à natureza, rebela-se contra seu dono, propõe-se alternativa e desnaturaliza seu uso.

O dildo não dá prioridade para nenhum orifício, pode-se usar da maneira que achar melhor, não faz distinção entre a vagina, a boca ou o ânus. É pela existência do dildo que se descentralizam o prazer e o gozo da genitália. O dildo converte todo o espaço, todo o corpo – corpo dildo, para Preciado. Tudo é dildo e tudo se torna orifício. O dildo como símbolo da potência e excitação sexual desloca o órgão sexual para outras formas de significação que serão, conseqüentemente, ressexualizadas por proximidade semântica. Em suma, o dildo se torna ferramenta tecnológica, transforma o corpo natural em ciborgue e se torna prótese, uma modificação/melhoria do corpo. Qualquer coisa pode se tornar dildo, qualquer coisa pode ser uma prótese de sexo ou uma prótese de gozo. “Tudo é dildo. Inclusive o pênis” (PRECIADO, 2004, p. 81).

O genitalismo²⁵ é muito caro ao patriarcado, especialmente ao direcionar o olhar para os homens e suas masculinidades. O sexo masculinista se resume ao falo fundador do homem: nasce o pênis e depois o homem – pelo menos até o dildo surgir. O ânus, órgão maldito, não faz distinção de corpo algum, está presente em todos e como prática sexual começa a se tornar órgão sexual. Parte de uma “fragmentação” estereotipada de masculinidades está no uso e na

²⁵ Redução do corpo e das práticas sexuais ao órgão sexual anatômico.

aceitação do ânus como orifício gozável. Como diz Preciado, os trabalhadores do ânus são os novos proletários da revolução contrassexual.

Pela lógica de Preciado e dos estudos *queer*, o corpo é arquitetura social e política. Se, nas práticas contrassexuais, são formas de desconstruir e tomar controle dos meios de produção sexual, é também o corpo a matéria-prima explorada no capitalismo liberal. Para compreender o conceito de *farmacopornografia* do autor, precisamos recuar algumas décadas e compreender o início do investimento de biotecnologias por parte da sociedade.

Para Preciado, conhecer a história da humanidade não é conhecer a história de suas sexualidades, mas, sim, de suas tecnologias. A distinção da raça humana em relação às outras foi sempre a utilização de materiais como ferramentas, como próteses para melhorar/substituir partes do corpo. O material em si não possui uma funcionalidade intrínseca, é o seu uso que determina sua funcionalidade no instante de uso. O pênis é uma prótese de meter, de gozar e fazer gozar, como pode simplesmente ser uma prótese de reprodução ou de simples necessidade fisiológica.

A prótese se torna parte do corpo e é aí que surge o amanhecer do ciborgue. A humanidade nunca foi natural, mas sempre tecnológica. Se, necessariamente, o artificial é o que não ocorreria pela natureza, o que na humanidade ocorreria de forma natural? São as próteses extensões e melhorias do corpo, ferramentas biotecnológicas que estendem as capacidades maquínicas das máquinas corporais humanas? O desenvolvimento das biotecnologias permitiu ao corpo ciborgue utilizar diversos tipos de próteses para modificar sua estrutura. Pode-se pensar, principalmente, no caso das pessoas trans, que, através de próteses hormonais, próteses estéticas, podem “modificar” seus corpos a fim de tornarem inteligíveis as suas identidades de gênero. Esses casos são, diga-se de passagem, os mais evidentes de modificação corporal.

A modificação do corpo pelas biotecnologias é rasamente resumida em situações que pessoas transsexuais, não-binárias ou de gênero fluido decidem fazer o uso de determinadas modificações. No entanto, as modificações corporais são aspectos fundamentais da reiteração da heteronormatividade branca e cisgênera. Nesse sentido, as masculinidades heteronormativas são alvo e agente reprodutor das modificações corporais, apesar de serem tidas como atos “naturais” de gênero.

O ideal do corpo masculino sempre foi o do guerreiro, do soldado malhado, de corpo escultural. É o tipo de corpo desejado, principalmente, por homens héteros, o desejo de possuir esse corpo, que não diferia na grande maioria dos casos do desejo sexual por aquele

corpo. Atingir o ideal do corpo escultural masculinista não é nenhum segredo de estado, muito menos são técnicas reguladas pelas sociedades de medicina e farmacológicas.

As academias de musculação, lugares onde são aplicadas as técnicas de modificação corporal, são também locais onde são aplicadas tecnologias bioquímicas de modificação dos corpos – não se fala nem de uso de anabolizantes, talvez um dos casos mais extremos dessas tecnologias. Quando se quer perder peso, faz-se uso de termogênicos; já para ganhar massa muscular, faz-se uso de suplementos, *whey protein*, *maltodextrina* etc. O corpo de um homem trans não é mais artificial do que um corpo modificado pela musculação, não é nem pelas modificações biotecnológicas, muito menos pelas bioquímicas. Ambos os corpos são construções tecnológicas, mas apenas um deles é designado como transgressor.

Preciado nos diz que não apenas o social é político, mas também é o molecular. Os estudos interseccionais falam das categorias de gênero, classe, raça e sexualidade. A raça, a sexualidade e gênero são categorias evidentemente corporificadas: são julgadas social e politicamente pelas ações performativas dos corpos. No entanto, o mesmo processo ocorre com a classe. A classe social determina as tecnologias corporais que estarão disponíveis para determinados grupos e excluídas para outros, sejam essas tecnologias no acesso a tratamentos estéticos ou de saúde, sejam essas tecnologias referidas simplesmente ao acesso à alimentação de qualidade, roupas, cosméticos, espaços de lazer e atividades físicas.

A própria estética do envelhecimento é uma das maiores evidências da disparidade de acesso a essas tecnologias. É visto astros de cinema, magnatas e bilionários envelhecendo de forma distinta ao proletariado, como se o próprio tempo se dobrasse sobre o poder do capital. Todas essas categorias são acionadas no corpo proletário, realocando-o, conseqüentemente, em determinada posição sociopolítica. Todas as análises são, ao mesmo tempo, de classe, raça, gênero e sexualidade.

Ao invés de pensar em um sistema pós-industrial, que se referiria ao presente momento, Preciado designa como esse regime midiático e global como *farmacopornográfico*. “O termo se refere aos processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (-pornô) da subjetividade sexual” (PRECIADO, 2018, p. 36). A pornografia, nas últimas décadas, adentra o espaço doméstico, principalmente após o surgimento da *Playboy*, primeira revista pornográfica a ser distribuída e vendida em bancas de jornal. A pornografia é o segredo por todos compartilhado, mas nunca revelado. É a revista que o pai possui e sabe que o filho também possui, mas nunca se fala sobre isso – mantém-se o tabu. Além de adentrar no espaço doméstico, é apenas na fundação da Mansão Playboy – estudada por Preciado no seu

texto *Pornotopia* – que, além de adentrar no lar, proporciona, pela primeira vez, a utopia heterossexual. O sexo já não se distancia do espaço familiar, muito menos do espaço público. Hugh Hefner - fundador da Mansão -, utilizando seus roupões de luxo e cercado de lindas mulheres, materializa o paraíso heterossexual. O pornô se consolida no lar, ao mesmo tempo que adentra o espaço público e profissional.

Em uma entrevista de Hefner, trazida por Preciado, o dono da *Playboy* fala sobre como idealizou a ideia da Mansão Playboy: “Eu queria uma casa dos sonhos. Um lugar onde fosse possível trabalhar e também se divertir. [...] Enquanto o resto do mundo ficava fora do meu controle, na Mansão Playboy tudo seria perfeito. Esse era meu plano” (PRECIADO, 2020, p. 12). Não se distinguia mais o espaço para negócios e o de prazeres, ambos se tornavam um só na pornotopia. Hefner entendeu que, para cultivar a alma, o imaginário, era necessário projetar um *habitat* propício: “criar um espaço, propor um conjunto de práticas capazes de funcionar como hábitos no corpo” (ibid, p. 12). Tanto na arquitetura do espaço quanto na arquitetura midiática, desenvolvia-se a identidade do playboy estadunidense.

As fotografias da Mansão Playboy são parte do que Preciado chama de autoficção arquitetônica. É a montagem na arquitetura e no design dos móveis com a finalidade de desenvolver uma narrativa específica: no caso da Mansão, a de um ambiente privado, um lar para o homem moderno, o lar *especialmente* pensado para um homem solteiro se aventurar. Assim, a invenção da pornotopia é o que se pode entender como a reprodução de uma domesticidade orquestrada e devidamente coreografada por dispositivos tecnológicos de reprodução midiática. Além do espaço, os personagens são fundamentais para a narrativa. Nas fotos analisadas por Preciado, o autor notou uma característica curiosa na vestimenta de Hefner e dos outros participantes da Mansão. Esses homens sofisticados, que viviam o sonho heterossexual, eram fotografados em seus estúdios privados, sendo todos homens brancos sempre vestidos de preto. O contraponto cromático é uma forma de estabelecer visualmente – no e pelo corpo – qual era o tipo de homem e de qual classe ele adivinha. Afastavam-se, assim, de masculinidades de classes trabalhadoras ou rurais, assim como se reiteravam os limites da raça.

Ao criar uma identidade masculina no imaginário dos homens estadunidenses, Hefner também arquitetou um movimento de libertação sexual do playboy. As primeiras edições de *Playboy* podem ser lidas como autênticos manifestos pela liberação masculina da ideologia doméstica, mas que ocorre não na retirada da domesticidade e, sim, pela reconstrução do espaço doméstico como autêntico espaço masculino. Isso não significa um abandono, uma

retirada da esfera pública a qual era território para o playboy explorar, tendo ocorrido, antes, um processo de mercantilização da vida privada. A *Playboy* desenvolve uma espécie de masculinismo que se opunha, ao mesmo tempo, às masculinidades hegemônicas e à masculinidade heroica, assim como às críticas sobre a dominação masculina que surgiam nos movimentos feministas e homossexuais.

A masculinidade heterossexual que era redefinida pela *Playboy* estava enraizada fortemente na moral vitoriana e nos códigos burgueses tradicionais, como o casamento e a família. Hefner introduz nas revistas um ideal de saúde psicossocial no discurso sobre sexualidade. A técnica era uma das mais velhas do jogo: determinar o que é saudável e o que é doentio, perverso, como Preciado menciona em sua análise. Como sexualidade nociva, estava o que Hefner definia como “o “sexo doente” e “perverso” das “esposas virgens”, “dos ciúmes”, da “pedofilia” e da “homossexualidade” (PRECIADO, 2020, p. 50). Além de determinar o que não se devia seguir, ainda eram feitas relações falaciosas, misturando práticas que fugiam da heteronormatividade com crimes contra crianças e adolescentes – como no caso da pedofilia – propondo a relação de que todas essas categorias têm algo em relação, nem que seja que todas compartilham um mesmo caráter de perversidade.

Essa psicologia-pop que permeava o discurso da revista desenhava um novo espectro de sexualidades normais e desviantes em que tanto o casamento heterossexual monogâmico quanto a homossexualidade ocupavam posições anormais. Não era mais simplesmente a importância em se reiterar uma heterossexualidade e uma divisão assimétrica entre os gêneros: isso já era uma realidade, não era parte do paraíso. A *Playboy* e sua pornotopia desenvolveram as sexualidades “sadias”, “limpas” e “racionais” através da heterossexualidade libertina e polígama. A utopia heterossexual só se alcançava pela liberdade – social e de espírito – para o homem playboy usufruir sua sexualidade da maneira que quisesse, o quanto, onde e com quem desejasse. A repressão e a culpa eram realidades nas relações heterossexuais e monogâmicas, a liberdade e a diversão eram as novas práticas saudáveis de sexualidade.

No regime farmacopornográfico, a pornografia tem função primordial na produção do gozo, do prazer com finalidade de regular as políticas sexuais dos corpos. As tecnologias midiáticas permitiram uma distribuição em massa da pornografia que consolidou, na sociedade patriarcal, um determinado imaginário sexual – exclusivamente heterossexual. Preciado ainda discute que não é exatamente a questão de observar a pornografia com caráter

negativo, não seria uma política de repressão que seria a solução para o problema, visto que a questão fundamental é sobre quem detém os meios de produções pornográficos.

Os corpos que tiram prazer das mídias pornográficas não são os mesmos corpos dos quais o prazer é tirado. O grande consumidor de pornografia é heterossexual, cisgênero e branco, esse é o perfil que *aprende* sobre sexo pelas “verdades sexuais” pornográficas. As mulheres, as pessoas pretas, LGBTQIA+ são corpos explorados e sexualizados nas pornografias, são quase que exclusivamente estes os corpos fetichizados. O prazer sobre eles não é negado, mas não são estes os sujeitos da pornografia, ao invés disso, são apenas os objetos.

A pornografia dissemina imagens específicas para as massas – todos os corpos servem ao homem – e isso influencia diretamente nas produções de um imaginário do desejo. Conseqüentemente, essas produções de desejos pela pornografia influenciam nas práticas performáticas corpóreas. As mudanças nos corpos têm origem nas imagens que nos geram desejo, que causam tesão. São essas mídias que se tornam norteadoras para as construções e modificações corporais, possibilitadas pelas ferramentas e próteses biotecnológicas. Os desejos são repassados e ensinados “pornograficamente” e ingeridos molecularmente pelas tecnologias que temos à disposição. O biocapitalismo fármacopornográfico não produz *coisas*, como diz Preciado, e, sim, variáveis, símbolos, signos, desejos e condições de alma. O negócio farmacopornográfico é invenção e produção de um sujeito e, em seguida, sua reprodução global.

Se, a princípio, o auge da exploração capitalista fosse a exploração do corpo, faz-se necessário pensar um novo conceito filosófico no domínio farmacopornográfico equivalente à força de trabalho no domínio da economia clássica. Preciado desenvolve três pilares fundamentais para a existência do capitalismo farmacopornográfico. O primeiro é designado como “cooperação masturbatória”, consistindo na forma de cooperação para o desenvolvimento de atividades. A cooperação dita sobre a força de trabalho capitalista, como levanta Preciado, é considerada apenas da cintura para cima. A cooperação no capitalismo farmacopornográfico é de corpos sexuais viciados em sexo e suas derivações; o principal recurso do capitalismo pós-fordismo é a exploração em massa desse desejo, prazer, dessa sexualidade e sedução. O gozo sempre foi um mecanismo de exploração e criação de consumo, porém o capitalismo moderno difundiu esse conceito com um grande aumento de alcance e dimensão. A cooperação depende do tesão, que se relaciona diretamente com o desejo e a excitação.

O segundo pilar é nomeado de *potentia gaudendi*, ou “força orgásmica”, que seria equivalente à força de trabalho da economia clássica, sendo definida como a potência (presencial ou virtual) de excitação de um corpo (PRECIADO, 2018). Essa *potentia gaudendi* não se distingue em gênero, classe, raça ou sexualidade. É a força presente nos corpos e reúne, ao mesmo tempo, todas as forças somáticas e psíquicas, além de reivindicar todos os recursos bioquímicos e estruturais da mente.

A *potentia gaudendi*, no entanto, não existe senão por uma determinada abstração. O que a caracteriza não é apenas a impermanente maleabilidade, mas a impossibilidade de ser contabilizada e armazenada. Ela não se deixa ser armazenada, vendida, distribuída e privatizada. Ninguém consegue possuir ou reter a *potentia gaudendi* do outro, assim como parece não ser possível possuir ou reter a sua própria – apesar da lógica algorítmica das tecnologias chegarem relativamente perto de obter sucesso. Ela existe no exato momento de sua manifestação, “existe unicamente como um evento, uma relação, uma prática ou um processo revolucionário” (PRECIADO, 2018, p. 46). Na mesma medida que o conceito de Poder de Foucault explica que nada foge ao poder, ainda assim é pelo Poder que se observa resistência, é na própria *potentia gaudendi*, alvo de exploração farmacopornográfica pela excessiva excitação, que se faz de sua impossibilidade de posse uma forma de revolução e resistência.

O terceiro pilar é o que Preciado chama de “excitar e controlar”, que consiste na forma como a *potentia gaudendi* é explorada. É o novo tipo de controle da produção sexual que implica o controle detalhado e estrito das forças de produção das espécies. O “negócio” desse regime farmacopornográfico é a produção de identidades, dos desejos e dos afetos, devidamente controlados. Como identidades fabricadas e vendidas mundialmente, o regime capitalista sabe quais são as formas de desejo e excitação, de provocar o tesão, de fazer uso da força orgásmica. Determinadas imagens pornográficas são expostas excessivamente com o intuito de provocar o desejo nessas identidades que, conseqüentemente, encontram no vício do prazer o gozo programado. Ao fim desse processo, encontra-se a frustração de gozo solitário, de gozo viciado e fabricado.

O corpo sexual viciado no desejo, constantemente sendo excitado pelas mídias de massa, após encontrar a frustração de seu desejo sexual explorado, busca, como dependência, como vício e abstinência, uma nova forma de excitação. A lógica farmacopornográfica é manter as identidades desenvolvidas e, ao mesmo tempo, necessitadas de tesão e relativamente frustradas. A *potentia gaudendi* não vai ser direcionada para outro objetivo

senão à força de trabalho. Esse fenômeno é bastante presente nas mídias sociais de grandes empresas.

Essa é a excitação e controle de Preciado: uma campanha publicitária comete um “erro” (excitação), que gera um grande engajamento por parte das massas ao apontar esse “erro” (gozo) e, conseqüentemente, gera uma nova campanha, dessa vez, porém, renovada, com uma mudança no discurso e na forma de representação do que fora inicialmente proposto. O objetivo já foi alcançado. Naquele microespaço, microuniverso, já foi feita a justiça, gozou-se o gozo mais gostoso e revolucionário – finalmente foi feita justiça. E depois disso? Bom, restam apenas a frustração e a abstinência.

