UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

SUELANEA CARNEIRO DA SILVA

CRISE DA MASCULINIDADE NA LITERATURA DE LYA LUFT: MACHISMO E HIPERSENSIBILIDADE DOS CORPOS

Campina Grande – PB
2019

SUELANEA CARNEIRO DA SILVA

CRISE DA MASCULINIDADE NA LITERATURA DE LYA LUFT: MACHISMO E HIPERSENSIBILIDADE DOS CORPOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves

Campina Grande - PB
2019

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586c Silva, Suelanea Carneiro da.
Crise da masculinidade na literatura de Lya Luft: [manuscrito] : Machismo e hipersensibilidade dos corpos / Suelanea Carneiro da Silva. - 2019.
116 p. : il. colorido.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2019.
"Orientação : Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves , Coordenação do Curso de Letras - CEDUC."
1. Análise literária. 2. Machismo. 3. Masculinidade. 4. Hipersensibilidade. 5. Masculinidade hegemônica. 6. Hipersensibilidade. 7. Machismo. I. Título
21. ed. CDD 801.95

Elaborada por Luciana D. de Medeiros - CRB - 15/508 BCIA2/UEPB

SUELANEA CARNEIRO DA SILVA

CRISE DA MASCULINIDADE NA LITERATURA DE LYA LUFT: MACHISMO E HIPERSENSIBILIDADE DOS CORPOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

Apresentada em 17de setembro de 2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wanderlan, da Silva Alves (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

Prof. Dr. Anselmo Peres Alós
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães – UEPB
Universidade Estadual da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, que me deu forças e que me amparou em meus momentos de angústias e dificuldades, pois sem ele eu jamais conseguiria concluir esta pesquisa.

A meu esposo Davi Jr, que sempre esteve ao meu lado, que acreditou em mim quando nem eu mesmo acreditava e me apoiou cuidando de nossa casa e do nosso filho, para que eu pudesse estudar. Agradeço a meu filho Samuel, que me deu forças para concluir este trabalho e me fez desejar um caminho (mais) livre para as masculinidades.

Agradeço à minha família, que sempre me apoiou: minha mãe, Giseuda, que sempre me incentivou a nunca parar de estudar, assim como meu pai, Rinaldo, e meus irmãos Suênia e Suênio, que foram fontes de assistência continuamente.

Agradeço à CAPES, que financiou esta pesquisa, oferecendo os subsídios para que ela pudesse ser concluída e por seu apoio financeiro durante a licença maternidade.

À minha primeira orientadora, Prof. Dra. Maria Goretti Ribeiro, que me apresentou ao mundo de Lya Luft e me guiou no início desta dissertação. Agradeço especialmente a meu orientador, Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves, por ter primeiramente aceitado me orientar, mesmo diante de todos os desafios, por todos os conhecimentos compartilhados e, principalmente, pelo seu exemplo de ética profissional. Sua postura enquanto professor me fez visualizar o tipo de profissional que desejo ser, agradeço infinitamente por tudo que fez e faz por mim.

Aos professores que compuseram a banca examinadora: Prof. Dr. Anselmo Peres Alós e Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães, por aceitarem dialogar comigo sobre a pesquisa, e ao professor Antônio Carlos, também, pelas sugestões no Exame Geral de Qualificação.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba, que, com suas aulas, me fizeram refletir sobre meu objeto de pesquisa. Agradeço à Alda e à Telma, secretárias do programa, por toda a ajuda administrativa e apoio despendido.

Agradeço à minha turma do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI)- 2017, especialmente Jullyanna, Ferdinando, Tarciana e João, que juntos trouxeram alegrias a esta jornada, tornando-a mais leve.

Agradeço a meus alunos do seminário, à minha classe dos jovens, que sempre me apoiaram e me incentivaram nos momentos de dificuldade com palavras de ânimo.

Dedico este trabalho a Deus,
a meu esposo Davi Jr
e a meu filho Samuel,
que nasceu durante esta jornada.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar como a literatura de Lya Luft lê a crise da masculinidade hegemônica, nos textos em que a autora aborda as inquietações masculinas, especialmente em "Eu falo de homens e seus sonhos", ensaio presente em *O rio do Meio* (2001), e no romance *O quarto fechado* (1984), em que se problematizam duas formas de vivenciar a masculinidade: em Martim (o pai), temos a representação da masculinidade hegemônica; e em Camilo (o filho); temos um homem sensível e aparentemente homossexual não subordinado aos ideais da masculinidade tradicional. Como resultado, nossa pesquisa analisa certos processos de crise da masculinidade hegemônica, incapaz de representar ou abarcar as múltiplas características da masculinidade. Utilizamos, como pressupostos teóricos, o conceito de múltiplas masculinidades estabelecido por Connell (2005 e 2013), centrando-nos em como a masculinidade hegemônica hierarquiza e subestima as outras expressões da masculinidade. Além disso, dialogamos com os conceitos de performance de gênero, de Butler (2013), de hipersensibilidade dos corpos, de Grossman (2016), e corpo sem órgãos, de Deleuze e Guatarri (1996), para ler as tensões da masculinidade tradicional quando confrontada com formas não hegemônicas de expressão do masculino.

Palavras-chave: crise da masculinidade; hipersensibilidade; Lya Luft; machismo

ABSTRACT

This study has a focus to analyze how Lya Luft's literature reflects the crisis of hegemonic masculinity in contemporary times through the essays in which the author addresses male concerns, especially in “I speak of men and their dreams”, an essay in *O rio do Meio* (2001), and especially in the novel *O quarto fechado* (1984) by presenting two ways of experiencing masculinity: in Martim (the father) we have the representation of hegemonic masculinity and in Camilo (the son), a sensitive man and apparently homosexual, insubordination to the ideals of this traditional masculinity. As a result, our research shows that this form of masculinity is in crisis for not being able to represent or embrace multiple masculinities. We will use as theoretical assumptions the concept of multiple masculinities established by Connell (2005 and 2013) focusing on how hegemonic masculinity hierarchizes and underestimates the other masculinities that are considered sensitive, using the concept of gender performance established by Butler (2013) to fulfill this purpose.), of body hypersensitivity established by Grossman (2016), as well as the practice of the body without organs, by Deleuze and Guatarri (1996), to read the tensions of traditional masculinity when confronted with non-hegemonic forms of masculine expression.

Keywords: Crisis of masculinity; Hypersensitivity; Lya Luft; Chauvinism

“Os homens não entendem nada disso,
ouvia também,
quando se tratava de assuntos que exigiam delicadeza.
Era como se não admitíssemos que sentem e sonham,
são ternos ou sofrem de solidão;
as vezes falamos como se fossem
menos humanos do que nós”
Lya Luft

“No dia em que fotografias com homens
carregando armas se tornarem raras
e fotografias com homens empurrando carrinhos de bebê
se tornarem comuns,
aí saberemos que estamos
realmente chegando a algum lugar”
Connel

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 *A ilha dos mortos* (1880), Arnold Bocklin ..... p. 60
Figura 2 *A origem do mundo* (1866), de Gustave Coubert ..... p. 78
Figura 3 *A origem da guerra* (1989), de Orlan ..... p. 79

SUMÁRIO

Introdução 12
1. FALO DE HOMENS E SUAS CRISES 18
1.1 Ser *um "verdadeiro homem"*.....19
1.2 Estudos da masculinidade e o conceito de masculinidade hegemônica 32
1.3 A crise da masculinidade.....41
2. O MACHISMO: FRAGILIDADES DA MASCULINIDADE HEGEMÔNICA 57
2.1 Martim: a masculinidade hegemônica em crise 58
2.2 Martim e Renata: tentativa frustrada de dominação.....68
2.3 Martim e Camilo: masculinidade hegemônica X masculinidade subordinada 80
3. HIPERSENSIBILIDADE DOS CORPOS: ARTE E SEXUALIDADE.....84
3.1 A hipersensibilidade de um Corpo sem Órgãos.....85
3.2 A hipersensibilidade na arte.....91
3.3 A hipersensiblidade e a sexualidade 100
Considerações finais.....106
Referências bibliográficas 112

Introdução

Observa-se na contemporaneidade certa tendência à busca por uma ruptura com os padrões tradicionais estabelecidos pelas estruturas dominantes acerca da masculinidade. Deste modo, emergem discussões acerca da crise da masculinidade, que consiste no confronto entre os ideais vinculadas à masculinidade hegemônica e o apelo às subjetividades masculinas pautadas na multiplicidade. Ainda que estas tenham sido historicamente silenciadas em prol de um modelo universalizante que define o que é ser um "verdadeiro" homem e marginaliza outras formas de masculinidade, é a partir desse conflito que a crise pode ser pensada como um giro cuja inflexão torna-se produtiva para a reflexão que este trabalho propõe.

Apenas a partir dos anos 1970 e após a ascensão dos movimentos feministas começa a surgir uma preocupação em estudar as inquietações daquele que até então tinha sido considerado o sexo mais forte e um emblema de poder e dominação, o homem. Tal preocupação se afirma com o surgimento dos *Men's studies*, que consistiam em grupos que debatiam sobre as fragilidades masculinas e sua consequente exposição diante da "nova" mulher, que buscava igualdade de direitos e, portanto, fazia surgir cada vez mais estudos sobre a dominação que o sistema patriarcal lhe impunha, assim como sobre sua necessidade de libertação.

Porém, ao fazermos uma comparação entre a quantidade de estudos existentes sobre o homem e sobre a mulher, é perceptível a escassez (quase ausência) de vozes que problematizam, ou mesmo aceitam, a ideia de crise da masculinidade, o que é, no mínimo, muito sugestivo para pensar sobre tal tema. Neste contexto, os trabalhos de Connel (2005; 2013) são fundamentais, ao proporem o conceito de masculinidade hegemônica, o que permite dissociar o conceito de masculinidade das figuras dos homens e visibilizar o ideal que certa concepção de homem busca estabelecer, em detrimento de outras vivências de masculinidades, que são consideradas sensíveis ou inferiores à masculinidade hegemônica.

Falar em crise da masculinidade implica, portanto, enfrentar desafios, pois requer questionar o que tradicionalmente foi considerado inquestionável. Deste modo, esta pesquisa une-se ao pequeno rol de pesquisadores, em sua maioria homens, que busca problematizar a masculinidade, a fim de refletir sobre a dominação a que os homens também estão expostos no contexto dos sistemas patriarcal e capitalista. Entre os desafios enfrentados para esta pesquisa, o principal, o qual serviu de base para um

dos capítulos deste estudo, inclusive, foi o machismo em suas diversas expressões. Mesmo dentro da universidade houve questionamentos sobre a necessidade de visibilizar ou discutir tal tema, ou ainda questionamentos acerca da existência de uma crise da masculinidade, o que deixa nas entrelinhas, também, a sugestão de que, havendo, de fato, tal crise, talvez não coubesse a duas mulheres discuti-la. Afinal, o que duas mulheres, uma talvez considerada jovem demais como esta pesquisadora, e outra talvez considerada velha demais, como a escritora Lya Luft, poderiam saber sobre masculinidade e suas crises? Porém, ao mergulhar na escrita da autora sobre o tema e em sua representação no romance *O quarto fechado* (1984), assim como em alguns de seus ensaios, notamos a necessidade de enfrentar esse desafio com todos os seus entraves e discutir sobre um tema historicamente tomado como algo intocável: a masculinidade.

A literatura, por sua vez, continua representando os indivíduos em seu contexto histórico e apontando caminhos para a reflexão crítica. Dentre os poucos autores da literatura brasileira que problematizam a questão da masculinidade está Lya Luft, gaúcha de Santa Cruz que possui uma renomada carreira literária[1], desde a sua estreia no gênero romance, com *As Parceiras* (1980). Conhecida por um olhar atento ao cotidiano, Lya Luft é reconhecida por sua produção temática relacionada ao feminino, a qual é bastante analisada academicamente, apresentando diversos estudos sobre o tema. Porém, a presença da masculinidade em sua escrita convida a refletir sobre as implicações das narrativas sociais do sistema patriarcal ante os desafios atuais para os homens, no mercado de trabalho, nas relações afetivas e, enfim, na vida em geral. Esse tema em sua literatura tem sido pouco problematizado academicamente. Ao assumir uma perspectiva conciliadora entre os gêneros, por vezes Lya Luft dificulta uma crítica sobre as tensões que eles evocam, uma vez que nem sempre a autora consegue se desvencilhar dos binarismos que procura analisar. Apesar disso, seu trabalho pode constituir-se num ponto de partida relevante para tal reflexão.

---

[1] Lya Luft estreia sua produção literária publicando o livro de poemas *Canções de Limiar* (1964). Em meio à publicação de poemas e romances, a autora gaúcha também publicou contos, crônicas e ensaios, ocupando assim, um papel importante na literatura brasileira ao consolidar a importância da literatura de autoria feminina. Optamos por trabalhar como corpus secundário com o gênero ensaio, especialmente "Eu falo de homens e seus sonhos", presente na coletânea *O rio do Meio* (1996), premiada como a melhor obra de ficção daquele ano, por apresentar a problemática da crise da masculinidade através da visão da própria autora sem estar permeada por um narrador. Por ser um gênero curto, o ensaio disponibilizou este trabalho dialógico com o romance *O quarto fechado*, o qual nos pareceu um caminho possível para o confronto entre a visão sobre a masculinidade presente nos anos 80, através do romance, e uma visão mais atual sobre ela através do ensaio, salvo as diferenças que estes gêneros por si só apresentam.

Para problematizar a representação da crise da masculinidade na literatura luftiana, selecionamos, como *corpus* principal, o romance *O quarto fechado* (1984), por representar um conflito de busca pela masculinidade hegemônica na figura de Martim, assim como o enfrentamento a esse padrão, por meio da personagem Camilo. E, como *corpus* secundário, optamos por debater, após a análise de diversos ensaios e crônicas em que a autora se debruça sobre o tema, o ensaio "Eu falo de homens e seus sonhos", presente na coletânea intitulada *O rio do meio* (2001), por condensar e consolidar a visão que a autora tem da masculinidade, fruto de sua convivência com grupos de homens, que organizou para debater sobre suas perdas e ganhos. Nesse sentido, esta pesquisa é singular por enveredar por um percurso pouco frequente em sua fortuna crítica: o viés da crise da masculinidade. E procuramos fazer isso através de um diálogo entre a crítica, o pensamento crítico defendido pela autora presente em seus ensaios, e a representação das masculinidades em tensão, no romance *O quarto fechado*.

Visando a alcançar esse objetivo, utilizamos como uma das ferramentas metodológicas a explanação de um histórico dos estudos sobre a masculinidade, a fim de analisar o surgimento de um conceito de masculinidade que abarcasse as múltiplas masculinidades, expor os motivos que levaram à necessidade de debater sobre tal tema e avaliar a necessidade de estudos sobre as masculinidades em crise, atualmente, tendo em vista que, no Brasil, essa questão ainda é pouco problematizada nos estudos críticos e literários. Percebemos, também, com o andamento da pesquisa que, para realizarmos uma crítica cuidadosa sobre as masculinidades em crise e analisarmos as ações do patriarcado sobre a vida e as representações do homem contemporâneo, seria necessário proceder a uma crítica da relação entre capitalismo e patriarcado. Não foi possível operar tal movimento, pelo exíguo tempo para a realização do curso de mestrado, porém, mesmo que este não tenha sido o nosso objetivo neste trabalho, não podemos eliminar do panorama de discussão da dissertação essa questão, que merecerá um estudo minucioso, posteriormente.

No primeiro capítulo de nosso estudo, que intitulamos "Falo de homens e suas crises", em referência ao título do ensaio de Lya Luft "Eu falo de homens e seus sonhos", mas também em referência simbólica à masculinidade, discutimos as acepções acerca da masculinidade tal como é compreendida tradicionalmente, isto é, os sentidos acerca de do que se entendeu por ser um *verdadeiro homem* no decorrer da história, com suas provas de masculinidade que eram realizadas em nível cultural, social e sexual e

conferiam ao homem o *status* de *homem de verdade*, assim como o poderio que a masculinidade dominante exerceu no campo das artes e dos saberes.

Debatemos também as possíveis origens da crise da masculinidade contemporânea, dentre elas a ascensão dos movimentos feministas e a crise no mercado de trabalho. Fazemos, então, um breve percurso sobre as teorias dos estudos da masculinidade, desde os anos 1970, que tinham como base os papéis masculinos, até o conceito de masculinidade hegemônica, formulado por Connel (2013). Analisamos, por fim, as diversas crises enfrentadas pela masculinidade hegemônica para, apesar de comprovar que este não é um movimento novo, enfatizar que dentre as crises da masculinidade, esta tem implicações preponderantes e duradouras nas vivências dos homens. Recorremos, para isso, também, a um diálogo com os ensaios de Lya Luft, nos quais ela aborda a problemática da masculinidade diante do apelo heroico que lhe é facilmente atribuído pelo tecido social.

No segundo capítulo de nosso estudo, intitulado "O machismo: fragilidades da masculinidade hegemônica", iniciamos um contraponto entre a visão estabelecida sobre os homens presente nos ensaios luftianos e a visão demonstrada pelo narrador[2], por meio de seus personagens no romance. Analisamos o machismo explícito e implícito na narrativa de *O quarto fechado,* detendo-nos inicialmente no personagem Martim, ora como uma representação do machismo que perpetua como naturais certos comportamentos e práticas que são, no entanto, construções históricas; ora como uma representação da masculinidade hegemônica em crise e suas implicações no campo dos afetos do personagem, analisando inicialmente o seu papel como amante e marido de Renata e sua consequente frustração por não conseguir moldar a esposa aos valores patriarcais. Ainda nesse capítulo, analisamos o papel de Martim enquanto pai, que, na verdade, é uma representação do choque de masculinidades na narrativa: pai (masculinidade hegemônica/vida utilitária/brutalidade) e filho (masculinidade subordinada/arte/delicadeza) e sua tentativa de adequar o filho à imagem do que ele considera um homem, além da consequente fuga desse "destino" por parte do filho, pelo caminho do suicídio.

No terceiro capítulo, intitulado "Hipersensibilidade dos corpos: arte e sexualidade" discutiremos inicialmente o conceito de hipersensibilidade defendido por

---

[2] Utilizaremos a expressão *narrador* para referir-se à voz que fala no romance *O quarto fechado,* e a expressão *autora ou Lya Luft* para referir-se à voz que fala nos ensaios. No romance a autora utiliza um narrador onisciente múltiplo para expor a visão das diversas personagens presentes no enredo de modo a fazer com que o leitor assuma uma posição sobre elas.

Grossman (2016), fazendo uma relação deste com o conceito de corpo sem órgãos, de Deleuze e Guatarri (1996), para, em seguida, analisar a performance de "confusão" do eu por parte dos gêmeos Camilo e Carolina, em *O quarto fechado*. Também utilizaremos os conceitos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização destes autores, para considerar as fugas dessas personagens luftianas em busca de criar seus corpos sem órgãos. Nesse sentido, investigamos como a hipersensibilidade dos corpos se configura, na narrativa, através da arte por meio da representação de Renata como uma mulher marcada pela sofreguidão pela música e sua escolha de isolar-se da realidade ordinária, para manter o que considera ser seu *status* de artista. Uma mulher marcada pelo machismo e suas implicações, mas que também aceita tais concepções limitadores quando lhe convém, e permanece na inércia em grande parte da narrativa, não plenamente satisfeita em nenhum dos papéis que em certos momentos reivindica para si: mulher, mãe ou artista.

Analisaremos como a performance de Camilo e Carolina, na busca por tornarem-se um só, se constitui em uma expressão artística, tendo em vista que eles se sentem como se estivessem em um palco ao executá-la, e esses momentos são uma espécie de liberdade para a clausura que são suas vidas. Notamos como a performance dos filhos, mas especialmente a de Camilo, perturba o pai e o afasta dos filhos, de modo que, apesar das semelhanças entre eles, todos tornam-se estranhos uns para os outros, empregando aqui o termo "estranho" na perspectiva por Freud (2010b). A problemática da sexualidade é percebida como uma intrusa na narrativa, se não for concebida nos padrões tradicionais, pois, quando se pauta em outros padrões, deveria ser ocultada, ao menos aparentemente. A hipersensibilidade da mãe Renata e do filho Camilo "perseguem" o pai como uma constatação visível de seu fracasso, de modo que a arte que eles representam, mesmo não alcançando seus propósitos, em uma perspectiva tradicional, configura-se como fissuras permanentes na estrutura machista da masculinidade hegemônica em cujo entorno todos eles estão inseridos.

Deste modo, o trabalho procura ler na literatura de Lya Luft como, em nossa sociedade, a masculinidade tradicional vem perdendo sua primazia nas últimas décadas, não para ser substituída pelas mulheres, mas, sim, em razão de um processo que tem levado a um repensar dos próprios valores constitutivos do conceito de masculinidade. Pois, como afirma Nolasco, "esta imagem de carrasco de um gênero sobre outro vem gradativamente perdendo espaço, e sendo substituída por uma reflexão também sobre a condição de vida dos homens" (NOLASCO, 1995, p.132). Nesse sentido, a obra de Lya

Luft adentra o cerne dessa temática, uma vez que a autora nos convida a ler as masculinidades a partir do lugar dos homens, para perceber que eles não são necessariamente heróis, mas também não são necessariamente algozes, são humanos cheios de contradições. Trata-se, de certo modo, de um olhar crítico da autora que corresponde, também, a uma postura ética pautada na busca de humanização dos homens e do olhar que se tem sobre eles.

CAPÍTULO 1

FALO DE HOMENS E SUAS CRISES

1.1 Ser *um "verdadeiro homem"*

Lya Luft aborda em sua literatura a problemática da crise da masculinidade tradicional em diversos textos, dentre os quais destacamos o ensaio "Eu falo de homens e seus sonhos" e o romance *O quarto fechado,* por meio das personagens Martim e Camilo, visto que ambos reverberam diferentes matizes da ruptura com o ideal masculino tradicional. Ao analisar a crise da identidade masculina na contemporaneidade em sua relação com a literatura luftiana, é importante inicialmente refletir sobre o significado do que ser homem representou para a sociedade no decorrer do tempo e os motivos que levaram ou estão levando as concepções de masculinidade a mudarem esse significado, tendo em vista que se trata de um conceito histórico que, portanto, se altera em meio aos processos sociais. Bourdieu (2007), em *A dominação masculina,* esclarece o que, historicamente, foi considerado um verdadeiro homem. Os parâmetros, de modo geral, estão relacionados a atitudes e condições físicas que se baseiam no conceito de virilidade, que adjetiva o *ser* homem como um homem honrado:

> A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto qüididade do *vir, virtus,* questão de honra *(nif),* princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual — defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc. — que são esperadas de um homem que seja realmente um homem. Compreende-se que o falo, sempre presente metaforicamente, mas muito raramente nomeado e nomeável, concentre todas as fantasias coletivas de potência fecundante (BOURDIEU, 2007, p.20).

Para Bourdieu, historicamente, o *verdadeiro* homem foi o modelo a que homens e mulheres tiveram de se submeter, de modo que esse modelo de dominação busca moldar o uso dos corpos e a forma como eles são compreendidos. O parâmetro *verdadeiro homem* é limitado, por buscar padronizar uma totalidade de homens em um modelo único de masculinidade, o qual gera frustração nos homens que não conseguem alcançar esse ideal, pois a busca por esse modelo silencia suas subjetividades. É importante neste momento retomar a distinção estabelecida por Gianotti (2007) entre sujeito e agente. Este último se caracteriza por corresponder à ordem social e a determinadas regras que serão absorvidas num determinado sistema de regras sociais ou éticas, para depois serem reproduzidas com o fim de criar novos agentes, enquanto o sujeito se caracterizaria pela não submissão às regras estabelecidas, capaz de gerar suas

próprias especificidades, processo que então produziria a sua subjetividade. Em geral, o modelo de dominação a que os gêneros se submetem não busca valorizar os sujeitos, mas sim, produzir agentes, entre homens e mulheres.

Quem dita como o *verdadeiro* homem deve ser são as estruturas dominantes da sociedade, que não são invariáveis, mas são fruto de um trabalho persistente e histórico de "agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado" (BOURDIEU, 2007, p. 46). Acrescentamos a esta lista de agentes específicos a atuação de determinadas mulheres, pois, como afirma Lya Luft no ensaio "Eu falo de homens e seus sonhos", "não é raro um homem ser ridicularizado num grupo de amigos por comentários de sua mulher" (LUFT, 2001, p.80). De forma que, por vezes, as mulheres também reproduzem esse conjunto de ideias que rebaixam os homens, tendo em vista um modelo ideal de masculinidade em que se pautam para suas relações afetivas e para a educação dos filhos, reproduzindo assim os valores do sistema dominante.

Dentre as formas de violência utilizadas pelas estruturas dominantes, destacamos, com consequências mais profundas, a violência simbólica, pois esta consiste em inferiorizar o dominado, de maneira que ele mesmo sinta necessidade de seu dominador. O masculino torna-se dominador ao escolher assumir a postura de virilidade física e psicológica diante do outro, mas também pode tornar-se dominado, ao se considerar inferior ante os postulados das organizações dominantes. Por sua vez, ambos os gêneros são dominados pela necessidade de corresponder a um padrão dominador, seja ao buscar aproximar-se dele ou ao rejeitá-lo. Deste modo, essas ideias, sejam de superioridade ou de inferioridade, sustentadas por tais estruturas dominantes, proporcionam sentidos cruciais para o significado individual de ser homem, o qual os homens serão levados a reproduzir em seu contexto social. Isto será fruto de uma escolha, mas também de uma tendência, e, nessas duas alternativas, poderíamos encaixar um dos aspectos da crise da masculinidade: a tendência ao sentimento de inferioridade ante os modelos de masculinidade a que o homem foi exposto, que ditam que o homem deve ser superior e viril. Lya Luft nos leva a refletir sobre o poder que essas estruturas dominantes exercem sobre os indivíduos, e, no tocante aos homens, a autora reitera que eles são

> forçados por uma sociedade tola a fazer uma série de coisas que nada tem a ver com alegria e crescimento pessoal. São pressionados

> demais, estressados, muito cobrados. Nós os preparamos para serem um sucesso, não para serem felizes; para serem competentes e competitivos, não bons – a começar, bons consigo mesmos (LUFT, 2011, p. 169).

Dentre as estruturas dominantes da sociedade é notório o poder da mídia, que muitas vezes populariza a imagem do homem em seus extremos, ora tradicionalmente como o dominador, ora como um fraco ou dominado. Segundo Bly, "O pai, nos anúncios contemporâneos da TV, nunca sabe o que tomar para resfriado. E nas comédias os homens são falsos, desastrados ou facilmente enganados" (BLY, 1999, p. 25). Tais modelos de identidade refletidos por esse tipo de mídia contribuem para promover a crise da ideia tradicional de masculinidade, de modo que os homens se deparam com alternativas paradoxais, tais como: ou aceitam tais modelos de comportamento como parte de sua identidade, ou começam a questionar esses modelos em busca de outros que os representem de modo mais condizente com sua época. Se seguirem a primeira alternativa, se aceitarão como fracos ou não homens de verdade; se seguirem a segunda alternativa, poderão encontrar novos meios de representação para suas subjetividades.

