

ALGUNS HOMENS: IMAGENS DE MASCULINIDADES E NACIONALISMO EM ALMEIDA JÚNIOR E ALUÍSIO AZEVEDO

Edson Salviano Nery Pereira (PPG-ECLLP/CAPES)

O correr do século XIX marca profundas transformações sociais, econômicas, políticas, culturais e artísticas no ocidente. Concomitante ao surgimento dos Estados-nações, a consolidação da burguesia e a implementação do capitalismo, principalmente, emerge uma nova compreensão de masculino e masculinidade que resulta, não apenas, em novos papéis e funções sociais para o masculino, mas também, em possibilidades outras de representação artística desses indivíduos e seus corpos. Sendo assim, o objetivo desta comunicação é apresentar algumas possibilidades de leitura para o romance *Casa de pensão* (1884), de Aluísio Azevedo e o quadro *O derrubador brasileiro* (1879), de Almeida Junior tendo como ponto de relação a representação dos corpos masculinos presentes nestas obras e estes com o discurso sobre a nação.

Palavras-chave: Corpo masculino; Masculinidades; Imaginário artístico-literário; Literaturas de língua portuguesa.

Pintado em Paris, em 1879, tendo como modelo um jovem italiano (BATISTA, 2011), o quadro *Derrubador brasileiro*, do pintor ituano Almeida Júnior, retrata um tipo brasileiro bastante específico e caro à narrativa nacionalista que se desenvolve no final do século XIX e início do século XX, sobretudo a que se vincula à São Paulo e ao interior sudeste do país: o homem que se embrenha na mata com o propósito de levar o progresso.

O quadro em questão, trata-se da representação de um trabalhador braçal em seu momento de descanso. A imagem do homem de cabelos negros, tez queimada pelo sol, cavanhaque ordenado, é composta também por um tônus definido, braços e pernas rijos, músculos protuberantes. De torso nu, trajando uma calça branca presa à cintura e com a parte inferior enrolada até os joelhos, o derrubador repousa, recostado à uma pedra, descalço e de pés sujos, lançando um olhar lânguido para a água que corre ao seu lado, enquanto segura um machado com a mão direita e um cigarro de palha na mão esquerda.

É importante considerar para a leitura desta tela tanto o contexto de produção da obra, quanto o percurso de formação do artista, pois o quadro em destaque parece inaugurar uma linhagem na produção pictórica de Almeida Júnior, produção esta que se torna mais brasileiras a medida que o pintor volta seu olhar e sua vivência para seu lugar de origem. Neste sentido, Daniela Perutti considera que a primazia das telas do pintor se deriva “não

apenas de uma observação direta [do mundo caipira], mas de uma convivência, de um processo de socialização junto a essas pessoas” (PERUTTI, 2007, p.221).

Natural de Itu, no interior de São Paulo, o artista tem formação acadêmica na Academia Imperial de Belas Artes, AIBA, no Rio de Janeiro (1869 - 1875), e, posteriormente, realiza estágio de aperfeiçoamento na Escola de Belas Artes, em Paris (1878 - 1883). Vale destacar que Almeida Júnior, em seu período formativo na AIBA, teve contato com pintores franceses da que seria chamada “Missão artística francesa”, tornando-se um aluno premiado nas exposições da academia, e logrando a amizade de D. Pedro II, que teria patrocinado seu estágio na França. Em Paris, por sua vez, antes de ingressar na Escola de Belas Artes, Almeida Júnior realiza um curso, como aluno particular, com Alexandre Cabanel, com quem voltará a ter aulas na Escola de Belas Artes (cf. PERUTTI, 2007).

