

CHORAR, VERBO TRANSITIVO*

MARIA JOSÉ SOMERLATE BARBOSA**

Resumo

Este estudo analisa o choro e/ou a ausência dele como um dos parâmetros usados, especialmente nos séculos XIX e XX, para se definir masculinidade e virilidade. Examina também os discursos das emoções fortes (fúria, medo, dor, vergonha) e as mudanças de código do significado de masculinidade e virilidade que ocorreram a partir dos anos 60, fomentadas, em parte, pelos movimentos de contra-cultura. Utiliza vários textos (o filme "A intrusa", algumas passagens de *Grande sertão: veredas*, o Canto V de *Os Lusíadas* e várias letras do cancionário popular brasileiro) como exemplos da desconstrução da masculinidade e da virilidade e das discussões teóricas apresentadas ao longo deste trabalho.

Palavras-chave: Choro, masculinidade, virilidade, perfis masculinos.

* Inspirado no título do romance de Mário de Andrade – *Amar, verbo intransitivo* (1927). Recebido para publicação em setembro de 1998.

** University of Iowa.

Chorar, verbo transitivo

CRYING, TRANSITIVE VERB

Abstract

This study analyzes the act of crying/not crying as one of the parameters used, especially in the 19th and 20th centuries, to define masculinity and virility. It also examines the discourses of strong emotions (fury, fear, pain, shame) and the changes in the codes used to define masculinity and virility that have occurred since the 1960s, in part because of counter-culture discourses. This work also utilizes several texts (the film, *A intrusa*, some passages of *Grande sertão: veredas*, Chant V of *The Lusiads*, and several lyrics selected from Brazilian popular songs) which exemplify the deconstruction of masculinity and virility and the theoretical discussions presented throughout this study.

Os parâmetros usados na definição de masculinidade e virilidade geralmente se apoiam na diferenciação binária entre papéis masculinos e femininos, na distinção biológica, no discurso do corpo, na divisão de trabalho, na estrutura de poder, na dominação da esfera pública e na necessidade de controlar emoções e sentimentos. Neste contexto, a família como o *locus* privilegiado da construção das diferenças de gênero e os sistemas de símbolos e significados culturais tornam-se a medida e o léxico da construção de práticas que estruturam e definem masculinidade e virilidade e as suas representações e manifestações sócio-culturais.¹

O conceito de masculinidade está calcado em valores físicos que foram transformados em valores morais também. A sexualização da masculinidade encontra tanto respaldo que até os dicionários de língua portuguesa apresentam os termos “virilidade” e “masculinidade” como sinônimos. Considerando-se que, para uma grande maioria dos homens, virilidade é uma questão de perpendicularidade, a geometria do órgão sexual masculino, em todos os seus ângulos, constitui a medida da sua virilidade e a representação da sua masculinidade. Ao englobar os dois termos como categorias equivalentes e universais, os dicionários e os pronunciamentos culturais essencializam a medida da masculinidade (considerando-a apenas como virilidade) e definem a masculinidade de uma forma abrangente (“masculinidade hegemônica”)², como se as mesmas normas e padrões de comportamento constituíssem elementos válidos para todos os homens, em todos os tempos e lugares.

A geografia, porque, em muitos casos, é o receptáculo dos parâmetros sócio-culturais, também constitui um componente importante na construção do conceito de virilidade. Em geral, o homem urbano das grandes cidades, o do interior e o do sertão têm conceitos diferentes do que constitui um homem viril. O homem do sertão e o homem dos pampas se definem masculinamente diferente do homem das cidades. Mesmo o homem citadino de diferentes centros urbanos e regiões está influenciado por suas tradições, parâmetros culturais, sócio-econômicos e intelectuais divergindo nas maneiras de expressar ou definir a sua virilidade e masculinidade.

Divisões geográficas e as suas influências na estruturação dos conceitos de “masculinidade” e “virilidade” são aqui discutidos de uma maneira generalizada. Pois mesmo que haja, em diferentes áreas sócio-geográficas, certas variações nos graus e nas medidas da conceitualização dos termos “masculinidade” e “virilidade”, alguns conceitos pré-estabelecidos e latentes independem de regiões geográficas, classes sociais e níveis intelectuais. Em

¹ Para conceitos e definições de masculinidade e virilidade e identidade masculina, veja ALMEIDA, Miguel Vale de. *The Hegemonic Male: Masculinity in a Portuguese Town*. Providence, Berghahn Books, 1996; BADINTER, Elisabeth. *XY sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993; BROD, Harry. (ed.) *The Making of Masculinities: the New Men's Studies*. Boston, Allen and Unwin, 1987; MAY, Larry e STIRWERDA, Robert. *Rethinking Masculinity: Philosophical Explorations in Light of Feminism*. Boston, Rowman & Littlefield, 1992; NOLASCO, Sócrates. (org.) *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993; NOLASCO, Sócrates. (org.) *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995; OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo, Brasiliense, 1991; ROSEN, David. *The Changing Fictions of Masculinity*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993; SEIDLER, Victor J. *Rediscovering Masculinity: Reason, Language and Sexuality*. London and New York, Routledge, 1969; SMITH, Paul. (ed.) *Boys: Masculinities in Contemporary Culture*. Boulder, Colorado, Westview Press, 1996; TOLSON, Andrew. *Os limites da masculinidade*. Lisboa, Assírio Alvim, 1977.