Cunha (2019) reflete sobre as imagens relacionadas à masculinidade, as discrepâncias intrínsecas promovidas para o gênero masculino e a quase ausência de estudos sobre a masculinidade,

> como se sobre o ser homem não pairassem dúvidas ou coubesse qualquer indagação. Nesse raciocínio, o homem e o masculino aparecem como mitos, no sentido barthesiano do termo: narrativas que, naturalizadas, convertem-se em verdades últimas, materializadas a seguir em imagens marcadas pela tautologia, como o sedutor do cinema hollywoodiano, o bom malandro ou o cowboy solitário. Imagens que mostrariam o homem como ele é, sem, contudo, nunca reduzi-lo a objeto. Imagens diante das quais, em geral, não temos muito a fazer senão aceitá-las. Por outro lado, na contracorrente da natureza mitológica do ser homem, nos acostumamos recentemente a dizer que o masculino está em crise, ou pior, falamos agora não mais do masculino, mas em masculinidades, todas elas marcadas por certa indefinição ou instabilidade. Numa leitura usual, tal crise do masculino se articula a mudanças no lugar e nos papéis ocupados pela mulher na sociedade. Mudaram as mulheres, e agora os homens já não sabem quem são ou o que devem fazer (CUNHA, 2019, p. 25).

Neste sentido, o trabalho de Nolasco (2001), *De Tarzan a Homer Simpson*, é relevante para mostrar como diferentes períodos históricos pediram certos tipos de imagens e representatividade masculina. O Tarzan, por exemplo, herói nascido na

década de 1920, representa a honra, a força e o poder masculinos, enquanto o Homer Simpson, mais próximo da contemporaneidade, representa o oposto: a preguiça, a malandragem, o egoísmo e a fraqueza masculina. O autor conclui que "faltam hoje no bojo das sociedades contemporâneas representações masculinas positivadas, tal e qual existiam nas sociedades tradicionais" (NOLASCO, 2001, p. 295). Nolasco considera como representações masculinas positivadas as figuras do guerreiro e do caçador, que denotam o conceito de virilidade como base de uma representação vista como positiva. Tal via de pensamento pode incorrer num apelo ao retorno do modelo hegemônico de masculinidade como um padrão, o qual não permite que representações positivadas de masculinidades múltiplas e não limitadas à ideia de dominação baseada no conceito de virilidade possam alcançar um espaço de legitimidade e valorização. O autor, porém, acrescenta, tal como Cunha, que "esta falta de forma em que se encontra a representação social masculina vem sendo tratada pelas sociedades contemporâneas como uma crise de identidade vivida pelo sujeito empírico" (NOLASCO, 2001, p. 295). De modo que a modernidade buscou romper com a representação tradicional de masculinidade, já enraizada, em que o homem era visto como um herói, para então, representar suas fraquezas no papel do anti-herói.

Paradoxalmente, enquanto certas estruturas sociais exigem que os homens sejam verdadeiros Tarzans ou heróis, o que lhes provoca o sentimento de incapacidade por não atingirem esse ideal, há na mídia e na publicidade uma frequente representação masculina que inferioriza os homens. Ser homem, para as estruturas dominantes, ainda representa um título que é conferido baseado em determinadas ações masculinas. O estudo de Couto e Schraiber (2013) apresenta dados de pesquisas em que foram questionados a homens e mulheres quais seriam as melhores e as piores coisas de seu gênero. É interessante observar que inicialmente as melhores coisas de ser homem para estes, são: para 37% dos entrevistados, consistem em funções físicas, tais como: não ter filhos e ser mais forte fisicamente; enquanto que, para 33%, consistem na segurança da liberdade e independência, "poder sair sem dar satisfação" (Fica explícita na fala dos homens a ideia de que as mulheres não podem sair sem dar satisfação, no entanto é notório que elas podem, mas geralmente, estas saem com medo de homens machistas, que se sentem livres para se apropriar, seja física ou sexualmente, de outros corpos); e 18% dos entrevistados se sentem realizados por serem homens no âmbito familiar, ou seja, por serem o chefe e poderem sustentar a casa. Quando questionados sobre as piores coisas da masculinidade, 26% dos entrevistados afirmaram que as piores coisas diziam

respeito à área familiar, o que consistia no medo de faltar algo para suas famílias, ou seja, de não conseguirem ser provedores, papel considerado masculino em nossa sociedade, apesar da existência de tantos lares providos por mulheres.

Silva (2006) afirma que ser homem, para a sociedade patriarcal, se define pelo que podemos chamar de um quarteto de atitudes, composto de (1) negações a determinadas emoções; (2) afirmações de virilidade; (3) obtenção de determinadas posses; e (4) realização de determinadas ações. O autor destrincha este quarteto da seguinte forma:

> a definição do que era ser homem encerrava-se numa polaridade negativa (não poder chorar, não demonstrar seus sentimentos, não ser mulher ou homossexual, não amar as mulheres como as mulheres amam os homens, não ser um fraco, covarde, perdedor e passivo nas relações sexuais, etc.) e afirmativa (ser forte, corajoso, pai, heterossexual, macho, viril, provedor da família, dominador, destemido, determinado, autoconfiante, independente, agressivo, líder, etc.) na constituição dos traços e papéis sociais. As possibilidades descritivas encerravam-se também numa relação de "ter" (força, dinheiro, músculos, um corpo definido, um pênis, um cromossomo Y, um lar, um filho homem, controle das emoções, emprego fixo e tantas mulheres quanto fosse possível durante sua vida sexual ativa) e "poder executar tarefas", tais como "fazer um filho", "manter relações sexuais com várias mulheres", "sair de situações difíceis", "servir à pátria", "sustentar a família", entre outros, ou seja, querendo ou não, os ideais tradicionais de masculinidade vão se reportar sempre ao dado anátomo-fisiológico, bem como aos aspectos psicológicos que hierarquicamente estabeleceram e mantiveram o domínio dos homens sobre as mulheres (SILVA, 2006, p.126).

Este quarteto pode parecer-nos distante da realidade, mas Lya Luft utiliza-se da literatura para expor como esses ideais tradicionais da masculinidade estão presentes nas sociedades moderna e pós-moderna. Em *O quarto fechado* notamos a presença desses ideais na figura de uma das personagens principais, Martim, que busca negar suas emoções para atender às demandas de um modelo de homem viril. O narrador afirma que, mesmo durante o enterro do filho Camilo, Martim "limpava com raiva lágrimas que não conseguia controlar" (LUFT, 1984, p.40). Em "Eu falo de homens e seus sonhos", a autora discute a discrepância entre o que considera que o homem é e o que a sociedade contemporânea, incluindo as mulheres, espera dos homens. Assim como Silva, na afirmação supracitada, Lya Luft aborda a negação masculina de demonstrar as emoções diante do outro e, por fim, o seu silenciamento. Ela afirma que os homens "não acham fácil falar de si: seus cansaços e humilhações, suas ansiedades,

sua vontade de serem mais compreendidos, muito menos seus medos" (LUFT, 2001, p. 76).

A autora toca, também, no tema das afirmações de virilidade que os homens precisam desenvolver, pois precisam ser fortes e jamais demonstrar fraqueza: "ser firme e forte, ser um sucesso, não fraquejar; depois se aposentar e mesmo assim não parar" (LUFT, 2001, p. 72). A autora reproduz as falas que ouviu sobre o que é ser homem, fruto de sua vivência e também dos grupos de debate que realizou com homens na faixa etária de quarenta a sessenta anos, como cita nos ensaios "Histórias de Perdas e ganhos" (2000), "A gueixa no canto da sala" (2009) e "Quando os homens falam" (2011). Esse olhar positivo sobre os homens torna-se possível devido à perspectiva da narradora/ensaísta como mulher madura, o que lhe confere despreocupação com o preconceito do outro sobre sua maneira de enxergar o mundo, e também é possível por representar a diferença, pois é uma mulher que fala sobre homens, enquanto que, em grande parte da história da literatura e do pensamento, eram os homens que ocupavam esse lugar de enunciação. Além disso, é uma mulher que demonstra empatia pelos homens, o que causa certa estranheza, se enxergarmos a questão através de uma perspectiva binária de gêneros, da qual, por vezes, a sua literatura também não escapa.

Lya Luft trata em "Eu falo de homens e seus sonhos" de vários personagens masculinos cujos nomes não menciona, talvez porque, ao não os nomear, se refira a todos ou pretenda representá-los. Assim, ela faz um jogo com o leitor, instalando uma dúvida sobre se os homens e mulheres a quem ela se refere são ficção ou provenientes da realidade, visto que esse ensaio é composto de um misto de narrações e comentários críticos sobre situações diversas, que não sabemos se são reais ou ficcionais, mas que representam um olhar e um ouvir abertos às inquietações masculinas.

É importante observar que, em relação à propagação dos valores de dominação vinculados à masculinidade, eles se encontram não apenas nos homens, mas também nas mulheres, pois, como afirma Rabelo, "ambos os sexos assumem modelos de comportamento que lhes são socialmente impostos como se fossem naturais, partilhando pressupostos e contribuindo para acentuar a diferença entre homens e mulheres" (RABELO, 2010, p.10). Quanto a isso, Giffin (2005) ajuda a entender o que é esperado socialmente, ou a representação esperada, do significado de ser homem e de ser mulher no decorrer da história. Tal "expectativa" pode ser apresentada, em um modelo binário, da seguinte forma:

> Durante anos os homens foram inseridos como objeto nos estudos segundo este modelo, frequentemente referido como "patriarcal": racional, ativo no público, na produção da ciência e da cultura, provedor, sexualmente "irresponsável", poderoso, universalizado na sua dominação, Homem com "H" maiúsculo. O outro lado desta moeda é a Mulher: emotiva, voltada ao mundo privado da reprodução dos filhos, cuidando das relações de afeto, sexualmente passiva, dependente, obediente, universalizada na sua opressão. Na confrontação entre Homem e Mulher nas relações sociais, fossem na esfera doméstica ou no público, as vantagens todas, segundo os valores dominantes da sociedade individualista, competitiva e monetarizada, pareciam ser dos Homens (GIFFIN, 2005, p.48).

Após essa descrição binária, Giffin faz uma crítica ao modelo, no entanto, como se vê na citação supracitada, a teórica também o reproduz. O caminho mais fácil para representar homens e mulheres, inclusive para muitos teóricos, ainda é a oposição binária. Dentro deste contexto de gêneros, a autora Lya Luft manifesta-se criticando a visão binária entre homens e mulheres e colocando em dúvida a oposição tradicional de papéis sociais. Especificamente na crônica "Homem, mulher ou pessoa", ela questiona se ainda é possível nos pautarmos nesse modelo em que "mulher produz trabalhos mais amenos e doces; homens, em contrapartida, seguem caminhos mais vigorosos e objetivos? Se ainda pensamos assim, mesmo de longe, está na hora de mudar, correndo-correndo" (LUFT, 2006, p. 41).

Lya Luft, então, afirma que devemos nos enxergar inicialmente como pessoas, para que, assim, possamos nos enxergar como homens ou mulheres. Esta perspectiva não teria como objetivo absorver as diferenças, sejam elas sociais, de gênero ou etnia, em busca de uma igualdade totalizante, mas, sim, uma proposta de ampliação da forma como os gêneros são compreendidos para que ambos se localizem na humanidade na qual foram formados. Para a autora, o fator humanizador deve servir como base para questionar tudo o que fazemos como homens ou mulheres, pois as particularidades de cada gênero seriam uma complementação, não o seu significado, e se enxergássemos as questões de gênero dentro dessa perspectiva existiria mais equilíbrio, lucidez e até bom humor. Porém, apontamos para os riscos desta percepção de Luft, cujas nuances são hedonistas, pois podem, de certa forma, alienar homens e mulheres, para que não enxerguem os sistemas e processos de dominação em cujo âmbito estão inseridos.

Apesar disso, de certo modo Lya Luft corrobora o pensamento de Grossman (2016) sobre a hipersensibilidade dos corpos. Para esta, o mais importante não seria questionar o gênero a que o corpo "pertence", mas, sim, as transformações que o corpo

vivencia ou performatiza. Esta ideia está em consonância com os questionamentos sobre a oposição entre sexo e gênero elaborados por Butler (2003), para que o gênero não seja "meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado" (BUTLER, 2003, p. 25), visto que, para a autora, o próprio sexo é construído culturalmente, de modo que não haveria uma dicotomia entre sexo e gênero.

Sobre os homens hipersensíveis, Grossman lembra que eles "são conhecidos por pertencerem a uma espécie singular e marginal, tolerada enquanto tal como sendo a dos poetas e dos artistas; nota-se neles um conjunto de traços ditos femininos" (GROSSMAN, 2016, p.6). Permanece aqui ainda o modelo binário, em que a hipersensibilidade seria concebida como uma expressão do gênero feminino e estaria limitada aos homens em determinados papéis sociais, no campo das artes. No enredo de *O quarto fechado* é Renata, mãe de Camilo e esposa de Martim, que se dedica às artes e que abandona seu mundo para adequar-se às demandas da vida matrimonial e familiar, porém não consegue suprir nenhuma dessas exigências.

No romance em questão, o narrador transborda a hipersensibilidade dos corpos nas figuras dos gêmeos Carolina e Camilo, que têm como uma de suas brincadeiras favoritas durante a vida imitar um ao outro. É interessante observar que, nessa brincadeira, os traços masculinos de um são absorvidos pelos traços femininos do outro. Camilo, então, é rejeitado pelo pai, pois este não consegue enxergar nele o filho viril que desejara, visto que Camilo apresenta traços afeminados, nos moldes do que afirma Grossman, e por isso ele torna-se marginalizado pelo pai, não apenas metafórica, mas literalmente, pois Martim o afasta da irmã, no intuito de modificá-lo para que se torne como ele, em sua concepção, um "verdadeiro" homem: ele "não se conformava, não compreendia aquele menino esquisito, que jamais seria seu herdeiro" (LUFT, 1984, p.35). Esse desejo do pai corrobora a afirmação de Silva (2006), segundo a qual o homem tradicional deseja um filho homem que perpetue seus negócios e seu nome. Martim, por sua vez, também busca resistir às emoções, pois julga-as "pouco viris" (LUFT, 1984, p.41), de modo que a personagem se encontra limitada ao modelo tradicional de masculinidade que a aprisiona, mas do qual ela não busca libertar-se, ou não tenta enfrentá-lo.

Por estar associado a aspectos de virilidade e dominação, determinado modelo de homem, tal como Martim, ou seja, branco, heterossexual e de posses, exerceu um império não só físico, mas também intelectual, pois grande parte da história (e da

literatura) foi escrita segundo sua perspectiva.[3] Este tipo de masculinidade, por muito tempo, foi associado ao poder e à autonomia do indivíduo, de modo que, no universo da representação literária, grande parte da produção escrita foi realizada pelos homens, que transpunham para seus personagens masculinos o poder de narrar e representavam nestes a força e, por conseguinte, a dominação masculina sob o enredo e sobre as outras personagens, incluindo as mulheres. Podemos exemplificar esta hegemonia literária da autoria masculina desde os mitos clássicos, que, de forma geral, foram organizados e transcritos por homens, tais como, Homero e Hesíodo, entre outros. Não queremos sugerir com essa afirmação, no entanto, que as mulheres não escreviam ao longo da história, como se sabe. Em "Eu falo de mulheres e seus destinos", terceiro capítulo de *O rio do meio*, Lya Luft faz contrapontos em relação ao sexo oposto, assim como em "Eu falo de homens e seus sonhos", e especialmente sobre a questão da autoria feminina, Lya Luft reitera que

> em todas as épocas, mulheres cultas escreviam, debatiam, influenciavam seu meio. Embora sempre em quantidade bem menor do que os homens, não eram exceções tão raras quanto nos parece. Onde foi parar a história dessas que administravam propriedades e bens quando os maridos iam à guerra, transmitiam a tradição oral de sua gente, eram depositárias de lendas, praticavam medicina e criavam os futuros guerreiros de seu povo? (LUFT, 2011, p. 61).

Como exemplos, temos grandes escritoras como Jane Austen, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Clarice Lispector, entre outras que durante a história colocaram-se intelectual e culturalmente em seu meio. Apesar disto, Lya Luft afirma em "Eu falo de homens e seus sonhos" que "a maior parte das mulheres marcantes na ficção foi inventada e escrita por homens; agora nós tentamos descobrir e expor o nosso perfil" (LUFT, 2001, p. 91).

Ao debater sobre as diferenças entre as artes produzidas por homens e mulheres, Lya Luft reconhece que uma linguagem produzida por mulheres "marca a transgressão do limite entre sua zona de recolhimento e o grande mundo dos homens que fizeram quase sozinhos toda a poesia e a ficção até poucas décadas passadas" (LUFT, 2001, p.

---

[3] Um exemplo deste aspecto é desmitificado em *La idea de América Latina*, de Mignolo (2007), que, ao criticar a narrativa da invenção da América, lembra que essa história foi criada pelo homem branco e cristão, que silenciou os demais personagens, neste caso, os nativos, para dominar o território, não apenas física, mas também culturalmente, a partir de uma hierarquização pautada em elementos linguísticos, teológicos e étnicos, mas principalmente estabelecida no controle do uso dos corpos, utilizando-o como ferramenta de punição com o fim de manter a hegemonia do homem branco e europeu sobre os demais grupos étnicos e de gênero.

90). Esse domínio literário dos homens poderia ser aplicado do mesmo modo às artes de maneira geral, pois os grandes pintores, escultores, dramaturgos, músicos, em sua grande maioria, foram homens, ou, ao menos, foram estes homens que alcançaram a condição de legado cultural, para a história. E, mais do que isso, eles impregnaram suas produções com uma visão de dominação masculina, de modo que suas representações artísticas foram essenciais para apoiar uma concepção de mundo em que prevalecesse o masculino e, assim, o patriarcado, pois a mulher era representada neste sistema, segundo Zolin, como a "sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam" (ZOLIN, 2009, p.226).

De modo que as mulheres, assim como os homens, eram representadas em seus extremos, em versões estereotipadas. Temos diversos exemplos na literatura destes perfis de mulher polarizados. Brevemente, podemos mencionar a mulher sedutora, nas figuras de Emma, de *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, Lolita da obra homônima (1955), de Vladimir Nabokov, Marcela, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, entre outras. Quanto à visão da mulher como um anjo ou um ser idealizado que inspirava os poetas e demais autores, perceptível durante o período literário conhecido como Romantismo tanto na Europa quanto no Brasil, temos como exemplo *Iracema* (1865), de José de Alencar. Porém essa visão ultrapassa períodos literários, pois a percepção da mulher que se sacrifica pelos outros aparece, por exemplo, no próprio romance *O quarto fechado*, na figura de Mamãe, que sacrifica sua própria vida para cuidar dos enteados e de sua filha, que se encontra em estado vegetativo.

É interessante observar que Lya Luft mostra que há na sociedade moderna a busca por uma diferenciação entre literatura feminina e masculina, mas, em sua concepção, não existe tal *busca* nas demais artes. Como exemplo, ela afirma que "não temos habitualmente seminários para discutir a escultura feminina" (LUFT, 2001, p.90) como temos para discutir a literatura feminina. Podemos supor que os motivos que levaram os homens a exercer esse domínio das artes estariam baseados em três hipóteses: primeiramente, dentro do contexto de uma sociedade patriarcal arcaica, os homens tiveram mais acesso à educação formal do que as mulheres, visto que, das mulheres era requerido o cuidado do lar e dos filhos e, assim, elas nem sempre tiveram a possibilidade de exercer outras funções. A segunda hipótese seria a de que as mulheres que tentaram trilhar os caminhos das artes sofreram preconceito por não estarem

desempenhando suas “funções femininas” ou, nas palavras de Lya Luft, a sua *zona de recolhimento*, e por tentarem estar no *mundo dos homens*, pois no decorrer da história várias mulheres foram silenciadas, seja no âmbito artístico ou político – vale lembrar que, no Brasil, apenas em 1932 as mulheres alcançaram o direito ao voto.

E, como terceira hipótese, teríamos que as mulheres que buscaram exercer atividades artísticas nem sempre tiveram visibilidade para serem reconhecidas como produtoras de conhecimento e arte. Sobre a pouca visibilidade e o preconceito referentes à literatura de autoria feminina, Siqueira (2006) afirma que “quando em séculos passados, por exemplo, algumas mulheres escreviam textos literários, as mais das vezes, usavam pseudônimos masculinos, como forma de garantir a aceitação do público” (SIQUEIRA, 2006, p.102). São exemplo dessa afirmação as autoras Amandine Dupin (1804-1876) que escreveu mais de 80 livros e em quase todos eles referiu-se como George Sand; e as consagradas irmãs Brontë: Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) e Anne Brontë (1820-1849) que começaram sua carreira literária usando pseudônimos masculinos: Currer, Ellis e Acton Bell, respectivamente. Charlotte confessou em uma carta, que as irmãs não revelavam que eram mulheres “porque, como nossa forma de escrever e pensar não era o que se chama de ‘feminino’, tínhamos a impressão de que seríamos vistas com preconceito enquanto autoras”[4]. Talvez este preconceito surja pelo senso comum de que os homens escrevem sobre assuntos sérios e as mulheres sobre amenidades e futilidades, frutos de sua vivência no contexto das normas de um sistema patriarcal.

Porém, temos como contraponto irônico, por exemplo, o caso de Nelson Rodrigues, que escrevia uma coluna de jornal utilizando pseudônimos femininos, tais como Susanna Flag e Myrna, porque a equipe editorial queria um nome estrangeiro para garantir prestígio à coluna ou um nome feminino capaz de atrair, também, as mulheres como público-leitor, confirmando-se assim a hipótese de que as mulheres são aceitas como escritoras, desde que escrevam sobre assuntos triviais.

Deste modo, a autonomia e a hegemonia masculina no campo das artes surgem como um caminho de via dupla que ora reflete a sociedade legitimando o pensamento masculino de superioridade, ora torna-se um reflexo deste pensamento, que, por sua vez, se perpetua na contemporaneidade. Um exemplo dessa perpetuação é apontado na

---

[4] 10 autoras que usavam pseudônimos masculinos. **Revista Cult**, São Paulo, 23 de abril de 2018. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/10-autoras-que-precisaram-de-pseudonimos-masculinos-para-publicar-suas-obras/. Acesso em 01 de agosto de 2019.

pesquisa organizada por Regina Dalcastagnè (2005), cujo objetivo é descrever as características das personagens mais representadas na literatura brasileira, a partir de romances publicados nas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, entre o período de 1990 a 2004. A pesquisadora constata a ausência de determinadas personagens nas narrativas, dentre as quais a ausência de negros, de pobres, das

> crianças, dos velhos, dos homossexuais, dos deficientes físicos e até das mulheres. Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro. Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15 – grifo nosso).

A pesquisa de Dalcastagnè é relevante para nosso estudo por confirmar, no recorte utilizado, a hegemonia masculina entre as personagens da literatura brasileira na contemporaneidade, respaldando, deste modo, a fala de Lya Luft de que realmente há a predominância masculina na literatura, e ressaltar que não é necessário apenas ser homem para ser representado, mas que, para ter visibilidade, a masculinidade precisa atender a critérios de cor, sexualidade, classe social, entre outros.[5] A invisibilidade de personagens nas narrativas escolhidas para a pesquisa criticada pela autora, que representavam determinados aspectos sociais e de gênero, também é passível de crítica por invisibilizar determinados gêneros literários (romance policial, ficção científica, literatura de autoajuda ou infanto-juvenil) considerados menores pelo cânone literário, os quais, por sua vez, nos deixam em dúvida sobre se eles poderiam apresentar personagens excluídos pelo romance tradicional, dentre os quais, outros tipos de masculinidade, ou se, apesar de serem marginalizados, não apresentariam, também, masculinidades consideradas inferiores ou, ainda, se apenas reproduzem os modelos de masculinidade dominante, como nas demais vertentes literárias consideradas pela autora em sua pesquisa.

---

[5] Nos critérios utilizados para a escolha dos livros da pesquisa, além de atender a especificidade de ser de autoria brasileira naquele período de tempo, as obras não poderiam estar rotuladas "como romance policial, ficção científica, literatura de autoajuda ou infanto-juvenil", e também "excluía gêneros que são considerados menores e formam subcampos próprios, às margens do campo literário". Na nota de rodapé a autora explica que "estes gêneros são considerados menores pelo próprio campo, que lhes confere menor legitimidade e faz deles plataformas menos eficientes para a busca da consagração literária" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 24). Paradoxalmente, o autor Rubem Fonseca, apesar de ter grande parte de sua literatura considerada como policial, foi acrescentado ao rol do *corpus* de romances analisados na pesquisa, enquanto que Luiz Alfredo Garcia-Roza, que também foi classificado como literatura policial, foi ignorado.

Doris Sommer, por sua vez, discutindo a relação entre literatura e masculinidade, em *Ficções de Fundação* (2004), livro em que a autora aborda como determinados romances do século XIX foram essenciais para a construção da nação, nos diversos países da América Latina, esclarece que "por pouco mais de uma geração, aproximadamente de 1850 a 1880, os romances projetavam sociedades civis através de heróis patrióticos altamente feminizados" (SOMMER, 2004, p. 31). Em contrapartida, as mulheres eram as que salvavam seus heróis feminizados, no que Sommer denominou de "(con)fusão de gêneros" e, apesar de as mulheres ainda viverem submissas a seus maridos e cultivarem a maternidade, "os livros complicaram nossa noção do ideal feminino" (SOMMER, 2004, p. 32), porque as mulheres eram "independentes e corajosas como os homens deveriam ser" (SOMMER,2004, p. 119), como o caso de Amália no romance *Amália*, do argentino José Marmol, que em uma inversão de papéis, salva seu amor, Belgrano. É interessante o trocadilho *con(fusão)* utilizado por Sommer, pois a autora não escapa do binarismo: homem deve ser corajoso, mulher deve ser frágil; pressupondo que há características reconhecidas como pertencentes a cada gênero e que se um determinado gênero se utiliza de características do outro, haveria, portanto, uma confusão nos gêneros. Porém, por outro lado, a autora reconhece nesse trocadilho que quando há essa permuta de características entre os gêneros, há uma fusão, e esta garante que haja múltiplas subjetividades e não apenas binarismos.

Se de 1850 a 1890 havia uma inversão hegemônica de gêneros nos romances da América Latina, Sommer comenta que, nos romances nacionalistas de 1920, a virilidade é enaltecida como uma característica da masculinidade, tendo em vista que, ante a opinião pública, o momento histórico exigia homens fortes, pois um novo imperialismo ameaçava tiranizar as nações existentes.

Lya Luft, por sua vez, escreve num momento teórico e literário que busca problematizar a masculinidade. Sua singularidade como escritora consiste no olhar de solidariedade para com os homens, na tentativa de compreender seus anseios, medos e desejos, e convidar seus leitores a também fazerem isso. Em seus ensaios há certa busca por uma *(con)fusão* na forma como os gêneros são reconhecidos, tudo isto feito num tom de conversa com o leitor. Em "Eu falo de homens e seus sonhos", a autora lembra-nos de um de seus personagens masculinos, a quem chama de *pater dolorosus*, o qual abdica de sua própria vida para cuidar de seu filho em estado vegetativo, situação que chamaria a atenção por ter o pai exercendo essas funções, visto que elas são reconhecidas tradicionalmente como funções maternas que perpassam épocas. Sobre *o*

pater dolorosus é preciso ter conhecimento de sua obra para inferir que ela se refere a Antônio, do romance *Exílio* (1987)[6]. Sobre o personagem, a autora afirma que "esse homem era de uma tal grandeza. Não diga que em meus livros os homens são uns fracos" (LUFT, 2001, p. 97), ressaltando assim, a importância da dissociação entre fraqueza e sensibilidade, o que também sugere que, de certo modo, os ensaios luftianos colaboram para a valorização de uma masculinidade mais humanizada e múltipla, que não se restringe, necessariamente, aos paradigmas legados ou impostos pelo sistema patriarcal.