Esse brevíssimo apanhado biográfico sobre o pintor, elucida, de certo modo, a estética utilizada por Almeida Júnior em suas primeiras pinturas e, principalmente, no quadro *O derrubador brasileiro*. Quando observada a tela, considerando inicialmente apenas a cartela de cores utilizada pelo pintor, percebe-se uma vinculação imediata com a pintura histórica, vertente artística cara à produção artística acadêmica do século XIX, não apenas no Brasil, mas também na França. Em *O derrubador brasileiro* a predominância dos tons escuros, diferente da paleta colorida e pastel que será utilizada pelo pintor nas telas produzidas após seu retorno de Paris, o desfoque da paisagem, o enfoque dado pela iluminação, que coloca o indivíduo retratado em primeiro plano e, principalmente, a representação de um modelo físico apolíneo, que se evidencia com os músculos bem delineados, estariam atreladas a uma tradição de pinturas academistas e históricas que podem ser observadas nas obras de Vítor Meirelles e Pedro Américo, por exemplo.

De acordo com Zeiner (2012), Winckelmann, um dos principais historiadores da arte, vislumbrava no corpo grego a beleza perfeita, pois esse corpo trazia em si os resultados de uma vida regrada, movida pelo exercício e pelo domínio da liberdade e da política. Importante destacar, ainda seguindo Zeiner, que os modelos de beleza elegidos pela história da arte encontram em Apolo, com sua “beleza graciosa” e juventude, o seu paradigma. É importante pontuar que o conceito de “beleza graciosa” advém das proposições de Winckelmann, e é utilizado por esse historiador como par opositivo do conceito de “beleza severa”, esta segunda representada pelo corpo maduro, masculinizado e, de certa maneira, embrutecido (ZEINER, 2012, p.106). Neste sentido, percebe-se a justificativa para o corpo do personagem de Almeida Júnior ser esteticamente moldado, com seus músculos destacados e a pele imberbe.

Há que se considerar, no entanto, que filiar Almeida Júnior a uma estética academista é de todo improdutivo, sobretudo pelas rupturas que o artista promove, mesmo no quadro mais clássico, como é *O derrubador brasileiro*. Conforme explica Gilda de Mello e Souza (1980), ao representar o caipira em suas telas, apesar dessa não ser a inovação em si, Almeida Júnior apresenta ao espectador as principais características desse indivíduo, “tipicamente paulista”. Apesar de o enfoque da afirmação da estudiosa ser os quadros da segunda fase de representação caipira do pintor, já ali n’*O derrubador* é possível verificar os componentes levantados, tais como a gestualidade que demarca um modo bastante específico de andar, sentar, segurar e se apoiar nos instrumentos de trabalho (SOUZA, 1980).

Embora o corpo presente na tela evidentemente não seja o do caipira do interior sudeste do país, possivelmente pelo contexto e condições de produção da pintura, a representação dos pés e das mãos do derrubador evocam de maneira expressiva não apenas as características levantadas por Souza, mas, principalmente, se alinham com a série de telas sobre os caipiras. Aqui, as mãos de dedos grandes e sujos, seguram, ao mesmo tempo, o instrumento de trabalho, o machado, e o de desenfado, o cigarro de palha. Os pés descalços, também sujos, são fortes e grandes, parecendo estar em movimento, com os dedos à procura de relaxamento. De modo geral, encontramos aqui a ênfase em elementos, mãos e pés, que se tornarão-se uma tônica recorrente não apenas nos quadros caipiras de Almeida Júnior, como também um elemento importante para a representação modernista do homem brasileiro, como veremos décadas depois, e já no outro século, nas pinturas de Tarsila do Amaral e Cândido Portinari, por exemplo.

Da mesma maneira, a postura relaxada do derrubador, que descansa apoiado em uma pedra, dialogam com as representações do universo caipira, tanto as feitas por Almeida Junior, como as dispostas na literatura e nos relatos. Assim, retomando o estudo de Perutti (2007, p.212), entendemos que as pinturas de Almeida Junior estampam o caipira em uma relação bastante particular com o mundo, com as pessoas e, principalmente, com o meio ambiente, o qual é encarado como extensão da casa e do seu próprio corpo. Neste sentido, os pés no chão, sempre sujos pela terra, não parece incomodar, do mesmo modo que a rusticidade da pedra não parece ser desestimulante para o descanso, pois o caipira teria a compreensão de seu lugar naquele sistema e com ele manteria uma relação de respeito.