² Esta expressão foi usada por ALMEIDA, Miguel Vale de. Op. cit., p.150.

Chorar, verbo transitivo

alguns contextos, a virilidade e a masculinidade se definem pela posse do corpo da mulher, tratado como objeto de dominação, controle e uso dos homens. Por exemplo, os notórios crimes “em defesa da honra” no final dos anos 70 e começos dos anos 80 ocorreram nas grandes e/ou sofisticadas cidades de Minas, Rio de Janeiro e São Paulo. Atraíram atenção da mídia nacional e internacional, principalmente porque os casais envolvidos tiveram acesso à educação formal de nível superior e pertenciam ao médio/alto escalão financeiro. Tais crimes indicam que existiam, no Brasil de então, normas de conduta sexuais para as mulheres estabelecidas pelas leis patriarcais que se baseavam num conceito hegemônico de virilidade (“mulher de homem macho não o trai”). Infringir tais parâmetros significava para as mulheres expor-se à violência masculina.

Baseado no conto do argentino Jorge Luis Borges, o filme brasileiro *A intrusa* exemplifica bem o conceito tradicional de masculinidade no final do século XIX.³ O filme analisa a misoginia e a violência do universo “viril” da região dos pampas, colocando em xeque muitas noções tradicionais do masculino e parodiando o universo bruto dos machos, representado pelo minuano e pelas construções de pedra. A trama se desenvolve em torno da “intrusa” (Juliana Burgos) que é objeto de posse dos dois irmãos (Cristián e Eduardo) tanto para os afazeres domésticos, quanto para os prazeres sexuais. Os dois irmãos começam a ter sentimentos mais profundos por ela que, por sua vez, mostra uma predileção por Eduardo. Quando o ciúme e a inveja começam a separá-los, eles tentam conciliar suas diferenças dividindo-a na cama (*ménage-à-trois*). Ao concluir que estão irremediavelmente se afastando um do outro, vendem-na a um bordel, em seguida sentem muito a sua falta, levam-na de novo para casa, mas como os desentendimentos entre os dois aumentam, Cristián a mata e os dois a enterram. O final “feliz” da narrativa mostra os dois irmãos a se abraçarem quase chorando, aliviados por terem resolvido o ponto da discórdia entre eles.

No ambiente discutido, os únicos sentimentos tidos como verdadeiramente “masculinos” nos pampas, e portanto aceitáveis, são a ira, a vingança, o sangue frio e o rancor, aliados à violência física e emocional e à competição como formas de garantir controle sobre suas relações afetivas e sobre o seu meio ambiente. A violência social, cultural, física e emocional apresentada neste texto exemplifica o nível de misoginia presente no universo machista. O filme questiona o conceito de masculinidade e virilidade que se define através da homofobia, da força bruta e do controle das emoções suaves, apontando para as tensões e para o machismo como uma couraça que costuma encobrir desvios e inseguranças sexuais.

Nota-se que (como no filme), em ambientes onde virilidade também é sinônimo de controle emocional, a ternura e a suavidade são reprimidas e, em alguns casos, até completamente suprimidas, pois são vistas como componentes simbólicos de um universo depreciadoramente considerado “feminino”. Nesses casos, o modelo de virilidade e masculinidade se associam a estratégias de dominação e controle, sendo calcado em sistemas de posse e poder.

³ O filme foi lançado em 1980 em co-produção com a Embrafilme, dirigido pelo argentino Carlos Hugo Christensen que morou e trabalhou no Brasil durante muitos anos. Veja também BECKER, Tuijo. *Cinema gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1986, p.86-87.

Existe uma tendência nos discursos sobre masculinidade para se examinar emoções e suas representações como algo estritamente biológico, caótico, desordenado, subjetivo, incontrolável e perigoso. Essa rede de associações costuma definir emoções como um processo individual e desengajado do meio em que foi produzido. A noção antiga e embebida no sistema binário, que considerava emotividade como uma característica feminina e racionalidade como uma característica masculina, ensinava que para um homem se qualificar como viril e, conseqüentemente, evitar que a noção de virilidade fosse infringida e/ou desestabilizada, emoções deviam ser suprimidas ou controladas. Através dos tempos, a palavra emoção se tornou no léxico e na vida um substantivo feminino.