1.2 Estudos da masculinidade e o conceito de masculinidade hegemônica

No contexto dos estudos de gênero, é importante para o nosso estudo fazer um percurso histórico sobre os estudos da masculinidade para extrair de cada período os pontos relevantes para a compreensão do(s) conceito(s) de masculinidade e, por fim, poder analisar sua multiplicidade. Os estudos da masculinidade tiveram seu início a partir da década de 1970, com grupos de homens nos Estados Unidos que divulgavam suas opiniões em forma de textos e, segundo Siqueira (2006), diziam estar relacionados aos movimentos feministas na construção da ideia de que os gêneros eram produtos de uma construção social e histórica. Este movimento ficou conhecido como os *Men's Studies*. Connel (1995) esclarece a importância que os anos 1970 e estes críticos tiveram para a construção dos estudos de gênero sobre a masculinidade. O autor afirma que se criou

> nos anos 70, um tipo de crítica, baseada na noção de "papel masculino". A maior parte dos críticos acreditava que a masculinidade estava em crise e que a própria crise estimularia a mudança. O final seria um mundo no qual a masculinidade, tal como a conhecemos, seria aniquilada, substituída por algum tipo de androginia. Vinte anos mais tarde, esse pensamento apocalíptico se tornou raro e parece até mesmo ingênuo. Somos agora muito mais sofisticados! Entretanto, esses inocentes pioneiros nos fizeram um grande favor. A mudança de pensamento sobre o gênero, conseguida pelos movimentos dos anos 70, é irreversível (CONNEL,1995, p.3).

[6] O romance *Exílio* (1987) narra o encontro da protagonista com suas memórias. Dentre as mais importantes se encontra o suicídio de sua mãe deixando os filhos ainda pequenos, assim como o relacionamento amoroso com Antônio, que tem um filho excepcional e que, portanto, precisa de cuidados constantes do pai. Antônio, por sua vez, esconde da protagonista a condição do filho e, quando ela a descobre, não consegue lidar com a situação, pois a faz relembrar da condição desprezível em que seu irmão ficara, após a morte da sua mãe: quando ele defeca, suja as paredes fazendo desenhando o nome dela.

Badinter, por sua vez, esclarece que esses grupos de homens, a partir da década de 1970, situam-se em um contexto em que os movimentos feministas estavam buscando livrar-se das estruturas dominantes que limitavam seus direitos e identidade. Então, os homens também buscaram "libertar-se da coação da *illusio viri*. São os teóricos das ciências humanas nos Estados Unidos que inauguram esse questionamento sobre o papel masculino ideal, fonte de alienação para os homens e de desentendimento com as mulheres" (BADINTER, 1993, p. 3).

Para a autora, esses grupos surgiram nos Estados Unidos porque nesse país os movimentos feministas tiveram grande força nesse período. Como exemplo, a autora afirma que no ano de lançamento de sua obra *XY: Sobre a identidade masculina* (1993), havia mais de 200 grupos que debatiam sobre a masculinidade nos Estados Unidos. Porém, para ela, após os grupos de estudos sobre os homens da década de 70 apresentarem um teor de denúncia sobre a ilusão da virilidade masculina, seguiu-se, nos anos 80, um período de dúvidas e angústia, pois, para os homens de então, "aquilo que constitui a sua essência, a virilidade, tem sua unidade questionada. A classe, a idade, a raça ou a preferência sexual tornam-se fatores de diferenciação masculina, e os anglo-americanos preferem falar de masculinidade no plural" (BADINTER,1993, p. 5). Dessa maneira, os homens tentariam, por vezes, relativizar a virilidade como índice exclusivo de masculinidade, mas ela estava tão entranhada em sua ideia de identidade, que, ao buscarem se desvencilhar dela, se sentiram perdidos, eventualmente.

Nas últimas décadas, no Brasil, vêm crescendo os estudos na área da masculinidade, baseados na necessidade de reflexão sobre a crise de identidade dos homens. Podemos citar o trabalho de Nolasco (1995), psicanalista brasileiro, que, de modo semelhante ao de Lya Luft, criou encontros entre grupos de homens de idade entre 25 e 35 anos, para analisar "os parâmetros por eles utilizados para se definirem homens" (NOLASCO, 1995, p.132). O fruto dessa pesquisa foi o livro *O mito da masculinidade*, que aborda mitos clássicos e mitos socioculturais referentes aos homens, assim como as origens e consequências da crise da masculinidade.

De modo semelhante, Trevisan (1998), em seu livro *Seis balas em um buraco só*, analisa os estereótipos a que os homens, frequentemente, são subsumidos: "o pesado fardo de ser homem, com obrigação de ter coragem sempre, mostrar-se durão, enfrentar o mundo através da força" (TREVISAN, 1998, p.14). Ambos corroboram a ideia defendida por Lya Luft de que os homens têm dificuldades para adequar-se às

exigências que lhes são postas por modelos de masculinidade fabricados, em geral, pelos próprios homens, que têm sua origem desde os mitos clássicos, que exaltavam a força dos heróis, e continuam sendo reproduzidos nos mitos socioculturais modernos referentes aos homens. É importante ressaltar, também, nesse campo de estudos no Brasil, a importância da obra de Pedro Paulo de Oliveira (2004), intitulada *A construção social da masculinidade*, em que o autor concebe a masculinidade como um mito da sociedade moderna, de modo que, nesse período histórico, há uma valorização de características tidas como masculinas. O autor concebe a masculinidade como um lugar simbólico que ora prescreve modelos de comportamento aos agentes masculinos e ora torna-se a base para a sua subjetivação. O teórico discute como diversas estruturas e épocas foram fundamentais para a criação do modelo ideal masculino, dentre as quais o período medieval, o militarismo, o nazismo, o fascismo e o socialismo.

Se há o domínio de um tipo de masculinidade na literatura e na sociedade, é importante buscarmos conceituar a masculinidade, para, por fim, falar de múltiplas masculinidades. Nolasco (2001), ao estabelecer as origens etimológicas da palavra masculinidade, ressalta que há em sua raiz as denominações viril, enérgico, forte e ativo, para demonstrar que há uma relação entre o que foi se estabelecendo como sendo o conceito de masculinidade e a vivência dos homens, a qual o autor defende que é expressa em atos de violência ou agressividade, sendo estas, para ele, consideradas como uma expressão da masculinidade, tendo em vista os dados de pesquisa por ele apresentados.

Porém Connel (1995) vai além da questão semântica e cria um conceito de masculinidade que é um dos mais utilizados nos estudos de gênero, ao compreendê-la como “uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero” (CONNEL, 1995, p. 188). Para o autor, uma configuração de prática pode ser definida no que os homens realmente fazem, independentemente do que se espera deles, e como estas ações se relacionam dentro dos estudos de gênero. Estas práticas que representam as masculinidades não são limitadas, pois elas não têm um efeito de reprodução social, mas, sim, de produção. Tal perspectiva apresenta um caminho possível para a reflexão sobre as masculinidades não mais limitadas ao binarismo e aos paradigmas do gênero.

Em sua obra *Masculinidades*, Connell (2005) observa que existem quatro diferentes concepções de masculinidade nas sociedades ocidentais, que são as masculinidades hegemônicas, cúmplices, subordinadas e marginais (CONNELL, 2005,

p. 76-81). As masculinidades hegemônicas correspondem ao padrão idealizado de virilidade e superioridade, seja intelectual ou econômica, tendo em vista a dominação masculina exercida sobre as mulheres e as demais formas de masculinidade. As masculinidades cúmplices, por sua vez, são as que, apesar de não se encaixarem no padrão hegemônico, usufruem de vantagens recebidas do sistema patriarcal, compactuando, assim, com este modelo; enquanto que as masculinidades subordinadas seriam representadas pelos homossexuais ou os homens que demonstram fragilidade e são masculinidades subjugadas pelo ideal da masculinidade hegemônica. Se nos ativermos a esse conceito, pode-se dizer que, devido à delicadeza do personagem Camilo, a masculinidade subordinada aparece representada no romance *O quarto fechado*, pois o jovem apresenta uma fragilidade e uma homossexualidade (inicialmente implícita). Porém, veremos, ao aprofundar nosso estudo, que Camilo não se encaixa neste tipo de masculinidade, pois ele não aceita ser submisso ao pai e aos ideais da masculinidade hegemônica que o pai representa e exige dele. Assim, a personagem quebra com esta associação estabelecida por Connel, entre homossexualidade e masculinidade subordinada, questionando, pois, a crença nessa associação como mais um dos valores distorcidos da masculinidade hegemônica.

Por sua vez, podemos perceber a presença da masculinidade subordinada nos ensaios luftianos, não na orientação sexual dos homens, apesar do preconceito que os homossexuais sofrem, mas no sentido de que, através da escuta realizada nos grupos de homens, a autora aborda em seus textos a visão do que é ser homem para a sociedade e de como esses homens se frustram quando não atendem a tais modelos. Esta visão está centralizada nos mitos socioculturais que o homem ouve e reproduz sobre si mesmo, os quais corporificam o modelo de masculinidade hegemônica. Quanto às masculinidades marginais, elas seriam representadas por homens pobres que se encontram à margem da sociedade e que, apesar de poderem apresentam virilidade, não apresentam uma característica básica das masculinidades hegemônicas: o poder econômico.

Connell cria o conceito de masculinidade hegemônica com base na psicologia social, na antropologia, na história e na sociologia, através de experiências de um estudo de campo nas escolas australianas e de debates na política sindical daquele país, na década de 1980, exatamente na época, como afirma Badinter, em que os estudos sobre a masculinidade estavam buscando resolver os conflitos identitários do homem. Posteriormente, Connel (2013) reformula o conceito de masculinidade hegemônica, que inicialmente foi interpretado como uma representação de poder, ou de traços

caracteristicamente masculinos. Connel irá, então, defender o conceito, argumentando que ele influenciou os estudos em diversas áreas, tais como: educação, criminologia, nas pesquisas sobre as representações da masculinidade na mídia, na popularidade dos esportes de contato e de confronto, observando como os esportes tornaram-se um símbolo de masculinidade, em pesquisas sobre violência e homofobia, nos estudos organizacionais, na psicoterapia, na educação emocional, em discussões de arte e política de gênero dos homens e sua relação com o feminismo. O autor define a masculinidade hegemônica da seguinte forma:

> A masculinidade hegemônica foi entendida como um padrão de práticas (i.e., coisas feitas, não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse. A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CONNEL, 2013, p.245).

Este conceito recebeu várias críticas com o desenvolvimento dos debates sobre as relações de gênero, e acrescentamos ao rol das críticas o juízo de valor de que a masculinidade hegemônica seja a forma mais honrada de ser homem, pois tal concepção porta traços moralizantes ainda baseados em ideais tradicionais, pautando-se no conceito de honra, os quais menosprezam as demais formas de masculinidade. Assim, em 2013, Connel rebate e argumenta sobre cada uma das críticas ao conceito por ele elaborado, conferindo-lhe uma revitalização, pois irá retirar, manter e reformular partes do que tinha proposto antes. O autor explana sobre cinco críticas fundamentais que o conceito recebera: a primeira reside no conceito subjacente de masculinidade, que foi percebido por teóricos tais como Collier (1998) e Macinnes (1998) como um conceito essencialista baseado ainda na divisão binária. O autor, então, utiliza-se de pesquisas realizadas com o conceito de masculinidade, que comprovaram que corpos femininos se utilizavam da masculinidade também.

A segunda crítica consiste na ambiguidade e sobreposição do conceito de masculinidade hegemônica, pois este é passível de questionamentos, tais como: quem realmente representaria a masculinidade hegemônica na prática? O autor aceita as

críticas a este aspecto do conceito, por conceber sua aplicação de maneira não fixa e trans-histórica, mas ressalta que o conceito não foi criado para representar verdadeiramente homens reais, mas, sim, modelos os quais "expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos" (CONNELL, 2013, p. 253) que foram expressos em várias épocas, assim como acontece com as masculinidades não hegemônicas.

A terceira crítica ao conceito de masculinidade consiste em tratar o problema da reificação do poder especificamente sobre as mulheres, ao invés de centrar-se sobre a estrutura que permite que a subordinação das mulheres ocorra; ou seja, a crítica reside em não diferenciar o feminino do conceito de patriarcado. Por sua vez, o autor argumenta que o "conceito de masculinidade hegemônica não busca abarcar tudo e muito menos ser uma causa primeira; é uma forma de entender certa dinâmica no seio de um processo social (CONNELL, 2013, p. 253), e que este conceito, apesar de estar associado a questões negativas, como não chorar, não cuidar, etc., tem a seu lado ações positivas, como ser um provedor, manter relações sexuais e ser um pai. Em *O quarto fechado*, porém, veremos que Martim apresenta todos esses traços considerados positivos, mas eles não são suficientes para lhe trazer felicidade, pois o machismo proveniente das questões negativas que foram suplantadas mina sua vida. Além disso, não é evidente até que ponto ser um provedor, manter relações sexuais ou ser pai constituem-se em elementos positivos das masculinidades, exceto se a perspectiva de avaliação estiver instalada no próprio horizonte de uma masculinidade, se não hegemônica, ao menos inspirada nela.

A quarta crítica ao conceito de masculinidade hegemônica reside no fato de que ele se fundamenta em uma teoria precária de sujeito, que o simplificaria, pois este "não pode ser entendido como uma estrutura estabelecida de caráter de qualquer grupo de homens" (CONNELL, 2013, p. 256). O autor, por sua vez, argumenta que o conceito pode ter sido utilizado de maneira simples, mas ele foi concebido a partir de estudos psicanalíticos sobre as múltiplas personalidades e suas contradições. A quinta crítica, por fim, consiste em estabelecer o conceito como um padrão nas relações de gênero, pois o conceito seria utilizado sempre no singular. O autor, então, argumenta que existem múltiplas masculinidades, porém, em uma hierarquia de gênero, não existiriam muitas masculinidades no ápice.

Após analisar os fundamentos das críticas apontadas e as considerações do autor sobre elas, percebemos que havia a equívoca interpretação de que o conceito poderia, ao

invés de pluralizar as masculinidades, singularizá-la num ideal hegemônico, enquanto que o propósito do conceito teria sido o contrário, de modo que o autor afirma que o conceito mantém sua "característica fundamental", que "continua a ser a combinação da pluralidade das masculinidades e a hierarquia entre masculinidades" (CONNEL, 2013, p. 262). O autor observa, então, que muitos meninos e homens não necessitam viver segundo o padrão da masculinidade hegemônica, ela seria um símbolo de autoridade utilizada em áreas, tais como os esportes e a política. O autor argumenta que do conceito precisa ser subtraída a noção de traços da masculinidade, para que ele não tenha um caráter essencialista e, por fim, ele reformula o próprio conceito de modo a abranger estas quatro áreas: "a natureza das hierarquias de gênero, a geografia das configurações de masculinidade, o peso do social no processo de encorporação da masculinidade e a dinâmica das masculinidades" (CONNEL, 2013, p. 264).

Sobre "a natureza das hierarquias de gênero", o autor aborda a importância de um estudo relacional entre feminilidade e masculinidade, pois os gêneros seriam inerentemente relacionais, de modo que o conceito de masculinidade hegemônica foi criado em relação ao conceito de feminilidade hegemônica, concepção que aparece, também, nos escritos de Lya Luft, para quem "não se pode falar num, sem pensar no outro. As mudanças não se efetuam sobre o gênero feminino da raça humana, mas inevitavelmente sobre os dois. Ocorrem em toda a sociedade, aliás, onde tudo é interdependente" (LUFT, 2006, p.42). De modo que nas relações de gênero as revisões sobre o conceito de masculinidade teriam como um dos propósitos dar ênfase em retirar do isolamento os estudos sobre a masculinidade para trabalhar com estes em uma perspectiva dialógica com outras áreas, de modo a enfatizar a "relevância das dinâmicas de gênero para os problemas – que variam dos efeitos da globalização à questão da violência e da promoção da paz – explorados em outros campos das ciências sociais" (CONNEL, 2013, p. 264).

No âmbito da "geografia das masculinidades", por sua vez, elas podem ser analisadas em três níveis, que são: global, regional e local. Porém, para o autor, não se pode analisá-las em uma hierarquia simples de poder que vai do global ao local, pois isso subestimaria o poder de determinadas masculinidades, mas, sim, reconhecer as especificidades de cada nível de masculinidade e as relações entre estas, já que, de certa maneira, cada nível de masculinidade influencia os demais níveis também.

Ao debater sobre *o* "peso do social no processo de encorporação da masculinidade", o autor discorre sobre como os usos conferidos ao corpo tornaram-se

um índice de masculinidade, dentre os quais o autor cita: comer carne, aventurar-se na estrada, assim como o relacionamento heterossexual. Como veremos nos próximos capítulos, em *O quarto fechado*, Camilo utiliza seu corpo para realizar uma performance que renega características tidas como masculinas, seja ao utilizar cabelos compridos, como os da irmã, até a portar-se como ela. Sobre a questão da carne citada por Connel, Adams (2012) discorre sobre como o consumo de carne está intimamente relacionado à masculinidade considerada viril, de modo que, em uma cultura machista, aqueles que não consomem carne são considerados efeminados, visto que em uma cultura sexista os vegetais estão relacionados à feminilidade.

Com relação à "dinâmica das masculinidades", Connel reitera que certas masculinidades hegemônicas existem até o momento em que são úteis na solução de determinados problemas relacionados ao poder, podendo, então, ser substituídas por outras que atendam às novas necessidades. Deste modo, o autor observa que, "sem tratar os homens privilegiados como objeto de pena, devemos reconhecer que a masculinidade hegemônica não necessariamente se traduz em uma experiência de vida satisfatória" (CONNEL, 2013, p. 271), visto que, como vimos nos exemplos dados por Sommer sobre os romances de fundação, por exemplo, certos modelos de masculinidade hegemônica foram utilizados para suprimir as emoções, tendo em vista propósitos políticos. Além disso, a busca por esse ideal relega as outras masculinidades a um segundo plano. Porém o conceito de masculinidade hegemônica é relevante para nossa análise, uma vez que nos permite visualizar a representação do modelo tradicional de masculinidade na literatura luftiana, visto que é este modelo de masculinidade que perpassa o imaginário sobre o qual o narrador discorre, ora para confirmá-lo através de personagens (como Martim), ora para confrontá-lo (como em Camilo), como se verá na análise do romance *O quarto fechado*.

Constatamos que, com base nos estudos pioneiros sobre a masculinidade iniciados nos anos 1970, mas criticando a visão binária baseada em traços do masculino e do feminino em que esses estudos se fundamentavam, Connel discorre sobre as políticas da masculinidade, ou seja, as maneiras de conceber e lidar com as múltiplas masculinidades. Para o autor, nas grandes metrópoles, incluindo cidades dos Estados Unidos, tem-se observado o surgimento de quatro diferentes tipos de masculinidades, que ele nomeia de *terapia da masculinidade; o lobby das armas; a liberação gay; e a política de saída ou política transformativa.*

O autor define *terapia da masculinidade* como um movimento que se iniciou na

década de 1980 e que não busca mudanças sociais, mas, sim, um enfoque na maneira como os homens podem trabalhar suas próprias emoções. Esses homens geralmente são heterossexuais, brancos e de meia idade e se sentem acuados com os movimentos feministas. Apesar de certa desconfiança diante desse movimento, o autor ressalta que, "para os homens, a obtenção de uma compreensão mais profunda a respeito de si próprios, especialmente no nível das emoções, constitui uma chave para a transformação das relações pessoais, da sexualidade e da vida doméstica" (CONNEL, 1995, p. 2).

Lya Luft, por sua vez, em diversos ensaios comenta que organizou um grupo para mulheres e posteriormente um grupo de homens de quarenta a sessenta anos para debater sobre suas perdas e ganhos durante a vida e refletir sobre o seu saldo emocional. A autora, surpresa, observa que muitos dos medos daqueles homens eram parecidos com os medos das mulheres, tais como o "medo da solidão, da impotência (falo também da econômica, medo de perder o emprego, medo de envelhecer" (LUFT, 2000, p. 92), e também as culpas eram semelhantes às das mulheres: a culpa de ter falhado com os filhos e com o cônjuge. Dentre as inquietações masculinas apresentadas nos encontros, a autora destaca que:

> Muitos sentiam-se isolados dentro da família. O laço singular entre mãe e filhos os deixava de fora, era um terreno onde não conseguiam andar direito, haviam-lhes ensinado, aliás, que ali homem era menos importante. Restava-lhes o papel de provedor, por isso também a carência de alguém com quem dialogar era quase uma constante (LUFT, 2000, p. 92).

Quanto ao *lobby das armas*, Connel o define como sendo uma tendência cultural e política que enaltece o poder dos homens, em oposição ao feminismo, sendo pautados pelo conceito de masculinidade hegemônica, mas que podem buscar suporte em outros tipos de masculinidade, ele cita como exemplo os membros da classe operária. Connel discorre sobre como a indústria cultural trabalha pra promover essa ideologia, de modo que o autor dá exemplos claros de como essa ideologia é propagada através dos

> esportes televisionados, os filmes de ação de Hollywood, os desenhos animados e os quadrinhos de super-heróis, os romances de aeroporto, os jogos violentos de vídeo game, os conjuntos de brinquedos plásticos infantis, tudo isso insiste de forma incessante na superioridade corporal dos homens e no seu domínio da tecnologia e

da violência (CONNEL, 1995, p. 195).[7]

Por sua vez, a *liberação gay* e a *política de saída ou política transformativa* buscam abolir o sistema patriarcal para implantar novas formas de masculinidade. A *liberação gay*, movimento também iniciado nos anos 1970, contribuiu não apenas para uma mudança na concepção sobre os estereótipos relacionados aos gays, mas também sobre os estereótipos sobre a própria masculinidade. A *política de saída ou política transformativa* de certa forma participa dos ideais da liberação gay, mas, ao invés de consolidar uma identidade de gênero, busca libertar-se da visão dessa identidade através de um movimento antissexista, de modo que os homens possam assumir livremente papéis tradicionalmente considerados femininos, tais como o cuidado de crianças e do lar, e as mulheres possam exercer outras funções, entre as quais a de decisão, dentro e fora do lar. Lya Luft em seus ensaios corrobora, de certo modo, a visão da *política transformativa* ao refletir sobre as barreiras sexistas que perduram na contemporaneidade. Por exemplo, em "Eu falo de mulheres e seus destinos" ela discorre sobre a importância de as mulheres saírem de sua zona de conforto e lutarem por seus ideais e em "Eu falo de homens e seus sonhos" põe abaixo as concepções negativas que prendem os homens no campo dos afetos para, então, convidá-los a se libertarem e a deixarem suas emoções transparecerem.

1.3 A crise da masculinidade

É importante ressaltar que a palavra *crise* pressupõe ruptura ou alteração, porém, em uma perspectiva de estudo de gênero, implica necessariamente transições culturais, de forma que os papéis sociais estariam em gradativas alterações. Por exemplo, cada vez mais existem homens cuidando da família e desempenhando funções historicamente consideradas maternas, enquanto que as mulheres estão cada vez mais inseridas no mercado de trabalho em funções antes consideradas masculinas[8]. Portanto, falar em

---

[7] Há que lembrar, no entanto, como o fazem Adorno e Horkheimer em *A dialética do esclarecimento*, que a sociedade como um todo é administrada pela indústria cultural com seu potencial alienador. Os autores discutem como a indústria cultural, através dos filmes e demais produtos de consumo, promove o sofrimento/a alienação das personagens para que os espectadores possam acostumar-se a isso, ao invés de rebelar-se contra tal sistema ou regime de relações e representações simbólicas.

[8] Porém, não se pode ignorar que, mesmo dentro do mercado de trabalho, as diferenças salariais entre homens e mulheres são alarmantes. Segundo uma pesquisa da Catho (2017), as mulheres ganham menos do que os homens em todos os cargos empresariais, de estagiário a gerente, sendo que a maior diferença reside no cargo de consultor, que chega a ser de 62,5% a mais para os homens. "Para cargos operacionais, a diferença entre os salários chega a 58%, e para especialista graduado é de 51,4%. Completam o ranking: especialista

crise da masculinidade remete a uma quebra de padrões já estabelecidos e a diversos questionamentos, entre os quais: que valores masculinos estariam em crise? Quais as origens da crise da masculinidade? Que (novas) concepções sobre masculinidade resultam dessa crise? E, para o caso específico deste trabalho, como a literatura luftiana lê a crise da masculinidade?

Tendo em vista que há múltiplas masculinidades, poderíamos questionar quais delas estariam em crise e que fatores deflagraram este momento. Quando os teóricos citam a crise da masculinidade, geralmente estão se referindo à masculinidade hegemônica, sendo esta um padrão ou *status* que outros tipos de masculinidade buscariam alcançar, visto que os que seguem esse padrão aparentam não ter a necessidade de justificar seus atos e sentimentos constantemente. Silva (2006) afirma que a crise da masculinidade se origina do conflito identitário. Esse confronto, por sua vez, apresenta dois momentos diferentes: primeiramente, a ambiguidade provocada pela busca da permanência de um modelo de identidade de gênero hegemônico que simultaneamente seja plural; e, segundo, a incapacidade de sustentação desse modelo hegemônico diante das especificidades dos homens.

Assim, a crise de identidade resultaria da negação das subjetividades masculinas para representar o modelo hegemônico de masculinidade. De modo semelhante, Ecco declara que "a construção da representação masculina trouxe um conflito que gerou a crise da masculinidade, ou seja, a crise consiste no confronto direto entre o que se esperava que o homem fosse, e o que de fato ele era" (ECCO, 2008, p.95). Porém na contemporaneidade percebemos que a crise de identidade ganha novos aspectos. Badinter afirma que o homem na contemporaneidade busca evitar uma das seguintes escolhas: "não ser macho o bastante, ou sê-lo em excesso" (BADINTER, 1993, p.6). A primeira escolha está implicada na busca por se manter no nível de masculinidade hegemônica, tendo em vista que, como afirma Connel (2013), esta seria a forma mais honrada de ser homem, porém, por outro lado, o homem busca não ter masculinidade em excesso para não ser considerado machista e retrógrado.

Porém é importante observar que ao citar essas opções para a masculinidade, a teórica não escapa do binarismo de papéis masculino X feminino, mesmo quando especifica que é um corpo masculino que tem essa escolha. Além disso, ela se refere ao homem no singular, o que confere uma denotação universalizante que subtrai a ideia de

---

técnico (47,3%), coordenação, gerência e diretoria (46,7%), supervisor e encarregado (28,1%), analista (20,4%), trainee e estagiário (16,4%) e assistente e auxiliar (9%)" (CATHO, 2017).

múltiplas masculinidades de sua concepção.

Para não demonstrarem seus sentimentos, os homens se apoiam em noções controversas de masculinidade presentes em narrativas de diferentes origens e épocas e presentes, por vezes, na própria literatura, dentre as quais o modelo de homem mulherengo ou cafajeste, para ocultar que muitas vezes também sofrem por amor ou que não conseguem se realizar. Nolasco afirma que "nas relações masculinas, o silêncio sobre si é uma premissa pela qual os homens se defendem dos possíveis ataques que poderiam sofrer" (NOLASCO,1995, p. 180). O autor reitera que até a mais ínfima dúvida sobre a veracidade da virilidade de um homem representa uma afronta a sua masculinidade, como se esta fosse algo intocável que precisa ser preservado, equivalendo assim, à virgindade para as mulheres, em uma perspectiva conservadora. Notamos, então, a ironia que a noção de masculinidade acarreta, pois, apesar de etimologicamente significar força, a vivência da masculinidade representa uma fragilidade. A virilidade, segundo Couto e Schraiber (2004), está intimamente relacionada à questão da honra e está além da questão física, apesar de esta ser importante, é uma "condição social a ser conquistada (e preservada) por aqueles que desejam ser considerados homens" (COUTO; SCHRAIBER, 2004, p. 57).