Para Stephanie Dahn Batista (2010), o modo escolhido para a representação do homem, o descanso, faz com que a pintura dialogue com uma nova esteira de representação da masculinidade, que foi inaugurada por Pierre Puget com a escultura *Hércules* (1662-1663). De acordo com a estudiosa, tanto a tela, quanto a pintura, ao evidenciar o momento de

descanso da figura retratada, afasta o personagem do ideal heróico que se pauta a tradição clássica (BATISTA, 2010, p.146-47). O repouso levaria, por sua vez, a contenção da ação violenta a que a figura masculina costuma estar vinculada. No caso da tela brasileira, a ação do desmatamento, lida como uma “ação destrutiva”, apesar de não retratada, está presente pela figura do machado.

Há que se considerar, no entanto, que ao invisibilizar a violência, o pintor não emascula o personagem. A passividade da postura é escamoteada pela carga erótica do homem representado. O torso de músculos rijos e o olhar lânguido do homem complementam os contornos sensuais que a calça branca denota, ao focar, por meio da iluminação, a volumosa genitália do figura pintada. E não apenas o homem, mas também o machado pode ser lido como um elemento de confirmação da masculinidade e da virilidade desse personagem. Isso é, pois mesmo em repouso, com a lâmina virada para baixo, a figura continua a empunhar o cabo, em um abraçamento que torna o instrumento quase uma extensão do próprio personagem. torna-se um elemento erótico. Neste sentido, compreendemos que a interdição da violência termina por promover um erotismo latente, apenas transpondo o potencial violento da ação para a sensualidade da figura masculina.

Muito embora as leituras sobre esta pintura de Almeida Junior concordem que se trata da representação do caipira, avento a hipótese de neste quadro a figura representada oscile entre o caipira e seu antecessor, o bandeirante, representando um tipo mestiço, brasileiro sim, mas ainda não o caipira do interior.

Defendo isso, a partir da compreensão de que o caipira, enquanto tema, aparece de fato, e com mais ênfase, na obra de Almeida Junior algum tempo depois, conforme explica Daniela Carolina Perutti (2007, p. 230). Outro fator a se considerar, é o próprio conjunto de obras do pintor, dentre as quais destaco as telas *Caipira picando fumo* (1893) e *Caipira pitando* (1895). Percebo que mesmo com certa proximidade com a primeira tela, os pés descalços e modo de sentar do *Caipira picando fumo*, os cabelos pretos e as sobrelhas grossas do *Caipira pitando*, as figuras representadas são dispares, sobretudo quando se vê que o tipo de caipira representado por Almeida nas duas últimas telas é o do homem cansado, vilipendiado pela vida e pelo trabalho braçal, bastante distante do tipo jovial, e porque não dizer sensual, do derrubador pintado em 1879. Essa minha compreensão, por sua vez, encontra respaldo na observação de Miranda Azevedo, em texto publicado pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1898, que afirma, ao comparar as obras de Almeida Junior, “o próprio tipo da figura, perfeitamente desenhado e modelado, não é nosso

derrubador, que oferece menos exuberância de relevos musculares, sem que talvez tenha menos força” (AZEVEDO, 1898, p. 607).

Pois bem, se o homem retratado por Almeida Júnior não é o caipira do interior sudeste, também não é o bandeirante que levou a civilização, o desmatamento e a morte dos índios às regiões da mata. Isto se mostra, também, pela representação da indumentária do tipo em cena que é pintado apenas de calça, diferente das representações dos bandeirantes, sempre muito vestidos e ataviados com seus chapéus e armas, conforme se vê, por exemplo, no quadro *Ciclo de caça aos índios*, de Henrique Bernardelli (1922).

Sendo assim, vejo na figura que protagoniza a tela *O derrubador brasileiro* a inserção de um tipo masculino, que não localizado na representação regionalista de um grupo específico, encontra lugar no imaginário social e cultural como figura representativa do discurso nacionalista, presente nas artes do século XIX.