Era quase sempre através do controle emocional e controle das situações para se sustentar uma auto-imagem de autoridade e poder que o homem aprendia a assumir uma identidade masculina de padrão uniforme imposto pelo mundo social em oposição à feminina. Tal posicionamento deu ao homem o desejo de definir a virilidade como forma de identidade, o que fomentou o aparecimento de um homem emotivamente inseguro e hesitante, mascarando e interpretando mal o discurso das suas emoções. A aprendizagem da masculinidade, como concebida nos círculos mais conservadores, advogava a eliminação de argumentos e até expressões físicas de conteúdo emocional. Nesse contexto, era ensinado aos meninos, desde pequeninos, a não ter medo e a não chorar, desencorajando manifestações emotivas. Se gargalhar era considerado um verbo essencialmente masculino, chorar era irremediavelmente infantil e feminino. Verbos tidos como intransitivos na gramática e na vida.

A linguagem funciona como agente transmissor e veículo através do qual muitos padrões sociais se organizam e se perpetuam criando o que Sócrates Nolasco denomina de “controles pedagógicos”, que mapeiam e implementam regras sociais estabelecendo conceitos prescritivos e normativos. Examinando algumas situações lingüísticas em que esses controles ocorrem, Nolasco considera que é nas relações familiares, escolares e sociais que se aprende que ser homem significa ser macho:

O cotidiano dos meninos está permeado por observações tais como: “isso é brinquedo de menina”, “menino não chora”, (...) “você é medroso, parece mulher”. Enfim, uma gama de afirmações vindas em um primeiro momento da família, posteriormente da escola e das relações sociais, fará crer aos meninos que existe um homem viril, corajoso, esperto, conquistador, forte, imune a fragilidades, inseguranças e angústias.⁴

“Homem que é homem não chora”/ *Big boys don't cry*, ensinam os posicionamentos culturais conservadores em que a construção da masculinidade e da virilidade se faz pela ausência de emoções palpáveis ou pela repressão de emoções e sentimentos. Chorar, de todas as formas de se expressar emocionalmente, é tida como um desprezível sinal de fraqueza e vulnerabilidade pois se qualifica como índice da incapacidade de se organizar interiormente. O não-chorar é ainda, em círculos mais conservadores, o selo da repressão emocional representando, nos ambientes masculinamente claustrofóbicos, um sinal de virilidade e uma marca de fortaleza. A segunda

⁴ NOLASCO, Sócrates. Op. cit, p.42.

Chorar, verbo transitivo

estrofe da canção *Rugas* de Nelson Cavaquinho, Ary Monteiro e Augusto Garcez confirma a busca dessa densidade emocional, mostrando que controlar as lágrimas significava reprimir o sofrimento e aprender a ser feliz:

Eu, que sempre soube
Esconder a minha mágoa
Nunca ninguém me viu
Com os olhos rasos d'água
Finjo-me alegre
Pro meu pranto ninguém ver
Feliz aquele que sabe sofrer.⁵

Desde os tempos da antiguidade clássica tem havido uma preocupação de filósofos, estudiosos, pesquisadores e escritores em definir o *status* das emoções, codificar a sensibilidade e estabelecer parâmetros para se distinguir comportamentos femininos dos masculinos. Nos séculos XVIII e XIX, para explicar como as emoções caracterizavam comportamentos e definiam biologicamente as diferenças de gênero, utilizou-se da pesquisa científica da época, construindo-se, então, uma visão orgânica da sensibilidade baseada no estudo da circulação do sangue.⁶ Os cientistas e estudiosos da época mapearam “os limites do desenvolvimento da sensibilidade” como uma característica feminina e/ou infantil.⁷ Segundo as teorias desenvolvidas nessa época, o intestino e o diafragma constituíam, nas pessoas sensíveis, o ponto originário das emoções que poderiam se tornar incontrolláveis se houvesse algum desarranjo nessas partes anatômicas. Era considerada verdade científica que tal estado físico afetava principalmente as crianças e as mulheres. Acreditava-se que o ser extremamente sensível se relegava à mediocridade, pois estava sujeito a perder suas faculdades mentais e, por isso, todo homem que se prezava evitava demonstrar muita sensibilidade.

Os discursos das emoções e suas representações (especialmente o choro/a ausência de choro) tornaram-se um reflexo dos posicionamentos sociais e científicos da época e foram amplamente registrados na literatura. Numa análise detalhada sobre o papel do choro na sociedade e na literatura francesa dos séculos XVIII e XIX, Anne Vincent-Buffault discute casos em que a constituição física mais frágil das crianças e das mulheres foi transformada num comportamento moral. Portanto, as lágrimas, para os homens, tornaram-se símbolos de fraqueza, uma sensibilidade exagerada que podia até levantar dúvidas sobre a sua virilidade. Muitos destes legados franceses encontraram ampla aceitação no Brasil de então e ainda se materializam no Brasil de hoje.

Tem sido lugar comum considerar que as mulheres são biologicamente estruturadas para a emoção. Por isso, geralmente, lhes é conferido o direito de dar evasão aos seus sentimentos e emoções, enquanto é permitido ou perdoado tais “disparates” aos homens apenas em caso de morte, se estiverem bêbados ou então no espaço da música e da poesia, especialmente se estiverem se lamentando da traição feminina. Provavelmente porque a morte

⁵ Regravado no CD *Os grandes sambas da história*, nº 8, Editora Globo, 1997, faixa 11.