É nessas identidades produzidas pela lógica capitalista que Preciado dialoga com Donna Haraway e diz que o corpo individual funciona como extensão complexa de tecnologias globais, sendo um sistema tecnovivo, resultado da implosão irreversível dos binarismos modernos. Ao atualizar o conceito de “biopoder” de Foucault, Preciado escolhe “tecnobiopoder”, emprestado de Donna Haraway, para falar sobre o controle exercido sobre o todo tecnovivo conectado. Em termos sobre a excitação tecnoproduzida no biocapitalismo, não há corpos vivos nem mortos, mas presentes ou ausentes, presenciais ou virtuais. Os corpos são integrados nessa rede bioeletrônica em que são testadas suas potências de excitação e armazenados, como embriões que são congelados. Se o ciborgue é a forma de como o corpo é trabalhado, como organismo tecnovivo, cada tecnocorpo, incluindo um tecnocorpo morto, pode suscitar força orgásmica como produção de capital sexual.

Se a força de trabalho na dinâmica clássica é sobre classe, o corpo vivo, o domínio sobre a vida – o deixar viver – são o limite da exploração. No tecnobiopoder, a única distinção feita é a presença ou a ausência do tecnocorpo, visto que sua vida ou morte é indiferente, pois, independentemente de seu estado, ainda é possível explorar sua capacidade de gerar gozo. É o tecnocorpo já morto que ainda passa em reprise como uma obra cinematográfica, é a imagem de um artista que ainda gera lucro, gera material, camisetas, quadrinhos, adesivos. É a transformação do corpo e do ser em ícone, em símbolo, de sua potencialidade de excitação. Nisso, Preciado conclui que tanto a biopolítica (política de controle e produção de vida) quanto a necropolítica (controle e produção de morte) funcionam como farmacopornográficos, gestões planetárias da *potentia gaudendi*.

Se existe uma necropolítica que subjuga corpos específicos é porque há gozo da aniquilação desses corpos. Diversos são os casos de vídeos que são compartilhados e viralizam nas mídias digitais de crimes violentos, especialmente contra mulheres, travestis e

transsexuais. É o gozo que se tira, seja na satisfação de aniquilação daquele corpo que é tido como antinatural, seja pela comoção e raiva que é gerada pelo corpo vitimizado. Mesmo morto, esse tecnocorpo ainda gera produto, comoção e engajamento.

A indústria farmacêutica e a indústria audiovisual são os pilares fundamentais do capitalismo farmacopornográfico. A primeira proporciona as biotecnologias e as próteses necessárias para agir nos corpos. Já a indústria midiática produz as imagens necessárias para a construção e a renovação do imaginário necessário que produz o desejo, o gozo e a frustração. Se uma indústria produz os acessos (ou não acessos) às biotecnologias, a outra faz questão de tornar essas tecnologias essenciais para a produção e o consumo dos desejos.

É fundamental, na compreensão do romance *Meia-noite e vinte* (2016), de Daniel Galera, as considerações políticas e de identidades de Preciado. O romance em questão entrelaça a história de três personagens, que se reencontram no enterro do quarto membro do grupo de amigos, Andrei (Duque). Assim, inicia-se a leitura apresentando-se Aurora, uma pesquisadora na área das ciências biológicas; em seguida, Emiliano, um homem gay, um pouco mais velho que as outras personagens, que é um jornalista *freelancer*; o último das personagens é Antero, executivo de uma das maiores agências de publicidade do Rio Grande do Sul. Após anos sem ter contato direto, o grupo de amigos se reúne no enterro de Andrei, que era tido como um dos grandes nomes da literatura contemporânea brasileira.

A aniquilação de Andrei é apenas o início de uma série de desastres sociais e pessoais que as personagens apresentam ao longo do livro. As grandes metrópoles – respectivamente, Porto Alegre e São Paulo – são apresentadas como ambientes hostis e nocivos para a presença humana. Essa percepção de cidade em ruína, de ambiente pré-apocalíptico é observado tanto por Aurora quanto por Emiliano. Coincidentemente – ou não – são esses personagens que fazem parte de uma classe média, mas ainda proletária, que presenciam diversas crises humanitárias nas metrópoles. Apesar de o livro abordar, de forma bastante relevante, a crise humanitária, a crise identitária da geração das personagens, é evidente que grande parte dos problemas das personagens – senão todos eles – é resultado de uma crise capitalista e farmacopornográfica.

Em acordo com a proposta deste texto, o capítulo seguinte de análise irá se basear, fundamentalmente, nos fragmentos narrados por Emiliano e Antero, além de considerar os fragmentos narrados por Aurora sobre ambos os personagens. Aurora, apesar de ser uma personagem bastante complexa e interessante, acaba proporcionando um olhar distinto do que foi proposto neste texto. Assim, Aurora foi discutida inicialmente no capítulo introdutório,

sobre o cronotopos da cidade²⁶, além de ser comentada no capítulo de encerramento, visto que a despeito de não proporcionar tanto material sobre masculinidades quanto as outras personagens, apresenta, ainda, características como personagem que são interessantes para discussão.

A experiência narrada por cada uma das personagens é também transposta para o modo como a história é contada. Essa é uma característica bastante presente nas obras de Daniel Galera. O modo como a história é narrada, juntamente com as descrições das ações, dos cenários e das sensações, não se resume à simples descrição *momentânea* com finalidade de contextualizar o leitor. Cada personagem acaba demonstrando algumas variantes narrativas e, no caso de *Meia-noite e vinte*, a maior evidência é a descrição das sensações físicas e sobre os espaços físicos em volta das personagens. Como *modo* da narrativa, Gerard Genette explica que com o modo “pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*” (GERARD, 2007, p. 159, grifo próprio).

Genette organiza duas categorias fundamentais para compreender o modo da narrativa. Para este texto, é importante compreender as distinções de narração entre a visão de uma personagem com a outra. A distância, categoria discutida pelo autor, considera a proximidade que o discurso do narrador tem com o discurso das personagens. O romance de Galera estaria situado entre um discurso relatado e um discurso imediato cuja maior distinção significativa se dá pela distância do discurso do narrador. Assim, o discurso do narrador se confunde com o da personagem. Assim, num discurso imediato, o narrador dilui-se em personagem, que o substitui no contar da história. É nesse diluir-se do narrador junto à personagem que emerge a categoria de focalização.

Atualizando a taxonomia clássica advinda do que se consistia no *foco narrativo*, Genette propõe a divisão em três formas de focalização narrativa: não-focalizada, focalização interna e externa. É bastante observado, nas obras de Galera, o uso de focalizações internas, mais próximas do discurso das personagens. De acordo com a taxonomia genettiana, em *Meia-noite e vinte*, é observada uma certa mistura de uma focalização variável e múltipla. A primeira seria mais relacionada à variação de focalização das personagens, o que, em certa medida, encaixa-se com a obra discutida, já que há uma alternância de focalização entre as três personagens. Na segunda, um mesmo acontecimento é percebido por diversos pontos de

²⁶ O trabalho em questão foi mencionado no primeiro capítulo desta dissertação. O título é *Figurações contemporâneas da cidade e do idílio* (2019), de Tamara dos Santos.

vista, que pode se relacionar com a forma como uma personagem é apresentada e discutida durante a focalização da outra personagem.

Anselmo Peres Alós (2007) utiliza o termo focalização, definido por Mieke Bal como a relação entre os elementos apresentados e a visão sobre esses elementos, que se estabeleceria entre a visão e o que é visto e percebido. Essa relação entre o que se vê e o que se é visto é fundamental na análise da obra, principalmente sobre as diversas formas de masculinização das personagens. Portanto,

a percepção do focalizador coincide com um personagem, este personagem possui então uma vantagem sobre os demais; o leitor vê com os olhos desse personagem e [...] sentir-se-á inclinado a ler a verdade da narrativa com as mesmas lentes pelas quais este personagem lê esta suposta verdade. (ALÓS, 2007. p. 68).

A percepção do focalizador proporciona alicerce e legitimação para a voz do narrador, o que, no caso do romance analisado, evidencia as falácias sobre as distinções binárias da matriz heterocentrada, na mesma medida que denuncia a abjeção sofrida pelas personagens ao performativizar, assumir seus gêneros. É na focalização do narrador com Antero que se percebem algumas formas de práticas sexuais que são substancialmente desejadas por um imaginário pornográfico heterossexual. É na “lente” de Emiliano que se percebe o processo de abjeção, tanto de seu corpo quanto dos outros corpos, e as diferentes formas como ele manifesta seu desejo.

Com base na filosofia de Preciado, inicia-se a análise com Antero pensando nos elementos de desejo e práticas sexuais que são observados em seu capítulo. Apesar de ser um homem heterossexual, Antero apresenta algumas características que flertam com o que Preciado considera contrassexuais – principalmente a sexualização do ânus. A presença da pornografia e o algoritmo de prazer são dois tópicos fundamentais para sua discussão como personagem. Já Emiliano, a despeito de ser a única personagem assumida como homossexual, apresenta características bastante substanciais nas masculinidades hegemônicas e de protesto. A violência é basilar nas relações de desejo e prazer, assim como no contato com seus próprios sentimentos e frustrações. Há uma série de performatividades heterocentradas na personagem, principalmente na forma como a personagem enxerga e discute o seu corpo e os corpos alheios.

A tentativa é de não reiterar os sistemas binários sobre gênero e sexualidade, principalmente ao se referir à sexualidade das personagens analisadas, visto que ambas acabam fragmentando determinadas formas estereotipadas de masculinidades que são bastante

observadas em outras obras de Galera²⁷. São essas subjetividades das masculinidades que tornam as personagens verossímeis. Diversos estudos sobre masculinidades, principalmente baseados em teorias feministas, acabam perpetuando a lógica binária de “homem *versus* mulher”, “homo *versus* hetero”. Evidentemente, o patriarcado é um sistema de opressão que favorece os homens – lembrando, tudo é classe, gênero, sexualidade e raça. No entanto, ainda há muitas existências que vão além de um sistema pronto, de taxonomias de propostas há décadas. É nessa tênue linha, nessa travessia sem bússola, que se apresentam as seguintes considerações.

²⁷ Basicamente em todas as obras do autor, existem personagens bastante violentos, representantes de um imaginário masculinista e dominador. *Mãos de cavalo* mostra o desenvolvimento na adolescência e vida adulta desse imaginário. *Barba ensopada de sangue* reitera essa figura, principalmente sobre uma superioridade física. *Cordilheira* utiliza a mesma receita, porém, dessa vez, pela metaficção proposta no livro é explicitado o caráter ficcional e performático das masculinidades, principalmente as dominadoras e violentas.

3 O Playboy e o Uranista

O terceiro capítulo desta dissertação consiste em discussões sobre duas protagonistas do romance *Meia-noite e vinte*, de Daniel Galera. A partir de Antero, são discutidas as práticas de sexualidade que se tornam produto capitalista e como o gozo emerge do excesso de imagens e excitação no desenvolvimento do produto pornográfico. Além disso, analisam-se, pela perspectiva da personagem, o surgimento da pornografia no espaço familiar e como são desenvolvidas as identidades sexuais heteronormativas tomando como fundamento as produções pornográficas.

Dentre as funções do cronotopo bakhtiniano, Tamara dos Santos (2019) destaca as seguintes: situar o leitor em um tempo e espaço diferente do que se encontra; fundar um espaço-tempo único; dar forma estética para o espaço presente; inserir o leitor nesse espaço durante a leitura; tornar o objeto único dentre uma série de objetos, mesmo tendo a temporalidade compartilhada com outros. A combinação do espaço e o tempo na criação artística se torna moldura para a leitura da obra no ato de interpretar o mundo, visto que não há obra e temporalidade definidas. Na mesma medida, não há leitura da obra que não esteja localizada em determinado tempo-espaço, no qual cria contornos particulares para a leitura da obra, assim como para as estruturas que a compõem.

No âmbito da literatura, é inegável a influência sobre o leitor, em seu tempo-espaço particular, de uma obra de outro tempo-espaço. Por mais que alguns temas sejam atemporais na literatura – como formas de significação que, independentemente do local e do tempo, são presentes na expressão humana – a forma como são apresentados e abordados pode mudar de acordo com as diferentes historicidades. Para a autora, a mudança cronotópica é a responsável por organizar os gêneros literários, que acompanham as mudanças do espaço-tempo e as distintas formas de experientiação do tempo. Assim, cada romance, mesmo que compartilhe uma mesma historicidade, carrega vestígios únicos dessa experiência. Ademais, Santos comenta sobre três fatores do cronotopos:

Tal concentração é filtrada por aquele que conferiu contornos particulares e pessoais à matéria artística, o autor, que faz escolhas a partir de pelo menos três fatores: a experiência de tempo da época, a percepção e composição do tempo pelo autor e a recomposição do tempo pelo leitor, que já está inserido em outro tempo-espaço, o que dá margem para a criação de outros cronotopos. (SANTOS, 2019, p. 24)

A partir dos tópicos abordados, a autora direciona o texto para a análise dos cronotopos na obra *Meia-noite e vinte* e, pelo próprio caráter de atualização e renovação do

cronotopos, busca conceituar o que ela designa como “cronotopo da cidade”. Uma das características das obras de Galera é o rico detalhamento do ambiente e da localidade em que o romance se localiza. A cidade é presente, desde *Até o dia que o cão morreu*, com uma Porto Alegre cinza e indiferente:

À primeira vista parecia um pandemônio abstrato, mas logo alguns elementos figurativos foram ficando evidentes. Prédios, longos viadutos que descreviam curvas impossíveis, e padrões que transmitiam a impressão de grandes multidões de pessoas espremidas pelas brechas do cenário, que tomava a forma de uma paisagem urbana apocalíptica, um mundo preto e cinza banhado por uma iluminação vermelha e laranja, crepuscular. (GALERA, 2007, p. 66)

Já em *Meia-noite e vinte*, o autor parece ter desenvolvido a cidade não só como expressão sentimental das personagens, mas ao ponto de a cidade agir como ambiente que “determina” o destino das personagens. A cidade, nesse caso, é um personagem tão importante quanto as personagens que dividem a perspectiva com o leitor.

No cronotopo da cidade levantado por Santos se destaca, no contraponto feito por uma das narradoras do romance, Aurora: a Porto Alegre viva, jovem e culturalmente rica de sua época da faculdade e do Oranotango, e a Porto Alegre apocalíptica e de calor infernal em sua fase adulta, *post mortem* de Andrei. A segunda versão é descrita já nas páginas iniciais do romance: o calor, a paralisação do transporte público, a falta de chuva, a sujeira, o mau cheiro. A cidade narrada nesse período é diferente, como reconhece a personagem, da cidade que ela visitara dois anos antes. A cidade arejada e colorida fora substituída por um lugar sujo, quente e de ares catastróficos:

Em outras palavras, a dissociação/descompasso entre tempo e espaço que nota Aurora em Porto Alegre, conforme também os relatos de Emiliano, é parte significativa do cronotopo da cidade, que tematiza uma debilidade em acompanhar a mudança temporal e devido à impossibilidade da mudança rápida, ocorre uma degradação do espaço. (SANTOS, 2019, p. 58)

A distinção dessas duas representações de Porto Alegre está entre a imagem da cidade cultural e universitária para um ambiente hostil para o humano, tanto pela violência advinda de problemas sociais quanto pelo próprio ambiente sufocante e quente da cidade. No caso do cronotopo da cidade, um dos motivos evidentes dessa designação é a urgência/emergência do tempo em relação ao espaço. O próprio sentimento pós-apocalíptico destacado pela autora resulta em um imediatismo do tempo, um excesso do agora sobre um futuro que pode não existir mais. Esse sentimento pós-apocalíptico, como destacado por Santos, é bastante visível na descrição das sensações das personagens nos ambientes, principalmente sobre as altas temperaturas de Porto Alegre, como visto no trecho a seguir:

O calor da rua, mesmo nos poucos segundos necessários para atravessar o quintal até a edícula, me massacrou de tal forma que me perguntei se aquelas não seriam condições hostis à vida. A fragilidade do homem era tocante. Milhões de anos de evolução desembocando em seres incrivelmente não adaptados ao ambiente do planeta, como demonstrava nosso sofrimento diante de mínimas alterações de temperatura ou falta de substâncias, uma vulnerabilidade de humilhante a todo tipo de condições atmosféricas, exposições a materiais e outros organismos, para não falar na ainda mais humilhante vulnerabilidade da nossa mente a qualquer baboseira, à ansiedade, à esperança. Éramos inadequados àquela natureza. Não espantava que desejassemos destruí-la. (GALERA, 2016, p. 19)

Ao apresentar o segundo protagonista e narrador da obra, Antero, Santos sinaliza que, dentre os três personagens, ele é o que está mais ligado à produção de conteúdo midiático e, conseqüentemente, é lido como uma possível representação da sociedade capitalista neoliberal. Antero é um empresário, dono de uma das maiores agências de publicidade do estado, cis-heterossexual e branco. A figura que é apresentada inicialmente pelo leitor é totalmente diferente da imagem de Antero no período do Orangotango²⁸, quando era o grande responsável por parte da cena cultural porto-alegrense.

A contradição da personagem é na mudança drástica de um ideal adolescente no seu período universitário e o que se tornou na vida adulta. Por trás da figura de homem de negócios bem sucedido, Antero, em dado momento da narrativa, ao comentar sobre certo “pessimismo” de Aurora, acaba criticando a si mesmo, ainda que - a princípio - de forma involuntária. Santos comenta que, por um lado, “Antero quer desesperadamente motivos que justifiquem suas escolhas sem peso moral; por outro, ele tem consciência da mentira que está em curso, com a qual compactua por falta de opções e à qual foi obrigado a se submeter para continuar vivendo” (SANTOS, 2019, p. 63).