Badinter questiona os significados inerentes que a sociedade confere à masculinidade, pois, para a autora, "ser homem se diz mais no imperativo que no indicativo. A ordem 'seja homem', tão frequentemente ouvida, implica que isso não é tão evidente e que a virilidade não é, talvez, tão natural quanto se pretende" (BADINTER, 1993, p. 3). A masculinidade torna-se, então, um dever e um objetivo a se alcançar. Ela menciona que, em diversas culturas, geralmente se requer que os homens provem sua masculinidade constantemente, não sendo exigidas tais provas das mulheres, pois, para a sociedade, elas aparentam ter a sua feminilidade inerente, de modo que ela tem uma data, a primeira menstruação, a qual lhes confere o título de mulheres, permanentemente. Essa concepção de Badinter é contraditória, pois sugere que a sexualidade feminina consista num dado natural, o que não é verdade, no entanto, é uma visão importante para demonstrar o modo como o conceito de masculinidade se propaga. Seguindo esse raciocínio, Badinter afirma que não é comum ouvir a frase: *seja mulher*, entre as garotas, como uma incitação para que elas comprovem sua feminilidade. Porém, apesar de que não seja comum ouvir tal fala, é possível encontrar outras que cumprem a mesma função em relação às mulheres, tais como "*não faça isso, você já é uma mocinha*", ou "*mulheres não se sentam com as pernas abertas*", as quais

são enunciados que não apenas descrevem comportamentos, mas prescrevem como uma mulher deveria se comportar. Lya Luft dialoga com essas ideias em “Eu falo de mulheres e seus destinos” (2001), ao expor e criticar certas atribuições designadas previamente para as mulheres pela sociedade, as quais parecem em certo sentido ser contraditórias, de modo que

> uma sociedade narcisista cobra preços extraordinários a quem não conseguir escapar de seus chavões: é preciso ser boa profissional e também uma linda mulher; batalhadora sem ser agressiva, discreta, até impessoal, mas também elegante, companheira, porém intrometida jamais, brilhante e se possível também um pouco burra (LUFT, 2001, p. 66).

Parafraseando Simone de Beauvoir (1980), ser mulher não é uma identidade, é uma construção, e, apesar de as provas serem diferentes das dos homens, ainda é uma construção, pois, como afirma Sontag (1987), com certa ironia, “Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro” (SONTAG, 1987. p.4). Nesse texto, no entanto, Sontag discute a estética *camp*, com o propósito de desmascarar a aparência de naturalidade das representações dos indivíduos e da vida, no tecido social.

Por outro lado, é mais comum e explícito ouvir frases como *seja homem*, repetidas durante o decorrer da vida dos homens. Nas sociedades de caça e coleta, ser homem é/era algo alcançado através de um ritual de iniciação que consiste em provas físicas, como caçar animais selvagens e sofrer torturas, assim como em provas sexuais. Castañeda (2006) esclarece que um dos principais propósitos dos rituais de iniciação em diversas culturas antigas é separar os meninos de suas mães e da companhia de outras mulheres com quem cresceram, para que assim possam se libertar de influências femininas, consideradas contaminadas, e, por conseguinte, para que sua masculinidade se desenvolva, de modo que a autora sintetiza esses rituais afirmando que um componente da virilidade é o fato de que “o homem será tanto mais homem quanto mais distanciado estiver do feminino” (CASTAÑEDA, 2006, p.30). Quando os meninos conseguem suportar as provas físicas, alcançam o posto de homem permanentemente para a sua comunidade.

Para Castañeda, não existem rituais de iniciação para o homem moderno e por isso eles têm sua virilidade constantemente questionada, porém contestamos tal afirmação, pois, apesar de os rituais de iniciação e de prova de masculinidade não

conterem os mesmos elementos que apresentavam nas sociedades arcaicas, eles ganharam novas nuances com o decorrer do tempo, seja no âmbito sexual ou social. Ainda são exigidas provas, geralmente pelos próprios homens, que fazem a distinção entre homens *de verdade*, os que cumprem tais testes, e apenas homens, os que não estão à altura de tais provas, as quais são culturais, sociais e sexuais e estão relacionadas simultaneamente, pois consistem em evitar apresentar traços considerados femininos relacionadas a si mesmos, assim como em ser superior às mulheres, inclusive nos relacionamentos. No âmbito sexual, ter uma relação com uma mulher ainda consiste em um ritual de iniciação à masculinidade. Em *O quarto fechado*, Martim busca estimular essa iniciação à masculinidade de seu filho Camilo: interroga-o sobre namoradas, corta seu cabelo, "para que tenha ao menos aparência de homem" (LUFT, 1984, p.127), sugerindo que o filho não era um homem, mas que desejava que, ao menos na aparência, ele fosse, revelando, deste modo, também, que muitas das bases da masculinidade hegemônica se apoiam na aparência e no modo como os indivíduos performatizariam a própria masculinidade.

Badinter sugere que "o célebre enunciado de Simone de Beauvoir se aplique também ao homem; o homem não nasce homem, ele torna-se homem" (BADINTER, 1993, p. 29). Porém existem noções presentes nesse enunciado que precisamos considerar, pois quando afirmamos que o homem não nasce homem, mas torna-se homem, por trás há a prerrogativa de que o *ser* (verbo) não tem gênero e de que existe um momento em que ele se articula a um gênero e torna-se homem, sendo esta identidade baseada em algo que ele precisa fazer para ser. Ou, em outras palavras, os homens precisariam apropriar-se do modelo do gênero, para serem considerados como homens, o que nos levaria novamente à questão de ter que provar algo para *ser*, problemática constitutiva de uma das bases da crise da masculinidade. Se os homens se colocassem em uma *performance* de gênero menos pautada por tantos cerceamentos, não necessitariam provar algo a ninguém, pois não existiria a expectativa de um modelo a ser seguido, visto que a *performance* de gênero se constitui em um processo dinâmico cuja subjetividade não é dada *a priori*.

Por outro lado, é preciso diferenciar a origem da crise da masculinidade da origem dos estudos sobre a masculinidade. Apesar de o feminismo ter grande parcela de contribuição nos estudos sobre os homens, Connel (2013) afirma que, "mesmo antes do Movimento de Liberação das Mulheres, a literatura sobre o 'papel sexual do homem' na psicologia social e na sociologia reconheceu a natureza social da masculinidade e as

possibilidades de transformação da conduta dos homens" (CONNEL, 2013, p. 243).

Por sua vez, não existe uma uniformidade de pensamento sobre a origem da crise da masculinidade, pois, enquanto determinados teóricos levantam a questão das mudanças sociais e econômicas como fator originário, outros se atêm ao feminismo como o estopim desse momento. Entretanto, esses dois fatores se vinculam, uma vez que o movimento capitalista permitiu que a mulher se inserisse cada vez mais no mercado de trabalho, e, por sua vez, o feminismo, enquanto movimento intelectual, permitiu que as mulheres desconstruíssem, no campo do conhecimento, as narrativas que sustentam a dominação masculina, tornando-se, também, produtoras do saber e buscando questionar o binarismo de atribuições de gênero que lhes era imposto. Apesar disso, é importante observar que, mesmo no movimento feminista, há hegemonias, ou seja, há mulheres que não tiveram seus direitos observados em consonância com a feminilidade dominante.[9]

Para Badinter, o homem do final do século XX perdeu sua identidade enquanto a mulher reivindicava a sua. De certa forma, o pensamento de Bandinter corrobora o de Butler, quando esta afirma que "a dependência radical do sujeito masculino diante do "Outro" feminino expôs repentinamente o caráter ilusório de sua autonomia" (BUTLER, 2003, p. 7). Ao abordar a relação entre o questionamento da identidade masculina pelos homens e o movimento feminista, Badinter afirma:

> Os homens sabiam tão bem o que eram que ninguém sequer pensava em questioná-los sobre a identidade masculina. Que aconteceu então para chegarmos a isso? Muitos acusam o feminismo dos anos 60 de ter "desestabilizado as oposições regulamentadas e misturado pontos de referências estáveis". Na verdade, o feminismo ocidental é menos culpado de ter misturado os pontos de referência do que de ter mostrado a nudez do rei. Ao pôr fim à distinção dos papeis e firmar pé sistematicamente em todos os domínios antes reservados aos homens, as mulheres fizeram evaporar-se a característica universal masculina: a superioridade do homem sobre a mulher (BADINTER, 1993, p. 6).

Porém, não concordamos que os homens tenham perdido a sua identidade com a ascensão dos movimentos feministas, porque não entendemos identidade como sinônimo exclusivo de poder e de características universais, como afirma Badinter, um

[9] Angela Davis (2016), intelectual negra feminista, discorre sobre como os movimentos feministas não conseguiam representar todas as mulheres e, em contrapartida, monopolizavam a busca de direitos políticos para as mulheres brancas, direitos que eram negados a mulheres e homens negros. Isto também remete às ideias defendidas por Butler (2003) sobre a problemática do binarismo de gênero, que exclui outras especificidades do sujeito, tais como raça, classe e etnia das discussões sobre gênero e relações sociais e de poder.

vez que isto fere o próprio conceito de identidade, o qual particulariza ou subjetiva um sujeito com base em suas ações individuais. Por outro lado, poderemos inferir, também, que culpabilizar a mulher pela perda de sua identidade representaria mais uma fragilidade da masculina hegemônica, sendo mais fácil para muitos homens culpar o outro do que refletir sobre sua própria identidade. Concordamos com Lya Luft (2001), quando ela afirma que não enxerga todos os homens como apavorados com a ascensão dos movimentos feministas. Para a autora, muitos apenas estariam assombrados diante do novo. Sobre acusar o masculino de ser o responsável por toda a dominação cometida no decorrer da história e seus resultados, Lya Luft comenta:

> Prefiro pensar que há na sociedade desvios dos quais não se pode acusar ninguém. Não acredito que os homens, às vezes mencionados como se formassem uma corporação unida por péssimas intenções, não anseiem por companheirismo com a mulher amada (LUFT, 2001, p. 80).

Apesar de sabermos que houve e há, sim, homens com péssimas intenções, notamos que a autora procura desvencilhar o machismo das figuras individuais masculinas, as quais apreendem o machismo como parte de si por causa da naturalização do que não é natural (as relações de gênero), através de processos de mitificação. Para Drumont (1980), o machismo oferece modelos de identidade, os quais são considerados naturais, como *parte* de ser homem ou de ser mulher, anulando todos os outros modos de ser. Esses ideais, para o autor, são propagados por uma liderança masculina, que pode remeter ao conceito de masculinidade hegemônica, que em 1980 estava surgindo.

Deste modo, o machismo se constitui como “sistema de ideias e valores que institui, reforça e legitima a dominação do homem sobre a mulher” (COUTO; SCHRAIBER, 2004, p.54), baseado em uma ideia generalizada de que os homens sejam mais fortes fisicamente e intelectualmente superiores. O estudo de Couto e Schraiber (2004) é relevante para nosso trabalho por apresentar pesquisas quantitativas sobre a realidade do machismo no Brasil. Ao serem questionados se havia machismo no Brasil, 90% dos homens entrevistados consideram que há; deste percentual, 58% acham que *há muito* e 31% acham que *há pouco*. Porém ao serem questionados se eles se consideravam machistas, 74% dos homens responderam que *não* e apenas 22% responderam que *sim*. Deste percentual, 18% responderam que se consideravam *um pouco* e apenas 4% reconheciam-se como *muito* machistas. Constata-se, portanto, que é

mais fácil reconhecer o machismo no outro do que em si mesmo, pois “o conjunto da sociedade deixou de aprovar, com a mesma naturalidade, as formas tradicionais do machismo e que muitos homens, atualmente, longe de gabar-se de serem machistas, preferem negar que o são” (CASTAÑEDA, 2006, p.31).

Segundo Godoi (2018), o machismo tem início na desintegração do período comunal primitivo através da criação da propriedade privada dos meios de produção, que alterou as relações entre os gêneros. A mulher deixa de ocupar uma posição superior para tornar-se, no contexto desse regime de produção material e simbólica, inferior ao homem. Rodriguez, Marin e Leone (1993) discutem como o machismo é universal, com expressões semelhantes e diferentes ao redor do mundo, mas observam que ele apresenta um denominador comum em todos os locais: a violência. Esta é utilizada para manter a hegemonia ou, nas palavras de Couto e Schraiber, “para (re) colocar no lugar de ordem o que os homens consideram como desordem em seus relacionamentos” (COUTO; SCHRAIBER, 2004, p. 60). Neste ponto, destacamos não apenas a violência física e simbólica para com a mulher, mas também para com os filhos, como a violência que, na história narrada no romance *O quarto fechado,* o pai Martim exerce sobre o filho Camilo para que ele “tome jeito de homem”.

Christian Grünnagel e Doris Wieser entrevistaram diversos escritores contemporâneos para abordar a problemática do machismo, assim como a compreensão que eles têm sobre o conceito de múltiplas masculinidades. Essas entrevistas foram realizadas para a publicação de um dossiê que foi compilado na revista *Estudos da literatura brasileira contemporânea*, cujo título sugere que todos nós somos machistas. Os autores esclarecem que o machismo é “um termo popular usado, por um lado, como clichê originado na Europa e nos Estados Unidos para designar (e denegrir) masculinidades sul-europeias e latino-americanas e, por outro lado, também usado pelos próprios latino-americanos para realçar a virilidade” (GRÜNNAGEL; WIESER, 2013, p. 346). Bernardo Ajzenberg, escritor entrevistado, afirma que “no Brasil, mesmo as mulheres são machistas, grande parte delas” (AJZENBERG, 2013, p.1). A escritora Carola Saavedra (2013) afirma que o machismo é mais presente na América Latina do que na Europa, porque na América Latina os papéis sociais de homens e mulheres são mais fixos, do que, por exemplo, na Alemanha, onde ela viveu. O escritor Luiz Rufatto (2013), também entrevistado, afirma que o Brasil é um país extremamente machista e isto não é uma questão educacional, mas, sim, cultural. Para Saavedra, a violência promovida pelo machismo torna-se mais visível nas classes mais pobres do que nas

classes sociais mais altas, porque existem relações de poder e *status* envolvidas.

Grünnagel e Wieser, por sua vez, concluem que os escritores de modo geral, e nisto eles próprios se incluem, são machistas, de modo que as masculinidades subordinadas ainda são encaradas com certa ressalva e mesmo na Academia. Assim como as mulheres escritoras, as masculinidades subordinadas são relegadas a um segundo plano, em favor de escritores que representam a masculinidade hegemônica e a tradição.

Lya Luft, ao abordar as entrevistas nas quais participa em seus ensaios, diferentemente dos autores acima citados, afirma que geralmente é questionada se é a favor ou contra o feminismo e cita que raramente é questionada sobre seu posicionamento em relação aos homens. Ela não se posiciona categoricamente a favor ou contra o movimento feminista, mas observamos certa crítica a possíveis atuações desse movimento em seus textos. A autora afirma:

> Reivindicar é essencial. Mas a postura individual, sobretudo das mulheres, nem vítimas ressentidas nem agressoras amarguradas, vai gerar a verdadeira mudança. Só pessoas decididas a viver com alegria – começando por si mesmas – podem influir para que os papéis e valores em jogo na relação do par se transformem (LUFT, 2001, p. 100).

Dessa forma, a autora questiona certa ênfase da crítica feminista que apenas critica o sistema patriarcal, mas, por sua vez, em seus textos Lya Luft não apresenta novas maneiras de ruptura com esse sistema. Não fica clara que transformação acontecerá nos papéis sexuais quando as pessoas começarem a viver com alegria, mas fica sugerida a demanda para uma nova etapa dos próprios estudos de gênero. Ao mesmo tempo, não apreendemos esta afirmação como sendo apenas uma inversão do binarismo de atribuições aos gêneros, pois a autora utiliza o verbo “transformar” em vez do verbo “alterar” para se referir aos papéis dos homens e das mulheres. Essa mudança estaria baseada em valores pautados no diálogo e na parceria, a serem assumidos nas relações. A escritora é enfática ao abordar que entre homens e mulheres precisa haver mais companheirismo baseado no diálogo para que se possa atender às especificidades de cada casal ou situação, sem que um dos lados se sinta dominado ou, mesmo, sobrecarregado. Talvez, quanto a esse aspecto, Lya Luft esteja em consonância com a ideia de Butler sobre a dissociação entre sexo e gênero, assim como com o conceito de ética discursiva desenvolvido por Rouanet, que tem em suas bases a noção de “uma

natureza humana universal, de um princípio universal de validação e de certas normas substantivas universais" (ROUANET, 2007, p.224), os quais superariam a religião e a política como guias de conduta.

Podemos, ainda, questionar se a crise da masculinidade tem antecedentes na história. Para Badinter, a crise da masculinidade não é um movimento exclusivo do presente, pois houve no passado ao menos duas outras crises de masculinidade, e todas elas estavam relacionadas às mulheres e surgiram em países onde a mulher tinha mais liberdade para exigir seus direitos. A primeira crise ocorreu nos séculos XVII e XVIII, na França e na Inglaterra, e foi abafada pela Revolução de 1789. Segundo Badinter, nesses países, as mulheres exigiram não apenas igualdade de direitos – direito ao conhecimento, direitos políticos e sexuais –, mas também mudanças no padrão da masculinidade, elas desejavam homens mais delicados, o que consistiria em apenas uma inversão do binarismo, e não numa crise da masculinidade que levaria à destruição do binarismo de gênero. As mulheres obtiveram mais sucesso na França, e uma determinada classe de homens, chamada de *preciosos*, adequou-se às exigências das mulheres, tanto no vestuário como em suas ações. Seu número era pequeno, mas teria tido grande influência na época.

A segunda crise da masculinidade ocorreu na virada do século XIX para o século XX, nos países da Europa e nos Estados Unidos, e novamente foi abafada por um conflito, dessa vez a Primeira Guerra Mundial. Para Badinter, "a guerra apenas mascarou os problemas essenciais que não se soubera resolver e que ressurgem hoje em toda a sua intensidade" (BADINTER, 1993, p. 22). Nesta crise, os homens se sentiram acuados diante da inversão do binarismo, e as mulheres passaram a ter, cada vez mais, acesso à educação e ao mundo do trabalho, o que levou os homens a temer que pudessem ser eles os que iriam realizar as funções tidas como femininas, como o cuidado dos filhos, e, mesmo se isso não acontecesse, o fato de dividir seu posto de "superioridade" angustiava os brios masculinos ainda pautados num parâmetro binário de gênero. Nessa época se difundiram as figuras do caubói e de Tarzan como formas de resgatar a representação de virilidade masculina, mas foi só com a guerra que o homem conseguiu extravasar a busca por resgatar sua virilidade. Paradoxalmente, enquanto os homens estavam na guerra, as mulheres foram fundamentais para manter a economia em andamento, ao passo que colaboraram para a continuidade do funcionamento das fábricas nos Estados Unidos e na Inglaterra, por exemplo.

Para Badinter, estamos, então, diante da terceira crise da masculinidade, que

mais uma vez foi inspirada por movimentos feministas, que serviram para mostrar a "nudez do rei" masculino, despojá-lo das roupas da superioridade e mostrar suas fraquezas, para então propor novas vestimentas de tolerância e respeito que, se utilizadas, podem tornar-se parte de sua identidade.

Para além das relações com o movimento feminista e com as mulheres, Cecchetto observa que "a crise da masculinidade tem suas origens nas transformações globais econômicas e geopolíticas que se abateram sobre os EUA, desde o início do século XX. Tais reestruturações promoveram uma reformulação nas definições tradicionais da masculinidade" (2004, p.61, *apud* ECCO, 2008, p.95). Nolasco, por sua vez, relaciona o feminismo com o início das reflexões sobre a identidade masculina, mas de maneira concomitante, percebendo os dois movimentos como decorrentes de mudanças sociais, de forma que ambos "se expressam como uma das crises do individualismo, vivenciada sob a forma de uma crise do sentimento de identidade" (NOLASCO, 1995, p. 23). Dentre as mudanças sociais que o autor destaca como originárias da crise do masculino, a crise no mercado de trabalho está no ápice, pois, para o autor, "a crise na identidade dos homens se inicia com a crise no mundo do trabalho e da família e não com o feminismo" (NOLASCO,1995, p. 55).

Tendo em vista que ter um emprego é algo visto como um índice de masculinidade, podemos inferir que se os meninos desde cedo são preparados para encontrar um trabalho, pois ao encontrarem um emprego serão reconhecidos como homens, por outro lado, se não conseguirem obtê-lo, terão a sensação de que falharam e isso poderá incidir sobre sua concepção de masculinidade. Por outro lado, o excesso de trabalho e as relações de classe do sistema capitalista, como afirma Seidler (1991 *apud* GIFFIN, 2005), transformam os homens em máquinas insensíveis às emoções, abalando o âmbito familiar, de modo que, como afirma Bly, "se o pai só está em casa uma ou duas horas à noite, então só os valores femininos, embora maravilhosos, existirão para o menino. Poderíamos dizer que o pai perde hoje o filho cinco minutos depois que ele nasce" (BLY, 1999, p.19). Porém, é importante ressaltar que esses valores femininos mencionados por Bly estão impregnados, em grande parte, de visões da masculinidade hegemônica, também.

De certa maneira, os homens buscam evitar um dos polos opostos: não ter trabalho e não ter tempo para a família. Não ter trabalho fere sua masculinidade, pois lhes foi ensinado nos moldes patriarcais que, durante o dia, o homem deve estar fora do lar trabalhando, como é apresentado na pesquisa de Couto e Schraiber (2004), que

constata que esses são fatores que conferem bem-estar aos homens. Porém o homem moderno descobre que os moldes patriarcais que lhe conferiam o *status* de homem também o angustiam, pois lhe proporcionam menos tempo para outras necessidades que também lhe conferem o *status* de homem, como, neste caso, ser um pai presente e participante na criação dos filhos.

O sujeito masculino contemporâneo encontra-se, pois, fragmentado diante das várias atribuições que o mundo lhe oferece, dentre as quais destacamos seu papel na família. Em razão da cultura da sociedade patriarcal que historicamente lhe foi imposta, a qual tentou impedir a mulher de exercer poder no tecido social, procurando limitá-la a permanecer em casa cuidando do lar, coube ao homem o papel de provedor. Com as desigualdades econômicas, mais horas de trabalho foram e são requeridas para que ele possa exercer esse papel satisfatoriamente e, por diversos fatores, esse papel de provedor é compartilhado com as mulheres. Essa necessidade gera, de certa forma, um distanciamento dos filhos, o que acarreta mais angústias para homens e mulheres.

Tais relações entre o masculino e o trabalho, e o desejo de estar mais presente na família são abordados por Lya Luft em seus ensaios, especialmente em "Eu falo de homens e seus sonhos", quando a autora afirma, ao refletir sobre os homens: "Imagino o que sentem quando dirigem seus carros ou caminham apressados com uma pasta na mão, pensando na família que ficou e no trabalho que espera, na mulher talvez insatisfeita, no filho problemático" (LUFT, 2001, p.73). De certa forma, e isto torna-se irônico, o trabalho, apesar de ser considerado seu papel como homem e índice de masculinidade, também se tornam um fardo para ele. É importante observar que as desigualdades sociais e emocionais afetam não apenas os homens, Lya Luft nos lembra que a solidão dos homens, ou seja, seus sentimentos de incapacidade e frustração, também é a solidão de suas mulheres. Tais desigualdades levam homens e mulheres a delegarem a outros a responsabilidade por seus filhos, para que possam, assim, atender às suas necessidades, gerando, então, sentimentos de incapacidade em si próprios e desgaste na família, o que poderá levar filhos e filhas a perpetuar essa herança, que não é apenas familiar, mas social.

Estas colocações levantadas pela literatura luftiana e pelos teóricos citados nos levam a refletir sobre a continuidade da herança social e seus efeitos sobre as representações da masculinidade, na atualidade. Além do mais, nos fazem questionar que modelos de masculinidade em crise servem de parâmetro a Lya Luft para tratar desse tema e problematizar a masculinidade. Ao se deparar com os modelos de

masculinidade impostos pela sociedade, a autora questiona:

> [...] como estamos criando os nossos filhos homens? [...] O que escutam de nós a respeito de si mesmos, e de seus papéis? Ainda o antiquíssimo "homem não presta" ... ou já lhe incutimos desde o berço que são gente, são apenas humanos, que podem ser sensíveis e sabem ser sutis, que são grandes companheiros? (LUFT, 2001, p. 72).

A escritora revela a necessidade urgente de reflexão sobre os modelos de masculinidade a que os meninos foram expostos até nossa época, para que haja uma mudança não apenas de pensamento, mas também de ação, que se reflete em palavras e atitudes. Nesse sentido, há uma postura ética na literatura luftiana, ao tentar promover uma mudança na forma como os homens são reconhecidos, pressupondo, assim, que os pilares da masculinidade possam ser reestruturados. Esse lugar em que Lya Luft coloca-se enquanto narradora e ensaísta e sua percepção sobre as inquietações e necessidades masculinas é possível devido à sabedoria acumulada em sua experiência, enquanto mulher velha e, talvez, menos sexualizada aos olhos da sociedade, que lhe permite refletir sobre as relações humanas. Entre todas as palavras advindas de sua experiência que poderia usar para definir os homens, em "Eu falo de homens e seus sonhos", Luft define-os como solitários que lhe despertam solidariedade.

Souza e Carneiro (2014), por sua vez, apontam outros fatores, além da ascensão dos movimentos feministas, que desestabilizaram o modelo ideal, e, portanto, irreal do masculino. Eles incluem o crescimento do uso da tecnologia, reconfigurações da cultura patriarcal e as novas atribuições dadas aos homens no âmbito familiar, não sendo mais apenas o provedor.

Para tal mudança, esses fatores podem ou não produzir resultados positivos. Se com o crescimento do uso da tecnologia mais pessoas têm acesso à informação, tal informação pode vir a ser utilizada para este fim, o que poderia proporcionar maior reflexão sobre a cultura patriarcal e, consequentemente, questionamentos sobre sua prática, porém como mostram Adorno e Horkheimer, a sociedade "permanece irracional apesar de toda a racionalização" (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103), pois "a enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo" (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 14) . Por outro lado, a tecnologia e a mídia, propagam a imagem binária dos papéis sexuais e tornam-se responsáveis por sua perpetuação, tornando-os mitos, no sentido de que tornam-se falas despersonalizadas, naturalizadas e des-historicizadas (BARTHES, 2001; ADORNO;

HORKHEIMER, 2006). São esses mitos que Lya Luft critica em seus ensaios. Por sua vez, a arte, tal como a literatura em seus agenciamentos, pode constituir-se em caminho para a desmitificação das relações de gênero, assim como pode ser agenciada para sua mitificação, como já vimos, por exemplo, na fala de Sommer, sobre os romances latino-americanos do século XIX. Assim, a crise da masculinidade, por vezes, é vista pelos teóricos como uma mera inversão dos papeis sociais do homem e da mulher, mas raramente garante ou reafirma suas possibilidades como sujeitos, enquanto que a subjetividade seria o caminho para torná-los independentes.

Numa perspectiva próxima às ideias de Lya Luft, Badinter afirma que

> se a masculinidade se ensina e se constrói, não há dúvida de que ela pode mudar. No século XVIII, um homem digno desse nome podia chorar em público e ter vertigens; no final do século XIX, não o pode mais, sob pena de comprometer sua dignidade masculina. O que se construiu pode, portanto, ser demolido para ser novamente construído (BADINTER, 1993, p. 29).