Ao recuperarmos o estudo feito por Georg Mosse (2000) sobre a construção da imagem do homem no mundo moderno, compreendemos que o modelo de masculinidade que emerge com a modernidade teve a nacionalidade como base. A partir de Mosse, vê-se que essas duas instâncias identitárias, a de gênero e a nacional, imbricaram-se de tal maneira a ponto de se tornar equivalente, ou seja, o masculino se tornou o nacional e a partir dele foram elaboradas normas e regras. Importante perceber, do mesmo modo, que a emergência da identidade masculina exigiu destes indivíduos o controle de seus corpos e, principalmente, da violência, de modo que se pudesse conviver socialmente e manter uma ordem que agora era constituída pelo Estado. Importante pontuar que, ao propor um controle da violência, o Estado moderno não apenas inibiu a cultura da guerra, como vinculou-a à proteção e aos propósitos de prosperidade da nação.

De certo modo, encontramos esses pressupostos na pintura observada. Abrasileirado, mas não regional, o derrubador brasileiro pode alcançar vários tipos de homens. E isso não apenas por seu aspecto mestiço, mas, sobretudo, por encerrar em si certos símbolos da masculinidade - a virilidade, a força para trabalho braçal, o potencial violento usado a serviço do progresso e da nação -, mas não de uma maneira idealizada - a figura representada está em descanso, tem vícios - os quais o configurariam, se não como um herói nacional, como estamos acostumados, como um símbolo nacional.

Se a tela de Almeida Júnior, pintada em 1879, procurava representar esse homem a serviço e representante da nacionalidade, dando lugar e voz ao interiorano - ainda que sem o posicionar como caipira, é importante considerar -, o romance *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1884, apresenta um outro quadro.

Apesar de se tratar de expressões artísticas diferentes, a pintura e a literatura, há uma técnica narrativa em Azevedo que permite ao seu leitor observar as cenas narradas como se estivesse acompanhando a descrição minuciosa de um quadro. Se isso se deve, obviamente, a filiação de Aluísio Azevedo à escola realista, encontramos aqui um ponto de contato inicial entre os dois artistas, pois também nas pinturas de Almeida Júnior a pulsão realista se evidencia na representação de temáticas nacionais, mesmo em quadros menos realistas como *O derrubador brasileiro*. Outro ponto de semelhança entre as duas obras artísticas é o protagonismo de personagens do interior brasileiro. Há que se considerar, no entanto, que a abordagem dos artistas quanto ao trato dos personagens são diferentes. Se na pintura encontramos certa pulsão nacionalista e positiva do progresso, no romance, ao deslocar o personagem do interior para a corte, o protagonista evidencia os vícios e as falhas dessas personagens, problematizando, a partir desse recorte, a sociedade brasileira do final do século XIX.

Publicado em 1884, *Casa de Pensão*, de Aluísio de Azevedo, poderia ser compreendido como uma narrativa ensaio para aquela que seria a mais notória e celebrada obra do autor, o romance *O cortiço*, de 1890. Não ao acaso defendo a ideia de que *Casa de pensão* serve como uma espécie de ensaio para a obra que seria publicada seis anos mais tarde, mas é a partir dela mesma, precisamente em uma cena em que aparece a personagem Rita Baiana, que ancorei minha argumentação. Ainda que em *Casa de Pensão* a passagem dessa personagem servirá apenas para trazer certo tom humorístico à narrativa, dado aquilo que o narrador apresenta, percebe-se que o tipo apresentado pelo narrador em muito se assemelha a personagem que protagoniza *O cortiço*. Há que se considerar ainda que as pretensões de produzir um romance que apresentasse a realidade brasileira, para além dos grandes salões, alcançada no segundo romance, já se apresenta em *Casa de pensão*, ainda que de maneira diminuta.

O romance em análise, produzido a partir de um fato acontecido no Rio de Janeiro, narra as aventuras do jovem maranhense Amâncio de Vasconcelos na corte brasileira, desde a sua chegada até o seu assassinato. Dividido em vinte e dois capítulos, nos quais a categoria tempo é mobilizada de acordo com a necessidade do narrador em comprovar algum fato, encontramos uma obra que alicerça e representa as premissas do período naturalista no Brasil, a observação e o descritivismo. Sobre este modelo de romance, realista/naturalista, a que Aluísio de Azevedo se dedica e de quem, em solo brasileiro, é representante, Emile Zola afirma “[no romance naturalista] o grande negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível”

(1994, p.25). A afirmação de Zola encontra resultado no romance de Azevedo, sobretudo quando analisado o modo como tal narrativa trabalha, por meio de seus personagens, as relações sociais da burguesia no Brasil do século XIX.