O terceiro protagonista da obra é Emiliano, jornalista *freelancer* que ficara encarregado de escrever uma biografia de Andrei. Emiliano demonstra um aspecto bastante problemático no que tange à sua performance de masculinidade e sobre sua sexualidade. Entre as representações do cronotopos da cidade, Emiliano se encarrega da violência e da revolta. É pela violência que ele buscava os primeiros contatos com outros homens. É de forma violenta que muitas de suas fantasias – reconhecidas por ele mesmo pelo excesso – são narradas para o

²⁸ Orangotango foi uma fanzine criada pelo grupo de amigos no início dos anos 2000. A ideia era produzir uma revista *on-line* independente para publicação de novos escritores. A ideia começou com trocas de e-mails e correntes entre o grupo de amigos, mas que, com a participação de terceiros, acabou se transformando em um periódico *on-line* independente. Por vezes, esse termo é utilizado neste trabalho para se referir ao grupo de amigos e/ou ao período de suas juventudes.

leitor. É a violência que permite que ele sinta a morte do amigo, que também fora uma paixão de juventude.

Como analisado por Santos, o cronotopo da urgência/emergência é ilustrado pelas personagens na busca pela precisão, pelo detalhe e sequência narrativa que, de forma discursiva, expõe o desconforto e a desilusão das personagens sobre o rumo de suas vidas ou sobre a existência – ou não – de um futuro, que é nada positivo. Os sonhos de adolescência, nascidos e alimentados no seio da ilusão juvenil, agora são substituídos por um vazio e por uma realidade capitalista de hiperconsumismo, perderam-se nas engrenagens do capitalismo, deixaram as ilusões de serem “relevantes” nos projetos culturais da cidade, restando, a sobrevivência – no sentido literal.

A autora ainda discute sobre um dos eixos da análise do cronotopos que é sobre a imagem do homem na sociedade, como ele se percebe e como se relaciona com o universo que o envolve, evidentemente marcado por sua historicidade. No cronotopo da urgência, a representação humana social é de um ser passivo, impossibilitado de reagir ao ataque inimigo não-identificado e que se mantém em alerta, apenas esperando mais uma outra notícia ruim. Diferente do cronotopo da praça pública, aqui não há nenhuma ação, o ser apenas sofre as consequências causadas por setores que por ele não são acessados.

No ensaio “As ruínas urbanas de Daniel Galera” (2019), Leila Lehnen traça uma cartografia subjetiva e social da capital gaúcha, embasando-se nos romances *Mãos de Cavalo*, com a alteração de uma Porto Alegre real e fantasiosa pela perspectiva de Hermano, e *Meia-noite e vinte*, pelo contraponto da capital acolhedora e sonhadora da juventude do Orangotango contra a cidade dantesca e pós-apocalíptica do presente.

Partindo das considerações da relação subjetiva entre o espaço urbano e a trama da narrativa, Lehnen denomina de “cartografia da desilusão” o processo geracional resultado em projetos frustrados e utopias (pessoais e/ou sociais) falhadas. Nas duas obras analisadas, são observadas as trajetórias das personagens que percorrem incessantemente as ruas da capital em um percurso melancólico. Esse trajeto é compreendido pela autora como uma metáfora por uma busca de um projeto futuro – projeto este que não se cumpre de forma satisfatória, como observado nas duas obras. Já a carga melancólica “sugere uma falta e/ou o fracasso de horizontes utópicos tanto no plano pessoal, como no social e político. Para os protagonistas dos textos em questão, a ideia de futuro se apresenta limitada, atrelada a uma cartografia urbana igualmente truncada tanto geográfica como simbolicamente” (LEHNEN, 2019, p. 129).

A divisão da capital gaúcha levantada por Santos é mais evidente quando compreendida pela influência da internet e da tecnologia, tão presentes na geração do Orangatango. Como aponta Lehnen, a cidade nostálgica é parte da memória dos tempos de escrita no Orangatango, com o surgimento da internet embrionária e utópica. A cidade com ar pós-apocalíptico, de *polis* em crise, é o resultado distópico da contaminação do ambiente virtual sobre o real. Lehnen destaca que “o potencial de esfera pública se dilui à medida que o território digital é apropriado por interesses corporativos e por uma lógica individualista” (LEHNEN, 2019, p. 134). O individualismo é potencializado pela internet, o espaço contamina e se mistura com o real. Assim, é pelo ambiente virtual que Aurora descobre sobre o assassinato de Andrei, como também é por esse espaço que Emiliano descobre os trajetos de corrida de Andrei e encontra o trajeto feito no dia de sua morte.

Essa relação de consumo individual e de realidade mediada pela internet, que é característica importante na geração dos três amigos, também é refletida na ocupação dos espaços públicos. Se, nos tempos do Orangatango, o grupo de amigos organizava eventos culturais e se apropriava desses espaços públicos, no presente, essa relação é metamorfose que resulta na participação de Antero nas manifestações de 2013, conhecidas como “Jornadas de Junho”²⁹. Segundo a autora, essas intervenções não são meros momentos históricos, mas também simbolismo do confronto e do estrago causados pela violência entre a polícia e os manifestantes, evocando a imagem de *polis* em crise bastante presente no cronotopos de emergência/urgência que Santos designa.

Os espaços públicos que já foram cenários de intervenções urbanas durante os tempos do Orangatango agora são reduzidos ao âmbito virtual ou à esfera privada. No presente dos três personagens, suas vidas transcorrem, principalmente, nos espaços domésticos: a casa dos pais de Aurora, o apartamento de luxo de Antero, o apartamento de solteiro de Emiliano. Lehnen compreende que essa retirada a territórios privados significa o abandono da “esfera pública como projeto estético, como um terreno de sociabilidade e como espaço de projeção utópica” (LEHNEN, 2019, p. 135). A morte de Andrei, durante sua corrida noturna, reforça a mudança do espaço público, que antes servia como cenário de interação social e agora se transforma em ambiente hostil e perigoso.

²⁹ Em junho de 2013, surgiram inúmeras manifestações no Brasil que inicialmente visavam barrar o aumento no preço das passagens de transportes públicos. Popularmente conhecidas como Jornadas de Junho, as manifestações tomaram uma maior proporção após o dia 17 de junho, dia marcado por episódios de violência policial, que resultou no surgimento de outras pautas político-sociais. O aumento na repressão por parte da polícia gerou novas manifestações que registraram mais de 1 milhão de pessoas presentes em mais de 500 cidades no país e pelo menos 27 cidades no exterior.

Dessa forma, a fuga de Aurora da cidade para o sítio dos pais de Emiliano é a resposta que o romance parece escolher para o dilema das personagens. Se a cidade se tornou um espaço inabitável pela poluição do modelo capitalista e neoliberal e a destruição lenta, mas consistente, ao meio ambiente, a solução proposta é a fuga para o idílico campestre. Santos destaca que o tema da família é bastante presente na narrativa de Aurora. No entanto, apesar da existência da família biológica, da família do sítio dos pais de Emiliano, é a família alegórica do Orangotango que é mais relevante em sua narrativa.

Todos os três narradores da obra demonstram o mesmo impasse entre as lembranças de juventude e a realidade na vida adulta. Esse sentimento das personagens surge de uma dificuldade de estabelecer conexões humanas e emocionais que ultrapassem o teor de produto a ser consumido, objetificando as relações e as próprias pessoas. A geração de Orangotango que acreditava na luta pela igualdade social acabou afobada em uma maré de consumismo, que, se, por um lado, melhorou a vida do trabalhador de classe mais baixa, também não acompanhou com um desenvolvimento na ideia de cidadania.

A morte de Andrei foi o choque da continuidade de vida dos amigos. Foi a lembrança do vínculo compartilhado na juventude, assim como a evidência de como se tornaram as relações familiares na vida adulta das personagens. Santos compreende que há um afrouxamento dos vínculos humanos apresentados nas narrativas das personagens e é nesse lugar utópico de completude e possibilidade de recuperação que Aurora busca o seu renascimento que, apesar de surgir por toda dor e violência do processo, surge como antídoto à vida fragmentada e descontínua da cidade.

Essa mudança positiva na vida da personagem é evidenciada pelo encontro de Aurora com o animal mítico de sua infância, o veado branco dos pampas, retomado a um momento da vida da personagem em que projetos e sonhos para o futuro eram possíveis de serem vividos. Assim, “*Meia-noite e vinte* sugere que o potencial de sociabilidade se esgotou dentro do âmbito urbano devido à degradação ambiental, ao rompimento do contrato social frente a violência, mas que o retorno à natureza pode oferecer soluções aos dilemas civilizatórios dos personagens” (LEHNEN, 2019, p. 137).

Ao direcionar as discussões para Emiliano, o texto parte da metáfora da travessia e do planeta Urano, como levantado por Paul B. Preciado, para compreender o desenvolvimento de ações performativas masculinas no contexto LGBTQIA+. Concomitantemente, as mesmas performances agressivas e dominadoras observadas em Emiliano são analisadas pela hipótese da homofobia internalizada e como esta afeta o desenvolvimento e as relações da personagem.

3.1 Algoritmo do gozo

A primeira personagem a ser analisada é Antero, um publicitário porto-alegrense bem sucedido e um dos fundadores do Orangatango. Diferente de Aurora e Emiliano, conhece-se Antero pelo olhar do outro. Sua introdução no romance é feita durante a narrativa de Emiliano, que, em um dos primeiros momentos, comenta sobre a aparência de Antero. Antero é quase como que uma atualização do executivo de alto escalão, estilo *mad men*³⁰. É a figura do executivo de empresa multinacional, mas com um toque de roqueiro contracultura. Durante a adolescência, Emiliano diz que Antero era muito popular com as garotas, o que é demonstrado, principalmente, pela narrativa de duas cenas em que Antero mantinha relações sexuais com mais de uma parceira ao mesmo tempo.

No enterro de Andrei, Emiliano destaca que Antero estava mais velho, barrigudo e havia perdido aquela jovialidade adolescente que era similar aos modelos dos anos 1990 – magros, esguios e meio andrógenos. A única coisa que ainda restava desse jovem Antero era seu cabelo comprido, como numa tentativa de se agarrar ao seu passado. Além de todas as inúmeras conquistas de Antero, parte importante da descrição é sobre sua esposa: uma mulher loira, magra como uma modelo fotográfica e com olhos azuis. Antero conquista, assim, a família nuclear idealizada: uma bela esposa e uma carreira de sucesso. Enfim, chega-se ao “sonho” capitalista heterossexual.

Após o enterro de Andrei, os três amigos decidem ir para um bar e beber como faziam durante o Orangatango. Era uma forma de homenagear e também de se apegar a uma época saudosa, em que o futuro parecia brilhante e o presente era de grandes mudanças. Após algumas bebidas, Emiliano percebe que Antero e Aurora estão flertando um com o outro e provavelmente iriam sair daquele bar e consumir o ato sexual. Esse episódio se torna fundamental na narrativa de Antero, já que é a exposição de uma insaciedade da personagem com todos os aspectos de sua vida: financeira, amorosa, pessoal. É a tentativa de preencher certo vazio com algo exterior, com algo almejável, possível de ser conquistado.

Após a ida ao bar, Emiliano volta para a casa e, durante a procura sobre algum material relacionado a Andrei ou ao Orangatango, ele acha uma fita antiga. Era um vídeo amador, estilo pornô-cult, de Antero com três garotas. Um contraponto interessante entre as duas personagens masculinas é de Emiliano que, sendo um homem gay, performa uma

³⁰ *Mad Men* é um termo de origem norte-americana que se popularizou com o surgimento da série de TV de mesmo nome. A tradução para o português poderia ficar como “homens loucos”, mas o termo era um apelido para os homens que trabalhavam nas grandes empresas da *Madison Square*. *Mad Men* se tornou na cultura pop uma referência a um tipo de homem frio, dominante, intelectual e de classe - o ideal masculino heteronormativo estadunidense.

heterossexualidade bastante dominadora e violenta, diferente de Antero, que parece performar práticas sexuais que não são parte fundamental de uma sexualidade heteronormativa, que resume o sexo ao pênis e à penetração.

O vídeo mostra três meninas deitadas de costas e nuas. Consecutivamente, um adolescente magrelo senta na cara de cada uma delas, a começar pela garota da esquerda. Ele se masturba enquanto a garota lambe seu ânus. Faz isso durante alguns segundos e vai para a próxima garota. Na terceira, em dado momento, ela o puxa e ambos rolam como se estivessem rindo e se beijando. Emiliano nota que essa terceira participante era a namorada de Antero naquela época. A princípio, pode-se pensar em Antero como uma masculinidade “transgressora”, principalmente pela sexualização do ânus, um tabu nas masculinidades cis-heterossexuais. Um detalhe, no entanto, é fundamental para não cair nesse pensamento superficial: Antero controla as garotas com uma corrente, como uma espécie de coleira. Ele se mostra de pernas abertas, vulnerável ao que fosse feito pela língua das garotas, porém sem possibilidade de ele estar preso e ser submisso a elas.

O capítulo de Antero se inicia com sua fala em uma edição TEDX feita em Porto Alegre, como uma outra representação de sucesso profissional. O formato da palestra é expositivo, o palestrante de frente para a plateia e uma grande tela atrás do palestrante, inicialmente com a logomarca com fonte na cor vermelha, logo substituída pelos *slides* preparados para a palestra. Em sua palestra, Antero, abordando o texto *Os 120 de Sodoma*, de Marquês de Sade, explica para o público como funciona a organização do livro e lê algumas sinopses das paixões descritas por Sade. Antero diz para o público que a intenção não é a de chocar com a descrição das paixões, mas, sim, compreender a forma com que Sade as descreve. As primeiras trezentas páginas são dedicadas apenas à primeira parte do livro, as outras três foram apenas um esboço. A forma exaustiva e até obsessiva de Sade, como aponta Antero, não é uma estratégia narrativa comum, é o que Antero chama de narrativa *algorítmica*, ou seja, uma narrativa que se assemelha a uma análise combinatória de elementos.

Logo em seguida, Antero inicia a apresentação dos *slides*, apresentando diversas *thumbnails*³¹ de vídeos pornográficos retirados de plataformas *on-line*. Segundo a personagem, a pornografia é responsável pela formatação de um imaginário sexual que é produzido e distribuído com base em um grande número de dados recolhidos dos próprios

³¹ *Thumbnail* é uma imagem miniatura com o intuito de prever a imagem original. A tradução do termo para o português seria como “unha do dedo”. O termo, utilizado como sinônimo de “miniatura”, é bastante utilizado nos sites de busca, vendas e *streams* para facilitar e atrair a atenção de quem navega.

consumidores de material pornográfico. Nisso, surge o algoritmo, como um sistema de contabilização, combinação e exportação de dados com base no que lhe é fornecido – quase como um sistema antropofágico tecnológico e personalizado. No trecho a seguir, Antero explica um pouco como é a relação da pornografia, do uso de algoritmos com a experiência sexual humana:

Quando consumimos pornografia on-line, como todos aqui fazem de uma maneira ou outra, observamos e alimentamos essa lógica de produção do erotismo, mas ela se estende a todos os campos da experiência humana. É o que fazemos com o nosso próprio material genético, com a sucessão de dietas da moda, com o nosso comportamento enquanto espectadores e leitores [...] Estamos falando da *quantificação total da existência*. (GALERA, 2016, p. 78-78, grifos do autor)

Nesse fenômeno tecnológico, Antero apresenta parte de seu trabalho na agência de publicidade. É nesse excesso de imagens e excitações do regime farmacopornográfico que a publicidade, de mãos dadas com a pornografia, aproveita essa distribuição em massa de imagens para trabalhar não com o excepcional ou com o sublime, mas sim com o excesso. Antero ainda fala que esse excesso não se torna banal, mas tem sua beleza convertida em outro modo. Não é mais o traço único da pintura a óleo que sublima, mas sim a forma como é organizada e armazenada essa quantidade absurda de dados coletados e constantemente atualizados.

É esse o exemplo que a personagem usa no fim de sua apresentação, um vídeo de uma campanha publicitária feita para uma marca de lenços de papel. O sucesso e o engajamento gerados pela campanha foram da relação e organização de determinadas imagens e sujeitos, juntamente com o conceito desenvolvido sobre o produto. O foco não era a conquista do telespectador no momento em que assistia, mas a repercussão *on-line*, a comoção, o gozo gerado daquela excitação gerada. É dessa exploração da *poentia gaudendi* do capitalismo farmacopornográfico que surge o que designamos como algoritmo do gozo. A comoção, o engajamento gerado não são simples excitação sexual, como já afirmava Preciado. A repercussão positiva e, principalmente, a negativa são formas de explorar o gozo, o têsão gerado pela excitação midiática. É nessa quantificação de vida, como levantado por Antero, que se desenvolve o capitalismo farmacopornográfico e a tentativa de transformar a *potentia gaudendi* em força de trabalho ou, melhor, monetizá-la.

Um contraponto em toda obra é sobre um passado idealizado e esperançoso, em que as personagens acreditavam no futuro e no trabalho que faziam/pretendiam fazer. Por mais que, entre as três protagonistas, Antero seja o que menos torna explícito esse incômodo, pode-

se observar esse contraponto no episódio que Emiliano assiste ao vídeo pornográfico-cult de Antero, que se trata de uma certa inserção de Antero na produção midiática pornográfica com uma mistura de pornô-cult com performance artística. A diferença principal é que não se bastava como simples vídeo pornográfico amador, mas como um patrimônio cultural da internet nos anos 2000, o mais próximo de um clássico que se pode chegar de vídeos *on-line*.

O vídeo em questão se aproxima mais de um desses clássicos amadores e anônimos do que de uma produção pornográfica. É desde o ato metódico de organização da prática sexual, a escolha da trilha sonora – que, para Emiliano, parecia “adequada para embalar a contemplação existencialista de um jovem diretor europeu” (GALERA, 2016, p. 60) – até a prática sexual em si que o vídeo se aproxima mais de uma performance artística anônima do que de uma produção pornográfica. A pornografia não é simples produção cinematográfica de prazeres e gozos, mas, sim, reprodução de uma identidade sexual devidamente formatada e controlada. É o patriarcado heterossexual e branco que detém os meios de produção e reprodução desse imaginário pornô, pelo qual se constrói um determinado imaginário masculinista de como se é possível – e permitido – gozar. O gozo é, obrigatoriamente, consequência do estímulo único e restrito do órgão reprodutivo masculino. No discurso heterocentrado pornográfico, só se transa com o pau.