Portanto, a crise da masculinidade pode ser compreendida através de várias perspectivas e tem várias consequências. De certa forma, a crise contribui para que homens e mulheres possam repensar antigos valores e mitos socioculturais incapazes de abarcar toda a complexidade de sua existência. Porém, para isto, a crise abala o próprio alicerce da masculinidade como é conhecida tradicionalmente e deixa os homens à deriva, pois, como afirma Nolasco, hoje "o que é criticado na identidade dos homens, no passado era ponto para afirmação de masculinidade" (NOLASCO, 1995, p.180). E renunciar a esse modelo de identidade não é fácil para os homens, pois ele apresenta atributos heroicos e representa uma estabilidade na qual a masculinidade se apoiou para consolidar-se.

Poderia se referir aos homens na terceira crise da masculinidade o que Lya Luft afirmou sobre a situação das mulheres diante de novas atribuições no mercado de trabalho em "Eu falo de mulheres e seus destinos": "nas últimas décadas quebraram-se padrões estabelecidos durante longo tempo. Ainda não se firmaram outros que já nos possam servir de referência; tudo é muito recente, estamos mergulhados no olho do furacão" (LUFT, 2001, p. 62). Contudo, renunciar a determinados padrões da masculinidade será necessário para que os homens possam tornar-se sujeitos participantes e não meros ou pretensos dominadores do sistema social do qual fazem parte. De fato, Nolasco (1995) afirma que a crise tem como propósito o surgimento de

um *novo homem*, “a busca de um homem que seja ativo sem ser dominador, expresse socialmente suas emoções sem ter o receio de ser visto como homossexual e mantenha suas características viris sem traços machistas” (NOLASCO, 1995, p. 170).

Silva, por sua vez, afirma que uma possível solução para a crise da masculinidade, que corrobora a visão luftiana presente em seus ensaios, seria o “auto-enriquecimento proposto por Rorty (1994; 1997), ou seja, não pergunte o que realmente eu sou, qual o meu verdadeiro eu, o que de essencial existe em mim, e sim, como posso redescrever-me de maneira a viver uma vida melhor e mais harmônica” (SILVA, 2006, p.129).

Quanto a isso, há na literatura de Lya Luft uma busca, quase utópica, de que homens e mulheres possam ser reconhecidos, não pelas imposições do sexo ou do gênero, mas como seres humanos dignos de respeito, para que, assim, possa ser abatido todo o preconceito de gênero e social. A autora afirma, em “Homem, mulher ou pessoa” (2006), que

> A discussão homem/mulher é válida para que nem um nem outro se sinta objeto ou possuidor, melhor ou pior, mandante ou servo. Nem haja desculpas para lamentação e vitimização do tipo “ah, eu te dei a minha juventude, eu me sacrifiquei”, da parte das mulheres; nem o velho “eu não te deixo faltar nada, ora bolas!” da parte dos homens – mas a gente cresça em companheirismo, respeito e afeto. Porém só se conseguirmos nos pensar e avaliar primeiro como pessoas, poderemos nos enxergar como homem ou como mulher. Sem ambicionar nada de fixo, resolvido, indiscutível, seremos sempre, um para o outro e para nós mesmos, desafio e mistério, por isso mesmo sedução (LUFT, 2006, p.43).

Essa visão é recorrente nos textos luftianos. Por exemplo, na crônica “Macho e fêmea” (2006), a escritora explicita o que, em sua opinião, seria a solução para os conflitos entre homens e mulheres: esta “não reside nas teorias nem nas disputas de poder, mas no afeto que implica respeito, superando paradoxos naturais, e lançando pontes entre contrários às vezes hostis” (LUFT, 2006, p.124). De modo que a autora faz um apelo ético que está em consonância com a ideia defendida por Rouanet (2007) de que um dos desafios que a ética enfrenta na contemporaneidade é retomar e reavaliar conceitos e valores universais, tais como o respeito, citado por Luft, num contexto marcado pela desintegração de grupos sociais, étnicos e ideológicos que estão em constante disputa. Assim, esse apelo ético convocado por Lya Luft em seus textos sobre a masculinidade não busca julgar ou condenar, mas configura-se como um chamado

condizente com nossa época, que precisa de perspectivas mais humanizadas tanto para homens quanto para mulheres.

CAPÍTULO 2

O MACHISMO: FRAGILIDADES DA MASCULINIDADE HEGEMÔNICA

2.1 Martim: a masculinidade hegemônica em crise

O romance *O quarto fechado*, de Lya Luft, é dividido em três partes que representam a trajetória de Camilo rumo ao mundo dos mortos: a ilha, as águas e *Thanatos*. Trata-se de um romance psicológico cujo enredo não segue uma sequência linear, no qual, com o desenrolar dos acontecimentos e através do fluxo de consciência, as personagens são caracterizadas por meio de um narrador onisciente que em determinados capítulos focaliza diferentes personagens, apesar de inicialmente focar-se nas percepções da personagem Renata.

De maneira geral, a trama de *O quarto fechado* conta a história de Martim e Renata, que tiveram os filhos gêmeos Camilo e Carolina. Os outros personagens do romance são: Clara, irmã de Martim; a matriarca da família, madrasta de Martim e Clara, que é nomeada apenas como Mamãe; e sua filha, Ella, que se encontra em estado vegetativo em um dos quartos da casa de Mamãe, após sofrer um acidente na juventude. Todas estas personagens, segundo Zilberman, estão em "situações-limite cujos resultados são também radicais: a revisão da própria história e a descoberta do eu profundo, até então encobertos pela máscara social e pelos resultados de uma formação rígida e autocrática" (ZILBERMAN, 1985, p.86-87). De modo que o romance narra diversas crises de identidade provocadas pelo machismo que faz ruir as relações familiares. Deste modo, o velório e a própria morte surgem, na história narrada, como o ápice de uma série de vivências marcadas pelas consequências do machismo que desintegrou as relações entre as personagens.

Há no marido e pai, Martim, o desejo de que a mulher Renata assimile os modelos tradicionais da feminilidade e que seu filho seja (ou pareça) como um homem *de verdade*, ou seja, siga os padrões da masculinidade hegemônica. Esses desejos são permeados por diversas relações em que estão presentes traços machistas. Para Gabeira, discutir a questão do machismo surge na atualidade como "talvez a questão mais importante da revolução cultural" (GABEIRA, 1986, p. 11), que precisa alcançar todas as camadas sociais e não apenas se limitar a ser um objeto de estudo da elite brasileira.

É importante considerar como o machismo se corporifica, não apenas como violência do homem para com a mulher, apesar de esse aspecto ser uma das mais explícitas expressões do machismo. Mas há, também, o que Castañeda denomina de machismo invisível, que pode manifestar-se em diversas áreas, tais como: a comunicação, as relações dentro do lar e as demais relações afetivas, apenas "pelo olhar,

pelos gestos ou pela falta de atenção" (CASTAÑEDA, 2006, p.15). Esta última manifestação de machismo pode ser encontrada na relação do pai, Martim, com a filha Carolina, pois esta personagem é praticamente ignorada pelo pai, em busca em transformar seu filho em um homem *de verdade*. O narrador afirma que Martim "era mais tolerante com Carolina, porque pouco esperava dela" (LUFT, 1984, p. 35). Tais manifestações de machismo estão presentes em todas as relações entre as personagens do romance e não se restringem apenas ao homem dominando a mulher, mas também aos valores patriarcais dominando o próprio homem (Martim).

O título do romance, *O quarto fechado,* remete à vários significados simbólicos: o próprio texto enquanto materialidade se encontra fechado dentro do romance, cada capítulo centra-se em diferentes personagens, representando simbolicamente sua clausura. O objeto central da história narrada é o caixão em que se encontrava Camilo está presente na sala ao longo de seu velório, constituindo-se em um quarto fechado para este, enquanto a sala é um quarto fechado para todos, pois ao mesmo tempo o caixão reflete as vivências das personagens com Camilo e é uma alegoria do fracasso, para o seu pai. A própria sexualidade de Camilo se constitui em um quarto fechado, pois há nuances de uma homossexualidade que se mantém reservada (enclausurada, *no armário*). O casamento infeliz de Renata e Martim é uma clausura para ambos, pois apesar de estarem ligados pelo matrimônio, eles estão sufocados pelas exigências auto impostas de moldar-se ao sistema patriarcal: "o casamento fora um erro. Sem forças para mudar outra vez a sua vida, Renata começou lentamente a estagnar, como a doente no quarto fechado, em casa de Mamãe" (LUFT, 1984, p. 45). Outro quarto fechado (literal) é o aposento em que se encontra Ella, sendo este um local proibido para as crianças e evitado por todos na narrativa, depois de satisfeita a curiosidade sobre quem o habita. Apenas a personagem Mamãe nele entra para fazer a limpeza necessária, ou para atender aos pedidos de Ella, que o faz através do toque de uma campainha.

Ella é a própria representação da morte, que chama a todos da casa através do toque da campainha. Seu próprio nome é uma referência ao feminino e à morte, aquela que é misteriosa e está em todos os lugares e, mesmo que tentemos esquecer, o seu toque vem para nos lembrar. Martim, ao descrever Ella, afirma: "Era como falar diante de uma sepultura" (LUFT, 1984, p.57). Apenas em um quarto fechado, diante de Ella, que fora seu grande amor no passado, Martim consegue desabafar, falar de suas frustrações com a esposa e filhos. Apenas diante de Ella, porque sua ouvinte não pode falar, nem julgar sua demonstração de sentimentos. A masculinidade dominante tem

medo de aparentar fragilidade porque isto seria considerado um índice de falta de virilidade, porém a ironia consiste no fato de que esse medo da fragilidade é que a torna frágil, como se pode notar na personagem Martim. Muskat (2019) também defende que a necessidade de manter uma hegemonia e de jactar-se do poder é uma prerrogativa da falta de poder.

Imagens que remetem à morte, como o quarto fechado e o próprio velório, que é o cenário de toda a história narrada, estão presentes ao longo de toda a narrativa. Há nisso uma relação intertextual com a mitologia grega, na forma em que a morte é compreendida, como por exemplo, em relação ao quadro que se encontra na sala e se intitula *A ilha dos mortos*. Nele há um barco, uma referência a Caronte, que transporta os mortos até seu destino final. Diversas são as vezes em que o caixão é representado através da figura do barco, tal como em "Tocou as bordas do caixão, como se ajudasse um barco a equilibrar-se na água" (LUFT, 1984, p.109).

FIGURA 1 – *A ilha dos mortos*, de Arnold Bocklin

BOCKLIN, Arnold. *The Isle of the Dead*. 1880. Óleo sobre tela, 111 cm x155 cm
Fonte: http://www.arnoldbocklin.org/The-Isle-of-the-Dead.html

A história narrada se inicia com o velório de Camilo e, assim, os pais iniciam uma jornada psicológica: construir a história do falecido, a história pessoal de ambos e a de todos os personagens que vivem na casa, entre devaneios do passado causados pelos acontecimentos do presente. Martim, então, é apresentado como um homem forte, e a morte, que atua como uma presença fundamental, desestabiliza sua aparente hegemonia, pois ela evidencia que Martim nunca exerceu realmente uma hegemonia na vida dos filhos e da esposa, ou que a hegemonia que ele desejara nunca se concretizou. Sobre *O*

quarto fechado e sua relação com a morte, Lya Luft afirma em *O tempo é um rio que corre*: “Em um de meus romances, *O quarto fechado*, a morte é personagem: uma mulher coberta de véus, que conduz o adolescente suicida nos primeiros passos em sua nova vida, como numa dança, num palco” (LUFT, 2014, p.119). Por ser uma constante na diegese, a morte sempre é referenciada em letra maiúscula: “Ele dava os primeiros passos em sua Morte, abraçado a ela, que o instruía devagar” (LUFT, 1984, p.13).

A morte pode ser apreendida “como um fato natural” (MARANHÃO, 1985, p. 20), um acontecimento comum a todos os seres vivos. Maranhão, porém, afirma que antes do século XX havia uma preparação para a morte, ela fazia parte do imaginário da comunidade, de modo que todos ao redor do moribundo e ele mesmo a compreendiam como um ritual de passagem, porém com a chegada do novo século, a concepção da morte sofre uma ruptura profunda e histórica, pois o tema da morte passa a ser evitado,

> a fim de não perturbar as outras pessoas com coisas tão desagradáveis. O luto é mais e mais um assunto privado, tolerado apenas na intimidade, às escondidas, de uma forma análoga à masturbação. [...] Eis aí a que a sociedade ocidental contemporânea reduziu a morte e tudo a que ela está associado: um nada (MARANHÃO, 1985, p. 19).

Apesar de concordarmos que há uma banalização associada à morte ao longo do século XX e, também, na contemporaneidade e, inclusive, na narrativa do romance, como por exemplo, em relação aos rituais de velório, que são realizados como se fossem “num cenário falso de teatro. Alguém bocejava a intervalos, nem se dava mais ao cuidado de disfarçar” (LUFT, 1984, p. 14), sendo esse ritual apenas “um espetáculo inaugural” (LUFT, 1984, p. 83) que representaria toda a tragédia a que a família está associada, compreendemos também que a morte por vezes surpreende e abala as personagens. Em *O quarto fechado* não há uma preparação para a morte, pois Camilo é um jovem que se suicida. A morte surge no enredo como uma intrusa que retira as máscaras sociais que revestem as personagens e faz transparecer o machismo e as fragilidades que, até então, estavam reservadas ao ambiente familiar (ou ao quarto fechado). No velório, “pessoas abraçavam-no murmurando as mesmas coisas: tão jovem... que tragédia... fingiam não saber que Camilo se matara. Certamente, às costas de Martim, diriam: – Matou-se por causa do pai” (LUFT, 1984, p. 49).

O narrador afirma que durante o velório, segundo a perspectiva de Renata, ela observa que Martim “a qualquer momento poderia levantar-se da cadeira e golpear com

punhos cerrados o peito ossudo d'Aquela que, sem sua permissão, reinava na casa" (LUFT, 1984, p. 14), demonstrando, então, que Martim atua como o homem da casa e que nada, nem mesmo a morte, poderia ocupar seu lugar. O narrador afirma que Martim é um homem acostumado a dar ordens, mas não sabia como agir, diante da morte, pois, ela o torna um homem comum como todos os outros. No dia a dia, ele "era um homem enérgico, mas sentia-se inseguro nos territórios da morte. Queria chorar, revoltar-se, agir" (LUFT, 1984, p. 14). O próprio ato de velar um morto, mesmo que seja seu filho, o angustia pela ideia de tempo desperdiçado. Aliás, a morte do filho o abala mais pelas condições em que ocorreram do que pela morte propriamente:

> na verdade, a morte do filho, naquelas circunstâncias o envergonhava como um fracasso pessoal. O que fora seu casamento? Frustração, separação, aqueles filhos esquisitos, e agora... isso. Martim não era ninguém naquela noite, conflitos sentimentais sempre o deixavam constrangidos, mas a morte era pior, diante dela ficava derrotado (LUFT, 1984, p. 49)

A noção de fracasso ou de derrota apresentada pelo narrador remete à ideia de que Martim esteja enfrentando uma luta contra a morte e contra o olhar do outro, e nesse embate ele se sente o perdedor. Tal condição o leva a refletir sobre sua vida, gerando uma crise aflorada pelo que lhe ocorre em decorrência da morte do filho, que surge como um dos temas predominantes do relato. É relevante observar como Lya Luft dialoga com tal ideia de luta também nos seus ensaios, pois neles há uma crítica frequente à representação requerida pela sociedade de que o homem moderno seja como um herói, o qual precisa "ser firme e forte, ser um sucesso, não fraquejar" (LUFT, 2001, p. 72). Em "Eu falo de homens e seus sonhos" (2001), a autora não denomina os homens como heróis, mas, sim, como cavaleiros, "os homens são cavaleiros de seu próprio reino" (LUFT, 2001, p. 82), os quais são chamados para a aventura, para provar se são verdadeiros homens. O próprio nome de Martim significa guerreiro e remete a mártir, o que conota alguém que morre por um ideal. De modo semelhante, não é apenas Camilo que morre em *O quarto fechado*, todas as personagens, incluindo Martim, estão matando suas subjetividades, e no caso de Martim, ele o faz para cumprir um ideal de masculinidade, tornando-se assim, também, uma das vítimas do machismo de que ele mesmo é um representante.

Os mitos socioculturais relacionados à masculinidade que Lya Luft critica em seus ensaios (alguns dos quais discute na narrativa de *O quarto fechado*) contribuem

para desmascarar o machismo. Esses “mitos” são reproduzidos como falas despersonalizadas, as quais Lya Luft afirma que não são frases fabricadas, mas, sim, falas realmente pronunciadas por muitos de nós, “uma ladainha que neste novo século ainda se escuta” (LUFT, 2011, p. 169). De modo que os mitos socioculturais da masculinidade sugerem que o homem não pode se direcionar para o âmbito emocional ou materno, pois pode correr o risco de perder o seu posto de *homem verdadeiro*. Homens e mulheres foram ensinados a reproduzir tais “mitos” e a acreditar neles. Esses “mitos” são propagados e criados pela “sociedade, a mídia, todos os que desejam manipular nossas mentes: tem a ver com fantasia, preconceito e medo, e hipocrisia” (LUFT, 2006, p. 79).

Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, denunciam como a indústria cultural tem como propósito vender a ideia de um padrão universal ao qual os indivíduos precisam se adequar para ter a ilusão de suprir um vazio existencial que seria atendido através do consumo ou do entretenimento, de modo que “o consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar” (ADORNO E HORKHEIMER, 2006, p. 131). Ambos apontam para o paradoxo de que, mesmo em uma época de esclarecimento oriunda do Iluminismo, os indivíduos continuem cada vez mais próximos da barbárie e da alienação, em que o universal subtrai o particular. De modo semelhante, os mitos socioculturais sobre a masculinidade produzidos pelas estruturas dominantes tentam vender a ideia de um modelo universal de masculinidade que renega as subjetividades e as múltiplas masculinidades, valendo-se em nossa época, também, dos recursos oriundos da indústria cultural (o cinema, a publicidade, etc.).

Na tentativa de provar que são *verdadeiros homens*, estes cedem ao apelo heroico e aos mitos socioculturais que buscam definir a masculinidade baseados na premissa de que o homem deve ser forte, provedor da família e superior à mulher, e evitar características que os identifiquem como afeminados, ignorando, assim, que os homens “são apenas humanos, que podem ser sensíveis” (LUFT, 2001, p.72) e que a virilidade não precisa ser dissociada da sensibilidade. No romance, quando Martim conhece Renata, uma pianista de sucesso, durante um concerto, a própria arte o sensibiliza e o faz querer chorar: “normalmente, teria resistido a essas emoções, julgando-as pouco viris; mas na penumbra da sala de concertos, entregara-se, num misto de dor e delícia” (LUFT, 1984, p. 14). De modo que a arte contribui,

momentaneamente, para desestabilizar os padrões comportamentais que estão entranhados na cultura da personagem.

É importante frisar que apenas na penumbra Martim se permite chorar, porque chorar não faz parte dos comportamentos tidos por ele como masculinos. Mesmo com a morte do filho, ao chorar, Martim busca sair de onde se encontra, "afogar-se no nevoeiro, desaparecer" (LUFT, 1984, p. 52). Penumbra e nevoeiro são as imagens que Martim evoca para evitar demonstrar suas emoções. De modo geral, Martim é um "homem prático, fugia das emoções complicadas, perigosas" (LUFT, 1984, p. 39). Sua filosofia é a de que agindo assim a vida seria mais simples, no entanto, fugir das emoções contribuiu para o fracasso de suas relações, pois ele se fecha em seu trabalho e em seu próprio machismo que contribui para o fim de seu casamento: "passara os anos do seu casamento fugindo e voltando, fugindo e voltando, a cada briga a fissura era maior" (LUFT, 1984, p. 86) e seu machismo colabora para o desfecho trágico de seu filho, pois contribui para o suicídio de Camilo, de modo que, diante de seu corpo, ele reflete: "matou-se para me censurar, pensou Martim, mas eu fiz o melhor que podia" (LUFT, 1984, p. 85). Porém o fardo da culpa persegue Martim por não ter compreendido o filho, por não ter observado os sinais que Camilo dava de um possível desfecho trágico.

Em 1986 em São Paulo, ocorre um evento até então inusitado no Brasil, o *Primeiro Simpósio do Homem*, que reuniu diversos autores para discutir sobre o machismo, a sexualidade e a crise de identidade do homem brasileiro. O resultado desse simpósio é a obra *Macho, masculino, homem*, que reúne diversos textos em que são abordadas as dificuldades do homem em corresponder a um ideal de masculinidade, através de diferentes perspectivas, tais como: a homossexualidade, a paternidade, as condições específicas dos homens idosos e deficientes, entre outras. Costa (1986), na introdução do livro, afirma que "o homem acreditou no mito que se fez dele. O homem acreditou que deve ser autoritário, imbatível e único capaz de sustentar a família" (COSTA, 1986, p. 7). De modo que estes mitos socioculturais, de forma geral, surgem entre mulheres e homens e são reproduzidos por estes para representar sua visão sobre o outro e sobre si mesmos, porque através da constância desses discursos despersonalizados e da falta de reflexão sobre eles, tais ideias são apreendidas pelo sujeito, que então as considera como parte de sua identidade.

Por sua vez, Nolasco sustenta a ideia de que "os homens têm dificuldades para compreender e lidar com situações em que se sintam desiludidos, apesar de terem sido

socializados na ilusão de que nasceram para serem superiores uns aos outros" (NOLASCO, 1995, p.30). Ele prossegue afirmando que apenas quando os homens buscarem se libertar desse modelo de superioridade a vida assumirá "sua verdadeira caraterística de aventura, mistério e transitoriedade" (NOLASCO, 1995, p.30). Não concebemos a dificuldade de lidar com a desilusão como uma característica especificamente masculina, mas enfatizamos que tais ilusões provenientes da falsa crença de superioridade assumem a forma de fardos que, por vezes, os homens carregam. Em *O quarto fechado*, Martim se considera superior a seu filho e, portanto, o modelo que ele deve seguir, tanto o modelo heterossexual quanto o modelo para a vida profissional, e a não concretização da submissão do filho a esse modelo o fere como um fracasso pessoal.

Lya Luft em um de seus ensaios afirma que "nesta cultura e nesta sociedade, quem sabe impedimos nossos homens de se expressarem com mais naturalidade, de serem carinhosos, de trocar emoções com os outros, de se abrirem um pouco mais sem medo de parecerem fracos" (LUFT, 2011, p. 172), de modo que os homens optam por encaixar-se, sem questionar, no lugar que lhes é conferido pelas estruturas dominantes, as quais tornaram-se dominantes, paradoxalmente, a partir da imposição e hierarquização desses mesmos discursos. A escritora, então, comenta que essa inabilidade para expressar as emoções é fruto da forma como foram ensinados por suas mães, que se submetiam a uma cultura injusta. É importante observar que a mãe de Martim morrera enquanto ele ainda era criança, de modo que ele fora criado por Mamãe, uma parente afastada que acabara se casando com seu pai e que, apesar de liderar a família após a morte do pai, propaga os valores patriarcais, os quais foram transmitidos a Martim e contribuíram para a sua visão das relações afetivas. Porém, é importante observar que Mamãe, assim como as demais mulheres, foram ensinadas dessa forma no sistema patriarcal, não podendo, então, ser responsabilizadas pelo silêncio dos homens/maridos/filhos, visto que elas foram silenciadas em etapas diferentes dessa mesma hierarquização de gêneros e papéis, e o fato de serem responsabilizadas pela masculinidade hegemônica pela origem de suas ações constitui-se em mais um dos exemplos da fragilidade da masculinidade dominante.

Podemos, de certa forma, associar o silenciamento masculino aos dados do IBGE, do Instituto de Estudos da Religião (ISER) e da ONU, que parecem corroborar a ideia de um lugar sem espaço para a subjetividade, em que o homem é repelido na sociedade. Esses dados retratam que os homens são as maiores vítimas de acidentes de

trânsito, de ingestão de álcool e drogas, além de cometerem mais suicídios e mais atos de violência. Os dados são levantados por Nolasco (2001), o qual aponta pesquisas que afirmam que, na década de 1990, a expectativa de vida do homem se tornou seis anos menor do que a da mulher e que, a cada cinco pessoas executadas por dia no Brasil, quatro delas eram homens. Mais especificamente, Nolasco afirma que "segundo o Anuário Estatístico do Brasil, publicado pelo IBGE em 1992, das 27.013 mortes ocorridas em 1989, 20.792 correspondiam a mortes de pessoas do sexo masculino" (NOLASCO, 2001, p.56). Ao apresentar dados semelhantes sobre a estimativa de vida dos homens e suas relações com o alcoolismo, o tabagismo e doenças, Castañeda conclui que "o sexo frágil é o homem, não a mulher, portanto, é um erro justificar o machismo dizendo que os homens constituem o sexo forte" (CASTAÑEDA, 2006, p. 37). No entanto, ao apresentar esses dados não estamos buscando defender ou vitimizar os homens, mas apenas problematizar as consequências do machismo e das diretrizes do patriarcado na sociedade que torna os homens agentes em vez de sujeitos e, por vezes, vítimas do próprio sistema que defendem.

Nolasco relaciona a violência, etimológica e conceitualmente, ao conceito de masculinidade, visto que ambos os conceitos têm sua origem na noção de força e vigor, para construir a ideia de que quando os homens não conseguem reconhecer-se no espaço social para, assim, inserir-se nele, eles tendem a envolver-se em situações de violência e, mesmo, a procurar representatividades que inspirem um comportamento violento, dentre as quais o autor cita os *skinheads, pitboys* e *badboys,* na tentativa de encontrar seu lugar no mundo. Essas representatividades masculinas figuram, também, na contemporaneidade, como indícios da existência de múltiplas masculinidades, assim como percebemos que há uma busca dessas masculinidades por alcançar uma hegemonia, mesmo que seja por meio da violência. Em *O quarto fechado,* há um clima de tensão no relacionamento de pai e filho que progride da violência simbólica para a violência física, na busca de forçar o filho a encaixar-se nos moldes da masculinidade tradicional. Seu método com os filhos era pautado em "promessas e castigos, os gritos de Martim, que se descontrolava" (LUFT, 1984, p. 27).

O não falar de si, por parte dos homens, retratado por Lya Luft em seus ensaios, pode ser muitas vezes extravasado nos vícios, na violência e até mesmo no suicídio, como o exemplo de Camilo no romance e também na própria vida de Martim, em relação à angústia que ele guarda para si ou revela apenas a Ella, com a qual "falava do fracasso e da solidão em sua vida com Renata, dos estranhos filhos, das decepções. Era

como se Ella pudesse ouvir, apertar no seio quente o rosto dele e o consolar" (LUFT, 1984, p. 58). Nesse sentido, notamos que quando os homens são impelidos a serem apenas agentes da masculinidade, esta condição pode limitar suas possibilidades no tocante a seu próprio bem-estar pessoal e familiar, que acabam minando a sua própria vida, um exemplo disso é o final da vida de Martim no romance: "morava sozinho, tinha aventuras; um homem desencantado" (LUFT, 1984, p. 112).

Nesse sentido, o silenciamento masculino dos próprios sentidos e da subjetividade é baseado na dúvida de que possam ser considerados menos homens se demonstrarem seus sentimentos, ou mesmo *não homens de verdade.* Lya Luft (2009) afirma que os homens têm medo de "decepcionar ou assustar (ou irritar?) as mulheres com sua própria fragilidade, com suas preocupações mais íntimas ou seus dramas, os homens silenciam" (LUFT, 2009, p.76). Castañeda define que um dos maiores problemas que o machismo acarreta são as barreiras na comunicação, mas, por sua vez, alerta que esse silenciamento pode se constituir em um mecanismo de poder, pois, para ela, baseada na visão de antropólogos, linguistas e psicólogos, não existe não comunicação, porque,

> a partir do instante em que duas ou mais pessoas juntam-se num mesmo espaço, estão em comunicação, mesmo que não dirijam a palavra uma à outra. De fato, estima-se que mais de 80% de toda comunicação seja de natureza não verbal. Ainda que não o saibam e que não o percebam, as pessoas estão em comunicação constante. O silencio fala: a respiração, a expressão facial e a postura corporal são eloquentes mesmo que não se tenha a intenção de estabelecer comunicação (CASTAÑEDA, 2006, p. 94).