Voltando a discussão sobre masculinidade e nacionalidade, iniciada a partir do texto de Georg Mosse, compreendemos que, na tradição ocidental, o masculino foi eleito como paradigma normativo (CONNEL, 1995; MOSSE, 2000). Nessa eleição são elaborados os discursos e as normas que dirigem o indivíduo baseados em seu sexo biológico. Essa rotulação inicial se desdobra, tornando-se mais complexa à medida que, a ela, outras formas identitárias do indivíduo se relacionam. Assim, ao conjugar-se ao sexo (macho), o gênero (masculino) e a sexualidade (heterossexual), tem-se o paradigma considerado *natural* à experiência ocidental: a tríade macho/homem/heterossexual (v. LUGARINHO, 2013).

Ainda que seja possível relativizar nossa afirmação, sobretudo com a emergência de estudos que demonstram as flutuações do paradigma apresentado inicialmente (CONNEL, MESSERSCHIMIDT, 2013; ALMEIDA, 1996), percebemos que os discursos oficiais ainda se fiam na concepção macho/masculino/heterossexual, acrescentando a ela outras premissas, como a da raça, cor da pele, condição social, idade e formatação corporal com o claro propósito de disseminar um modelo a ser alcançado.

Importante destacar que no mesmo século XIX em que o discurso sobre a nacionalidade brasileira torna-se epicentro das manifestações artísticas, também uma preocupação com a representação realista do corpo, e a elaboração de uma ciência sexual, inicia-se, no ocidente, uma nova consciência sobre o corpo. Compreendemos que isto se relaciona na instauração de uma “gestão social do corpo”, a partir da qual entende-se o corpo como o equilibrado resultado de uma construção, que se dá a partir dos elementos internos e externos (CORBIN, 2012). Entendemos que, para Alain Corbin, a dinâmica que se apresenta no século XIX considera o corpo engendrado às suas práticas, as quais incluem a obediência a um sistema de regras, a interação social, os limites do corpo na vida comum, bem como as posturas e atitudes que o indivíduo desenvolve, elaborando, desta maneira, “a fábrica social do corpo” (CORBIN, 2012, p.8).

Se aproximarmos a “gestão social do corpo”, de que trata Alain Corbin, à proposição de “performatividade de gênero”, feita por Judith Butler (2018), encontraremos certa relação. Compreendemos que o gênero é um *constructo social*, a partir do qual o sexo biológico é estilizado repetidamente em um corpo, “a fim de produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser” (BUTLER, 2003, p.59). Nessa proposição, o sexo não deve ser entendido apenas como norma, mas também como agente regulatório, por meio do qual

demarca, se produz, diferencia e faz circular os corpos que controla (BUTLER, 2018). A partir da compreensão de que tanto o sexo quanto o gênero podem ser considerados resultados de processos culturais, a partir dos quais um corpo é sexuado, o conceito de performatividade de gênero passa a ser operante. Isto é, a performatividade de gênero faz referência ao processo de construção de um corpo, valendo-se para isso de suas relações com as práticas e com as normas preestabelecidas para um determinado gênero.