O processo de diferenciação sexual é uma operação tecnológica que age na redução e extração de determinadas partes como totalidade do corpo, isolando-as e fazendo delas significantes sexuais. Nisso surge a assimetria entre os gêneros, que é reiterada nos corpos desde o momento do nascimento até a vida adulta. Como Preciado comenta, se, na divisão assimétrica, dividem-se os gêneros pela genitália, essa lógica só é possível pela proibição do órgão em comum de ambos os sexos: o ânus. A exclusão de certas relações e práticas sexuais – designadas como perversas – assim como certas partes do corpo como não sexuais – são operações basilares de fixação que naturalizam práticas que reconhecemos como sexuais.

Como em três características fundamentais, o ânus surge como centro transitório das práticas contrassexuais. Em primeiro lugar, o ânus é o centro erógeno universal que extrapola os limites sexuais impostos na diferença sexual. Em segundo, o ânus é zona primordial de passividade, centro de excitação que não é inteligível na prática sexual heteronormativa, deixa-se ser metido pelo outro ou por si, mas é necessário estar aberto para isso. Em terceiro lugar, o ânus é um espaço de trabalho tecnológico, uma reelaboração do corpo contrassexual. É um espaço do corpo, um órgão sexuado – apesar de proibido – que não é destinado à reprodução, muito menos baseado numa relação romântica. Assim como afirma Preciado,

“pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero *vai à merda*” (PRECIADO, 2014, p. 32, grifo do autor).

Antero, assim como as outras personagens do Oranotango, faz parte de uma geração que já gozava dos avanços sociais, como o movimento feminista e o ativismo LGBTQIA+. A homossexualidade não era algo tão absurdo e perverso, principalmente em uma geração que se desenvolveu juntamente com o crescimento da popularização da internet no Brasil. Era uma nova forma de comunicação e de mídia que fugia do controle das mídias comunicativas tradicionais à qual poucas pessoas tinham acesso, havendo um número muito menor de pessoas que conseguiam usufruir dessa nova tecnologia³². Nesse contexto é que se torna viral e clássico o vídeo de Antero. É a prática de um desejo que não é necessariamente como se via nas revistas e filmes pornográficos que já eram reproduzidos.

Era um corpo que gozava sem precisar do pênis, que era – e ainda é – o centralizador de uma lógica heterocentrada sexual. Por mais que a inversão sexual heterossexual³³ já seja um tópico bastante discutido nos últimos anos, na virada do milênio, na geração do Oranotango, era uma forma bem próxima da ideia de contrassexualidade. Era uma forma de gozar *underground*, que fugia às normas. A ressexualização do ânus – considerada a mais suja e abjeta parte do corpo – era, ali, como centro universal de prazer. As práticas sexuais, assim como as partes sexualizadas, são operações tecnológicas básicas no reconhecimento dos corpos. As formas de produção sexual são formas tecnológicas de produzir corpos. Afinal, “a arquitetura do corpo é política” (PRECIADO, 2014, p. 31).

O termo *playboy* é usado como adjetivo para definir um tipo específico de identidade masculina, resultado de décadas de reprodução de massa de formas de desejo heterossexuais. Impossível mencionar práticas sexuais midiáticas e pornografia sem mencionar a revista *Playboy*. Longe de ser simplesmente uma revista erótica/pornográfica vendida nas bancas, a *Playboy*, de Hugh Hefner³⁴, seu fundador, foi um fenômeno midiático mundial e se tornou a

³² Apesar de a internet ter se popularizado no Brasil no fim dos anos 1990 e início dos 2000, a tecnologia disponível ainda era bastante limitada. Até a menor das postagens em uma zine ou em um blog exigia um conhecimento básico de programação, sem a possibilidade de criar textos multimodais, que incluíssem músicas, imagens ou até vídeos.

³³ Práticas como *Pegging*, *Rimming* e até “fio terra” são tidas como inversões sexuais. O parceiro que assume posição ativa no sexo acaba assumindo uma posição passiva. O “fio terra” é a prática de estímulo da próstata através dos dedos ou de objetos. *Rimming* ou “cunilíngua” é o estímulo do ânus pelo sexo oral. *Pegging* é a prática de penetração anal, que pode ser feita por masturbadores - como dildos e vibradores - ou mesmo por uso de *Strapon* (cinta peniana).

³⁴ Hugh Marston Hefner (1926 – 2017) foi um empresário norte-americano fundador e editor chefe da revista pornográfica *Playboy*, lançada em dezembro de 1953. Em 1927, Hefner constrói a *Playboy Mansion West* (Mansão Oeste da Playboy), vendida, em junho de 2016, por aproximadamente 88 milhões de euros. Em 2005, foi lançado o jogo *Playboy: The Mansion* para o console *Playstation 2*. Além da revista, da mansão e do jogo,

encarnação de uma utopia heterossexual. A pornografia, a partir do surgimento da revista na década de 1950, começa a se apropriar desse espaço doméstico, antes relacionado exclusivamente à mulher. O lar era o espaço da esposa, da mãe, da mulher do lar, enquanto o externo, a rua e o espaço público eram de domínio masculino – domínio e gozo masculino. Preciado utiliza a construção arquitetônica da Mansão Playboy de Hefner para compreender como essas produções de sexualidades se apropriaram e se desenvolveram pelas mídias.

A Mansão Playboy seria a primeira concretização de um sonho utópico da heterossexualidade: a primeira pornotopia. Isso não se resume apenas a uma mansão cheia de mulheres de corpos esculturais e disponíveis para quaisquer práticas sexuais. A pornotopia surge como a realização de um sonho de vida, de uma vida perfeita, feita “na medida” para o homem heterossexual – branco e cisgênero. A revista *Playboy* mudou a forma como eram separados os espaços nas ordens de gênero. O contexto estadunidense pós-guerra – que ainda era muito influenciado por uma *scientia sexualis* vitoriana e puritanista – mantinha devidamente separados os espaços de prazer dos espaços de trabalho, delimitando perfeitamente o espaço do lar, da mulher do espaço público do homem. A pornotopia de Hefner era propriamente desmontar essas separações. Misturava-se, assim, o espaço de trabalho com o de prazer, assim como o espaço doméstico sendo, também, um espaço masculino.

A pornografia é o que o termo popular diz “o segredo por todos conhecido, mas nunca revelado”. Na lógica heterossexual, é o conhecimento familiar de que o pai consome pornografia, que o filho também a consome – talvez a mãe o faça, mas isso nem é considerado. Não era, propriamente, um segredo familiar, ocupava mais um estigma de tabu. Além do caráter erótico da revista, ainda existiam diversos artigos de opinião, tirinhas cômicas, campanhas publicitárias. A *Playboy* invadiu o espaço doméstico pelo desejo, mas se tornou aspecto fundamental de uma identidade social. A Mansão Playboy foi uma forma de materializar, tornar o mito realidade de ser possível um paraíso para o “homem moderno”. O homem que Preciado chama de playboy não é um homem bruto, violento e dominador, é um homem sofisticado, de boa aparência, culto, sociável. Esse é o homem playboy³⁵.

em 2007, Hefner lançou a *Playboy TV*, um canal privado com *reality shows*, filmes e séries produzidas pela *Playboy Enterprises*. Mesmo após a morte de Hefner, com 91 anos, o canal se mantém no ar.

³⁵ Apesar da referência à *Playboy* de Hefner, o termo “playboy”, “playboyzinho” ou até “boy” é bastante utilizado para se referir a homens mais abastados, servindo como um sinônimo para “mimado”.

É a partir dessas perspectivas que se destacam as duas representações de Antero na obra: “Antero Orangatango” e “Antero playboy”. A identidade do playboy foi projeto de décadas e iniciado por volta dos anos 1960 e 1970 no contexto estadunidense. Não se considera, portanto, que Antero seja uma representação dessa identidade. As personagens masculinas de Galera são, geralmente, dificilmente reduzidas em estereótipos, diferentemente das personagens femininas. O que se propõe, no entanto, é compreender Antero como certa atualização ou recontextualização da identidade playboy. Antero está de acordo com o gênero, classe, sexualidade e raça do que é proposto para o playboy – sobre as categorias privilegiadas no capitalismo farmacopornográfico, Antero é o filho de ouro.

“Antero playboy” busca o seu sonho pornotópico, que, diga-se de passagem, viveu em sua adolescência. Momentos antes de narrar sua jornada do herói masturbatório, são dedicados curtos trechos de Antero cuidando de seu filho enquanto sua esposa sai para se divertir com as amigas. O espaço doméstico não é arquitetado *apenas* para o homem, mas a figura masculina se torna parte e detentora do espaço privado. A maior diferença na identidade playboy com a atualização de Antero é que não se resume atualmente em espaço público e privado. Talvez a divisão que seja mais palpável – ainda assim, não distantes ou separados um do outro – seja do espaço físico e virtual. Se Antero não projetou a arquitetura de seu apartamento a fim de saciar seus mais sinceros sonhos utópicos masculinos, o espaço virtual permite simultaneamente o espaço privado para a realização dessas fantasias, como o espaço público para interagir com terceiros. A pornografia da *Playboy* ainda era apenas realidade na mídia física e, nos anos seguintes, com a televisão e rádio. A internet possibilitou outro mundo, que, mesmo se distanciando do físico, é tão real e palpável quanto o mundo “real”.

No dia do enterro de Duque (Andrei), à noite, Antero e Aurora se dirigiram para um hotel no centro da cidade onde tiveram o primeiro e único ato sexual. A morte de Duque não era simplesmente a morte de um amigo querido. Era a morte de uma época pela qual todos tinham muito carinho, pois significava a morte dos sonhos juvenis de mudarem “as coisas”, de se tornarem relevantes e de fazerem a diferença. A morte de Andrei era o fim do mundo de Andrei e das ilusões juvenis. Antero, usufruindo de sua sexualidade playboy, não se preocupa ou se culpa pelo adultério, necessariamente. O que o incomodava era exatamente a rejeição de Aurora pós-coito. Não era o usufruto de uma monogamia apenas para Antero, mas sim não ser o detentor do desejo e da atenção de Aurora.

O que havia acontecido àquela noite após o velório tinha, para mim, um sabor de reparação histórica, foi divertido e inconsequente, algo de que

deveríamos ter emergido mais alegres. Mas ela estava ainda mais amarga quando nos despedimos pela manhã. *E isso fazia com que eu não conseguisse mais esquecê-la.* (GALERA, 2016, p. 84, grifo próprio).

Até esse momento da narrativa, sabe-se apenas dessa traição com Aurora e uma tentativa de flerte com uma manifestante nas manifestações de 2013, da qual ele fizera parte utilizando como desculpa a necessidade de “entender” o espírito daqueles que seriam seus futuros clientes. Na narrativa de Emiliano, Antero informa para a personagem que fora expulso de casa por Giane, sua esposa. A menção de Emiliano sobre o nome de Aurora impressionou Antero, pois, até então, o caso dele com Aurora era apenas mais um dos encontros em segredo que ele tivera. Após ser expulso de casa, o publicitário busca Emiliano para conversar sobre o acontecido:

“Pois é, teve aquilo também”, ele disse, voltando a relaxar. “Mas não foi isso que Giane descobriu. Uma gurria de São Paulo com quem eu tinha saído algumas vezes mandou mensagem pra ela no Facebook. Com fotos.”

“Forte.”

“E depois postou algo público, e aí outras gurias postaram também. Enfim. A coisa tá feia, não tenho mais coragem de olhar.” (GALERA, 2016, p.164-165)

Nesse momento da conversa entre as personagens, a perspectiva de Emiliano sobre a situação é fundamental para conhecer um lado mais vulnerável de Antero que, nem mesmo em sua narrativa, foi apresentado ao leitor. Acompanham-se a visão, os pensamentos, suas lembranças e percepções, mas ainda assim Antero permanecia fechado, rígido em si mesmo. Admitia a melancolia, a solidão, mas não a vulnerabilidade e a derrota. Emiliano nota a contradição da imagem externa e social de Antero com o que ele via naquele momento. O publicitário era o que possuía a maior classe entre os amigos, além de prestígio, um relacionamento duradouro e um filho. Essas seriam as características de um homem que atingira tudo que deveria atingir. Tinha dinheiro, poder, prestígio, família, esposa.

A utopia heterossexual não se resume apenas ao que Preciado analisa de Hafner, não significa fundamentalmente em uma identidade que arquiteta seus desejos polígamos – ou melhor, não monogâmicos – e que vive uma vida de solteiro sofisticado. A pornotopia é, também, o privilégio de permanecer um eterno adolescente inconsequente. É o privilégio masculino, principalmente branco, de ser sempre “muito novo” para lidar com as consequências de seus atos. O narcisismo de Antero é corporificado por Emiliano, que conclui que o colega parecia não saber lidar bem com o “corpo de adulto”. O corpo que Antero se reconhecia era o mesmo dos anos 1990, no auge de sua juventude, não era o mesmo corpo do playboy publicitário:

Quando se olhava no espelho, eu tinha certeza, ele via o Antero de noventa e nove, pra quem os constrangimentos do mundo material e a responsabilidade cobrada pela vida não eram dignos de consideração. Sem a mulher dele, sem o menino, ele parecia ter caído na real de uma hora pra outra. (GALERA, 2016, p. 165).

As lentes de narciso caem e Antero reconhece a si e a seu corpo. Ao ser questionado sobre Aurora, Emiliano diz para o publicitário esquecer e pedir desculpas para a esposa. O pedido incomoda Antero, que tenta justificar com “não é tão simples”, sem saber exatamente o que não era simples. A vulnerabilidade demonstrou o lado derrotado do homem que parecia ter vencido em tudo. Ainda assim, o ego, que o impedia de assumir o erro, fazia-se resistente.

Emiliano oferece o sofá-cama da sua residência para que Antero passe a noite. As personagens recordam os momentos de juventude e assistem, novamente, à fita de Antero com as garotas. Ao acordar no dia seguinte, Antero revela que recebera uma mensagem de Giane, pedindo para que conversassem. Com uma disposição que surpreende Emiliano, Antero pede que abra a porta do prédio para que fosse embora.

“Me deixa bem no filme nessa tua biografia aí.” Saiu quase correndo, sem me dizer tchau. [...] Seria um adolescente até o fim de seus dias, pensei. Fiquei ouvindo seus passos na escada, depois a porta bateu. Por algum motivo, soube que nunca mais nos veríamos. (GALERA, 2016, p. 167)

Esse é o último momento de Antero na narrativa. Entre as três protagonistas, Antero é o que menos menciona a morte de Andrei. Isso porque seu narcisismo não lhe permitisse contemplar outro em posição protagonista que não fosse ele próprio. Mesmo assim, o fragmento de ações narradas permite perceber que houve certas consequências desse reencontro trágico. Ao mesmo tempo do apocalipse de Duque, Antero reencontra e completa uma “pendência sexual” juvenil – no caso, Aurora – que é o fim de sua pornotopia publicitária e bem sucedida. Também fora esse o último contato emulado de Antero com seu passado, o mesmo passado que todos os três dividiram com Andrei. Assim como Emiliano conclui que aquele seria o último encontro entre eles, esse era o momento em que Antero finalmente assumia a morte de sua juventude. O fim do mundo de Andrei era também o fim da juventude compartilhada entre os membros do Orangotango. Para Antero, restava apenas seguir. Nenhum apocalipse seria tão grande quanto seu ego.

Ao considerar as formas como o prazer masculino é performado, a *Playboy* foi uma das primeiras responsáveis por desenvolver uma lógica *voyeur* do regime dos desejos e gozos, o que foi extrapolado com o desenvolvimento da indústria midiática-pornográfica e, consecutivamente, encontra o seu pináculo com o advento da internet e das mídias *on-line*. Preciado comenta que o prazer masculino de olhar era dominante entre os códigos nas

reportagens fotográficas da *Playboy*. O leitor era convidado para adentrar os cômodos da Mansão Playboy, todos devidamente roteirizados. O sujeito que folheava a revista como se fosse um catálogo para um apartamento no céu dos machos conseguia apenas “espiar” o que acontecia dentro da casa, apenas no entreolhar. Assim, no canto da porta, pelo buraco da fechadura, o leitor “flagrava” as modelos esculturais em tarefas “domésticas”. O roteiro era claro: existe um céu de que não se pode participar, mas nada custa passar a vida sonhando com ele.

“Ouvi o chamado da pupunha. Eu não pediria desculpas a ninguém, jamais. Eu era o que eu era, fazia o que fazia” (GALERA, 2016, p. 94). Com a confiança e segurança identitárias que apenas um playboy – um dos melhores – poderia ter, Antero denomina de “chamado da pupunha” o início do último episódio que protagonizou nesta análise. Nessa dualidade entre o espaço privado *on-line* arquitetado para as fantasias sexuais do playboy e o espaço doméstico familiar, Antero prepara seu ritual para se masturbar – o fone de ouvido na orelha esquerda e a direita livre para escutar os arredores e evitar ser pego no ato. Não é a busca de uma narrativa sexual ou fetichista que buscava, eram apenas fragmentos que pudessem despertar a busca do gozo: “um olhar, um pau entrando numa bunda de um jeito que casaria certinho com preferências táteis e visuais entranhadas em meu organismo” (GALERA, 2016, p. 94).

Nesse momento é apresentado para o leitor o “algoritmo do gozo” de Antero, na prática. A personagem desenvolveu um conjunto de critérios complexos que formariam a narrativa necessária para a “pupunha” necessitada: os atores precisavam ser brancos como ele; não poderiam ter mais de dois homens nas cenas; caso as cenas fossem em primeira pessoa, o ator precisaria ter alguma semelhança com Antero, a fim de que pudesse ser completamente substituído. “O arranjo procurado era o de uma sujeição voluntária por parte da mulher à condição de objeto e o da maior invisibilidade possível por parte do homem” (GALERA, 2016, p. 95). É no olhar *voyeur* do playboy que o homem se torna o detentor dos meios de produções pornográficas. Assim, Anteros são os sujeitos que tiram prazer da pornografia e as mulheres – e outras minorias – são apenas os objetos explorados.