Assim, os homens utilizariam a não comunicação para evitar assuntos desagradáveis ou que consideram entediantes. Martim, por exemplo, ignora quando Renata quer discutir assuntos referentes aos filhos, no romance. Castañeda, por sua vez, recai no binarismo de gêneros ao expor que a comunicação tem sentidos diferentes para homens e mulheres: enquanto, para as mulheres, teria o propósito de estabelecer vínculos, para os homens, teria a função de informar. No romance, a falta de diálogo destrói os relacionamentos, como veremos nas relações de Martim com a esposa Renata e com o seu filho Camilo.

2.2 Martim e Renata: tentativa frustrada de dominação

Os padrões estabelecidos pela masculinidade hegemônica visam a dominar não apenas fisicamente, mas também emocionalmente as mulheres e demais masculinidades subordinadas, buscando conquistá-las e utilizando-se de uma das suas armas de sedução: a virilidade. Martim, seguindo esse padrão, após o casamento frustrado e a consequente separação, se relaciona com várias mulheres, mas a cada relação, ele se sente mais vazio. Lya Luft cogita que "há de ser bem dura a solidão daqueles a quem o universo feminino atraía como um reino que deviam conquistar" (LUFT, 2001, p. 83). Diante da mulher e do filho morto, Martim reflete sobre o início de sua vida amorosa com Renata e conclui que ela "fora a sua fraqueza, a sua humilhação, no começo pensava ser forte, ia ensinar-lhe a vida e conquistar aquele mundo interior dela, que o atraía tanto. Mas fora incapaz: o que nela havia de especial era inatingível para um homem como Martim" (LUFT, 1984, p. 16). O machismo presente nas relações entre Martim e Renata inclui não apenas a tentativa de dominação dele enquanto homem para com a mulher, mas também a sensação de inferioridade provocada pela impossibilidade de efetuar a dominação, de modo que "o convívio acabara num constante desconforto, Martim sentia: ela me observa, me analisa. E me reprova" (LUFT, 1984, p. 16). Mais uma vez, ele responsabiliza o outro por seu fracasso, não assumindo, assim, suas fragilidades e sua parcela de responsabilidade diante do fim do relacionamento.

Martim é representado como um homem do campo, enquanto que Renata é representada como uma mulher culta e habituada ao mundo das artes, uma exímia pianista, "descera dos palcos para o mundo de Martim, um mundo terra-a-terra, forte e racional. Numa idade em que seus hábitos estavam arraigados, não conseguira mais mudar. Tentara trocar a arte pela vida doméstica, mas cedo o novo ambiente lhe pareceu vulgar" (LUFT, 1984, p. 15). Martim busca moldar Renata aos padrões tradicionais de feminilidade, pois, ele "queria uma mulher que lhe adoçasse a vida e compensasse as durezas do trabalho. (Mas não poderia ter sido aquela.)" (LUFT, 1984, p. 15). É pertinente observar que, apesar de esse ser o seu desejo, ele não busca uma mulher subsumida aos padrões tradicionais previstos pelo patriarcado, ele se sente atraído por uma mulher que é o oposto desse modelo, e isso o instiga a efetuar uma conquista, a qual o frustra porque não é duradoura. Apesar de haver o casamento, haverá, também, a separação.

O narrador afirma que “Renata fora um desafio, e Martim quis também a sua alma. Até a arte dela lhe pertenceria, os amigos o invejariam por aquela mulher estranha” (LUFT, 1984, p. 15). Ele enxerga em Renata um prêmio, uma mulher excêntrica que não resistiria a seus encantos, mas ela torna-se um fardo, para ele, pois não se enquadra em suas expectativas de marido-dominador. Na verdade, Renata não se encaixa em nenhuma das categorias comumente relacionadas à mulher: dona de casa, esposa ou mãe. Ela representa a figura do artista em constante exercício. É importante observar que Martim age como se a esposa fosse um objeto que lhe pertencesse. Isso está em consonância com o que Gabeira considera “um aspecto fundamental, que marca muito a história das relações entre o homem e a mulher, é essa instituição de que a mulher é uma propriedade privada do homem” (GABEIRA, 1986, p. 15). O autor afirma que, nesses casos, as relações amorosas são sinônimos de relações de poder em que há o domínio de um sobre o outro. Renata seria um objeto do qual Martim poderia se gabar diante dos amigos, por ter uma esposa refinada que era o seu oposto: em suas palavras, “um bruto que vai se casar com uma fada” (LUFT, 1984, p. 17).

Porém, no enredo ocorre mais do que uma inversão da dominação homem x mulher, pois Renata também não consegue dominar Martim, desenvolvendo uma crise existencial por não conseguir se encontrar no casamento e nem se encontrar mais na sua antiga vida artística. Em um de seus ensaios, Lya Luft lembra que, na jornada do herói moderno até o castelo da princesa, este tem uma surpresa, pois, ao conquistar o reino, “quando o invadiam com desejo e fervor, era desabitado” (LUFT, 2001, p. 83). De fato, com a revolução feminista, a mulher não está mais no castelo esperando o príncipe encantado para salvá-la, ela sai em busca de uma carreira e de sua própria felicidade. Renata, por sua vez, interrompe sua carreira que estava no auge para casar-se com Martim em uma tentativa de experimentar a vivência dos padrões tradicionais requeridos da feminilidade, tais como o casamento e filhos, mas esse padrão não a completa. Apesar da paixão inicial por Martim, eles se separam:

> Descontrolava-se com frequência, discutia com Martim, ele também impaciente, entristecido. A voz dela, metálica, desagradável, interpelava-o com aspereza. Sentia-se fraudada: ele a fizera abandonar sua verdadeira vida, seduzira-a com sua força, sua paixão, aproveitara-se da solidão dela, e agora a prendia a uma existência que para ela não fazia sentido, não tinha encanto algum (LUFT, 1984, p. 45).

De modo semelhante, Lya Luft discorre sobre esse tipo de desencontros amorosos em seus ensaios, ao abordar as diferenças entre os gêneros, e critica a tentativa de igualar as personalidades dentro de uma relação. Essa tentativa é denominada pela autora de mito da fusão entre masculino e feminino nos relacionamentos, e ela ressalta que ambos os gêneros têm suas peculiaridades, que não poderiam ser suprimidas em prol de uma relação, pois isso acarretaria a infelicidade de um ou de ambos. Quando os indivíduos acreditam no mito da fusão, argumenta a autora, percebem que, após a paixão avassaladora inicial, se inicia "entre ambos o jogo de poder em que o mais fraco tiraniza aquele que (nem sempre as mulheres) se submeteu mais, abdicou de mais coisas" (LUFT, 2009, p.84). Para a autora, assim, nem sempre o dominado será a mulher, sendo, portanto, categórica ao expor a dominação e o silenciamento que não apenas as mulheres enfrentam, mas também os homens. Concordamos com a crítica de Luft de que nas relações amorosas cada indivíduo precisa sentir-se bem consigo mesmo, sem necessitar do outro como uma escora para manter-se bem, mas, sim, que os indivíduos precisam ser companheiros que acrescentam significados a uma vivencia já construída, para que, assim, o relacionamento não se converta em um sistema de dominação.

Castañeda, por sua vez, afirma que "as mulheres não são as únicas vítimas do machismo. Os homens também estão inseridos ou aprisionados num sistema de valores que já não cumpre mais a sua função" (CASTAÑEDA, 2006, p. 20), pois os valores baseados na força física e na autoridade familiar entram em declínio diante de uma mulher que também trabalha e cada vez mais tem autoridade dentro do lar. Para Costa (1986), uma das formas de mostrar sua superioridade sobre a mulher é garantir o sustento para a casa, de modo que, quando a esposa entra no mercado de trabalho e conquista um salário maior que o esposo, isso gera atritos na relação, pois fere a masculinidade "frágil" de alguns homens.

Em *O quarto fechado,* a tentativa frustrada de dominação pautada no mito da fusão acarreta infelicidade para ambos, pois ao casar-se com Martim, Renata "pensara poder trocar sua identidade pela de mulher de Martim" (LUFT, 1984, p. 39), mas, com o tempo, ela verifica que não houve troca, houve o definhamento próprio, pois não consegue mais voltar para a sua vida de artista, nem consegue ser a esposa que Martim deseja: "na tentativa de transplantar-se para o universo dele, Renata se desorganizara por dentro, o amor dele não a conseguia manter inteira" (LUFT, 1984, p. 72). Castañeda ressalta que só e possível existir o machismo nos papéis masculinos quando há sua

correspondência com os papéis femininos. De certa forma, Renata, ao tentar subtrair sua identidade pela a de esposa de Martim, compactua com o machismo, pois acredita que os valores do sistema patriarcal a completariam, mas isto não ocorre e o casamento fracassa.

Firestone (1970) discorre sobre como o amor romântico foi uma das estratégias mais importantes para a manutenção do domínio patriarcal e do sistema de classes, visto que, enquanto os homens ocupavam-se com o trabalho, as mulheres estavam preocupadas em agradar os homens, tendo em vista que o amor, para a autora, não teria o mesmo significado para ambos os sexos: para os homens, seria um símbolo de poder; e, para as mulheres, de afeto. A autora observa que o homem, assim como a personagem Martim, em *O quarto fechado*, tem um ideal de mulher e quando escolhe uma para assumir esse papel se frustra se ela não consegue ou não quer estar à altura da sua idealização. Martim sabia quem e como Renata era, mas queria transformá-la em quem ele queria que ela fosse.

Diferentemente dos heróis, nem sempre o homem consegue vencer seus desafios, apesar de ser-lhe ensinado no dia a dia que ele deve ser forte e não deixar transparecer seus sentimentos. Nas palavras de Nolasco, "o estereótipo do macho exclui essas diferentes dinâmicas subjetivas, fazendo crer ao indivíduo que um homem se faz sob sucessivos absolutos: nunca chora; tem que ser o melhor; competir sempre; ser forte; jamais se envolver afetivamente e nunca renunciar" (NOLASCO, 1995, p. 40). Temos nas relações afetivas de Martim um exemplo disso, pois quando ele percebe que não consegue fazer Renata feliz, ele sofre, chora escondido e começa a questioná-la, e a cobrar: "Você está feliz? Por que essa cara de triste? Por que não se diverte com nada? Porque não gosta da fazenda? Porque não ajuda Clara na cozinha?" (LUFT, 1984, p. 16). Tais interpelações levam a personagem a confessar que não tem espaço nem para ser infeliz, expressando com isso as angústias típicas de um membro da classe social mais elevada, como é Renata, que pode ser dar o luxo da lamentação e da infelicidade melancólica, já que desfruta de tempo livre para não fazer nada (não tem que trabalhar, não cuida dos filhos, pode voltar-se a si mesma e a sua intimidade insatisfeita).

É importante observar, também, o lugar e as funções que Martim designa à esposa Renata, ou seja, a cozinha, a obrigação de cozinhar, entre outras funções consideradas femininas, pois "para Martim, nenhum sucesso poderia ser melhor, mais saudável, do que uma casa, uma família, coisas úteis a fazer. Era disso que uma mulher precisava" (LUFT, 1984, p. 42). Tais habilidades, que são consideradas úteis por

Martim, não são erradas, nem o próprio Martim pode ser considerado um homem mau por pensar assim, mas esse pensamento revela a alienação de Martim aos valores instituídos e regulamentados pelo patriarcado e por uma concepção instrumental da vida, que considera a vida artística da esposa algo inútil ou não condizente com a sua função de esposa e mãe. O narrador afirma que Martim busca que Renata seja forte e capaz como a sua madrasta, Mamãe, porém é importante observar que as funções que Mamãe desempenha são o cuidado da fazenda e dos filhos adotados, e o cuidado de Ella que exige uma atenção exclusiva, de modo que podemos inferir que ele considera que os espaços relegados à mulher são o lar, e ao homem caberia o exterior do lar. Tais espaços teriam suas próprias normas, tal como afirma Kehl: "uma ética do espaço privado – tipicamente feminina – contraposta a uma ética do espaço público, masculina" (KEHL, 2013, p. 372).

Lya Luft aborda em seus ensaios a repetitividade de atribuições requeridas de homens e mulheres, ao seguir os mesmos modelos atribuídos pela sociedade patriarcal, que os alienam de vivenciar as experiências cotidianas. No romance se manifesta a luta alavancada por Martim para que possa manter o legado patriarcal em sua família. Por exemplo, ele deseja que Renata aja como Mamãe, cujo nome sequer é citado ao longo da história narrada, o que a converte num símbolo de seu silenciamento e de sua função moldada segundo os moldes patriarcais que a denominam. Ele deseja que Camilo seja como ele, que consequentemente "aprendeu a ser homem" com o seu pai. Porém, no romance há, apesar das exigências de Martim, uma descontinuidade com o modelo patriarcal sob o qual ele fora criado, que vai minando os pilares do machismo na narrativa, pois Martim vê Camilo, o único homem da família além dele e consequentemente seu sucessor, antes de morrer fisicamente, morrer para os ideais da masculinidade hegemônica que ele tanto preza.

Em "Eu falo de homens e seus sonhos", a autora afirma que vê

> por toda parte homens obrigados a assumir demasiadas tarefas, chegando em casa para encontrar alguém igualmente exausto, que acaba de vir, por sua vez, do seu trabalho, ou passou o dia solitário em atividades cansativas e repetitivas – e só aguarda que ele apareça para desfiar suas queixas sempre iguais – nem por isso menos torturantes para ambos (LUFT, 2001, p. 83).

Todos os dias homens e mulheres assumem para si tarefas repetitivas, de modo que tornam-se "escravos da obediência aos comportamentos que socialmente aprenderam como corretos" (NOLASCO, 1995, p. 132). Nolasco especifica que os

homens procuram fugir de sua crise de identidade "no mergulho cego no mundo do trabalho, da violência e da superficialidade" (NOLASCO, 1995, p. 133), de modo que o capitalismo se utiliza dos ideais defendidos pelo patriarcado para auto preservar-se como sistema de produção baseado na alienação dos corpos e das subjetividades. Durante o velório, o narrador refere-se a Martim como "gordo e cansado. Esgotara-se administrando e multiplicando seus bens para nada" (LUFT, 1984, p. 51). De modo semelhante, Lya Luft aborda em "Eu falo de homens e seus sonhos" tal questão de duas formas paradoxais, pois ora o trabalho torna-se uma punição, um fardo que os homens precisam carregar sobre os ombros, ora torna-se uma fuga de seus outros fardos. Como afirma a escritora, eles "lançam-se no trabalho ou em aventuras para protegerem-se da dor" (LUFT, 2001, p. 52). Quanto a Martim, após fracassar no casamento, "cada novo caso o deixava mais vazio interiormente; sentia-se ridículo, velho" (LUFT, 1984, p. 50).

Lya Luft faz uma crítica aos papéis que são esperados para homens e mulheres. Sobre o papel esperado para o marido, a autora discorre que se considera que ele ser "o forte, o protetor e o provedor" (LUFT, 2001, p. 57), atributos que são precedidos por um artigo para pressupor que sejam um título ou um dever que os homens precisam alcançar. Ao observar seu filho morto, Martim começa a refletir sobre como utilizara seu tempo:

> dera a família o que podia, esfalfando-se por ela. Muitas vezes quando todos descansavam, ele saía depressa, cobria o trajeto até a fazenda, cuidava de tarefas que seriam dos empregados, misturava-se a eles, queria provar que também era capaz, queria compensar os conflitos interiores com atividades concretas. No escritório da cidade, mantinha sua agenda tão ocupada que quase *não tinha tempo de pensar* (LUFT, 1984, p. 86 - grifo nosso).

Martim se encontra tão alienado aos valores associados à masculinidade dominante e subsumidos ao capital, que não reflete sobre eles, apenas assume as funções que lhe são designadas por ser homem, ou seja, o provedor que habita grande parte do tempo fora do lar e cuida dos negócios. Noronha, ao discutir sobre como o exercício da paternidade é abalado pelas condições culturais, afirma que "o pai na nossa atual sociedade é, nestes primeiros relacionamentos, uma figura estranha, não por vontade expressa dele, mas por contingência de função que culturalmente lhe foi outorgada: a de provedor" (NORONHA, 1986, p. 36). Tal função, quando é considerada um traço exclusivo e exaustivo da masculinidade, subtrai as relações afetivas dentro do lar. Por outro lado, o homem pode até estar presente, mas não está "o marido nem o pai,

porque não dedica tempo nem esforço à relação com a mulher e os filhos. Estes últimos são decerto os grandes perdedores" (CASTAÑEDA, 2006, p. 187). Assim, enquanto Martim se "escondia" no trabalho para ser o homem-provedor, deixava de ser o marido e pai que sua família precisava, também.

Em "O sexo mais oprimido", ensaio presente na coletânea *Pensar é transgredir* (2004), Lya Luft reproduz determinada pesquisa presente em uma revista nacional não citada, do historiador Van Creveld, especialista em conflitos mundiais, que a deixa pensativa, e sobre a qual ela tece alguns comentários que podem nos ajudar a entender por que Martin demonstra tamanha necessidade de trabalhar. A pesquisa tem como objetivo central defender a ideia de que a grande discriminação no mundo ocidental teria ocorrido não com as mulheres, mas, sim, com os homens (como se nota, o ponto de partida do pesquisador citado por ela é controverso). Entre os exemplos utilizados, a autora cita que, segundo o historiador, "antes as mulheres não podiam trabalhar, mas hoje podem optar, enquanto homem nunca teve escolha. Ou trabalha e sustenta a família (mesmo que a mulher possa fazer isso sozinha), ou leva pecha de vagabundo, parasita" (LUFT, 2004, p. 175).

Parece-nos que a autora se utiliza desse estudo para embasar sua visão sobre a dominação psicológica sobre os homens, e para dar suporte à sua observação de que é preciso dar uma voz desmitificada à masculinidade, e isso será possível com mais estudos nessa área, corroborando, assim, a conclusão da pesquisa de Van Creveld de que, nas últimas décadas, "por toda parte surgem movimentos para melhorar a situação dos homens. Seria o ainda não oficializado *men´s lib*, tempos atrás considerado piada" (LUFT, 2004, p. 176). O *men´s lib* consiste em um movimento de libertação dos homens, seguindo os moldes dos *Men´s Studies*, que busca conscientizar os homens e a sociedade da opressão sofrida por eles para que sigam modelos hegemônicos de masculinidade. Este movimento não se opõe ao feminismo, mas buscaria desconstruir a ideia de que o homem seja sempre o vilão da história, descrevendo-o como mais um personagem oprimido no "enredo" patriarcal.

Van Creveld (2004) conclui sua pesquisa, que deu origem ao livro *Sexo privilegiado: o fim do mito da fragilidade feminina*, afirmando que, apesar do que ele chama de privilégios que teriam sido concedidos às mulheres, dentre os quais o de não atuar na linha de frente nas guerras – esquecendo-se, assim, de que o que ele considera um "privilégio", na verdade, foi uma forma de impedir que as mulheres se tornassem livres para ocupar os espaços que desejassem –, os homens não gostariam que isso

mudasse, pois eles estariam de certa forma apenas pagando uma dívida às mães e mulheres que os geraram e criaram, visão romantizada das relações de gênero e fraternais. Em contrapartida, Castañeda revela que a necessidade de proteger as mães são o reflexo da figura do pai ausente no lar. Tal como, Martim que se sente em dívida para com Mamãe, que o criou, optando, assim, por não seguir o relacionamento amoroso com Ella, proibido por Mamãe, porque lhe parecia incestuoso, ou assim poderia parecer à sociedade.

Para Van Creveld, se os homens não buscassem sustentar as mulheres, eles perderiam seu respeito próprio e seriam ingratos. É importante discordar de certos pontos desta pesquisa para destacar que o que Van Creveld denomina como privilégios femininos foram conquistas alcançadas pelas mulheres em um sistema em que predominava a visão patriarcal, assim como há que ressaltar a tentativa do autor de apenas inverter os polos de dominação, colocando a mulher na posição de vilã e o homem como a vítima. Um exemplo disso é que, nas guerras, as mulheres atuaram sim nas linhas de frente, assim como exerceram papéis que eram considerados femininos e masculinos, que estes deixaram para trás, para poder atuar nas guerras, como o trabalho nas fábricas, a provisão doméstica, entre outros.

Van Creveld conclui seu livro supondo que as mulheres não lutaram nas guerras porque os homens as amavam e preferiam morrer a vê-las morrer. O autor age como se as mulheres estivessem, por exemplo, no âmbito familiar, em uma relação quase escravocrata, entre servo e senhor, no qual o homem seria o senhor e a mulher a serva que precisa agradecer ao homem, quando este, por exemplo, faz tarefas domésticas, enquanto que ele está apenas fazendo a sua parte ao contribuir para manter o lar onde ele também vive. Em *O quarto fechado*, Martim quer o que muitos homens alienados ao relato do sistema patriarcal querem: que a mulher cuide do lar e dos filhos sozinha e que ainda o receba do trabalho feliz e disposta a satisfazer seus desejos.

A necessidade masculina apontada por Van Creveld de sustentar as mulheres para não perder seu respeito próprio consiste em uma variação do mito do homem forte presente nos ensaios luftianos e criticados por ela. É o mito do homem forte e provedor, que é apresentado por Lya Luft em falas de homens, tais como: "'Mulher minha não trabalha'[...] dito com satisfação de quem cumpre seu dever" (LUFT, 2001, p. 98). Falas desse tipo expressam a necessidade de corresponder à imagem do homem como "dono" da esposa, visível em expressões como "mulher minha", para indicar posse, assim como correspondem à imagem expressa pelo mito do homem provedor que atende a todas as

necessidades da família, de forma que abrir mão desse papel ou compartilhá-lo com as mulheres seria uma afronta à sua imagem.

A autora reflete que "o conceito do provedor permanece mesmo numa sociedade em que o número de mulheres provedoras cresce rapidamente" (LUFT, 2011, p. 169), demonstrando assim que muitos homens, mesmo com a diminuição das desigualdades trabalhistas entre homens e mulheres, nem sempre conseguem desvencilhar-se da imagem que eles acreditam que se espera de si, de modo que não conseguem compartilhar, no nível simbólico nem na realidade, a responsabilidade de prover sem afetar a sua masculinidade.

Para evitar essas consequências que abalam as subjetividades masculinas, Connel discorre sobre a importância de abrir espaço para novas possibilidades para os homens e novas maneiras de enxergar o mundo. O autor afirma que

> Uma nova política do gênero para os homens significa novos estilos de pensamento, incluindo uma disposição a não ter certezas e uma abertura para novas experiências e novas formas de efetivá-la. No dia em que fotografias com homens carregando armas se tornarem raras e fotografias com homens empurrando carrinhos de bebê se tornarem comuns, aí saberemos que estamos realmente chegando a algum lugar (CONNEL, 1995, p. 21).

Em *O quarto fechado*, o único momento de esperança de que esta abertura ocorra na vida de Martim é quando os gêmeos Camilo e Carolina já têm dez anos e Renata tem outro filho, ao qual chamam carinhosamente de Anjo Rafael, e veem neste menino a cura, a possibilidade de consertar sua família e suas vidas. Martim, que antes "quase não ficava em casa, passava muito tempo na fazenda; na cidade, dormia no escritório" (LUFT, 1984, p. 76), agora "chegava a trocar horas de trabalho e idas à fazenda para brincar com ele" (LUFT, 1984, p. 77), pois a criança emerge como a esperança de um filho homem, já que Camilo desde cedo havia sido rejeitado pelo pai, talvez por sua ambiguidade sexual, na perspectiva do pai. Porém, certo dia, enquanto Renata manda o bebê para a casa de Mamãe para ficar em casa tocando piano, Rafael cai misteriosamente da escada e morre: "Ajoelhada junto dele, Clara apenas vira, ao olhar para cima, Camilo e Carolina parados mudos e brancos, dando-se as mãos como para se ajudar. De nada tinham adiantado as surras que, enlouquecido de dor, Martim lhes aplicara. Apenas diziam: – Não sei" (LUFT, 1984, p. 111).

A partir desse momento, tudo se desintegra na família, Martim se muda definitivamente para a fazenda, evita contato com os filhos, pois entre eles "pairava,

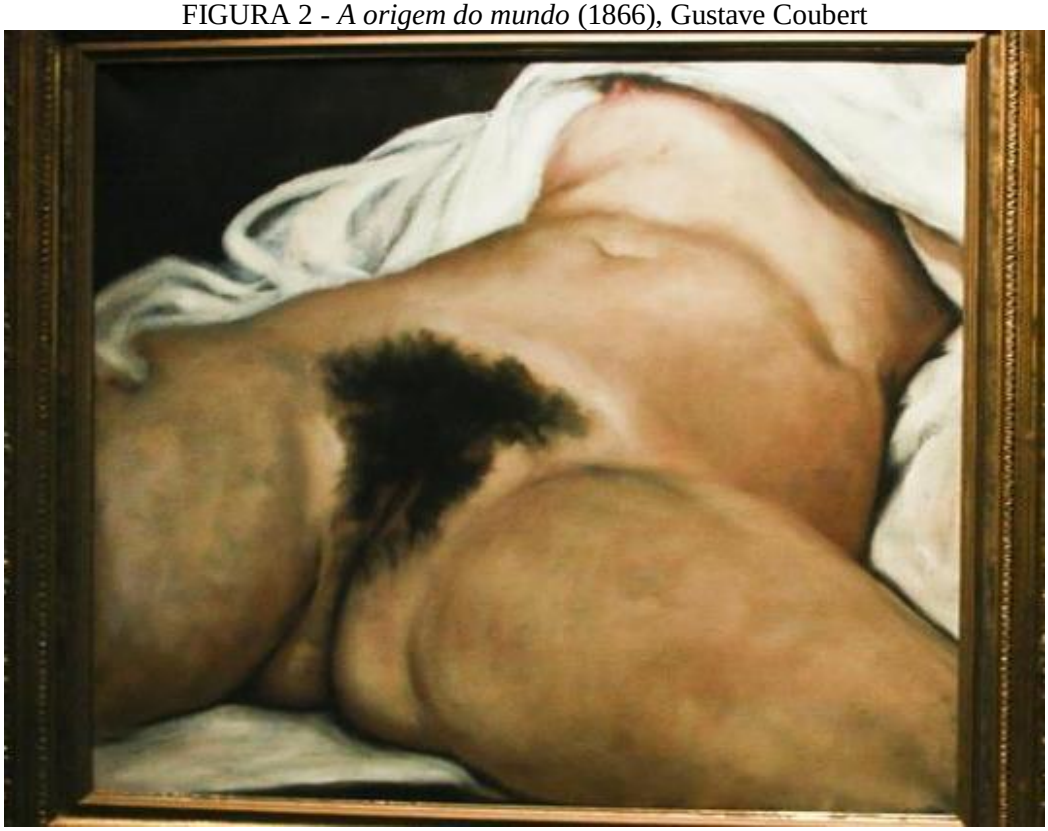
sempre, muda e terrível, a suspeita ou a acusação. Também entre ele e a mulher sobrara a pergunta nunca pronunciada, mas, talvez, justa: Renata, o que você fazia enquanto nosso filho... Martim envelhecera com a morte de Rafael. Seu olhar ficara sem luz" (LUFT, 1984, p. 111). Nota-se nesse fragmento o julgamento do narrador, nisso alinhado à perspectiva de Martim, de que fosse justo culpar Renata pela morte do filho, pois ela não estava cumprindo suas funções de mãe ao exercer suas atividades artísticas, mas o narrador não se pergunta, por exemplo, o que Martim fazia durante o acidente, como se o trabalho de Martim fosse justificável, mas envolver-se com a arte não. Tal questionamento, se posto na diegese, anularia a discussão sobre se houve culpados ou se que o acidente fora uma fatalidade. De fato, Renata absorve a culpa de uma acusação que nunca chegou a ser pronunciada. Mas como Castañeda (2006) afirma, o machismo está além das palavras, ele paira, tão denso quanto as palavras. Renata, então, se pune, nunca mais toca piano, e Martim é agente nesta subserviência da esposa ao sentimento de culpa, pois vende todos os pianos que a cerca, sugerindo que a arte é a culpada pela desintegração de sua família, e não o machismo.