Considerando esses pressupostos, passo a observar o personagem principal de Aluísio Azevedo, no romance *Casa de pensão* (2013). Amâncio, um “tipo franzino, meio imberbe, meio ingênuo”, de “rosto moreno, um tanto chupado, aqueles pômulos salientes, aqueles olhos negros, [...], aquela boca estreita, guarnecida de bons dentes, claros e alinhados”, com uma “pequena testa, curta e sem espinhas, margeada de cabelos crespos [...]. acanhado, fraco e modesto” (AZEVEDO, 2013, p.21-22); é apresentado ao leitor quando de sua chegada à casa de Campos, um velho amigo de sua família. Embora Amâncio seja tratado como um jovem que ambiciona “amores perigosos, segredos de alcova e loucuras de paixão” (p.21), tudo isto devidamente justificado pelo narrador, que culpa a paixão pela leitura e a imaginação de um Rio de Janeiro feito aos moldes da “Paris de Alexandre Dumas e Paulo de Kock” (idem), há um descompasso entre o espírito bruto e de “temperamento cálido e desensofrido” com o corpo, tornando o personagem um tipo em descompasso. Tal oscilação, entre o ser e seu corpo, desembocam em um personagem falido, no que tange ao exercício da masculinidade vasculhada pelo narrador nesta obra.

A partir da figura de Amâncio, que, a priori, vincula-se aos requisitos do paradigma de masculinidade, é interessante para observarmos a flutuação do padrão. Entendemos que a falência do Amâncio, quando confrontado com o modelo de masculinidade, se dá, pois o personagem não é capaz de articular aquilo que lhe é disponibilizado a fim de alcançar os intentos da representação. Isto desembocará, como veremos mais à frente, na representação de um personagem com moral e, conseqüentemente, corpo suscetíveis.

O personagem, apesar de ter à sua disposição arsenal intelectual e financeiro para se desenvolver sob os ideais das figuras impostas a ele como modelos de masculinidade, não alcança sucesso. Isso se dá, justificado pela voz narrativa, a qual nos contrapomos, pela da aproximação do personagem com as diversas figuras femininas, sobretudo de sua mãe. Derivaria, pois, do excessivo cuidado de Ângela a proximidade e a paixão de Amâncio pelas mulheres. Ao confirmar tal aproximação não intentamos afirmar ser o personagem homossexual. Ao contrário, a heterossexualidade de Amâncio não é posta em causa em nenhum momento, apesar da repetida insistência do narrador em o apresentar como um

indivíduo frágil. É frágil, no entanto, por não saber se impor. Frágil, pois consegue se relacionar com as mulheres. Frágil também, pois, deslocado de seu local de origem, traz em si visões muito romantizadas a respeito das relações sociais.

Não é demais sintético afirmar, ainda, que *Casa de pensão* é um romance que trata da homosociabilidade masculina. O é, pois, desde seu início, as relações narradas estão calcadas na premissa da honra e do companheirismo entre homens. É pela honra que se abre a casa e que também se mata, nesta narrativa.

É operante recuar um momento. para essa discussão, tomamos como princípio que a masculinidade esteve atrelada à honra e esta, por sua vez, desde ao menos a Idade Média, era dada pela capacidade do homem de proteger sua família, o coletivo a que pertencia e, por conseguinte, o soberano e seus interesses, mantendo, desta forma, relação direta com a cultura bélica. Todavia, a partir do início do século XIX, com a instalação dos Estados e a consolidação da burguesia, a ideia de honra masculina passa operar a partir de novas proposições, baseadas na proteção e no serviço ao Estado, na família e no trabalho, elementos que são bases da sociedade burguesa (LUGARINHO, 2013).

Outro fato importante é a promulgação do Código Civil francês, o qual reorganiza-se a estrutura social, redefinindo, da mesma maneira, as relações entre os indivíduos e entre eles e o Estado. Ao requerer para si o direito de *pater familias*, o Estado se torna o responsável legal pela proteção coletiva, e o homem não mais opera de modo individual, baseado em seus interesses, mas às razões do Estado, travestido em nação (cf. MOSSE, 2000; LUGARINHO, 2013).

De certo modo, esse impasse entre a honra individual e a coletiva é retratada no romance de Aluísio Azevedo. Amâncio é preso após ser acusado de violentar a irmã de seu amigo, João Coqueiro. Embora saibamos que os atos sexuais foram realizados de forma consensual, inclusive por parte do irmão que tinha interesse do casamento da irmã com o amigo, depois do fato chegar ao conhecimento público, Coqueiro assassina Amâncio, pois não concorda com a pena posta pelo Estado, a partir de seu aparato legal. Aqui, a honra individual prevalece sobre os dispositivos estatais, encontrando ressonância, inclusive, na população da Corte que começa a ver com bons olhos o crime de João Coqueiro, pois assim, e somente com o assassinato, a família poderia ter sua honra estabelecida e João passaria a ser considerado novamente como um homem de valor.