⁶ VINCENT-BUFFAULT, Anne. *The History of Tears: Sensibility and Sentimentality in France*. New York, St. Martin's Press, 1991, p.45. Veja também LUTZ, Catherine A. e ABU-LUGHOD, Lila. (eds.) *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

⁷ Id., ib., p.45. A tradução é minha.

carrega uma carga semântica de irreversibilidade e terminalidade, constitui uma das instâncias em que o choro do homem tem sido encorajado e até apreciado. Tanto no caso de morte como de doenças graves, costuma-se perdoar o choro dos homens, pois, nessas circunstâncias, acredita-se que as lágrimas indicam uma sensibilidade humana e espiritual.⁸ Afinal, trata-se de uma situação em que o ser humano não está apto a exercer controle sobre a vida.

Na literatura brasileira, um dos exemplos mais intrigantes da desconstrução do conceito de virilidade do sertanejo e do jagunço através do choro (por causa de morte de um ente querido), aparece em *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. Neste texto, o presumível pacto de Riobaldo com o Diabo para se tornar imbatível faz parte da sua busca imperativa de superar a emoção (representada pelo medo, ânsias e desamparos). Ao tentar estabelecer um possível pacto com o Demo e adquirir um “corpo fechado”, num estado de conflito e tensão, Riobaldo tenta negociar uma força sobrenatural que lhe dará o poder de não se emocionar e amedrontar diante da morte, buscando com isso a invulnerabilidade.

Para Riobaldo, a luta “era a expressão da soberania, utilizada para minimizar o sentimento de fragilidade e impotência que sentia ante a possibilidade da morte”.⁹ As lutas, confrontos e tocaias descritos em *Grande Sertão* e que norteiam a fala de Riobaldo desempenham o papel de ajudá-lo a expressar seus sentimentos e a ter acesso a certas emoções que só se materializam para ele sob “a estética da violência”.¹⁰ A desconstrução emocional do grande sertão viril de Riobaldo já se afirmara no seu nome. Se antes da morte de Diadorim, “rio-baldo” era a barragem, a parede que represava as águas da emoção para ser, acima de tudo, “viril”, na passagem em que chora, o “baldo” do seu nome se torna o carecido ou carente. No final, Riobaldo permite que a sua manifestação de dor, compreensão do seu amor e da sua perda afetiva se façam através do pranto, o que também desestrutura as representações de virilidade do mundo jagunço.

Se o desenrolar da narrativa questionara a definição jagunça de masculinidade e virilidade (especialmente quando Riobaldo confronta os seus anseios, desejos e medos, inclusive o medo de amar Diadorim que ele pensava ser homem), o final da narrativa desmantela completamente o conceito de macho, homem duro, de corpo e emoções fechadas. A ternura das cenas finais do romance, parada no tempo-espácio da descoberta, vaza emoção e explode em choro. Como explica Riobaldo, diante do corpo morto e nu de Diadorim: “Levantei mão pra me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores”.¹¹ E mais adiante confirma o choro convulso: “Chorávamos extenso. E todos meus jagunços decididos choravam”.¹² *Grande Sertão* mostra que, permitindo-se, onde a linguagem falha, o choro discursa, podendo até desestabilizar a base e o centro da construção masculina do

⁸ Cf. VINCENT-BUFFALT, Anne. Op. cit., pp.178-180.

⁹ Citação usada por Nolasco em outro contexto e aqui adaptada para se ajustar à discussão sobre *Grande sertão*. (NOLASCO, Sócrates. *O mito...* Op. cit., p.63.)

¹⁰ A expressão (“a estética da violência”) foi usada por Nolasco (*O mito...* Op. cit., p.83.) para analisar a questão da guerra e a masculinidade, foi aqui adaptada para se ajustar à discussão de *Grande sertão*.

¹¹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p.560.

¹² Id., lb., p.561.

Chorar, verbo transitivo

sertão e da guerra, pois não apenas Riobaldo, mas todos os jagunços choraram.

Ao descobrir as formas femininas de Diadorim, Riobaldo reafirma o seu conceito de virilidade e masculinidade, noções hegemônicas que o haviam perseguido e conflituado durante a narrativa, ao concluir que podia de fato, segundo os seus padrões sociais e parâmetros culturais, amar Diadorim pois ela era mulher. Mas confirma a tradição que acredita que – até mesmo num mundo excessivamente macho como o de *Grande Sertão* onde a virilidade se afirma pela força bruta, pela tocaia e pela luta – a experiência emotiva, através das lágrimas, é permitida e encorajada em casos de morte de pessoas amadas.