Lya Luft chama de mito da *santa mãe* (LUFT, 2006), *esposa-mãe-mártir* (LUFT, 2009) ou *mãe-vítima* (LUFT, 2011) a imagem da *mãe sacrificial* que subtrai sua vida pessoal para cuidar dos outros, mas que "há de cobrar, com gestos, suspiros ou silêncios, cada migalhinha de gentileza. Eu, que me sacrifiquei por você, agora sou abandonada, esquecida?" (LUFT, 2006, p. 76). É importante observar que a autora não coloca aspas nesta frase despersonalizada, como se buscasse mostrar que ela também se enquadra nesse mito e o reproduz. Isto não significa, porém, que apenas os meninos convivem com a *mãe-vítima* ou se sentem em dívida com ela. Como afirma a autora, "a mãe-vítima é um peso do qual dificilmente nos libertaremos" (LUFT, 2011, p. 44). Também podemos questionar se não existiriam os pais-vítimas, que usam o sacrifício que fazem como provedores para exigir gratidão de sua esposa e dos filhos. Martim, como vimos, age como um pai-vítima, que utiliza seu trabalho como desculpa para não dedicar-se ao desafio de ser um pai mais presente e carinhoso nem um marido companheiro.

Para contrapor a imagem levantada por Connel de um homem realizado ao exercer funções consideradas maternas e as tensões de gênero que, no tecido social, traduzem as ideias e os papéis do masculino e do feminino, poderíamos pensar, por exemplo, na representação artística das pinturas *A origem do mundo* (1866), de Gustave Coubert, e *A origem da guerra* (1989), da artista francesa Orlan, as quais potencializam

uma crítica aos papéis previamente designados para homens e mulheres na vida política e social. Enquanto, em Coubert, a origem do mundo é representada por uma mulher nua, mas, fundamentalmente, pela exposição da vulva posta como foco da representação, e nisso convocando as conotações eróticas e procriadoras, em *A origem da guerra* o foco da representação é o falo, tomado como sinônimo da busca pelo poder e por gerar grandes guerras. Além de se colocarem em tensão com a própria tradição da pintura a óleo de nus – a exposição do falo ereto, assim como de pelos pubianos é rara na tradição da pintura a óleo europeia –, ambos os quadros nos permitem retomar a questão levantada por Connell sobre a encorporificação social, de modo que "os corpos são tanto objetos da prática social como agentes na prática social" (CONNELL, 2013, p. 270).

FIGURA 2 - *A origem do mundo* (1866), Gustave Coubert



Disponível em: https://nadadorentrepalavras.wordpress.com/2014/08/22/a-origem-do-mundo-de-gustave-courbet/

Figura 3 – *A origem da guerra* (1989), de Orlan

Disponível em:https://www.publico.pt/2018/09/25/culturaipsilon/noticia/150-anos-depois-a-modelo-da-a-origem-do-mundo-tem-nome-1845177

Enquanto não nos desvencilharmos das concepções que supõe que tais papéis seriam predestinados, corremos o risco de continuar reproduzindo os mesmos mitos socioculturais sobre homens e mulheres que marcaram o relato patriarcal sobre os gêneros e as relações político-sociais. Martim e Renata não conseguem desvencilhar-se completamente dos papéis que lhe foram designados no ambiente familiar para permitir um maior intercâmbio, que não seria apenas de reponsabilidades, mas, sim, de diálogo, e de vivências, que lhes permitissem se abrir a novas possibilidades de sentirem-se sujeitos. Tal necessidade de parceria, no entanto, é enfatizada na literatura ensaística de Lya Luft, pois, para a autora, "muito resta a cumprir para se poder falar em verdadeira parceria. Ela exige equilíbrio: entre servo e senhor não existe diálogo" (LUFT, 2009, p. 72). Tal lição, no entanto, somente a duras penas parece ser aprendida por Martim, em *O quarto fechado*.

2.3 Martim e Camilo: masculinidade hegemônica X masculinidade subordinada

As relações com a esposa ganham aspectos cada vez mais machistas à medida que se evidencia a visão que Martim tem de Renata como mãe de seus filhos. O narrador afirma que quando Renata lhe pedia ajuda, porém "Martim só a censurava quando lhe apresentava problemas dos filhos" (LUFT, 1984, p. 63). Não vemos Martim no lar cuidando dos filhos ou cuidando da casa, fica notório que estas não são consideradas por ele como suas responsabilidades, mas, sim, como responsabilidades da mãe. Firestone discute de que forma a maternidade e o próprio conceito de família servem como base de sustentação para o domínio patriarcal, de modo que "existe uma relação profunda entre as hierarquias na família e as classes econômicas. Engels observou que, dentro da família o marido é o burguês, e a mulher e as crianças, o proletariado" (FIRESTONE, 1970, p. 104).

O embate entre masculinidade hegemônica (bruta) e masculinidade subordinada ("delicada"), em *O quarto fechado*, também se dá a partir da relação existente entre uma masculinidade ancorada na vida rural alinhada a um machismo enraizado ou visceral e uma masculinidade ancorada nos parâmetros sociais da vida urbana, cujo machismo é "moderado". É pertinente observar esta questão, pois o contexto da publicação do romance (em meados da década de 1980) é o de uma época em que o Brasil está deixando de ser um país predominantemente rural para tornar-se um país fundamentalmente urbano. Assim, são perspectivas e vivências diferentes que estão em jogo no contexto nacional e que, de certa forma, aparecem (pre)figurados no romance. Martim dedica-se exclusivamente ao trabalho na fazenda, extraindo desse cotidiano implicações para a sua forma de enxergar a masculinidade, enquanto Camilo cresce afastado desse universo e mais próximo de uma vida urbana. O filho não gosta da atmosfera da fazenda e apenas a escolhe como um palco para a sua performance final: o suicídio. E esse local é emblemático, por representar a morte de tudo o que o pai considera como funções de um verdadeiro homem, tendo em vista que a fazenda representa o seu trabalho, o seu negócio, sua macheza e seu legado.

Para Martim, a forma como os filhos se comporta "não passava de um capricho, esquisitice provinda da educação frouxa que a mãe lhes dava" (LUFT, 1984, p. 26). Por conseguinte, sua forma de educar se baseia nas características do pai ausente apresentadas por Castañeda: "é o último a saber dos acontecimentos familiares, mas

segue reivindicando o direito de julgar e castigar, como se estivesse perfeitamente informado. Não tem ideia de nada, mas sabe de tudo" (CASTAÑEDA, 2006, p.191). Sua forma de educar se restringe a castigos e gritos, tentativas de separação dos gêmeos: mudava-os de classe na escola, levava Camilo para a fazenda para que o filho pudesse aprender seu destino, mas quando o filho recusava-se até a comer para poder voltar para perto da irmã, "Martim trazia-o de volta, exasperado, empurrando-o porta adentro, as vezes aos tapas. E cada vez mais, despejava sobre ele uma agressividade desmedida. (LUFT, 1984, p. 35). De modo que, com Camilo, as agressões verbais evoluem para agressões físicas e humilhações: Martim manda Carolina raspar os cabelos de Camilo na tentativa de fazer com que ele "tenha ao menos aparência de homem" (LUFT, 1984, p. 127). Além disso, ele repete velhos mitos socioculturais sobre a homossexualidade, afirmando, por exemplo, que "garoto que só anda com a irmã, vira maricas! (LUFT, 1984, p. 35).

É importante observar que Martim sofre com as perspectivas frustradas para com a família, mas não é uma mera vítima, pois ele escolhe ser agente do sistema de regras patriarcal e nunca se coloca a si mesmo diante da possibilidade de exercer uma postura de sujeito nesse sistema, para retomar aqui a classificação entre agente e sujeito proposta por Gianotti (2007) e já apresentada no primeiro capítulo deste trabalho. Martim, em sua função de agente do patriarcado, contenta-se em manter as aparências de uma família tradicional. Esse é um aspecto crucial da masculinidade hegemônica: se algo não estiver dentro das perspectivas dominantes, que, no mínimo, pareça que esteja, para que, assim, se perpetuem as máscaras sociais em que se baseia o sistema patriarcal. Mesmo diante do filho morto, sua primeira reação é culpar Camilo: "Como você foi fazer isso comigo, meu filho" (LUFT, 1984, p. 82). Ou seja, a responsabilidade é do outro, não sua, ele não faz uma autocrítica consistente de suas atitudes, pois, quando se pergunta, após o suicídio, se não deveria ter sido um pai mais compreensivo, ele se conforma com a ideia de que deu à família o que ela precisava, pois foi o provedor.

Todos esses atos são realizados por Martim na tentativa de evitar que Camilo seja homossexual, pois no romance a personagem acredita que a homossexualidade é uma escolha, ecoando nisso uma ideia corrente no senso comum ainda hoje, que, no entanto, não é verdadeira. Cabe aos pais apenas amar e cuidar de seu filho, independentemente de sua sexualidade, mas é isso que falta a Camilo e a Carolina, na diegese, eles cresceram sem o amor dos pais. É contraditório que Martim esperasse que

seu filho seguisse o padrão de masculinidade tradicional quando este não tem em casa um modelo de masculinidade que pudesse inspirá-lo.

Um dos exemplos mais expressivos da dominação exercida pelo pai sobre o filho Camilo é recordado por Martim durante o velório: um episódio da infância de Camilo em que, em seu aniversário de seis anos, Martim o obriga a andar em um potrinho. O narrador afirma que, com aquele presente, "talvez Martim pensasse consertar tudo à força; era a sua maneira. Queria obrigá-lo a gostar de tudo o que para seu pai era importante; provar aos amigos que seu filho não era um maricas" (LUFT, 1984, p. 88). Por tentar fugir do pai e espernear em cima do potrinho, Martim lhe dá duas bofetadas diante de todos os convidados. A partir desse momento, as relações se rompem entre eles, não são mais pai e filho, este "aproximava-se de Martim, cabeça inclinada, como a defender-se de uma possível agressão" (LUFT, 1984, p. 89). Gomes observa que "o terrorismo patriarcal faz parte da manutenção das verdades hegemônicas, trata-se de um processo eficiente da eliminação de um parceiro fora do jogo que se jogava com ele" (GOMES, 2006, p. 24).

A cada dia Martim se frustra por não entender Camilo e perceber que ele nunca seria o filho homem que ele havia planejado, aquele que seria o seu herdeiro e perpetuaria seu nome, há entre eles uma diferença de perspectivas e um choque de masculinidades. Ele não o considera um rapaz saudável, a sexualidade do filho é encarada pelo pai como um fracasso pessoal, perturba-se com o fato de que não haverá continuidade de si no filho homem e que o filho se pareça mais com a mãe do que com ele:

> Martim ficara preocupado: e se o filho quisesse ser artista também? Tudo aquilo irritava, alimentava suspeitas, preocupações. Crescendo. Camilo intimidava o pai: tão quieto, tão frio. Fraco, como a mãe, nas coisas práticas; mergulhado nos livros e conversando com a irmã; ouvindo discos, música clássica, a mesma que Renata escutava, apartada de tudo (LUFT, 1984, p. 87).

Apenas diante do filho morto Martim procura pensar no fracasso de sua relação com ele, este que era um *outro* de si e que, apesar de ter "seu sangue", era seu oposto, a descendência em que ele não se reconhecia. O narrador observa que "Martim nem ao menos tivera ocasião de conhecê-lo direito. O menino fraco, o adolescente que lhe parecia efeminado, provocava-lhe impaciência, raiva, medo" (LUFT, 1984, p. 50). Martim está sempre cobrando do filho uma namorada, quando chega a adolescência,

pois como Costa observa, a iniciação sexual do homem é incentivada "para que ocorra o mais cedo possível, como prova de virilidade. Esta é intensamente cobrada pelos amigos e especialmente pelo pai, que teme a eventual homossexualidade, sobretudo se o filho é de caráter dócil e pouco agressivo" (COSTA, 1986, p.46), características, aliás que são predominantes em Camilo ao longo da maior parte da história narrada.

As expectativas que Martim tem para seu filho correspondem às expectativas da família tradicional dos anos 1980, mas a quebra dessas expectativas na narrativa do romance também é compatível com os movimentos de ruptura que estavam ocorrendo neste período histórico em relação às organizações tradicionais, como o casamento, a família e a heteronormatividade. Martim, então, figura como um pai dessa época de crise (inflexão ou mudança), estando assim, em uma espécie de próprio processo de morte, passagem, como, aliás, figura a morte na narrativa, sendo obrigado a refletir sobre sua própria vida e as transformações que, em seu presente, não pode mais negar. Melo, ao descrever o personagem Martim, define-o como um pai

> incompreensivo e incompreendido, pois em seu mundo não há espaço para almas desamparadas, como as de sua esposa e de seus filhos. Ele segue uma trajetória própria, resistindo com firmeza às turbulências de seu mar interior. O contato com um sistema fluídico, de indivíduos desintegrados gera a revolta e a não-aceitação dos percalços inevitáveis. As consequências desses conflitos são: o distanciamento dos familiares e a frustração (MELO, 2008, p. 9).

Quanto a esse aspecto, poderíamos dizer também de Martim, apesar de sua busca por não deixar transparecer seus sentimentos, o que Lya Luft observa em um ensaio: "a maioria das pessoas é apenas uma pessoa: que sente medo, quer carinho, precisa de esperança – ou chora sozinho no escuro" (LUFT, 2011, p. 48). Martim chora apenas sozinho e no escuro, mas não age para mudar sua situação. O machismo está tão arraigado em si e em seu modo de ver e compreender o mundo, que ele não consegue reunir forças para lutar e apenas a morte drástica do filho lhe oferece a possibilidade de enxergar uma nova perspectiva para si, para a própria vida e, talvez, para a masculinidade.

CAPÍTULO 3

HIPERSENSIBILIDADE DOS CORPOS:
ARTE E SEXUALIDADE

3.1 A hipersensibilidade de um Corpo sem Órgãos

As personagens Renata, Camilo e Carolina, de *O quarto fechado*, apresentam uma sensibilidade intensa que transborda nas ações e em suas expressões na linguagem. O foco narrativo do romance centra-se na onisciência seletiva múltipla, o que permite à narrativa desnudar as personagens gradativamente, por meio de suas percepções e devaneios, inclusive a partir do recurso ao fluxo de consciência. Gomes (2006), ao fazer um estudo sobre determinadas personagens luftianas, define Camilo e Carolina como *estranhos*, pois são personagens que destoam dos moldes tradicionais da sociedade e dos moldes de uma representatividade literária linear, de modo que

> como estranhos, sentem-se livres nos seus corpos, um palco de subjetividade; o mesmo não acontece com o espaço da família, palco de avaliações e cobranças. O pai interpreta a liberdade dos filhos como uma ameaça aos tradicionais valores aos quais estava acostumado, por isso são vistos como o "outro" que precisa se encaixar no discurso central. Por nadarem em águas pessoais, Camilo e Carolina são vistos como viscosos, pesados e densos, seres que enfraquecem o discurso do pai com o peso de suas individualidades. Isso só ocorre porque o discurso legitimador também está enfraquecido pelos discursos da diferença (GOMES, 2006, p. 27).

A noção de estranheza defendida por Gomes dialoga com o conceito freudiano de estranho, utilizado para designar aquilo que provoca medo e inquietude. Este conceito deriva do termo *unheimlich*, o qual possui uma relação ambígua com o seu oposto *heimlich* (que se refere àquilo que é familiar), pois o *heimlich*, em determinadas situações, pode convergir para o *unheimlich* (não familiar), de modo que o inquietante torna-se "uma espécie de coisa assustadora que remonta ao que é, há muito conhecido, ao bastante familiar" (FREUD, 2010b, p. 313). Assim, algo nos amedronta por apresentar resquícios familiares, os quais, segundo o autor, podem ter sua origem em eventos reprimidos desde a infância. Inicialmente, a personagem que no romance ganha explicitamente um ar de inquietude e mistério é Ella, que, por causa do acidente que sofrera, está presa à cama e, por conseguinte, a um quarto fechado. Apesar de ainda ser Ella, não habita mais seu corpo disforme, que antes era familiar para todos, se tornou estranho, provocando curiosidade inicial e ao mesmo tempo horror nos demais. Ella se une a uma atmosfera de inquietude. Como pressente Renata, "havia estranhas coisas naquela casa, Renata começou a sentir algum tempo depois: havia a doente do quarto fechado no andar superior" (LUFT, 1984, p. 56). Ao longo de toda a narrativa fazem-se

alusões a esse quarto e dúvidas sobre a sua moradora são levantadas: “Ella não era um bicho. Ou era?” (LUFT, 1984, p. 84).

Diferentemente da reclusão de Ella a um quarto fechado, Camilo e Carolina são estranhos porque são reclusos em si mesmos, de modo que cada um deles está contido, refletido e complementado no outro. Assim, eles vivem alheios a todos os outros personagens desde a infância, apenas existindo um para o outro. Sobre a noção de estranheza provocada pelos gêmeos, Renata afirma que eles são

> um estranho ser saído do seu ventre, duplo por engano, falha dela. Mas Renata não sabia como intervir, corrigir. Sabia tão pouco sobre os próprios filhos. Tinham sido criados por babás, por Mamãe e Clara. Por ninguém, na verdade: duas plantinhas fracas que alguém amarra uma na outra para que cresçam juntas, amparando-se (LUFT, 1984, p. 84).

Assim, os próprios filhos são estranhos para seus pais, apesar da familiaridade, pois foram relegados a segundo plano pelo exercício da arte ou pela saudade desse tempo, por sua mãe Renata; e pelo trabalho, por seu pai, “que visitava Mamãe e só lá via os filhos: os estranhos. E sem que tivessem pretendido, Martim os confundira um com o outro; irritado, assustado talvez, mandara Clara buscar uma tesoura” (LUFT, 1984, p. 27). A semelhança que os filhos apresentam assusta ou inquieta o pai, não por eles terem algo diferente, mas por eles terem algo extremamente “familiar”, e isso o assusta também porque Camilo não tem a aparência de homem que Martim deseja. Pela violência, Martim minimiza, ao menos aparentemente, a semelhança que os filhos compartilhavam, cortando o cabelo do filho para diferenciá-lo da irmã.

Ao encarar o filho morto, Martim e Renata sentem remorso por não terem reservado tempo de conhecê-lo melhor, pois, especialmente para Martim, o tempo havia sido gasto na tentativa de moldá-lo ao seu modo de ser. E, mesmo com a morte de Camilo, eles não conseguem se aproximar da única filha que lhes resta: Carolina, pois ela ainda é uma estranha para eles. Ao buscar se aproximar dela durante o velório, Carolina rosna para eles, como um animal que não reconhece seus progenitores, Martim fica atônito e supõe: “ela vai me morder, constatou. Um rosnado que fez a pele de Renata arrepiar-se, o coração bater, trancado na garganta” (LUFT, 1984, p. 74), provocando nos pais estranheza e distanciamento.

A essa categoria de personagens consideradas *estranhas*, citada por Gomes, também podemos acrescentar a mãe dos gêmeos, Renata. O narrador afirma que Renata,

para Martim, “fora uma estranha na sua casa, na sua mesa, na sua cama” (LUFT, 1984, p. 16), de modo que, apesar de apaixonados inicialmente, a convivência os tornava, paradoxalmente, cada vez mais distantes e estranhos um para o outro. Renata, por ser mãe de Camilo e de Carolina, se culpa por lhes “legar” sua hipersensibilidade, característica da esposa abominada por Martim. Ao refletir sobre sua relação com os filhos, ela afirma que “talvez Martim tivesse razão quando a responsabilizava por tudo aquilo. Renata teria legado aos filhos a sua própria desestruturação” (LUFT, 1984, p. 27).

Camilo e Renata apresentam uma relação de familiaridade com a arte, a qual é ambígua, pois, por um lado, essa relação está de acordo com padrões que foram observados pelo filho na mãe e são importantes para ela, porém, por outro lado, isso torna-se não familiar para o pai, porque ao se aproximar da sensibilidade, o filha se afastaria da masculinidade na perspectiva do pai. Deste modo, o filho se afasta do pai e se aproxima da mãe, não no convívio, mas quanto à sensibilidade, ainda que, no fundo, se afaste de ambos em decorrência da ausência deles desde a sua infância.

Grossman afirma que na contemporaneidade houve uma ruptura no binarismo masculino *versus* feminino, de modo que cada vez mais há aberturas para que corpos de ambos os sexos possam “se confessar frágeis, emotivos, vulneráveis, até mesmo desnudados. Tratando-se menos então, neste momento, de perguntar se a hipersensibilidade é sexuada (feminina ou masculina?)” (GROSSMAN, 2016, p. 6). Há um preconceito em relação à hipersensibilidade em corpos masculinos, porque essa condição é encarada como uma oposição à virilidade, que, como vimos, é considerada um índice de masculinidade para a masculinidade hegemônica. Martim, enquanto representação dessa masculinidade, perturba-se porque não conseguiu, em sua opinião, fazer do filho “um rapaz saudável. A inclinação para o mundo feminino, a ligação com Carolina eram coisas perigosas aos olhos de Martim. O rapaz não parecia gostar do pai, nunca se interessara por nenhuma das suas atividades” (LUFT, 1984, p. 27). Observa-se no romance que o pai acredita que determinadas atividades, tidas como masculinas, e das quais ele se considera um exemplo, assim como determinados modos de pensar e de ser na vida privada e principalmente na vida social, constituem-se no que podemos denominar de um território da masculinidade, tendo em vista a definição de território estabelecida por Guattari e Rolnik:

> O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente "em casa". O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323).

À medida que o filho se afasta da masculinidade dominante, que é natural para o pai, e com a qual este se sente à vontade, isto o assusta. De certo modo, o comportamento do filho lhe provoca um estranhamento, tendo em vista que o Camilo, que lhe é tão familiar, não o representa. Vemos na figura do filho uma tentativa de superar o "território-modelo" do pai, buscando promover, como afirmam Deleuze e Guatarri (1997), uma desterritorialização, ou seja, um movimento de fuga de um território, nesse caso, simbólico. Esse movimento, por sua vez, gera uma reterritorialização, na criação de um novo território: Camilo arquiteta uma fuga permanente do território da masculinidade hegemônica que o pai representa, o que culmina na fuga para a morte por suicídio, de modo que a morte atua como alternativa de liberdade. Por sua vez, ocorre com Renata uma tentativa de desterritorialização do *lar* entendido como representação de um espaço da feminilidade e da maternidade, condizente com o sistema patriarcal, porém tal tentativa não se concretiza, sendo parcialmente redirecionada para a arte.

A desterritorialização em relação ao sistema dominante e a estranheza que provoca consistem na capacidade dessas personagens de se voltarem para dentro de si mesmas, movidas por sua hipersensibilidade. Grossman propõe esse conceito a partir da análise das variações dos corpos hipersensíveis, tomando como base os textos de Marguerite Duras, Roland Barthes e Gilles Deleuze, o que ela justifica com o fato de que "a hipersensibilidade assumida e crítica, torna-se em suas obras uma arma, uma ferramenta de exploração do mundo" (GROSSMAN, 2016, p. 9).

Grossman utiliza-se, também, das ideias levantadas por Artaud para conceituar o que ele chama de A Carne, que é formada por um pensamento pré-identitário que não está no corpo físico, mas, sim, nessa entidade que ele nomeia de A Carne e

> que pulsa aquém do meu corpo anatômico e na qual este corpo é como que fatiado. A Carne, é preciso entendê-la como uma massa perpassada de energia, matéria impulsiva e vibrante onde se enraíza "a substância pensante"; dito de outro modo, um pré-corpo, nem masculino nem feminino e os dois ao mesmo tempo, um pai-mãe

> arcaico no seio do qual o pensar se concebe – cadinho orgânico do pensamento, fora do processo geracional (GROSSMAN, 2016, p. 9).

De acordo com Grossman, dos três autores citados inicialmente para corroborar sua análise da hipersensibilidade dos corpos, apenas Deleuze e Guatarri irão se aproximar das ideias defendidas por Artaud e denominadas A Carne por este. Deleuze e Guatarri (1996) desenvolvem um conceito que os autores, na verdade, irão definir como a prática de um Corpo sem órgãos realizada através do esvaziamento do eu de todas as funções ou características que possam fixá-lo num território estável. Esta expressão CsO é simbólica, pois não visa à extinção dos órgãos, mas tem como objetivo destruir a função do organismo, pois, assim como os órgãos de um corpo existem para cumprir uma função específica e se subordinam ao funcionamento do organismo para manter o indivíduo vivo, a ideia de um corpo sem órgãos consiste na tentativa de abolir a funcionalidade dos corpos que mantém os indivíduos como agentes e perpetuadores de sistemas que os aprisionam. Deleuze e Guatarri acrescentam aos sistemas que aprisionam os corpos, além do organismo, a significância e a subjetivação e demonstram como os corpos são cobrados em cada um desses níveis:

> Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo- senão você será um depravado. Você será significante e significado, interprete e interpretado- senão será desviante. Você será sujeito, e como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado- senão você será um vagabundo (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p. 20).

Podemos refletir sobre como esses três sistemas, ou estratos, como afirmam os autores, que aprisionam os corpos pode ser identificados na narrativa do romance, principalmente nas personagens Camilo e Renata, e a consequente impossibilidade de eles completarem seu corpo sem órgãos, apesar de Deleuze e Guatarri afirmarem que um CsO nunca está completo, tendo em vista a necessidade de constante libertação que o corpo necessitaria. Em Camilo temos a cobrança imposta pelo pai de corresponder ao “organismo” ao qual ele foi socialmente identificado (homem/macho), como se nota pelas cobranças para que o filho tenha uma namorada, oriundas das suspeitas sobre a sua homossexualidade. As cobranças ganham materialidade na voz do pai, mas elas representam todas as vozes que conferem um significado dominante para a masculinidade e que rotulam os que a ela não se adequam como desviantes, mantendo

assim estruturas dominantes como o machismo vivo, em detrimento das especificidades humanas, alienando os indivíduos e impedindo-os de viverem suas subjetividades.

Sobre os estratos significância e subjetivação e seus efeitos dominantes, Deleuze e Guatarri consideram que “a significância cola na alma como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se. E quanto ao sujeito, como fazer para nos descolar dos pontos de subjetividade que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante?” (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p. 21). Daí a necessidade defendida pelos autores de arrancar simbolicamente os órgãos do corpo. Para eles, o método para vencer esses estratos seria debruçar-se sobre cada um deles e “experimentar as oportunidades que ele[s] nos oferece[m], buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las” (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p. 22).