As categorias foram já organizadas nesse momento da história, mas ainda era necessária a devida edição para o surgimento da narrativa masturbatória. Antero separa alguns vídeos em abas do navegador do computador, formando um mosaico de cenas que seriam disparadas na ordem específica para se tornarem coesas na narrativa desejada. “Do caos da putaria digital eu fazia nascer uma obra de arte que duraria somente o tempo da minha

gloriosa masturbada” (GALERA, 2016, p. 97). Nesse momento, é possível notar como esse algoritmo do gozo de Antero utiliza a ironia para detalhar o processo metódico da personagem, que, antes de começar a se masturbar, estala o pescoço, os dedos, toma um copo d’água e serve mais uma dose de whisky. A partir desse caos de excesso de tesão, Antero começa a sua jornada heroica em busca do orgasmo não perfeito, mas necessário, que envolvia também a emulação do ato sexual ao se mexer de forma similar ao ator filmado durante o sexo.

O regime farmacopornográfico de Preciado consiste na exploração da *potentia gaudendi* pelo excesso de excitação constante num ciclo vicioso de desejo, excitação, gozo e frustração. A frustração se transforma em estágio fundamental, já que tornava o sujeito em usuário, como um vício em drogas. A frustração faz o sujeito sentir a necessidade do desejo, que o leva à excitação etc. Após atingir o orgasmo, Antero nota que o prazer veio mesclado com uma frustração de “clímax solitário”. Mesmo no sonho de viver a utopia sexual, na realidade, o desejo foge do controle do usuário, a *potentia gaudendi* não pode ser medida nem controlada por seu próprio portador:

Eu não tinha chegado às últimas cenas da minha obra de arte fílmica, que incluíam dois lindíssimos cumshots faciais, e o leve vazio causado pela narrativa incompleta ficou ainda mais triste diante da modéstia da emissão seminal obtida após tanto empenho e entrega (GALERA, 2016, p. 97-98).

Antero não é um mero playboy iniciante. É um reconhecido publicitário que possui uma boa noção de como o desejo é utilizado na busca do gozo midiático. A narrativa fragmentada pornográfica que cria é um exemplo dessa consciência da personagem. Ainda assim, Antero não foi autossuficiente o bastante para atingir o orgasmo dos sonhos pornotópicos. Apesar de parecer um aspecto individual, essa frustração é parte da gestão técnica da indústria farmacopornográfica, que sintetiza e define modos específicos de produção e consumo masturbatórios da vida. É o que Preciado chama de “uma arquitetura que transforma o espaço interior em exterior [...] um modo contínuo de desejar e resistir, de consumir e destruir, de evoluir e se extinguir” (PRECIADO, 2020, p. 44).

Nesse ambiente simulado de realidade pornográfica, Antero acaba se envolvendo e perdendo o contato com a realidade física que o envolvia. O resultado disso é a ligação recebida, porém não atendida, feita por Aurora. O encontro casual das personagens gerou diversas memórias e gatilhos em Antero. Talvez não pelo fator do luto, assim como para Aurora e Emiliano, mas por um saudosismo de um Antero anterior ao *playboy*, um Antero jovial, sonhador e revolucionário. A arquitetura *playboy* montada sobre medida de Antero

para Antero é, também, uma armadilha farmacopornográfica. Ao se tornar o escritor de seu próprio orgasmo algorítmico, Antero perde a ligação da mulher que estava em sua mente. Perde o contato e a oportunidade de se responsabilizar pela gravidez indesejada que surgiu daquele único encontro.

A prática sexual, no entanto, pode ser percebida nas narrativas dos membros do Orangotango como válvula de escape de seus sentimentos. Emiliano faz isso como ninguém, conforme será debatido nas próximas páginas desta dissertação. Antero, após seu “clímax solitário”, nota que Aurora havia ligado para ele durante o ato, o que resultou em uma espécie de gatilho para diversas memórias, inclusive para o leitor ser finalmente informado o que realmente acontecera no dia do enterro de Andrei, após o bar. Antero se lembra de que, durante a juventude, Aurora o desprezava e, provavelmente, por isso, naquele momento, era seu objeto de desejo. Haviam matado Andrei, o apocalipse havia finalmente se instaurado e o futuro não passava de um pesadelo de vida adulta. Aurora estava ferida, de luto e Antero era casado. Segundo ele, aquela era uma “dessas ocasiões em que o sexo parecia ter sido feito exatamente para isto, criar abrigo temporário para o que era errado, mas não obstante necessitávamos, e fodemos com raiva e gratidão até ficarmos exaustos e emporcalhados” (GALERA, 2016, p. 100).

O desprezo e a casualidade daquela traição já eram aspectos premeditados por Antero e eram fundamentais para que se mantivesse o playboy poligâmico, sem culpa pelo ato, pois era apenas sua liberdade sexual em prática. Após ambos tomarem banho e se prepararem para sair, Aurora passa a mão nos cabelos longos de Antero e pergunta: “Tu nunca cortou curto, desde aquela época? Respondi que não. Ela não conteve um pequeno sorriso sem sentido, de quem está apenas contemplando a passagem do tempo” (GALERA, 2016, p. 102). O sorriso de Aurora não surge pela falta de compreensão sobre o cabelo de Antero, mas pelo desprezo, pela ironia de observar a tentativa fútil e cômica de se apegar a um tempo que há muito já passou.

Aquele foi o instante que provocou em Antero um desejo obsessivo. Não foi simplesmente o ato de transar com uma pessoa que sempre o ignorara, uma conquista desejada há décadas. Aquele instante de carinho remetia a um passado saudoso do grupo, um passado que se mantinha em Antero, pelo menos conservado em seus cabelos. “Eu a quis comigo no sofá, pelada como naquela noite no motel, mas livre da atitude de autopunição, me cedendo aos poucos algum carinho” (GALERA, 2016, p. 103). Por um lado, esse momento da personagem pode ser compreendido como um desejo de possuir, controlar e ter aquilo que não

consegue possuir. Aurora se relacionou com Antero em um contexto específico, de luto e de dor. Fora aquele momento único, não haveria uma segunda noite juntos. Por outro lado, aquele era o momento necessário do sexo como refúgio. O futuro do Orangotango havia sido aniquilado. O futuro deixara de existir a partir do momento em que Andrei fora assassinado. Apenas aquele grupo de amigos entendia plenamente a perda. Somente eles poderiam se apoiar em empatia e luto mútuo.

E assim é possível compreender “Antero playboy” em seus aspectos constitutivos. É arquiteto de sua pornotopia, confiante de sua capacidade e conquistas – pessoais e profissionais – ao mesmo tempo em que tal confiança arquitetônica é desenvolvida sem alicerce, ruir é seu único destino. Mesmo como portador do meio de produção farmacopornográfico, Antero ainda é vítima do regime que ele próprio ajuda a reproduzir. É explorador e explorado, simultaneamente. Como a própria personagem apresenta ao leitor, a pornografia é narrativa algorítmica, desenvolvida na relação de um número absurdo de informações imagéticas, reorganizadas constantemente com base no que é mais bem relacionado ao usuário, é pura contabilização da vida. E é nesse algoritmo que Antero goza tanto a vida quanto a morte.

3.2 Travessia para Urano

Como toda a análise desta dissertação, faz-se referência a um texto de Preciado, nesse caso, a introdução de *Um apartamento em Urano* (2018). Curioso que, diferente das outras obras utilizadas, esta se trata de uma coletânea de crônicas publicadas ao longo de uma década. Urano, o sétimo planeta, foi descoberto por William Herschel, apenas oito anos antes da Revolução Francesa. A relação de Urano com Preciado se inicia em uma conversa com uma amiga, que comenta a vida nômade do autor que, durante anos, vivera em diversos países e se mudara constantemente de endereço. Entre todos os planetas que seriam possíveis de criar moradia, Urano era o único dispensável: muito longe.

Na mitologia grega, Urano é o filho que Gaia concebeu sozinha, sem inseminação ou casamento. Gaia, como em uma alucinação freudiana, casa com seu filho, que, por vezes, é representado em meio a nuvens estreladas. Nessa prática sexual heterossexual e incestuosa do céu e da terra, nasce a primeira geração de titãs, como o Oceano, Cronos e Mnemosine (a memória). Parte da mitologia grega é a tragédia, a violência, que é representada na relação nada saudável de Urano com sua prole – um exemplo de paternidade patriarcal. Após aprisionar ou jogar ao Tártaro os filhos de Gaia logo após o nascimento, ela convence um de

seus filhos a castrar o próprio pai, tirando de si a soberania de seu dildo reprodutor. Preciado ainda comenta sobre como, na castração de Urano por Cronos, surge Afrodite, o que poderia sugerir que o amor é fruto e resultado da separação, da exteriorização dos órgãos genitais e o corpo.

A busca na representação de nossa existência pela binariedade é observada desde *O banquete*, de Platão, no que Preciado apresenta Karl Heinrich Ulrichs. A segmentação do corpo e alma de Platão divide a subjetividade das formas de amar em dois espectros. Nisso, Ulrichs, em 1864, cria o termo “uranistas” para designar um terceiro sexo, que abarcaria a existência de homens que se atraíam por outros homens. Os uranistas eram, portanto, almas femininas aprisionadas em corpos masculinos e que se atraíam por almas masculinas em corpos masculinos, não criminosos sexuais e pervertidos. No entanto, a afirmação dessa categoria proposta não era por um viés científico, mas em primeira pessoa. Ulrich não afirmou que “existem uranistas”, mas sim que “eu sou uranista”. É na voz de Ulrich que são advogados o direito e o espaço da sodomia nas formas de amar. “Falar é inventar a língua da travessia: traduzir nossa viagem interestelar para a linguagem da norma” (PRECIADO, 2018, p. 20). Ao afirmar em primeira pessoa sua identidade uranista, Ulrichs foi condenado como criminoso e doente sexual, mas foi um dos primeiros, oficialmente, a afirmar que queria residência – ou para Preciado, num apartamento, em Urano.

A tentativa de Ulrichs não foi de designar uma nomenclatura específica para a relação amorosa entre homens, principalmente pelos conceitos de homo e heterossexualidade não existirem naquela época. Ulrichs buscou, na figura cósmica de Urano, expor uma realidade romântica e amorosa, que era essencialmente uma forma de contraprodução da lógica patriarcal colonialista. O uranista é a condição de existência, o abjeto, da dinâmica de gênero heterocentrada. De tal forma, Preciado se refere a si mesmo, em sua condição de homem transsexual, como uma nova forma de uranista.

“Não trago notícia das margens. Trago notícias da travessia que não é nem o reino de Deus nem a cloaca” (PRECIADO, 2018, p. 24). Não é da margem que se busca o entendimento de um processo já finalizado sobre si. Chegar à margem significa o fim da navegação, da segurança de terra firme e de certezas. É na encruzilhada entre as margens que o uranista emerge, é do processo de travessia que a realidade surge, já que as notícias das margens são notícias de terceiros, a encruzilhada e a travessia são a realidade do momento vivido. Nessa encruzilhada se encontra o tapete de entrada do apartamento em Urano; a encruzilhada é o único lugar que existe. É no apartamento em Urano que se vive, como ser

sem sexo, sem gênero, sem identidade. Puro cosmos de energia, simples existência sem propósito, sem cobrança, sem julgamento e sem repressão. É no apartamento em Urano que Preciado diz ficar longe da maioria dos terráqueos, tão presos à margem e à terra. Ainda assim não é tão longe de viajar, nem que seja em sonho.

A imagem da travessia é fundamental na compreensão de Emiliano, já que não há uma chegada a um determinado destino no desenvolvimento da personagem. Observa-se um ponto de partida, o início da viagem e o esquecimento em alto-mar. Dentre as três protagonistas, Emiliano é o único em que pode ser observado um desenvolvimento, mas não como um avanço ou retorno para um determinado local/momento. Diferente de Aurora, cuja travessia é um retorno ao sonho infantil, ou de Antero, que trilha uma travessia de volta a casa, Emiliano parece estar perdido em referência. É a personagem mais velha entre as três e a única LGBTQIA+. A homossexualidade de Emiliano é fundamental na compreensão de como a perspectiva da personagem é afetada pela forma como lida consigo. Trata-se do conflito entre uma imagem transparente para a sociedade e uma realidade observada pela personagem.

Emiliano é o membro do Orangotango mais velho e parece ser o que menos goza de um “prestígio” profissional. No momento narrado no livro, Emiliano é um homem de quase quarenta anos de idade, um jornalista *freelancer* que não consegue manter um relacionamento amoroso por muito tempo. Ao mesmo tempo em que é a única protagonista homossexual, é a personagem que mais personifica um ideal masculinista e violento. A personagem parte de uma performatividade de masculinidade heterocentrada, desde seu porte atlético até a forte presença da violência em suas ações. Se Antero performava uma masculinidade que apresentava algumas fissuras em uma masculinidade heteronormativa, Emiliano parece compensar sua sexualidade através de uma hipermasculinização heterossexual. É a única personagem LGBTQIA+ da obra – assumida – que performa o tipo mais estereotipado de identidade masculinista; o mais perto de uma masculinidade hegemônica, como proposta por Raewyn Connell.

Dessa forma, parte-se de duas possibilidades de análise sobre a personagem – não necessariamente excludentes, mas complementares. A primeira é sobre essa performatividade hipermasculinizada da personagem: busca-se compreender as formas como a violência é presenciada nas ações e reflexões narradas sobre a perspectiva da personagem. Além disso, parte desse momento da análise são as formas como a personagem se relaciona com as outras, com enfoque nas relações românticas e de amizade. Como segunda possibilidade, analisam-se as ações presenciadas no primeiro item por uma leitura de homofobia internalizada: é com

base nesse conceito que será possível compreender como a homofobia, quando internalizada pelos sujeitos, pode afetar a identidade dos sujeitos em diversos níveis.

Mesmo que seja uma masculinidade próxima da hegemônica, essa performance hipermasculina de Emiliano é resultado de processos de exclusão e violência homofóbicas de sociedades patriarcais. As masculinidades de protesto são uma forma de compensação de aspectos não presentes devido à classe social. Emiliano, por outro lado, parece buscar, na mesma compensação violenta, afirmar sua identidade como homem, visto que a homossexualidade era relacionada com o feminino ou como um não-homem. Performa-se, assim, como uma forma de estabelecer uma identidade heteronormativa e fugir do estigma de “feminilização” do homem gay. No entanto, essa pode ser uma autopreservação em uma “passabilidade”³⁶ heterossexual, uma maneira de se proteger da violência, preconceito e ataques homofóbicos.

Nas relações da prática sexual, a dominação do homem sobre a mulher se baseia na dominação, na posse e na virilidade. Essa virilidade que é entendida, a princípio, como capacidade reprodutiva e de ostentação viril, é também compreendida como símbolo, como atestado de sua masculinidade. No entanto, para o homem, sendo um **dever**, esse certificado de Homem deve ser reiterado e justificado constantemente para os outros homens, podendo ser revogado, caso o sujeito deixe de seguir as práticas e virtudes dos Homens. Apesar de em níveis e proporções completamente distintas, a dominação masculina também ocorre entre os homens.

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. [...] *A virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma carga.* (BOURDIEU, 2014, p. 75-76, grifo próprio)

Essa virilidade que embasa as masculinidades dominadoras é feita, principalmente, pela possibilidade de violência – real ou simbólica – entre os sujeitos. Apesar de a violência estar muito presente na negação do feminino, a virilidade entre os homens serve como competição e dominação entre os mais fracos e menos dominantes. Ao considerar o feminino como o oposto do homem, todos os sujeitos masculinos que apresentarem características que

³⁶ “Passabilidade” é um conceito relacionado a pessoas transsexuais e não-binárias. Significa ter sua aparência “lida” socialmente como a de uma pessoa cisgênera. Para a comunidade *queer*, esse é um tema bastante debatido, visto que há uma discussão sobre não ter necessidade dessa passabilidade, pois o próprio intuito é questionar a cisgeneridade. No entanto, uma pessoa trans que é “passável” consegue uma maior segurança e aceitabilidade social, seja em relacionamentos, empregos e até em relação a transitar em espaços públicos.

fogem do ideal másculo são considerados como femininos e, conseqüentemente, postos à “margem” dessa masculinidade. O corpo atlético e forte de Emiliano é uma forma de proteção e esconderijo, igualmente é um corpo que se desintegra ao longo da narrativa, se desmancha, derrete, apodrece ao longo do livro.

O calor é parte do processo de aniquilação da existência que adiantou o fim da vida de Duque. É parte do sentimento pós-apocalíptico de Aurora e, para Emiliano, é um processo de decomposição lenta e constante. Em determinados momentos, é o corpo que se desintegra através do calor porto-alegrense, o suor contínuo. Em outros, é o corpo que é destruído, pouco a pouco, pela violência imposta a Emiliano ou por Emiliano. Isso é observado na primeira aparição da personagem no segundo capítulo: “Não era bom estar num enterro no cemitério israelita no meio da tarde, com as pernas coladas no tecido molhado da calça jeans e o suor pingando do bigode” (GALERA, 2016, p. 31). O corpo, por essa perspectiva, é uma materialidade momentânea, destruído por completo pelo tempo, pelo espaço físico e pela morte.

Após a saída do velório de Duque, antes de Emiliano seguir para o bar com os outros membros do Orangotango, a personagem percorre outro trajeto, sem destino determinado. “Fui virando as esquinas de improviso, como se procurasse a origem daquele leve cheiro de podridão que empestava a cidade desde o início da onda de calor” (*ibid*, p. 42-43). A onda de calor descrita na obra apenas trazer à superfície a deterioração, a doença e a degradação de uma cidade marcada pela desigualdade e decadência capitalistas.

Emiliano, nesse momento, busca a origem da podridão, como se fosse possível, pela mesma violência que aniquilara Duque, dar um fim no sentimento de luto. A violência surge aqui como uma forma de potencialmente ignorar ou descarregar a tristeza da perda do amigo. A força física e a violência de Emiliano surgem, aqui, como forma de aniquilar, de subjugar, de dominar e tomar o controle sobre a situação. Pelo menos em tentativa. Emiliano segue até encontrar um terreno baldio, onde consegue finalmente achar um local para despejar os sentimentos em forma de agressividade contra algo inanimado. Não era a máquina que causava o cheiro de podridão, muito menos sua aniquilação seria a solução para tal.