Além de situações irreversíveis como doenças fatais e a morte, os círculos sociais mais conservadores aceitavam também o choro masculino em casos de embriaguez e por questões amorosas. Nestes contextos, o pranto do homem não questionava sua virilidade e masculinidade, porque, uma vez embriagado, o homem ficava incapacitado de exercer controle sobre si mesmo e, especialmente, sobre suas emoções. E como beber, especialmente nos espaços públicos, era um lazer nomeadamente masculino, perdoava-se que o homem perdesse o controle das emoções, especialmente se a embriaguez fosse por questões amorosas. Quando os homens se lamentavam da traição feminina, a emoção passava a ser uma prática discursiva que tinha na poesia e na música um lugar relacional onde se permitia aquilo que o código cultural e social não legitimava. O abandono sofrido pelo homem ou a traição da mulher amada, tão cantados nas músicas dos anos 30 e 40 no Brasil, apontavam para uma categoria emocional descontrolada, indicando o “universo do desespero”.¹³

Na literatura portuguesa, uma das cenas mais intrigantes da desconstrução emocional, através do choro, encontra-se no Canto V de *Os Lusíadas*. A aparência descomunal do gigante Adamastor, transformado no Cabo das Tormentas, cria uma disparidade entre sua fúria/aparência tão viril e sua evocação de “fraqueza” diante da ninfa que o desafiara e o reduzira a uma rocha. O gigante, feroz e humilhado, explica aos navegadores portugueses que o oportunismo e a traição de Thetis, centro pivotal da sua ira, lhe provocara lágrimas e infortúnios:

Converte-se-me a carne em terra dura;
Em penedos os ossos se fizeram;
Estes membros que vês, e esta figura
Por estas longas águas se estenderam.
Enfim, minha grandíssima estatura
Neste remoto Cabo converteram
Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,
Me anda Thetis cercando destas águas.

Assi contava; e, cum medonho choro,
Súbito de ante os olhos se apartou.¹⁴

Nesta passagem de *Os Lusíadas*, o choro não desestabiliza e/ou instaura dúvidas sobre a virilidade de Adamastor, pois na Idade Média os homens

¹³ Para a discussão em torno do “universo do desespero” veja VINCENT-BUFFALT, Anne. Op. cit., pp.184-188. Para a discussão do choro na música dos anos 30 e 40 no Brasil, veja OLIVEN, Ruben George. A mulher faz e desfaz o homem. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, 1987, vol. 2, nº 376, pp.52-62. MATOS, Maria Izilda S. de e FARIA, Fernando A. *Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e as suas relações*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1996.

¹⁴ CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto, Porto Editora, 1986, pp.207-208.

choravam tanto na esfera pública quanto no seu mundo privado. Os parâmetros usados para se avaliar a dimensão cultural do choro masculino se transcodificaram da Idade Média até agora e, portanto, há diferenças nos valores morais e sociais atribuídos ao choro ou à ausência dele. O que está em jogo, nesta parte de *Os Lusíadas*, e que se assemelha a certos casos modernos, não é o choro ou a ausência dele como índice de masculinidade, mas a representação lacrimosa da fúria de Adamastor quando se sente traído por Thetis. A traição a que Adamastor se refere é o não-cumprimento do voto feito por ela de se submeter às vontades dele. A traição, neste caso, é a desautorização da posse do corpo dela que se cumpre através da cilada que ela lhe preparara.

Camões critica os valores duplos e a hipocrisia de Adamastor, centrados num conceito unilateral, pois o gigante se lamenta de ter sido ingênuo e acreditado na promessa de Thetis mas, em nenhum momento, se condena por ter planejado trair a confiança dela, caso ela tivesse seguido o plano por ele elaborado. Ele pensava em usar a força física contra ela e até estuprá-la, se ela resistisse aos seus avanços sexuais e amorosos. É através da força que ele pensa em determinar o domínio do seu poder masculino. Neste caso, a posição e a atitude de Adamastor também se assemelham àquelas prescritas pela cultura machista atual. A grande ironia do texto camoniano é que, num revés da sorte, Adamastor se torna a representação icônica da sua concepção de homem. Prisioneiro da sua ira, ele chora de raiva, para sempre incrustado na sua gigantesca, monstruosa e petrificada aparência excessivamente viril, que é representada no texto tanto pela fortaleza da rocha (que ele incorpora) quanto pelo seu aspecto monstruoso.

Ainda que situados em tempo e espaços diferentes, tanto a ira de Adamastor (por Thetis não ter se deixado dominar e por ter sido mais sagaz) quanto a fúria de alguns homens nos tempos modernos (que têm castigado e até matado as mulheres que ousam assumir um controle direto da sua sexualidade) se baseiam no fato de que os homens acreditam ter o “direito” de controlar o corpo e a vontade femininos. Nesse caso, ainda que moralmente depreciável, a traição indica a coragem feminina de exercer domínio sobre seu próprio corpo e a sua vontade. Tal desafio leva os homens a temerem a perda da sua autoridade e sentem o seu domínio patriarcal ameaçado.