Ponderações Finais

Por se tratar de resultados parciais de uma pesquisa ainda em andamento, temos a consciência da necessidade de relacionar essas obras com outras, que as precedem ou sucedem, à procura de pontos de convergência ou de divergência. Verifica-se pelo exposto, no entanto, que mesmo com poucos anos de diferença, os propósitos dos artistas são opostos.

Apesar dos limites impostos pelos suportes de suas obras, a pintura e a literatura, a comparação entre os dois artistas evidenciam algumas proposições a respeito dos usos da arte na proposição de modelos de masculinidade. Observar a representação dos corpos masculinos e das masculinidades nas obras de Almeida Júnior e Aluísio Azevedo possibilita localizar alguns referentes sobre a representação do masculino no final do século XIX.

Se por um lado, o quadro de Almeida Júnior representa um modelo de masculinidade vinculada ao nacionalismo brasileiro a ser louvado e, por conseguinte, seguido, por outro lado, o romance de Aluísio Azevedo problematiza esses mesmos homens, revelando uma anti-ética pautada, sobretudo, na ambição capitalista. Em *Casa de pensão*, o progresso nacional dá lugar à ambição individual, seja ela a do enriquecimento fácil, seja a da saciedade sexual, revelando homens que não atendem à demanda requerida pelos modelos de masculinidades requeridos pelo discurso nacional.

Vale a pena apontar, ainda, que a própria produção de Almeida Júnior, nos quadros como *Caipira picando fumo* e *Caipira pitando*, pintadas já bem próximo do final do século XIX, revelam um outro olhar do artista para os indivíduos retratados. Nessas pinturas, ao explorar o universo caipira, agora sem o olhar exótico e idealizado, Almeida Júnior leva seu espectador a compreender seus personagens como “reminiscências de um modo de vida fadado a desaparecer em nome desses ideais de progresso e civilização” (PERUTTI, 2007, p. 189), exatamente os mesmos que o pintor celebra em *O derrubador brasileiro*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Miguel Vale de. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. In: *Anuário Antropológico* (Tempo brasileiro), 95, 1996

AZEVEDO, A. *Casa de pensão*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

AZEVEDO, Miranda. José Ferraz de Almeida Júnior. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, IV. São Paulo, 1898-9.

BATISTA, Stephanie Dahn. O corpo falante: Narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. In: *Revista Científica/FAP* n° 5, jan./jun, 2010

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'*. In: LOURO, Guacira Lopes (org). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 193 – 219.

BUTLER, JUDITH. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CONNEL, R, MESSERSCHIMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. In: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v.21, n.1, p-241-282, jan-abril, 2013.

CONNEL, R. Políticas da masculinidade. In: *Educação & Realidade*, 20 (2), 1995, p. 185-206,

CORBIN, Alain. Introdução. In: CORBIN, Alain, et al. *História do Corpo*. vol 2. Trad.João Batista Kreuch, Jaime Clasen. Petropolis: Vozes, 2012.

LUGARINHO, M.C. Masculinidade e colonialismo: em direção ao “homem novo” (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa). In: *Revista Abril*. Rio de Janeiro: UFF, v. 5, n.10, 2013, p. 15 – 38.

MOSSE, George. *La imagen del hombre. La creación moderna de la masculinidade*. Madrid, Talasco Ed., 2000

ZEINER, Henri. O olhar dos médicos. In: CORBIN, Alain, et al. *História do Corpo*. vol 2. Trad.João Batista Kreuch, Jaime Clasen. Petropolis: Vozes, 2012.

PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior*. vol 1 e 2. Dissertação de Mestrado: USP, São Paulo, 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Pintura brasileira contemporânea: os precursores*. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas cidades, 1980.

ZOLA, E. O senso do real. In: ZOLA, E. *Do romance*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário/Edusp, 1995, p.24-30