No fundo do terreno, avistei um objeto esbranquiçado. Era uma velha máquina de lavar roupa. Chutei-a com toda a força. A vegetação impediu que o cubo de lata enferrujada voasse muito longe. Continuei chutando e batendo na tampa com as mãos fechadas, e depois a ergui no alto e a arremessei contra o muro da casa ao lado. Segui chutando mais um pouco, até as forças me faltarem. Não esperei recuperar o fôlego pra acender um cigarro. Vi que minhas mãos sangravam um pouco, mas só estavam

esfoladas. *Fiquei tonto, mas meu corpo seguia firme e com os dois pés bem plantados no chão.* (GALERA, 2016, p. 42-43, grifo próprio)

Após a destruição da máquina, Emiliano, que se mantém como ser natural, como corpo animal e violento. Emiliano, a despeito da perda do fôlego, de ter se machucado enquanto destruía o objeto já destruído e abandonado, tentava manter-se com os dois pés “bem plantados no chão”. Não era possível controlar como o sentimento tomava conta de sua mente e de seu corpo, não era possível controlar a morte prematura de Duque, nem o calor apocalíptico da capital. Se Emiliano não podia controlar a vida e os seres que a viviam, naquele momento pôde ter controle e domínio total do objeto. Após a violência, Emiliano não aniquilou o cheiro de podridão que buscava, tornando-se apenas parte dele. Mesmo tendo consciência disso, a violência catártica ainda se fez presente. “Depois de queimar boa parte do vigor que me restava [...] me via obrigado a aceitar a carcaça de quarenta e dois anos que eu realmente era. Um saco de lixo com braços e pernas” (*ibid*, p. 43). Aniquilar o objeto abandonado era o ato desesperado de aniquilar a cidade que matou o seu amigo e amor. Era aniquilar o sentimento do luto, à raiva, à angústia e, também, a si mesmo. No entanto, o resultado foi apenas o sentimento de pertencimento da cidade abjeto, tornando-se um saco de lixo que se juntava à podridão da cidade.

No que se refere às masculinidades dominadoras, Pierre Bourdieu (2014) observa a forte presença da violência, seja real ou simbólica, em tais masculinidades. Isso ocorre no processo de dominação do ambiente social. Não se trata simplesmente de dominar pelo uso da força, mas de garantir o processo de dominação sem necessitar da violência. Essa prática violenta ainda se relaciona fortemente com as práticas sexuais, como se fosse misturada à necessidade de dominar o parceiro, garantindo sua superioridade.

A virilidade, como a honra, é validada pelos outros homens em sua verdade de violência real ou potencial, atestando, ao ser reconhecida, o pertencimento ao grupo dos “verdadeiros homens”. É nisso que Bourdieu comenta sobre a “coragem”, que, por muitas vezes, tem suas raízes em formas de covardia. Basta retomar todos os atos de “coragem” – como o matar, torturar ou violentar – em que a necessidade de dominação, o dever da opressão, teve por origem o medo de ser excluído do “mundo dos homens”, de ter sua virilidade revogada, como um certificado que perde a validação pela instituição.

Esse mundo dos homens sem fraquezas, sem vulnerabilidade, tidos como “duros”, porque são duros para com o próprio sofrimento e, sobretudo, para com o sofrimento dos outros, são os assassinos, são os agressores, os violadores, os chefes das ditaduras. “A

virilidade como se vê, é uma noção eminentemente *relacional*, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de *medo* do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo” (BOURDIEU, 2014, p. 79). E, no caso de Emiliano, como um homem gay, a virilidade é uma forma de fugir do estigma de efeminado posto aos homens gays.

A presença da violência não se resume como válvula de escape para os sentimentos de Emiliano. Não é simples fuga, ela é também a forma pela qual a personagem se permite viver suas relações romântico-sexuais. No segundo capítulo, pela perspectiva de Emiliano, em dado momento da narrativa, após visitar Francine, namorada de Duque, a personagem decide aproveitar o êxtase causado pela exaustão e privação de sono dos últimos dias e vai para um ginásio praticar natação.

No vestiário, ele observa quatro adolescentes que estavam fazendo comentários misóginos sobre as mulheres que frequentavam aquele espaço. A necessidade de dominação já é observada na descrição de Antero sobre os jovens: “eram dois gordos decrepitos, um magro desengonçado e um cara com pinta de atleta que tinha umas manchas de vitiligo nas costelas e nas mãos” (*ibid*, p. 159). O que incomodava Emiliano nos comentários não era a objetificação sexual das mulheres, mas como tal ato era feito de forma simplista e sem criatividade. A objetificação, para Emiliano, era parte do jogo erótico de desejo e gozo com o corpo alheio.

O vestiário e os esportes, principalmente os de contato físico, são os únicos espaços onde são permitidos o afeto e o toque entre homens sem risco à sua heterossexualidade. Conseqüentemente, o vestiário se torna um espaço de práticas sexuais e de fetiches, um espaço de forte teor erótico no imaginário masculinista. Isso é o que Bourdieu chama de rivalidade respeitosa: a troca de signos de forma competitiva, mas em pé de igualdade. Emiliano conta como saber se portar dentro do vestiário é uma forma de arte, pois são facilmente confundidos os sinais de “abertura” com os de camaradagem hetero. “Homens em vestiários massageavam sem pudor nenhum o ego uns dos outros, seguros de que naquele ambiente, não importava o que fizessem, não haveria a menor chance de serem vistos como veados” (GALERA, 2016, p. 160).

Carmen Sílvia Moraes Rial (2011) discute, através de uma análise sobre práticas esportivas do rugby e do judô, como os discursos de gênero estão intrínsecos nos esportes de contato. Um aspecto essencial na análise da autora é a presença da dor, tanto de causar quanto de sofrer. A dor, nesse caso, é signo e parte do ritual da construção do homem macho. A

resistência à dor causada pelo esporte é uma forma de representar para si e para seus semelhantes que ali está um verdadeiro macho. Como todos os rituais de passagem: “A dor experienciada nesse ritual, suponho, é intensa e segundo o Y³⁷ “tem que aguentar porque aí se prova que é macho mesmo”. Resistir à dor significa, como em muitos rituais similares, ascender a uma nova condição, no caso, de masculinidade” (RIAL, 2011, p. 205).

No âmbito dos esportes, a autora comenta que o aprendizado de masculinidade ocorre através da incorporação, em que “o *ethos* que é encarnado no verdadeiro sentido do termo transforma-se em carne, é corporificado” (RIAL, 2011, p. 214). Além das práticas esportivas, os meninos acabam por aprender diversos conceitos e a incorporar diversas características como *habitus*, sendo que, nos esportes, essas incorporações ocorrem pela dor intensa. Percebe-se, então, a forte relação entre a dor e o prazer no *ethos* esportivo. Se, por um lado, em uma perspectiva psicanalítica, pode-se compreender, em certo nível, uma relação masoquista nos esportes, por outro, o viés da análise sobre as masculinidades já proporciona uma visão bastante abrangente dessa relação. É a virilidade posta em arena. Assim, no intuito de se manter na hierarquia, deve-se subjugar o outro.

A violência como aspecto tão intrínseco à identidade masculina se torna característica basilar na relação sexual. O sexo feito contra o parceiro, pois não é uma relação complacente, mas disputa territorial, onde se adentra e domina o território do outro. A cena que se segue à descrição dos membros presentes no vestiário é uma representação exemplar de como a homossexualidade busca, na violência, uma base de validação e como a homofobia transforma a relação homoafetiva em dominação de um ativo sobre um passivo.

Eu poderia, pra começar, me virar pra eles com o pau duro. Todos manifestariam indignação e nojo imediatos. Os gordos e o magro desengonçado não ousariam me enfrentar, mas o do vitiligo partiria pra porrada, sem saber que era exatamente o que eu desejava. Eu daria uns sopapos nele e o imobilizaria. [...] Os outros já teriam fugido tempos antes e ruídos de escândalo chegariam dos corredores do prédio. Os seguranças do Parque Esportivo invadiriam o vestiário com cassetetes em mão e walkie-talkies chiando e me flagrariam engasgando naquele pau cheio de manchas brancas. E aí começaria a briga pra valer. (GALERA, 2016, p. 160-161)

Como já discutido, o corpo é matéria-prima na construção de representações idealizadas no discurso patriarcal heteronormativo. Esse mesmo discurso está fortemente intrínseco com o discurso gordofóbico³⁸. Corpos gordos são patologizados, postos à margem -

³⁷ Y é como é designado o jogador profissional de rúgbi que relatou suas experiências para a autora.

³⁸ O termo gordofobia remete ao preconceito que pessoas gordas sofrem na vida social, afetiva e profissional. Apesar de não ser categorizado legalmente como um crime de ódio, diversos grupos ativistas - em especial o

seja em acessos a espaços públicos, como também no recebimento de tratamentos médicos. Na mesma medida que foi possível discutir diversas representações negativas pela perspectiva de Emiliano, não é possível ignorar o discurso de ódio voltado a corpos fora de um padrão heterocentrado e patriarcal.

Considerando a relação dos esportes com as masculinidades, Rial comenta que são espaços de procura voluntária de risco e sofrimento, o que, em um modo extremo, expressa-se como uma espécie de morte e assassinato simbólicos. “Há prazer na dor do esporte. E mais do que a dor, o esporte pode proporcionar aos participantes e fãs uma experiência simbólica da **morte**, uma vivência mimética da perda” (RIAL, 2011, p. 217). O corpo do adversário na derrota, imobilizado, sem reação, estirado ao chão, para a autora, parece metáfora da morte e do assassinato, como uma forma de vivenciá-las em doses homeopáticas, havendo certo flerte com a morte. A subjugação do adversário derrotado não se encerra na sua feminilização, mas também se estende a uma vivência simulada da morte.

Contudo, são esses mesmos esportes, espaços de construções heteronormativas de masculinidades, que possibilitam os únicos espaços públicos aceitáveis para contato físico e troca de carícias entre os homens, sem correr nenhum risco de terem sua heterossexualidade questionada. Desconsiderando tudo que é feminino na identidade masculina, esses espaços esportivos apresentam, não surpreendentemente, essa homofobia proclamada na sociedade patriarcal. É inegável que, apesar de ser negada a homossexualidade, há um homoerotismo muito presente na relação construída entre esses homens, com o único espaço em que lhes é permitido tocar, agarrar e mostrar seus corpos nus, sem ter medo de intenções homossexuais. Não que esses espaços sejam exclusivamente heterossexuais, mas ainda são espaços heteronormativos e que estigmatizam quaisquer práticas românticas e eróticas que não sejam heterossexuais.

Na mesma medida que a dor e o prazer nos corpos dos homens, também, é incorporado – ou finalmente permitido – o toque masculino. Evidentemente, sendo, em muitos casos, os esportes, como instituições de internato, a separação dos homens em um espaço isolado, mesmo que para fins profissionais, acaba aflorando a exploração da homoafetividade, mas não é exatamente este o caso. Na homossociabilidade do esporte, existe a competição hierárquica entre os homens, mas – assim como considera Bourdieu –, é uma competição honrosa, pois é feita entre semelhantes, iguais em honra. Assim como o contato ocorre pelo embate corporal violento, também ocorre como carícias gentis e toques

movimento LGBTQIA+ - discutem sobre como esse discurso afeta a vida das pessoas gordas, principalmente pela patologização dos corpos gordos em relação ao corpo magro, que é posto como ideal de beleza e de saúde.

carinhosos. Esses mesmos contextos possibilitam a construção de fortes conexões sentimentais entre os homens: apenas alguém que passou pelas mesmas privações e pelas mesmas dores pode compreender plenamente os sentimentos do outro. Por mais que seja negado o homoerotismo, a homoafetividade é essencial nas relações de gênero entre os homens.

A fantasia sexual de Emiliano está no ato de humilhar, de sujar e profanar o corpo masculino e atlético de um dos jovens. O desejo sexual é apenas parte responsável do fetiche. Os outros três jovens não lhe interessavam, o que pode ser entendido por duas formas: a primeira, por não serem parte de um padrão de beleza e se tornam parte do julgamento de Emiliano para as outras personagens; a segunda, por não apresentarem uma ameaça à sua superioridade física. Assim, apenas o rapaz de corpo atlético e forte poderia, de alguma forma, estar próximo a ele em termos iguais de força e potência viril – portanto, precisava ser conquistado.

Esse flerte entre violência e sexo não é algo inconsciente para a personagem. Pelo contrário, há a consciência de sua existência, assim como se sabe a origem, que coincide com as primeiras memórias que tinha de sua infância, quando notara pela primeira vez que sua “admiração estética por homens era desejo por homens” (*ibid*, p. 161). Nos anos que seguiram sua infância e adolescência, o embate físico com os outros garotos se tornou uma necessidade. Não era propriamente a necessidade de tirar sangue ou de machucar o outro, mas era puro embate físico. As disputas encerravam quando alguém separava o embate ou quando se encerravam as forças do outro oponente.

O momento em que essa violência se consolidou como prática sexual foi após o primeiro e único encontro de Emiliano com Andrei. A rejeição de Emiliano por parte de Andrei, que o informara após o primeiro encontro sexual que não era gay, solidificou o que a personagem considera como uma raiva em relação aos homens. A prática sexual para Emiliano era similar à prática esportiva sobre a qual Rial e Badinter (1993) discorrem. Não era, no entanto, puro sadismo, mas uma atração pela distribuição unilateral de poder misturada com pequenas doses de sofrimento físico. Isso reflete, inclusive, no tipo de homem que mais atrai Emiliano: homens fortes, peludos e másculos, como ele próprio.

A experiência sexual e amorosa com Andrei se tornou um ponto de virada para Emiliano, que admite ter desenvolvido em si o hábito nocivo de demonstrar interesse por todos os homens que o atraíam, sendo homossexuais ou não. A demonstração de desejo não é

algo nocivo por si só, mas as situações e os ambientes onde a personagem buscava a retribuição de desejo acabam gerando – intencionalmente – respostas violentas.

A reação era quase sempre agressiva, claro, e então eu transitava, num piscar de olhos, da lubricidade à violência [...] O prazer do sexo era tão raro que fui aprendendo a confundi-lo com esse prazer da agressão. *A virilidade, eu ia compreendendo, era um recurso que podia ser canalizado pra ternura e pra violência com a mesma eficácia*, com um retorno igualmente intenso no que dizia respeito às sensações obtidas. (GALERA, 2016, p. 162, grifo próprio)

Esse hábito se seguiu até o ocorrido em um dos bares na cidade de Imbé, uma praia que visitava com os pais. Emiliano foi atacado por dois homens, que o golpearam com um cinto cuja fivela acabou fazendo-lhe um corte perto dos olhos. Aos poucos, a briga com os dois homens começou a tomar proporção e mais pessoas se juntavam ao que começava a se transformar em um linchamento homofóbico. Nesse momento apenas, Emiliano começou a perceber para onde levava o caminho surgido da confusão entre a dominação sexual e a violência física.

Bourdieu comenta que, entre os homens, há produção e trocas constantes de signos, como em uma rivalidade respeitosa, ao mesmo tempo em que são parceiros e adversários em uma relação que só é possível pela relação essencial de igualdade na honra, condição esta que também pode produzir a desigualdade na honra, ou seja, a dominação. Essa dissimetria é basilar na condição do homem, como sujeito, e a mulher, como objeto de troca. O homem é responsável e senhor da produção e reprodução e a mulher é produto transformado desse trabalho.

A divisão sexual está inscrita, por um lado, na divisão das atividades produtivas a que nós associamos a ideia de trabalho, assim como, mais amplamente, na divisão do trabalho de manutenção do capital social e do capital simbólico, que atribui aos homens o monopólio de todas as atividades oficiais, públicas, de *representação*, e em particular de todas as trocas de honra, das trocas de palavras (nos encontros quotidianos e sobretudo nas assembleias), trocas de dons, troca de mulheres, trocas de desafios e de mortes (cujo limite é a guerra); ela está inscrita, por outro lado, nas disposições (os *habitus*) protagonistas da economia de bens simbólicos (BOURDIEU, 2014, p. 71, grifo do autor)

Se, pelo viés da interseccionalidade, é necessário considerar a categoria do gênero com a classe e a raça – como Connell busca nas masculinidades de protesto e Preciado (2020) na figura do playboy – então, todas as análises são, simultaneamente, de raça, classe, sexualidade e gênero. Dito isso, não é possível dar conta de Emiliano, como personagem complexa que é, apenas utilizando os estudos de masculinidades. Apesar de ser um homem branco e cisgênero como Antero e possuir uma classe relativamente próxima de Aurora, Emiliano ainda é a única

personagem LGBTQIA+ da narrativa. A categoria da sexualidade é crucial para estudar as relações de amizade e românticas de Emiliano, assim como a proximidade da violência nas práticas sexuais. Emiliano não age de forma destrutiva pelo simples fato de ser um homem cisgênero – e performar uma masculinidade dominadora – mas, provavelmente, por uma internalização de aspectos negativos sobre sua própria sexualidade, advindos de um patriarcado construído como um dos pilares a heteronormatividade. Para compreender melhor esse aspecto da personagem, parte-se do conceito de homofobia internalizada.

Para embasar as considerações sobre homofobia e como ela se desenvolve nas subjetividades dos sujeitos, utiliza-se como base o texto *Homofobia internalizada* (2017), de Pedro Paulo Sammarco Antunes. A homofobia é frequentemente vista como uma forma extrema de heterocentrismo ou heterossexismo, como um conjunto de atitudes que privilegiam a heterossexualidade, tida como valores universais. Antunes, a partir de um diálogo com o trabalho de Michael Kimmel (*apud* HEREK, 2004), observa como a homofobia contemporânea é, em última instância, o medo que o homem tem em relação a outro homem.