É exatamente porque virilidade e, conseqüentemente, masculinidade se definem pelo controle (emocional, físico, econômico e social) que a infidelidade conjugal e amorosa tem, nos meios conservadores, uma carga semântica de duplo valor moral e social. A traição masculina e a divulgada predisposição “natural” e biológica do homem para o sexo – desculpa freqüentemente usada para justificar a infidelidade masculina – se tornaram também um símbolo de virilidade, algo aceito como positivo, principalmente nos países latinos. Quando, no entanto, a infidelidade é por parte da mulher, a traição adquire uma conotação oposta, passando a representar uma falha de caráter (“mulher adúltera”) e uma grande desonra para o homem.

Se a traição feminina (ou até mesmo a hipótese dela) tem, através dos anos, desencadeado atitudes nos homens que variam desde o derramamento de lágrimas a outras mais violentas como a punição física e a morte, a traição masculina tem sido vista de um ângulo completamente diferente. A infidelidade masculina codifica um sentimento de poder e engrandecimento pessoal e cumpre a função de expressar e acrescentar uma conotação positiva ao mito do homem aventureiro em que a façanha, a proeza e o ativo desempenho sexual se tornam índices de virilidade e masculinidade.

Chorar, verbo transitivo

O choro e/ou a fúria/violência que, em ambientes tradicionais, irrompem quando os homens se sabem traídos é resultante da crença de que foram injustiçados, derrotados, humilhados e roubados dos seus direitos e bens morais (a fidelidade da esposa ou da noiva e a virgindade da filha). Aos seus olhos – e da comunidade a que eles pertencem – homens traídos se tornam inferiores porque falharam no seu papel de macho. São considerados moralmente deformados pois foram incapazes de exercer controle sobre seu círculo familiar, permitindo que a sua reputação fosse denegrida pela desonra. Tornam-se socialmente debilitados uma vez que até eles mesmos se vêem como seres incapazes e incapacitados de exercer controle e domínio sobre a sua esfera familiar. E encontram-se sexualmente diminuídos já que a infidelidade da esposa, noiva ou namorada pode levantar questões sobre o seu desempenho sexual e funcionar como um atestado da sua incapacidade de exercer bem a sua função de macho.

Portanto, considerando-se o impacto que a infidelidade feminina tem tido para os homens, através dos tempos, poder-se-ia dizer que as lágrimas de Adamastor se assemelham às de muitos homens modernos. Inúmeros textos literários e letras de música, do começo deste século até agora, confirmam que, por amor ou traição, “até o mais forte dos homens chora”. Por exemplo, no Brasil, o homem traído e/ou abandonado do cancionista popular, especialmente das músicas de Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues, Ataulfo Alves, Martinho da Vila e Chico Buarque, também se sente (como Adamastor) mutilado, destemporalizado, enfraquecido e relativizado.

Nas últimas décadas deste século, provavelmente pelo impacto que as premissas dos movimentos sócio-culturais tiveram, uma nova imagem do homem “sensível” (capaz até de chorar em público) foi se estabelecendo. O horror às qualidades femininas nos homens e aos comportamentos de natureza “feminina”, tão presentes no modelo de masculinidade padrão e nas prescrições de virilidade, ganham posicionamentos diferentes na vida contemporânea. O “novo” masculino teve uma interlocução com o movimento feminista e o movimento *gay*, o que colocou em xeque a própria noção de “uma identidade masculina, de um comportamento masculino ou da própria categoria “masculino”.¹⁵

A modernização da sociedade das grandes cidades, a crescente força de trabalho da mulher e as reivindicações femininas ajudaram também a construir um novo rosto da virilidade brasileira, re-estruturando, re-dimensionando e desestabilizando papéis sociais e culturais. O homem incapaz de se emocionalizar, aquele que exercia controle sobre suas emoções e seu meio-ambiente, tem cedido lugar a um homem que busca o seu lado “feminino”, para onde a evasão das emoções se canaliza e onde chorar passa a ser uma das medidas charmosas da sua vulnerabilidade e emotividade.

Mais recentemente, os conceitos de virilidade e masculinidade, e a sua relação emotiva, têm sido analisados como representações cultural e socialmente construídas através de processos de diferenciação. Contemporaneamente, para dilatar o limitado espaço onde se lhes era permitido manifestar suas emoções suaves, os homens têm tentado relativizar, historicizar ou contextualizar o discurso das emoções através da aprendizagem de novos códigos sócio-culturais. Este discurso tem sido analisado pelos próprios homens como uma linguagem do corpo e como uma

¹⁵ NOLASCO, Sócrates. *A desconstrução...* Op. cit., p.57.

categoria moral também, pois se estrutura segundo as normas das relações sociais e culturais.

Reaprender o discurso e a linguagem das suas emoções tem levado o homem contemporâneo a um conhecimento mais profundo de si mesmo, mas tem também lhe confirmado que o controle do meio-ambiente machista está ameaçado. Não é de se surpreender, portanto, que haja no Brasil de hoje uma preocupação nos círculos masculinos mais esclarecidos em aceitar e incorporar a emoção e suas representações corporais, sociais e culturais como uma maneira de se humanizar. Por isso, o homem “emotivo e sensível”, uma das novas imagens do homem moderno, gerada e gerida pela necessidade de mudar, adaptar e se emocionalizar, tem tido uma aceitação crescente.

Nos discursos contemporâneos encontramos inúmeros exemplos dessa preocupação. Está presente, por exemplo, no humor de Luiz Fernando Veríssimo, nas discussões teológicas de Leonardo Boff e nas reflexões de Augusto Boal. Todos eles tentam mediar o seu universo pessoal parodiando o conceito de Homem com H maiúsculo, aceitando o que consideram “sua parte feminina” ou criticando posicionamentos machistas. Tentando teorizar sobre o assunto, Augusto Boal cita Leonardo Boff dizendo: “Gostaria que os padres, os bispos e até o papa descobrissem sua dimensão feminina: o homem amadurece homem na mulher, e a mulher amadurece mulher no homem”.¹⁶

A canção *Super-homem* de Gilberto Gil também exprime o desejo do homem contemporâneo de aceitar a sua “porção mulher”, a tentativa de melhor definir o discurso das suas emoções e o ensejo de questionar a masculinidade na sua forma tradicional, como se pode ver nos seguintes trechos:

Um dia,
Vivi a ilusão de que ser homem bastaria
Que o mundo masculino me daria
Tudo o que eu quisesse ter
Que nada!
Minha porção mulher
Que até então se resguardara
É a porção melhor
Que trago em mim agora
É que me faz viver.¹⁷

Os movimentos de contra-cultura dos anos 60 questionaram os posicionamentos sócio-culturais das décadas anteriores. Nos anos 70, o impacto do movimento feminista em todo mundo levou muitos homens a repensarem o “modelo de comportamento violento, marca da virilidade masculina”.¹⁸ Desde o final dos anos setenta, seguindo os padrões indicados pela Tropicália, principalmente com músicas dos seus maiores expoentes (Gilberto Gil e Caetano Veloso), muitas pessoas aderiram às novas terminologias para definir o homem que se considerou masculinamente

¹⁶ BOAL, Augusto. *Aqui ninguém é burro! Graças e desgraças da vida carioca*. Rio de Janeiro, Edifora Reván, 1996, p.92.

¹⁷ GIL, Gilberto. CD *A gente precisa ver o luar*. São Paulo, Ariola Discos, 1990, faixa 2.

¹⁸ NOLASCO, Sócrates. *O mito...* Op. cit., p.82. É interessante notar também que, paralelamente a todas essas mudanças de código sócio-cultural, quase como um contra-ataque, o final dos anos 70 no Brasil testemunhou inúmeras mortes de mulheres pelos maridos ou amantes.

Chorar, verbo transitivo

diferente dos padrões anteriores (é a época do “homem sensível”, “homem que chora”, “homem sem medo de se fragilizar”, “homem emotivo”).¹⁹ Desde então, muitas pessoas chegaram à conclusão já anunciada por Riobaldo (*Grande sertão*) de que, em se tratando de emoções e sentimentos, o que “existe é homem humano. Travessia”.²⁰

A longa recessão pós-“milagre” econômico brasileiro acabou criando, em muitos casos, uma dupla jornada de trabalho para a mulher mas, por outro lado, serviu para impulsionar a participação masculina nos afazeres domésticos e redimensionar e redistribuir tarefas antes consideradas prioritariamente femininas. Para alguns estudiosos, a maior participação dos homens nos afazeres domésticos e na criação dos filhos pode também ter tido um papel no redimensionamento do “homem novo”. Se, segundo Rosiska Darcy de Oliveira, “a esfera da vida privada se estrutura em torno de relações afetivas”²¹, é nesse ambiente que certas mudanças de comportamento podem ser melhor observadas e mais facilmente levadas a cabo.

O cancionário popular brasileiro contemporâneo confirma a participação dos homens nos trabalhos domésticos como uma marca de transição para novos papéis sociais. Na sua música *Puxa Vida*, o compositor Tico da Costa exemplifica esse momento de transição dos espaços masculino e feminino ao discutir o “sofrimento” do homem moderno que, por amor, se sujeita a fazer trabalhos domésticos:

Por você faço até coisa que detesto:
Lavo prato,
Passo a ferro,
Beijo gato,
Desinfeto,
.....
Fico em casa,
E, ainda por cima de tudo,
Vou ao supermercado.
Odeio carregar saco, que saco!
Qual é meu pecado?
Me diga, me diga, me diga!
É te amar demais!²²

Se nas músicas de Lupicínio Rodrigues “o sofrimento aparece como uma imposição indiscutível do destino, como se tal fosse a ordem natural da vida”²³, nesta canção, Tico discute a participação do homem nos afazeres e tarefas domésticas como o grande sacrifício do homem contemporâneo pela amada. Ele apresenta a nova representação masculina e indica a busca de uma linguagem mais condizente com as mudanças e as transformações do homem “domesticado” no seu papel de marido moderno e pai devotado aos filhos.