A constante comprovação e aprovação da virilidade entre pares são similares, como comenta Bourdieu, já que o medo não é de homossexuais em si, mas de ser visto como um – de não ser suficientemente masculino. “Os manuais de psiquiatria definem fobia como o medo irracional e persistente de um objeto, atividade ou situação específica, (o estímulo fóbico) ocasionando um intenso desejo de evitá-los” (ANTUNES, 2017, p. 117). Esse medo irracional acaba, conseqüentemente, gerando estímulos de luta ou de fuga.

Um dos principais estigmas atribuídos aos homens homossexuais é das características femininas ou não-heteronormativas serem consideradas negativas e degradantes. Assim como no caso de Emiliano, por vezes alguns homens buscam nas relações com homens fortes, peludos e másculos a fuga de qualquer tipo de feminilidade. Além de esculpir o próprio corpo como uma armadura, com camadas de músculo e pelos, Emiliano pode ser compreendido como uma forma de fuga do estigma da feminilização e proteção contra o assédio homofóbico. Claro, existem diversos tipos de atração e classificações de tipos físicos entre os homens gays (*bear, twink, fem, chaser, etc.*), mas com base nos outros pressupostos levantados até então, a atração não é simples atração, mas sim uma representação do não dito, uma análise do silêncio.

Esses valores heterocentros resultam numa relação de ambivalência nos indivíduos e seus pares. Isso acontece quando os vê reproduzindo – ou performando – os valores que lhe

foram impostos como negativos. A partir da heterossexualidade compulsória, os indivíduos tendem a se afastar do grupo, apesar de a identificação social e psicológica com os sujeitos estigmatizados mantê-los unidos. A alternativa é limpar quaisquer traços estigmatizados que possam ser reconhecidos, mantendo apenas internamente – em uma espécie de segredo – o pertencimento e essa parte de sua identidade.

Nessa relação de aproximação e afastamento é que se observa como gays considerados efeminados são discriminados por gays que se consideram menos efeminados. De forma similar, ocorre com bissexuais, pois são acusados de ora gostarem de homens, ora gostarem de mulheres. O estigma negativo a sexualidades não heteronormativas invade, também, a própria comunidade LGBTQIA+. Nesse sentido, Antunes afirma que, quando os próprios indivíduos da comunidade se discriminam, isso pode ser caracterizado como LGBTQfobia internalizada. Uma cena importante na trajetória de Emiliano é a primeira e única relação sexual com Andrei – que, apesar de não ser explicitado, pode ter sido a primeira experiência homossexual significativa da personagem.

O primeiro detalhe é sobre a prática sexual das personagens: não houve penetração, que é uma prática bastante estigmatizada pela feminilização do indivíduo passivo na relação. O segundo detalhe é a resposta de Emiliano no outro dia, quando Andrei lhe diz que não era gay. A afirmação de Andrei pode ser confusa, apesar de não ser “incorreta”. É fundamental essa compreensão sobre o dildo de Preciado, visto que, a partir de tais pensamentos de paródia e transformação plástica, é que vão se materializando as práticas contrassexuais como possibilidades de mudança substancial no sistema sexo/gênero dominante. É pela utilização de dildos, na erotização do ânus e no estabelecimento das relações contratuais – como, por exemplo, sadomasoquistas –, que percebemos a mutação contrassexual da lógica heterocentrada.

É possível um homem ter relações sexuais com outro homem sem se considerar gay ou bissexual, pois a sexualidade está muito mais voltada aos amores, aos gozes e desejos. Diversos são os casos de homens heterossexuais que tiveram experiências sexuais com outros homens. Entre a seara de sexos e gozos são inúmeras as possibilidades de prazer. Emiliano se irrita, tem vontade de agredir o amigo e começa a xingá-lo, juntando suas coisas para que fosse embora. “No fim eu dei um apertão afetuoso em seu pescoço, usando um pouco mais de força que o necessário, com a intenção de mostrar que eu era mais velho e mais forte. Disse um ‘A gente se vê por aí, magrão’, em tom de galhofa” (GALERA, 2016, p. 69). Antunes comenta que os indivíduos acabam formando uma série de valores e saberes referentes à

homossexualidade, que podem, por sua vez, ser sentimentos positivos (em aproximação) ou “causar sentimentos negativos (esquiva ou escape) que pode evoluir para atitudes negativas (agressões físicas e verbais)” (ANTUNES, 2017, p. 132).

A homofobia internalizada resulta na experimentação da homossexualidade como sofrimento, perigo e punição a si mesmo, o que, conseqüentemente, acaba resultando em diversos transtornos psicológicos nos indivíduos perseguidos. Uma das características da homofobia internalizada, para Antunes, é a punição interna e a aproximação com o grupo dominante, resultando em uma espécie de auto-ódio e um senso de vergonha por possuir qualidades menosprezadas pelo seu grupo, assim como repugnância em relação aos outros membros, justamente por apresentarem as mesmas características desqualificadas.

As primeiras experiências homoafetivas de Emiliano foram nocivas e perigosas, pois ele buscava, nessa repressão heteronormativa, o contato físico e a fuga pela violência. Antes de conhecer a noite noturna de Porto Alegre, e de locais mais especializados para o público LGBTQIA+, Emiliano tinha o costume de flertar com outros homens, independente do local ou do horário. A maioria destes flertes geravam reações negativas e violentas, situações estas que a personagem buscava justificativas para o uso da violência e, pelo seu porte físico, ganhava a maioria das brigas. O prazer sexual era raro para a personagem, então a excitação adquirida nas lutas era uma forma de prática sexual que Emiliano encontrou para satisfaze-lo. “A virilidade, eu ia compreendendo, era um recurso que podia ser canalizado pra ternura e pra violência com a mesma eficácia, com um retorno igualmente intenso no que dizia respeito às sensações obtidas.” (GALERA, 2016, p. 171).

O momento em que Emiliano deixou de utilizar a violência como potência erótica foi quando ele foi atacado por diversos homens em um bar. A personagem narra que um primeiro homem o atingiu com uma fivela de cinto, o que gerou em um corte na seu rosto, seguido por um grupo de homens que buscavam, nas palavras da personagem, “dar uma surra no veado” (*ibid*, p. 171). Foi esse o primeiro momento que Emiliano temeu por sua vida e decidiu mudar o rumo das suas práticas sexuais. Não que fosse, simplesmente, uma experimentação da violência como força orgásmica, mas sim como um processo de autodestruição.

Homens homossexuais que internalizam estas crenças podem se sentir inferiores aos heterossexuais. Sendo assim, tendem a confirmar tais crenças que são atribuídos a si mesmos. Desenvolvem e apresentam sentimentos convergentes com tais estigmas que podem levá-los até mesmo à autodestruição. (ANTUNES, 2017, p. 153)

Há a possibilidade, portanto, de compreender, por parte da preocupação de Emiliano em manter o físico atlético, tanto como uma forma de transmutar o seu corpo em um corpo

aceito e desejado socialmente quanto uma forma de não reproduzir ou associar estigmas de feminilização do homossexual para si. Poderia ser simplesmente uma preferência pessoal sobre como se sente mais confortável com seu corpo se não fosse pelas descrições negativas de seu próprio corpo como abjeto.

Antunes comenta que é comum homens homossexuais desenvolverem uma *supercompensação*, que é visivelmente presente, também, nas masculinidades heteronormativas. Portanto, seria através de poder econômico, social e cultural superior à maioria da população, a compensação pela discriminação de sua sexualidade. Mesmo que não goze do mesmo prestígio social de Antero, por exemplo, Emiliano transparece uma *supercompensação* através de seu corpo, que, conseqüentemente, transparece no tipo de parceiros pelos quais ele se interessa: homens fortes e másculos como ele.

Devido à homofobia, Antunes observa que surge uma idealização no desempenho de papéis tidos tradicionalmente como masculinos e acabam servindo para estigmatizar homens homossexuais mais efeminados. O estudo que Antunes utiliza por base foi feito através da internet e contou com 622 participantes que se autoidentificaram como homens homossexuais. “Muitos participantes valorizaram a aparência física e também relataram que gostariam de parecer mais masculinos do que sentiam que pareciam demonstrar” (ANTUNES, 2017, p. 199). A importância de transparecer uma masculinidade, mesmo que não seja a forma como os participantes sentem ser, não deixa de ser uma forma de buscar o esconderijo dentro de uma demonstração de gênero idealizada, como uma possibilidade heteronormativa. Vale o ressalvo, no entanto, sobre o recorte de gênero e classe: não eram todas as pessoas que tinham acesso à internet, portanto era uma classe média-alta bastante definida; também, o estudo não especifica sobre a presença de homens trans que se identificam como homossexuais ou bissexuais. É um recorte bastante cisgênero e de classes sociais bastante demarcadas.

Nesse sentido, o corpo musculoso de Emiliano convém para combater a homofobia internalizada ao longo de sua vida. Seus músculos servem como uma espécie de armadura para se proteger de quaisquer associações recorrentes entre feminilidade e homossexualidade. Se não bastam os músculos, os pelos, o cheiro a cigarro, o uísque completam o personagem do *playboy* halterofilista. O corpo como forma de identidade e marca social se transforma em forma de combate à imagem de que todos os homens gays são devassos, drogados, pervertidos e portadores de HIV. Por mais que o desenvolvimento de diversas políticas públicas tenha proporcionado à diminuição drástica, graças aos inúmeros medicamentos de

prevenção, como o PrEP³⁹ e PEP⁴⁰, o estigma ainda está presente, especialmente em gerações passadas como a de Emiliano. Ainda sobre a importância de uma heteronormatividade expressa fisicamente, Antunes discorre:

Vemos que o visual reconhecido como masculino ou hipermasculino serve como uma espécie de defesa contra a associação entre feminilidade e homossexualidade. Pois o homossexual que se enquadra às normas de gênero, pelo menos na aparência e/ou comportamento, dificilmente será alvo de preconceito. Ser ou parecer masculino é como “permanecer no armário”. Porém, se ele apresentar uma postura feminina seja na vida ou durante a relação sexual sofrerá preconceito por parte do outro homossexual. Portanto, ser ou parecer feminino é como “estar fora do armário”. (ANTUNES, 2017, p. 205)

Se, por um lado, Emiliano busca, na hipermasculinização de seu corpo, uma proteção contra a homofobia, existe uma discrepância entre a forma como seu corpo é transparecido para terceiros e como a própria personagem se percebe no ambiente da narrativa. Anteriormente foi mencionado, nessa dissertação, como a descrição do corpo de Emiliano poderia ser lida como parte de um estágio inicial de putrefação, que poderia ser compreendido pelo próprio momento da narrativa pós-enterro de Andrei e todo o calor apocalíptico da capital. No entanto, ao direcionar o olhar para a noção de perspectiva narrativa de Gerard Genette, é possível perceber como o corpo é um reflexo, também, simbólico dessa homofobia internalizada da personagem. Se, por um lado, o corpo físico é uma armadura e uma passibilidade heteronormativa, por outro, a descrição feita pela própria personagem de seu corpo é uma forma de explicitação de um nojo e repugnância contra si mesmo.

O aspecto da perspectiva genettiana (2007) é fundamental na distinção narrativa das três protagonistas. No primeiro capítulo do romance, apresenta-se uma Aurora de luto, em meio a uma capital paralisada pelas greves dos transportes públicos em pleno verão porto-alegrense. A descrição do calor úmido e sufocante se misturava com uma percepção de conflito de humanidade e natureza. Era quase como se a cidade grande, a metrópole, fosse simplesmente o retrato de uma decadência civilizatória que tentava, futilmente, sobreviver à resistência natural.

O calor da rua, mesmo nos poucos segundos necessários para atravessar o quintal até a edícula, me massacrou de tal forma que me perguntei se aquelas

³⁹ Profilaxia Pré-Exposição, ou PrEP, é um método de prevenção à infecção do HIV. Através da ingestão diária do medicamento, o organismo consegue bloquear alguns “meios” em que o vírus se espalhe e se aloje no organismo. No entanto, o PrEP não protege contra outras infecções sexualmente transmissíveis (IST), apenas contra o vírus do HIV.

⁴⁰ Profilaxia Pós-Exposição, ou PEP, é uma medida de prevenção de urgência para casos em que houve risco de exposição ao vírus do HIV. O PEP é utilizado em casos de violência sexual, relações sexuais desprotegidas (sem camisinha) e acidentes ocupacionais.

não seriam condições hostis à vida. A fragilidade do homem era tocante. Milhões de anos de evolução desembocando em seres incrivelmente não adaptados ao ambiente do planeta, como demonstrava nosso sofrimento diante de mínimas alterações de temperatura ou falta de substâncias, uma vulnerabilidade humilhante a todo tipo de condição atmosférica, exposição a materiais e outros organismos, para não falar na ainda mais humilhante vulnerabilidade da nossa mente a qualquer baboseira, à ansiedade, à esperança. *Éramos inadequados àquela natureza. Não espantava que desejássemos destruí-la.* (GALERA, 2016, p. 15, grifo próprio)

No segundo capítulo narrado por Aurora, no entanto, a perspectiva muda consideravelmente – apesar de o tom depressivo se manter. Na segunda parte narrada pela personagem, devido ao caso que tivera com Antero no dia do enterro de Andrei, ela acaba engravidando e procura uma clínica de aborto em São Paulo. Se, no trecho acima, a impossibilidade de sobrevivência era pela tentativa por parte da natureza em eliminar a humanidade, nesse segundo momento, a humanidade é seu próprio algoz.

Um rato era um animal belo, se o considerássemos isoladamente, distante de outros ratos e de sua associação a doenças e pragas históricas. [...] A partir de uma determinada concentração, o horror brotava. [...] Toda infestação de organismos tinha capacidade de causar terror no coração dos humanos. Qualquer organismo. [...] Não havia por que ser diferente com humanos. Tínhamos infestado o planeta, ou pelo menos as ruas de São Paulo. (GALERA, 2016, p. 108-109)

A necessidade de sobrevivência surge da própria arrogância humana de se espalhar e tomar todos os espaços, como uma espécie de vírus que se prolifera descontroladamente em seu hospedeiro. É a reprodução involuntária que toma o lugar do calor escaldante na perspectiva de Aurora. O excesso de vida se torna desolador. O mesmo fenômeno narrativo acontece com Emiliano, em que pese seja de forma distinta. Ao invés de uma mudança drástica na perspectiva, como observado em Aurora, para Emiliano, são observadas as mesmas características – e representações – em ambos os capítulos, havendo, porém, um certo desenvolvimento.

O primeiro capítulo, na perspectiva de Emiliano, é seguido de Aurora e se inicia durante o enterro de Andrei. Assim como Aurora, o calor sufocante da capital está presente na descrição do ambiente, juntamente com o sentimento inóspito de luto e indignação pela morte de seu primeiro amor. A apresentação dos corpos é bastante vista na narração de Emiliano e o calor parece acelerar um processo de putrefação, em que o corpo forte e musculoso da personagem inevitavelmente se desmancha e se esvai.

O fim do mundo chega e nem se percebe. Era esse o sentimento de Emiliano ao chegar ao bar e escutar o desabafo de Aurora. Não era o fim do mundo que iria destruir a todos

igualmente, apenas o mundo de Duque havia acabado e de forma prematura e violenta. Através da literatura, Emiliano diz que Duque compartilhara seu mundo com os outros, o que não deixava de ser uma tentativa de sobreviver, de se manter presente diante do fim inevitável. Era esse o sentimento compartilhado pelo grupo de amigos, como Emiliano descreve que era como se todos tivessem sempre compartilhado a “mesma jaula”. Estavam “próximos. Do lado de dentro” (*ibid*, p. 47).

A violência da capital acaba por aniquilar a existência de Andrei. Emiliano parece sentir o mesmo destino, por estar, naturalmente, “podre” por dentro. “As avencas de Duque e Francine estavam cheias de vida, verdes e delicadas na luz morna que incidia sobre o apartamento de fundos. Se eu tocasse nelas, imaginei, desmanchariam” (GALERA, 2016, p. 151). A partir do encontro de Emiliano com Francine, viúva de Andrei, as descrições abjetas de Emiliano sobre si mesmo se intensificam. A hipótese levantada por esta análise consiste em uma leitura de Emiliano como vítima de um processo de internalização de homofobia. Nesse momento da narrativa, a personagem não conseguia lidar com a morte de Andrei, o que foi somatizado pela proposta de trabalho de escrever uma biografia sobre o amigo. A tarefa de descobrir mais sobre a vida de Andrei, em especial, sobre seus últimos momentos, tornou-se uma obsessão.

Quanto mais a personagem se aprofunda sobre o fim enigmático de Andrei, sendo, concomitantemente, tomado pela exaustão, as formas com as quais se refere a si mesmo são cada vez mais abjetas e autodepreciativas. “A fuligem do terminal de ônibus do Mercado Público [...] fedia em meus cabelos. Minha cueca estava gosmenta de suor e eu podia jurar que subia um cheiro de pasta de saco do meio das minhas pernas” (*ibid*, p. 151). No dia seguinte ao encontro com Francine, Emiliano segue para a piscina de natação, onde ocorreu o episódio já mencionado anteriormente. Nesse momento, há uma descrição quase repulsiva de si próprio:

Deixei lagartas de catarro de fumante em toda a piscina, tossindo forte com a cabeça submersa, me divertindo com as explosões de bolhas. [...] Fiquei um tempo ali deitado, ofegante, sentindo o cheiro de cloro e chulé que empestava o ambiente, saboreando a endorfina como se tivesse tomado um ecstasy. (GALERA, 2016, p. 159).

Apesar da deterioração contínua da protagonista, ainda havia nela uma necessidade de reafirmação de um “eu másculo” diante dos outros, exposto no fetiche violento – e que beira a

um *rape play*⁴¹ – como forma de efemenizar o rival desejado pela violência e dominação: “Depois comeria a bunda dele no piso imundo, molhado e cheio de pentelhos. Esfregaria bem o rosto dele no chão. Em algum ponto ele se renderia e começaria a gostar” (*ibid*, p. 160). Antunes comenta sobre a internalização do sentimento de perversão como característico da homofobia internalizada, o que pode fazer o sujeito crer que seu relacionamento, em si mesmo, é errado e a manifestação de sua sexualidade é doentia. Para Antunes, a violência é apenas “outro aspecto da relação “perversa”, fadada ao fracasso, e que ela é, de alguma forma, merecedora ou culpada pela violência sofrida” (ANTUNES, 2020, p. 263).