¹⁹ Id., lb., p.184.

²⁰ ROSA. Op. cit., p.568.

²¹ OLIVEIRA. Op. cit., p.100.

²² COSTA, Tico. CD *Brazil Encanto*. New York, Music of the World, faixa 3. Tico costuma explicar que quando canta essa música no Brasil, os homens se identificam muito com esse novo tipo de “sofrimento” masculino. Nos Estados Unidos e em muitos países europeus (como a Dinamarca e a Alemanha), os homens não conseguem perceber nem mesmo o possível humor que esta canção apresenta possivelmente porque, por questões sócio-culturais, os papéis masculinos diferem também um pouco de país para país.

²³ MATOS, Maria Izilda S. de e FARIA, Fernando. Op. cit., p.63.

Ainda que os esforços para se estabelecer parâmetros diferentes para a configuração da virilidade e da masculinidade tenham desestabilizado e renegociado sistemas sociais e culturais no Brasil, as emoções e os discursos emocionais do corpo por elas geridos (como o choro) continuam sendo categorizados como o “lado feminino”. De uma certa forma, os valores fisiológicos dos séculos XVIII e XIX, tidos como provas científicas de que as crianças e as mulheres eram biologicamente estruturadas para serem mais emotivas, ainda não foram completamente reestruturados. O que existe hodiernamente é uma aceitação de que o homem tem um lado “feminino” (assim como a mulher tem um lado “masculino”) e, portanto, pode perfeitamente se sujeitar a vibrações emocionais como as mulheres.

Mesmo que tenha havido uma mudança de códigos e de parâmetros, percebe-se que tais “transformações” pressupõem apenas que o homem deva aceitar e aprender a conviver bem com a sua parte “feminina”, incorporando discursos emotivos e se “fragilizando”. O discurso das emoções ainda é considerado apenas como o “lado feminino” que o homem moderno tem aceitado e incorporado. Cada vez mais se busca um equilíbrio que tende muito a uma neutralidade, um espaço em que feminino e masculino possam se desnudar de atributos culturais e sociais taxativos, codificadores e impermeáveis. Tais formulações ajudam a estabelecer um conceito de masculinidade mais moderno e indicam uma nova face no conceito de virilidade. O ideal andrógino, tem sido bastante usado nas últimas décadas como um ponto referencial para as mudanças de códigos sócio-culturais que os movimentos de contra-cultura fomentaram. A busca da androgínia pressupõe a noção utópica de que diferenças, lutas e estratégias de poder podem ser completamente eliminadas.

No entanto, em geral, essa neutralidade andrógina serve apenas para mascarar as diferenças e as experiências dos homens e das mulheres (que são histórica, social e biologicamente diferentes). Seria ingênuo demais aceitar que tais diferenças possam ser erradicadas simplesmente com a participação crescente dos homens nas atividades e responsabilidades familiares ou com a atribuição de características tidas como “femininas” aos homens.²⁴ Como Rosiska Darcy de Oliveira discute, “uma verdadeira igualdade entre homens e mulheres não supõe o andrógino nem tampouco a eliminação de diferenças” pois “dissolver e fundir homens e mulheres, masculino e feminino, no magma de uma natureza humana indiferenciada, é romper a própria dinâmica da vida”.²⁵

Portanto, ao se analisar as tendências atuais, pode-se supor que o primeiro passo na direção de mudanças no *status* da definição e categorização das emoções já foi dado. No entanto, essa “ruptura epistemológica”²⁶ gerará novos modelos culturais. Mas as “culturas” masculina e feminina terão que, constantemente, renegociar e delinear novos códigos e padrões. Provavelmente, as mudanças de código nas concepções de virilidade continuarão a desestabilizar a noção hegemônica de masculino e da compartimentalização dos sentimentos, indicando uma multiplicidade de modalidades e perfis masculinos que se multifacetam para redimensionar

²⁴ Cf. OLIVEIRA. Op. cit., p.95. (A crítica de Rosiska se refere especialmente ao estudo desenvolvido por BANDINTER, Elizabeth. *L'un est l'autre*. Paris, Jacob, 1986). Veja também NOLASCO, Sócrates. *O mito...* Op. cit., pp.122-123.

²⁵ OLIVEIRA. Op.cit., p.147.

²⁶ Id., lb., p.107.

Chorar, verbo transitivo

construtos sociais e culturais, intérpretes de categorias relacionais. Masculinidade, nesse novo contexto, não se traduzirá no discurso da diferença. Torna-se-á um sistema de produzir diferenças maleáveis e desconstrutíveis que não se forjarão segundo padrões de dominação, autoritarismo e controle e não serão determinadas meramente por certas atitudes, comportamentos e manifestações emotivas como o choro.