A descrição abjeta de Emiliano vai se intensificando na mesma medida que a trama sobre sua relação com Andrei vai se desenrolando. Nesses momentos, bastante presentes nas obras de Galera, é que a narrativa começa a tomar um ritmo alucinante. Próximo ao fim da narrativa, Emiliano descobre a senha de um aplicativo de corrida que Andrei utilizava para registrar seu desempenho. No dia de seu assassinato, Emiliano observa que Andrei havia feito um desvio no circuito mais habitual. O desvio levava para a frente do apartamento de Emiliano. No dia de sua morte, o aplicativo registrara não apenas a mudança drástica nos batimentos cardíacos – após sua morte – mas ainda parte de um trajeto distinto, que possivelmente deveria ter sido feito pelo assassino após roubar o celular.

Nesse momento, Emiliano chega ao auge do frenesi, saindo à noite para refazer o trajeto feito, em uma esperança pífia de reaver o celular roubado, porém, a iniciativa não resulta em nada. O leitor acompanha o ritmo agitado e ansioso da protagonista e compartilha da mesma angústia e da mesma esperança. Aqui, as descrições abjetas de Emiliano dão lugar apenas à velocidade e à intensidade da descoberta. Esse momento parecia ser compartilhado por Aurora, mesmo estando em São Paulo e sem conhecimento algum do que estava acontecendo. A primeira pausa é quando Emiliano decide comprar um cachorro-quente em uma barraca próxima de onde estava e o segundo foi quando recebeu a mensagem de Aurora, no momento em que ela lhe informa que iria para a chácara de seus pais.

Aquele momento crucial da narrativa era também o de mudança na perspectiva das duas personagens, as únicas que não eram egocêntricas – ou privilegiadas – o suficiente para se tornarem indiferentes à morte de Andrei. Após responder à Aurora, Emiliano se dirige até o apartamento de Francine para informá-la de sua descoberta, no entanto, a falta de reação de

⁴¹ *Rape play* é uma prática fetichista que busca “simular” um estupro. O sujeito passivo consente em ficar à mercê do ativo. Diferente de outras práticas de BDSM, *rape play* não possui uma *safe word*, que seria uma palavra de segurança em casos de desconforto ou emergência.

Francine o deixa intrigado. É nesse momento, entre baforadas de tabaco, que Francine informa que o amor platônico de Emiliano era, na verdade, correspondido por Andrei.

O primeiro relacionamento afetivo de Emiliano apresentado é Manfredo, que é brevemente introduzido na narrativa após Emiliano assistir ao vídeo de Antero gravado por Andrei. Manfredo chama a protagonista e pede para conversar, mas Emiliano o despacha, afirmando que precisava estar um tempo só. Quando Manfredo reclama da frieza de Emiliano, a protagonista reclama sobre a dificuldade de equilíbrio nas relações homossexuais. “Entre os inconvenientes de ser um homem gay estava a gangorra entre a putaria total de um lado e esse apego romântico desesperado do outro, sem absolutamente nada no meio” (GALERA, 2016, p. 64). Manfredo representava, para Emiliano, o lado mais apegado e desesperado das relações entre homens gays, sendo o oposto puramente relações sexuais casuais.

Diferente das relações heteronormativas, relações LGBTQI+ e *queer* tendem a estar mais alienadas de suas famílias de origem devido ao preconceito e ao estigma de suas sexualidades. Alguns casais tendem a fortalecer uma dependência emocional, visto que as relações são a única fonte de apoio emocional. O rompimento, como observa Antunes, pode muitas vezes ser considerado um dos eventos mais estressantes para as relações LGBTQs.

Além de todos os estigmas que o patriarcado e a heteronormatividade causam, mesmo as relações homoafetivas – como neste caso – sofrem desse processo de invisibilidade e estigmatização. Além dos problemas que as relações amorosas normalmente provocam, os relacionamentos homoafetivos ainda precisam lidar com sociedades que lhes deixam claro que aquele “tipo” de amor não é bem visto e por vezes – infelizmente – passível de punição. Todas essas questões resultam em diversos amores que morrem antes mesmo de nascer e, assim como Francine informa a Emiliano:

“Tem coisas que a gente quer viver e nunca vive. Porque não pode, porque não se permite. Essas coisas são monstros criados no porão. Eles crescem. Murcham. Se deformam. Não se pode saber o que o porão vai fazer com eles. Mas ficam lá. A única coisa que não acontece com o monstro é sumir. Enquanto vivemos, ele vive” (GALERA, 2016, p. 185).

Esse é o início do fim da narrativa de Emiliano. É aqui que se encontra o fim do frenesi, o fim da angústia, da ansiedade e da obsessão. Como é discutido no início deste subcapítulo, não se trata das margens e do fim da jornada, mas, sim, do trajeto. Emiliano, pela primeira vez, se dá conta de seu corpo e do estado físico e emocional em que se encontrava: “meu suor, da minha falta de banho, das minhas mãos engorduradas, da minha ereção e do meu sono incapacitante, tudo ao mesmo tempo” (*ibid*, p. 186).

O trajeto de Emiliano, como o de Andrei, se encerra no meio, em interrupção abrupta. Emiliano adormece aos braços de Francine, não como objeto sexual – como pode ser interpretado de forma superficial – mas de cumplicidade romântica. Ao olhar um para o outro, Emiliano e Francine sabem exatamente o que o luto está sendo para ambos, vez que não apenas perderam uma pessoa próxima, mas também o grande amor que tiveram. A diferença é que um amor pôde florescer – pois era heterossexual – enquanto o outro foi aniquilado antes mesmo de se tornar real. Emiliano se entrega ao sono junto com Francine, compartilhando aquela energia, cúmplices da mesma esperança e da necessidade de memória. Enquanto sentissem o que sentiam e se lembrassem do que lembravam, o mundo deles – e o de Andrei – iria persistir.

É na encruzilhada que o uranista emerge, não na margem de certezas ou no fim da jornada. Preciado escreve sobre Urano e como a sua volta ao sol, bem diferente da Terra, demora cerca de 84 anos para ser completa. Uma volta ao Sol, apenas. É a distância de Urano que distancia o uranista dos terráqueos, mas não é distante o bastante para impedir a visita – ou mudança. A história das personagens se encerra aqui, neste meio de jornada, neste único local possível onde houve a correspondência, onde a relação se tornou, finalmente, real.

Talvez até a próxima volta de Urano no sol, outros Emilianos e Andreis possam viver livremente o amor que buscam. Por enquanto, fica-se apenas com o apartamento em Urano, onde Emiliano e Andrei poderão viver juntos – e amar juntos. Mesmo que seja em sonho.

CONSIDERAÇÕES DA TRAVESSIA

As discussões propostas nos capítulos anteriores foram um recorte específico sobre as maneiras como as masculinidades são construídas e representadas. No entanto, há outros aspectos que não foram mencionados nas análises, visto que fugiam do tópico central deste texto. Neste último capítulo, propõe-se comentar alguns tópicos que não foram parte das discussões anteriores, assim como finalizar as discussões já abordadas.

O primeiro tópico está relacionado à forma como os corpos são descritos ao longo da narrativa. Como já foi abordado, a representação física das personagens não é simples descrição, mas, sim, as formas como as próprias personagens se percebem e percebem o próximo. A figura de Antero com seus cabelos longos remetendo ao visual de sua adolescência e o físico forte de Emiliano – que, apesar de demonstrar virilidade, tanto o corpo forte que se decompõe e o cabelo comprido destoante da nova identidade – são exemplos da forte decadência corpórea na obra

Contudo, direciona-se o olhar para a forma como Emiliano descreve as outras personagens da obra. Emiliano demonstra certo apego em descrever, de forma pejorativa, o corpo das outras personagens, sejam protagonistas ou secundárias. A diferença na percepção não é simplesmente pelo fato de o grupo do Orangatango estar separado há anos, é a forma de perceber, negativamente, como todos do grupo estão envelhecendo. Assim como o fim do mundo chegou para o grupo sem ninguém perceber, o mesmo ocorreu com o fim da juventude e a presença da vida adulta. A adolescência acaba com a consciência da finitude e o toque da morte sobre o grupo. Tanto na descrição de Aurora quanto na de Antero, o leitor é exposto a uma comparação negativa das personagens em relação às suas versões jovens. Aurora está mais “rechonchuda” na perspectiva, já Antero:

Ele tinha engordado, ou talvez fosse mais exato dizer que tinha inflado ou inchado, como um alcoólatra. Nos seus vinte anos, Antero era um daqueles caras naturalmente magros e de metabolismo acelerado. Bebia leite condensado direto da lata por ordens médicas, em qualquer hora e lugar, com indisfarçado orgulho, e nem assim ganhava peso. O prazo do feitiço tinha vencido. Estávamos diante da ruína física de um sex symbol. (GALERA, 2016, p. 40).

A ruína física que Emiliano menciona se torna, também, parte do cenário apocalíptico em que o grupo se encontra, visto o luto com o qual estavam lidando. No entanto, esse mesmo julgamento negativo é mantido ao longo da obra. Na cena em que Emiliano decide ir à piscina de natação, o leitor é exposto a três personagens secundárias. A cena mencionada já foi discutida no capítulo 4, *Travessia para Urano*. A forma como Emiliano descreve para

distinguir o motivo de nojo e da excitação é estritamente em relação ao porte físico. Os três jovens são descritos de forma negativa em relação ao “cara com pinta de atleta”, todavia, apenas os jovens gordos recebem o adjetivo decrepito. Não é apenas o desinteresse que Emiliano tem em relação aos dois jovens, o sentimento beira a um nojo ao corpo gordo.

Outro tópico observado está relacionado à Francine que, em diversos momentos da narrativa, é descrita com traços masculinos. Logo no primeiro momento em que é apresentada, Emiliano a descreve da seguinte forma: “Dependendo do ângulo, parecia um pouco um rapaz. Eu tinha vontade de ficar encarando-a em busca dos vislumbres de traços masculinos, como se ela fosse uma ilusão de ótica” (*ibid*, p. 33). A segunda descrição de Francine foi feita por Aurora, ao comentar sobre o esforço dela em *deletar* todos as contas em sites e aplicativos, assim como pedido por Andrei em seu testamento: “A namorada de Andrei, a tal da Francine, que me lembrava um pouco o ator francês Louis Garrel” (*ibid*, p. 121). O ator comentado por Aurora apresenta um rosto bastante “masculino”, com um nariz grande e largo, queixo quadrado e a linha da mandíbula bastante definida.

Novamente pela perspectiva de Emiliano, no momento em que ele se encontra com Francine para pedir informações sobre Duque, novamente ela é descrita como masculinizada: “Francine usava um perfume de homem. Eu não sabia que perfume era, mas sabia que era de homem. [...] A blusa dela parecia feita de estopa. A saia parecia uma calça, ou vice-versa” (*ibid*, p. 150). Tanto na visão de Aurora, quanto na de Emiliano é possível observar um preconceito heteronormativo sobre a aparência de Francine. Ambas as personagens demonstram nas suas atitudes e descrições físicas fazerem parte de um ideal de beleza heteronormativo, independente do gênero ou da sexualidade. Francine parece fugir um pouco dessa lógica e causa um estranhamento nas personagens.

Uma possível leitura seria duvidar da descrição do narrador, visto sua proximidade com Emiliano. Poderia ser simplesmente uma tentativa de Emiliano em enxergar algo de masculino em Francine, talvez como justificativa do relacionamento heterossexual de Duque em lembrar “algo” de Emiliano, nem que seja na aparência. Essa leitura seria justificável, se não fosse pela parte de Aurora nessa caracterização. Francine era o elemento externo que “ajudou” no distanciamento de Duque com o grupo e não era uma personagem que parecia merecer empatia do grupo, pelo menos até o encontro de Emiliano com Francine. O luto e a compreensão na perda uniram as personagens.

Emiliano pergunta à Francine sobre as preferências de Andrei, e ela responde: “Ele gostava de meninas que se parecem um pouco com homens” (*ibid*, p. 152). Ao ser

questionada sobre suas preferências, Francine responde que gostava de “homens confusos” (*ibid*, p. 152). Com o desenrolar da narrativa, descobrimos sobre a paixão secreta de Andrei por Emiliano, sendo o adjetivo “confuso”, então, percebido com outro sentido. Seria a confusão de Andrei relacionada à sua sexualidade? Seria a sua relação com Francine, pensando na hipótese de ser uma mulher trans, uma forma mais “aceitável” de viver sua sexualidade sem todas as represálias e estigmas de um homem homossexual/bissexual? Assume-se a leitura deste trecho como a “confusão” ser relacionada à sua sexualidade e sua relação com o amigo. Duque após o sexo casual com Emiliano afirma não ser gay, mas não significa que ele não era bissexual ou até pansexual. O fato, e é a informação mais relevante no arco de Emiliano, era que ambas as personagens nutriam um amor escondido. A confusão não apenas sobre a sua sexualidade, mas, também, pela paixão nutrida por um amigo de juventude.

Compreende-se que a literatura, em seu caráter de produção artística, é uma forma de desenvolvimento e representação de uma identidade cultural. Sobre a área de História da Literatura, Paulo de Medeiros (2010) comenta sobre seu caráter fragmentário, interdisciplinar e dialógico com outras ciências e áreas de conhecimento. A análise do texto teórico não deve ser considerada um objeto ao vácuo, hipotético e isolado do mundo. Pela interseccionalidade de leituras, é possível compreender, de forma mais coesa e inclusiva, as relações de poder entre diversos grupos daquela sociedade em que a obra se insere.

Entrar em contato com o texto literário é embarcar na jornada de conhecimento de um fragmento do espírito de uma geração. Pelas histórias contadas, experienciam-se os amores, as dores, as angústias e os alentos de um momento histórico socialmente demarcado. Voltado por um viés dos estudos de gênero e sexualidade, as produções artísticas foram utilizadas por muito tempo como forma de reiterar e renovar as identidades que eram de interesse das instituições de poder. E, pensando nas formas de representações e construções de masculinidades, essa afirmação se torna ainda mais evidente.

O ser masculino - branco, cis-heterossexual - por muito tempo foi considerado o ser universal e neutro. Parte dos estudos de masculinidades e das pautas LGBTQIA+ é propriamente a demarcação social desses conceitos conservadores. Ler uma obra pensando na perspectiva de gênero não é apenas “aceitar” como as personagens se envolvem e se relacionam como algo puramente “humano”. O sofrimento, o caos da metrópole, a aniquilação de Andrei não eram simples tragédias humanas. O caos de Porto Alegre em 2013 não era simplesmente o humano destruindo a natureza.

As masculinidades, assim como tudo na sociedade, estão intrinsecamente ligadas à política e ao capitalismo. O determinismo biológico já é algo discutido por diversos grupos sociais e teóricos. Não é mais o momento de aceitar como uma qualidade humana, como algo natural ao homem ou à mulher. Ler a obra literária é uma forma de compreender o espírito de uma geração, mas também é forma de observar os contextos, os espaços, as mazelas e as dores dessa geração. Os estudos sobre masculinidades, não raro, pecam no essencialismo do sofrimento dos homens, como vítimas de um algoz que eles mesmos criaram. Assim, estudar as construções de masculinidades não é apenas conhecer como essas identidades masculinas são construídas, representadas e reiteradas em um determinado contexto sociopolítico. É também escutar a voz de todas as identidades marginalizadas e invisibilizadas por essas mesmas masculinidades. Tomar a responsabilidade para si é apenas o primeiro passo de uma longa jornada. E que surjam cada vez mais viajantes em busca de um lar em Urano.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. 1ª ed. São Paulo: Pólen, 2019.
- ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, O corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. 1ª ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.
- ANTUNES, Pedro Paulo Sammarco. *Homofobia internalizada: o preconceito do homossexual contra si mesmo*. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2017.
- BADINTER, Elizabeth. *XY – Sobre a identidade masculina*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. 1ª ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CONNELL, Raewyn W. *Masculinities*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2005.
- CONNELL, Raewyn W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 21, p. 241-282, janeiro-abril/2013.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 10ª ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- GALERA, Daniel. *Mãos de Cavalo*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GALERA, Daniel. *Até o Dia que o Cão Morreu*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GALERA, Daniel. *Cordilheira*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GALERA, Daniel. *Barba Ensopada de Sangue*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GALERA, Daniel. *Meia-noite e vinte*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 2007.
- LEHNEN, Leila. As ruínas urbanas de Daniel Galera. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 14, n. 21, p. 127-139, jan./jun. 2019.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MEDEIROS, Paulo de. Sombras: memória cultural, história literária e identidade nacional. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.) *Histórias da literatura: teorias e perspectivas*. Porto Alegre: EDICPUCRS, 2010.

MUSZKAT, Malvina E. *O homem subjugado: o dilema das masculinidades no mundo contemporâneo*. 1ª ed. São Paulo: Summus, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. 1ª ed. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. 1ª ed. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. 1ª ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020a.

PRECIADO, Paul B. *Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade masculina*. 1ª ed. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2020b.

RIAL, Carmem Sílvia Moraes. Rúgbi e Judô: esporte e masculinidade. In: PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, Jose (Org.) *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. 1ª ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 199-221.

SANTOS, Tamara dos. *Figurações contemporâneas da cidade e do idílio: leituras cronotópicas em Meia-Noite e Vinte*, de Daniel Galera. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras, Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SEGATO, Danatiele Soares. *A epígrafe em Daniel Galera: leituras de Até o dia em que o cão morreu, Mãos de Cavalo e Cordilheira*. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2020.

SILVA, Luiz Maurício Azevedo. *A tela e o miolo: a influência da mídia eletrônica na construção do mercado editorial brasileiro*. Porto Alegre, 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: hdl.handle.net/10923/2016. Acesso em: 30 set. 2021.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. 1ª ed. Boston: Beacon Press, 2002.