Camilo não consegue em vida construir seu corpo sem órgãos. Ele percebe que apenas com a morte, um movimento extremo que culmina numa reterritorialização, irá alcançar a liberdade:

> tivera de morrer; não se contentava com as débeis luzes nos olhos de Carolina. Sua existência fora atormentada: insuficiente porque só se completaria sendo também Carolina; excessiva, porque, sendo parcialmente a irmã, acabava sentindo tudo em dobro, vivia duplamente a sua própria experiencia, e a de sua outra parte. Ele precisava saber: mais inquieto do que Carolina, mais tenso e intenso, precisava alcançar o estado de perfeição, de união, chegar ao paraíso que desafiava, e chamava, e se abria lentamente para o devorar. Crescendo, penosamente adivinhara que as almas precisam dos corpos para se tocar (LUFT, 1984, p. 113).

Ao apresentar Carolina após a morte de Camilo, o narrador expõe a indefinição da personagem ao perder sua outra metade:

> Era uma moça? Um rapaz? O sexo não se definia na pessoa deitada na cama, cabelos tapando a cara, mãos apertando o sexo entre as pernas magras. Deitava-se de lado, fechada sobre si mesma como uma navalha. Uma ostra: chamava-se Carolina, mas poderia ser Camilo: o nome lhe assentaria igualmente bem. O que a determinava entre as pernas era inconsistente, apenas dizia que seria Carolina, e usava cabelo comprido (LUFT, 1984, p. 31).

Neste fragmento, nota-se um esvaziamento das funções biológicas de Carolina, tal como na prática do corpo sem órgãos, de modo que o organismo que ditava qual

seria sua “identidade” não tem valor para manter sua hegemonia. Ao sofrer com a morte de Camilo, Carolina, em um fluxo de consciência, lembra quando o pai a obrigou a cortar os cabelos do irmão, para que ele não tivesse a aparência de uma mulher. Então, ao se ver sem sua metade, Carolina corta seus próprios cabelos, pois “agora sozinha, ela tosava a derradeira marca que a separava de Camilo, a última identificação” (LUFT, 1984, p. 127). Os cabelos, que eram um signo de sua feminilidade, são renegados, e a personagem escolhe, então, perpetuar a imagem de Camilo, ou seja, continuar sua performance, contrapondo-se, de certo modo, às ordens do pai. E mais do que apenas continuar a performance, Carolina viveria com a dúvida sobre se haveria perdido Camilo ou se ela o absorvera dentro de si, de modo que “depois do sofrimento da separação, talvez serem também uma alma só” (LUFT, 1984, p. 128).

3.2 A hipersensibilidade na arte

“A arte abre novas maneiras de ver, de sentir, que modificam o visível e o perceptível comuns” (GROSSMAN, 2016, p. 21). Renata e Camilo, apesar da distância em suas relações, têm muitas coisas em comum, entre elas, o amor pela arte e o horror às coisas vulgares ou comuns. Baudelaire (1996) divide a arte em duas instâncias – o eterno e o transitório – e demonstra como grandes artistas conseguiram em diferentes épocas extrair o eterno em seu próprio período de tempo, o qual consistia, em cada época, em sua própria modernidade, ou seja, o artista elevava-se das questões efêmeras do dia a dia, mas encontrava no cotidiano maneiras de buscar o infinito (o eterno) dentro do provisório (a modernidade).

Camilo e Carolina fazem de suas vidas e corpos uma performance artística que têm como propósito visibilizar a fragilidade e transitoriedade da oposição entre masculino e feminino, mostrando suas intersecções para demonstrar que um está contido no outro, de modo que não haveria nenhuma substância pré-identificadora de gênero. Isto assusta e perturba o pai porque destrói os territórios de masculinidade e feminilidade em que ele se baseia para estruturar sua família. Os gêmeos agem como se fossem um único corpo que estivesse dividido em dois e são intercambiáveis, e sua performance é ensaiada e incorporada diariamente nos níveis físico e simbólico, pois:

> gostavam de vestir roupas iguais; podiam-se confundir, com suas calças justas e blusas largas, até as vozes parecidas, roucas. Divertiam-se burlando a família, os conhecidos, trocando de

> identidade, até que um dia Martim descobrira e fora categórico: Camilo usaria dali por diante cabelos quase raspados, os de Carolina continuariam compridos. No fundo, Renata os admirava, atrelados aquela compulsão. Não faziam mal a ninguém; eram, ao contrário, fáceis de conviver. Não eram pessoas comuns: ela sabia o quanto isso significava de solidão. Mas teria sido impossível a Martim compreender (LUFT, 1984, p. 31).

Martim não compreende a performance dos filhos, que beira a uma relação incestuosa e que talvez lhe lembrasse a sua própria relação proibida com Ella e, por isso quisesse, assim como Mamãe quis um dia, separar os filhos a qualquer custo. Ele não aceita o modo "estranho" de se comportar dos filhos e exige que Camilo demonstre sua masculinidade, ao menos aparentemente. Os gêmeos, por sua vez, ignoram os preconceitos que os cercam, pois o que importa para eles é a sua performance, "era o palco interior, onde os gêmeos representavam a sua verdade" (LUFT, 1984, p. 31), e assim, não se importam com o que os outros esperavam deles.

Insistem em ignorar as regras sociais para manter este jogo ou performance, que, aliás, era condizente com a sua perspectiva de crianças, ao menos inicialmente. Quando eram crianças, brincavam do jogo de morrer, deitavam-se em suas camas e fingiam estar mortos, "algumas vezes acontecia que se transfigurassem, concentrados na gravidade do brinquedo; um nevoeiro os recobria, uma onda os queria engolir, sugava, sugava-os pelos pés. Empalideciam, a respiração tornava-se lenta e superficial, o grande sono os tragaria para sempre" (LUFT, 1984, p. 33). Em todas as vezes é Carolina que os traz de volta à realidade, pois Camilo persiste no jogo por horas, como se estivesse em uma preparação para a morte.

Baudelaire (1996), ao tentar tratar do artista moderno, cuja representação ele encontra em Constantin Guy, discorre sobre como a figura do artista se identifica com três níveis ou corpos hipersensíveis: o homem do mundo, o convalescente e a criança. O homem do mundo é um observador do universo que o rodeia e que atenta para cada detalhe exterior, de modo que nunca se sente entediado. O convalescente é aquele que, por sua condição na iminência da morte, encontra um novo sabor nas coisas mais ínfimas, contraindo uma relação intrínseca com a infância, pois "a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais" (BAUDELAIRE, 1996, p. 18). E a criança é aquela que vê "tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto

com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor" (BAUDELAIRE, 1996, p. 18). Assim, com os gêmeos Camilo e Carolina, os jogos de imitação tinham uma feição artística e os aproximava da condição de artistas, pois eles se apresentavam

> como bonecos aos quais alguém fosse entrançando junto os cabelos, amarrando uns nos outros braços e pernas, e roupas, de modo que o menor movimento de um resultaria em movimento do outro. Trabalhavam em silêncio, laboriosamente, na tela onde desenhavam com sangue e pensamento a sua verdadeira imagem, essa que procuravam, adivinhavam, iam parindo em grande aflição: o rosto e o nome que seriam deles, quando terminassem (LUFT, 1984, p. 34).

Várias são as referências à forma como eles se comportam, ao longo da narrativa, num processo artístico seja por meio de imagens que remetem à pintura, ao teatro e ou à performance. Renata sabe que eles são como ela, artistas, só que, ao invés da música, sua arte é a performance, que realizam na busca por serem iguais um ao outro:

> exercitavam-se nisso com a tenacidade com que ela outrora se preparara para o seu piano. E adquiririam, um do outro, a mesma postura, o modo de virar a cabeça, de segurar um livro, de andar. Aquela maneira furtiva de ser, isso os cercava de um halo, isolava-os dos demais (LUFT, 1984, p. 34).

Renata sabe, por sua vez, que seguir o caminho da arte, muitas vezes, significa conviver com o ostracismo social e com a solidão. Ao refletir sobre os filhos, recorda que "nunca vira crianças ou adolescentes tão estranhos, exceto ela mesma quando confinada ao piano" (LUFT, 1984, p. 35). Ela, que sempre foi denominada como alguém que tinha o dom, percebe com a morte do filho que "eles tinham um dom, pensou Renata, lutando para não chorar mais. E o desenvolveram muito melhor do que eu desenvolvi o meu" (LUFT, 1984, p. 36). Renata tinha sido uma pianista de sucesso, que abdicou de sua carreira para ser a esposa de Martim e para perceber que "embora solitário, duro, árido, para ela o exercício da arte fora menos complexo do que o exercício do amor humano" (LUFT, 1984, p. 15).

Ao recompor sua trajetória, Renata lembra que tinha sido uma menina solitária e quieta, desde cedo dedicada à música: "ninguém pode ter tudo ao mesmo tempo – dizia sua mãe. Renata tocava piano quando outras meninas brincavam de bonecas;

atravessava a cidade, pálida, agarrada às partituras, quando outras moças iam com namorados ao parque" (LUFT, 1984, p. 20). Há, na narrativa do romance, durante a construção da trajetória de Renata como artista, uma mitificação da figura deste como alguém que foi destinado e preparado desde a infância para exercer esta função. Essa representação mitificada de si mesma como mulher-artista cria um elo com o filho Camilo, pois ambos estão deslocados e infelizes com sua posição no mundo em que estão inseridos.

É importante observar que Renata é apresentada como aquela que renega o amor e a maternidade, negação conotada pelo ato de negar-se desde a infância a brincar de bonecas, algo tradicionalmente considerado como uma preparação para a função da maternidade, para dedicar-se exclusivamente à arte. No entanto, novamente essa relação é mitificada para construir a ideia de que o artista se alheia ao mundo exterior desde cedo para a elaboração de sua identidade artística. Aliás, nisso também se naturaliza a ideia de que as bonecas estejam naturalmente relacionadas às meninas, enquanto que, para a criança, o natural é o brincar, independentemente dos brinquedos, pois, como afirma Baudelaire, para a criança o natural é imaginar.

Na juventude Renata tem apenas um namorado, chamado Miguel, mas assim como o relacionamento com Martim, o relacionamento se encerra "porque precisava ser livre, disponível para a sua arte: a força que brotava no seu interior e a dominava" (LUFT, 1984, p. 20). A arte para Renata é mais do que apenas um passatempo, como muitas vezes é considerada no contexto utilitarista do sistema capitalista, ócio em oposição ao trabalho. Para Renata, porém, a arte é uma necessidade, tal como, respirar, pois "só o piano conseguia impor ritmo e ordem ao caos interior que a dominaria se parasse. Talvez fosse isso mesmo, a arte: compulsão de abismo, para manter a alma inteira" (LUFT, 1984, p. 20). A arte lhe conferia singularidade, tornando-a um sujeito no mundo, de modo que afirmava de si: "Não sou uma pessoa como as outras. Sou uma artista. Era a um tempo privilégio e dor" (LUFT, 1984, p. 21).

Renata vive envolta pela arte na música, nos livros, e desde criança uma pintura tem um valor especial para ela – como vimos no capítulo anterior, trata-se do quadro intitulado *A ilha dos Mortos.* Renata colocara o quadro numa posição que pudesse ver quando tocasse piano nas longas horas de estudo. Ela a considerava "uma pintura fantástica: era irreal imaginar que, embora essa Ilha existisse, as pessoas continuavam andando, falando, mulheres cozinhando, crianças indo à escola. O quadro muito mais intenso do que o cotidiano" (LUFT, 1984, p. 18). Como se nota, Renata assume uma

postura *blasé*, ao ignorar o que acontece ao seu redor para dedicar-se à arte em suas múltiplas possibilidades e, ao mesmo tempo, ela se questiona sobre como as pessoas conseguem viver sem experimentar os efeitos que a arte proporcionaria.

O quadro representa a própria arte, para Renata, superior à vida banal, e torna-se o símbolo de sua antiga vida dedicada à música. É importante observar que Renata leva o quadro consigo quando os pais morrem, mas quando se casa, por Martim não gostar da tela, ela pede que o coloquem na fazenda, no patamar da escada, o mesmo lugar de onde caíra o Anjo Rafael na história narrada, e onde é velado o seu filho Camilo. O fato de Martim não gostar do quadro sugere sua não aceitação da arte da esposa, delimitando a oposição entre os territórios ocupados pelas personagens ao seu redor. Martim, homem, rude e avesso à arte, se encontra em oposição a Renata, mulher, sensível e artista. Até o local em que o caixão do filho é colocado, próximo ao quadro, é emblemático, pois pode ser lido como uma alusão à morte recebendo Camilo.

Por sua vez, a música é para Renata uma libertação, mas também "algumas vezes a arte lhe parecia uma condenação" (LUFT, 1984, p. 27), pois, com a morte dos pais e o passar dos anos, Renata se sente solitária e desejosa de algo mais, que a arte não pode lhe oferecer, pois ao tocar o piano interpretava emoções que não eram suas. Ao conhecer Martim, Renata vê a possibilidade de vivenciar as emoções que, até então, apenas tocava em seu piano, decidindo experimentar ser alguém "comum". Há nisso, no entanto, uma visão profundamente conservadora acerca do artista, entendido como alguém isolado do mundo, mas, paradoxalmente, em busca de distinção social.

Lya Luft compara as angústias femininas com as masculinas em "Eu falo de mulheres e seus destinos", ao afirmar algo que poderíamos aplicar a Renata, pois em certo momento da narrativa ela se encontra dividida entre permanecer na condição de artista ou de aventurar-se em um relacionamento amoroso:

> Essa mulher do fim de uma era é também – junto com seu homem – um novelo de dúvidas e uma floresta de possibilidades. Angustiada entre o desejo de sair e o de ficar, de liberdade e de abrigo, de afirmação pessoal e de proteção para suas crias, quer a segurança que imagina ter sido a das mulheres antigas, e todas as atraentes promessas atuais (LUFT, 2001, p. 67).

A arte, que até então, lhe conferia liberdade, acaba sendo ofuscada por um desejo de abrigo da solidão. Martim recorda que "a conquista fora fácil, porque, embora brilhando, rodeada de admiração, afetivamente Renata fora frágil" (LUFT, 1984, p. 43),

mas Martim iria perceber que a arte que ela emanava era incompatível com as perspectivas que ele tinha para o casamento e uma família, de modo que

> Quando não havia piano perto, ou saía com Martim, ou recebiam amigos, ou ficavam sozinhos em casa, ela se abstraía. Olhos meio fechados, corria os dedos num teclado invisível. Balançava de leve a cabeça ao ritmo interior. Quando havia outras pessoas, observavam-na com estranheza, e Martim se envergonhava. Agora estou reduzida ao meu piano de vento, pensou Renata (LUFT, 1984, p. 37).

Com as responsabilidades provenientes do vínculo do casamento, Renata se desintegra, e apenas quando frequenta concertos ela consegue "retornar a uma dimensão onde conseguia ser ela mesma, e da qual, saindo, voltaria a se fragmentar" (LUFT, 1984, p. 43). É importante destacar aqui as nuances simbolistas que o romance apresenta e suas variações decadentista e pós-romântica. Um exemplo é o próprio quadro *A ilha dos Mortos*, do autor decadentista suíço Arnold Bocklin, cujos traços decadentistas se explicitam no tom sombrio e misterioso da pintura. Também o quarto fechado de Ella tem esse tom "místico" que perpassa todo o romance, numa espécie de sombra de pessimismo e melancolia. Em vários momentos da narrativa, como no trecho acima citado, transparece a ideia de uma incompatibilidade da personagem com o mundo, devido ao horror que a vida utilitária lhe apresenta. Em meio às obrigações da vida doméstica, Renata refletia sobre sua condição de artista e "pensava indignada, o que estou fazendo aqui, com essas pessoas, esses problemas, essas ninharias todas?" (LUFT, 1984, p. 44). Renata não consegue identificar-se com as mulheres que estão ao seu redor, Mamãe e Clara, mulheres que aceitam a naturalização de uma vida que segue os ideais do sistema patriarcal para a mulher e o cultivo da aparência. Martim ocupa também o lugar de um típico burguês, no qual Renata não encontra espaço, não por e opor à comodidade que a vida burguesa lhe oferece, mas por ser mulher e artista. Há nisso um paradoxo: não há no horizonte burguês necessariamente o desejo de refinamento que a personagem encontra no exercício da arte, mas é a condição burguesa que lhe permite se dedicar à arte. Souza, ao abordar a condição de mulher-artista de Renata, afirma que

> não é possível, para Renata, a conciliação harmoniosa da profissão, do casamento e das relações familiares. Renata tem alma e coração de artista e, embora se arrisque em tentar, não consegue manter a conciliação entre o seu lado artista e o seu lado mulher, como se ser

> artista fosse algo antípoda a ser mulher. Renata representa, pois, todas aquelas mulheres-artistas cujos dotes artísticos não foram devidamente valorizados, uma vez que estavam inseridos em uma sociedade que não aceita mulheres como Renata, já que parece que todas deveriam seguir sempre o destino "natural" de esposas e mães dedicadas (SOUZA, 2016, p. 50).

Renata encerra sua carreira de pianista e mantém seu dom em um quarto fechado, "tinha mania de trancar-se na sala e tocar sozinha" (LUFT, 1984, p. 42). Martim não consegue compreender essa mulher que, ainda recém-casada, saía da cama tarde da noite, fechava-se na sala e tocava piano, "havia nesse ato uma paixão, um desespero, que não pareciam normais" (LUFT, 1984, p. 57). É importante observar como as concepções de arte e artista se configuram no romance e como, de certo modo, elas podem ser questionadas. A ideia do artista como um sujeito incompreendido devido ao seu apego à arte, que o torna solitário e, assim, alheio ao mundo é anacrônica, numa mundo em que, cada vez mais, o artista, especialmente as mulheres, precisa se adequar a outros territórios, tais como o lar e suas diversas responsabilidades, tais como as tarefas domésticas e o cuidado dos filhos.

Percebemos no trecho supracitado que, para Martim, o esperado seria a esposa cuidar do lar e dos filhos e enxergar o piano apenas como um hobby. Ele se sente traído e humilhado pelo amor que Renata dedica ao piano, porque "suspeitava até de que, no amor, passiva e tensa, ela movesse os dedos, mãos largadas nos lençóis ao lado do corpo, dedilhando o seu piano" (LUFT, 1984, p. 27). E assim, começam as cobranças por parte de Martim, que se estendem até ao sexo: "– É preciso ser como um bicho nessa hora! – reclamava Martim. – Mas eu não sou um bicho! – respondia, tentando sorrir, humilhada" (LUFT, 1984, p. 44). Renata usa sua condição de artista, a qual ela repete para si própria constantemente – *sou uma artista* – como justificativa para qualquer condição não refinada a que fosse submetida, considerando como uma humilhação ser comparada a um animal, ignorando, no entanto, que há, de fato, na libido, aspectos que remetem, também, à animalidade.

Porém o que Renata não reconhece nesse trecho da narrativa é que ela se encontra frustrada com o casamento e com o marido por estar distante da vida de artista que desejava. Talvez ela não ame mais Martim ou não tenha mais desejo por ele, tornando-se desinteressada pelo ato sexual, o que aumenta ainda mais a distância entre ela e o marido. Nesse sentido, Martim é mais humano do que ela, pois é humano o seu desejo erótico, há nisso certa demonstração de amor dedicado à esposa, mesmo que ele

não consiga compreendê-la. Renata, porém, opta pelo papel de “artista refinada”, que nem exerce mais, obliterando as possibilidades de viver o erotismo dos corpos (o seu, o de Martim).

Quando engravida dos gêmeos, seu único desejo é livrar-se dos filhos e da situação que lhe parece insuportável. Quando os filhos nascem, ela não consegue sentir e nem fingir felicidade. Produz-se em Renata uma tentativa de separação total do ideal relacionado à feminilidade e à maternidade, tal como com as bonecas com as quais ela não brincava na infância. Com a chegada dos filhos, o relacionamento piora, de modo que o narrador infere que a ideia promovida pelo sistema patriarcal de que filhos são elos entre o marido e a esposa é errônea, pois os problemas com os filhos na relação de Martim e Renata apenas contribuem para a separação, visto que filhos não condizem com a sua aspiração a poder dedicar-se à arte. No entanto, Renata não reconhece que o problema em seu casamento não são seus filhos, mas, sim, suas escolhas e seu apego exagerado à arte em detrimento de outras relações afetivas. A arte também funciona, para ela, como uma fuga de tudo o que ela não compreende ou não aceita ou do que ela não quer se aproximar (inclusive, o marido).

Durante uma discussão acalorada com a esposa, Martim a interroga dizendo “– Você nem ao menos amamenta seus filhos!” (LUFT, 1984, p. 45). Ao utilizar a expressão *nem ao menos*, Martim subestima a amamentação e a reduz a algo natural e, por assim dizer, obrigatório para as mulheres, apenas pela condição de serem mamíferas. Para Renata, por sua vez, a amamentação é “um ato doloroso e cansativo que, inexplicavelmente, parecia desagregá-la ainda mais” (LUFT, 1984, p. 45), então, a contragosto do médico e de Martim, ela toma remédios para secar seu leite. É importante ressaltar aqui o fato de que Renata não assume a responsabilidade por seus atos, perante seu casamento e principalmente, por seus filhos, eles são renegados desde o ventre e posteriormente são criados por empregadas. A personagem não assume a responsabilidade por sua felicidade ou infelicidade. Culpando Martim pelo seu fracasso artístico, ela também não assume a sua responsabilidade por seus próprios infortúnios. Nesse sentido, seu comportamento se assemelha ao de Martim, que culpa os demais por sua própria incapacidade de agir ou pela falta de vigor para buscar suas próprias aspirações.

Renata, então, se culpa por não amar os filhos, ignorando que o amor, nesse caso, nasce do convívio. Ela aceita a visão tradicional, de todos ao seu redor, de que a arte é o seu mal: “convencera-se de que sua vida anterior, toda concentrada na música, a

impossibilitara de ser, agora, mais generosa. Ou sofria de alguma deficiência biológica?" (LUFT, 1984, p. 44) Essa hipótese não é investigada, muito menos, a suposição do médico de que Renata estivesse sofrendo de depressão pós-parto. Apenas a arte é considerada por todos como a responsável pela desintegração da família. Sequer cogitam que são a falta de equilíbrio na vida de Renata e o machismo de Martim que tornam insustentável a relação dos dois e os distanciam dos filhos. Aliás, o machismo de Martim impede a mulher de exercer outras funções, além da maternidade, enquanto a incapacidade de Renata para a maternidade aprofunda sua condição "estranha" no casamento e na relação com o marido. Segundo Castañeda, "numa sociedade machista, a maternidade é a única função que confere uma certa respeitabilidade à mulher; enaltece-a aos olhos dos homens, algo que nem a inteligência nem as conquistas profissionais são capazes de fazer" (CASTAÑEDA, 2006, p. 174). Porém, por vezes, apesar de criticar a vida ordinária proveniente de uma concepção machista, Renata a aceita enquanto lhe é conveniente, pois seu casamento lhe permite ter uma vida confortável e desfrutar do *status* de mulher casada e de posses.

Quando Renata engravida do Anjo Rafael, se sente mãe e sua arte é deixada de lado: "quase esquecia o piano, nos cuidados com o filho. A convivência com Martim estava melhor, ambos tratavam a nova felicidade como se fosse uma flor de vidro" (LUFT, 1984, p. 110). É interessante observar que quando Renata aproxima-se dos ideais da maternidade, a convivência com Martim melhora, como se as funções de mãe e esposa não pudessem ser dissociadas da figura da mulher, mas estas, por sua vez, não pudessem ser associadas à figura da artista. A arte, então, é comparada ao demônio que surge para acabar com o momento de felicidade da família, pois Renata "não podia mais comer, nem dormir, nem brincar com seu bebê, se não voltasse a tocar. Não tocar de passagem, para agradar alguma visita ou distrair seu coração: tocar com paixão, expondo as entranhas da própria alma" (LUFT, 1984, p. 110). "No fundo, Renata sabia: nem mesmo Rafael conseguiria substituir a vocação que ela traíra" (LUFT, 1984, p. 110), o que demonstra que Renata, por um espaço de tempo, apenas adota uma máscara para testar a possibilidade de sentir-se aceita na sociedade e em seu casamento. Assim, Renata culpa Martim por seu fracasso, e Martim, de certa forma, culpa a arte de Renata pela morte física dos filhos homens e pela morte metafórica de Carolina.

Martim apresenta, em palavras e dos gestos, um discurso de poder. Por outro lado, Renata não tem forças nem interesse para ser a esposa e a mãe que Martim desejava e não encontra e nem busca um meio de voltar a ser uma artista, mergulhando,

pois, na melancolia, que Freud define como “um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade” (FREUD, 2010a, p. 1). Com “a demorada ausência dos palcos, a falta de exercício, a sensação de impotência, tornavam impossível a volta” (LUFT, 1984, p. 72) de Renata para os palcos.

Ao ver-se afastada de seu papel de artista, meio pelo qual Renata criaria seu corpo sem órgãos e poderia, talvez, aspirar a libertar-se do meio exterior, ela não resiste ao mundo ordinário. A arte ganha um papel paradoxal no romance, pois o mesmo meio que parecia libertar a personagem, a aprisiona, de modo que Renata e Camilo não conseguem se reterritorializar plenamente ao tentar ultrapassar as barreiras através da arte: ele morre, ela torna-se melancólica. Assim, apesar da sugestão de que a arte seria um instrumento de “salvação/libertação” para essas personagens, a arte não os salva, e é a morte que exerce um papel fundamental nesse processo, ao confrontar as personagens consigo mesmas, e especialmente Martim e a Renata, motivando-os a descobrirem suas fragilidades, tendo em vista que ao longo do velório de Camilo eles fazem uma retrospectiva das próprias vidas, iniciando o processo de luto pelo qual, como afirma Freud, há o reconhecimento da perda do que antes lhe trazia prazer, ou, como no romance, dos erros, que, se tivessem sido sanados, poderiam ter lhes trazido felicidade.

Após reconstituir todas as suas memórias na noite de velório, Renata conclui que “não devia procurar culpados, havia só vítimas. Camilo, Carolina. Martim: o que foi que dei a ele? Também a ele não dei nada” (LUFT, 1984, p. 130) No final do romance, ao compreender mais sobre a morte, ela percebe que não havia ocorrido traição quando abandonara sua arte, apenas a busca por um sentido na vida, então, só neste momento “o coração de Renata estava esvaziado. Não tinha mais vontade de tocar” (LUFT, 1984, p. 132). A culpa que tinha na alma pela morte do filho Rafael não a atormenta mais, ela está, então, tal como o significado do seu nome, “tendo que renascer mais uma vez” (LUFT, 1984, p. 132).

3.3 A hipersensiblidade e a sexualidade

A hipersensibilidade está em diversos corpos de *O quarto fechado*, está especialmente em Camilo, pois ele é apresentado no romance como um ser dividido em dois, uma “entidade que era Camilo e era Carolina” (LUFT, 1984, p. 24). Camilo é um rapaz que “amava a beleza. Chorava, ao ouvi-la no piano de sua mãe, vendo-a nos livros

de figuras que havia pela casa; era capaz de chorar quando, alguma vez, a luz tocava de leve nos cabelos de alguém levantando reflexos" (LUFT, 1984, p. 23). Sua sensibilidade interior transparece em sua aparência física, em seu velório ele é descrito fisicamente como "quase uma delicada mulher" (LUFT, 1984, p. 13), em vida estava sempre "asseado, cuidados quase femininos consigo mesmo, usando a água-de-colônia da irmã, horror a tudo que fosse vulgar" (LUFT, 1984, p. 71).

É importante observar que Lya Luft não escapa do binarismo de gênero ao descrever Camilo, pois associa a delicadeza a uma característica tipicamente feminina, não percebendo esse atributo a partir de outras nuances, a não ser a sexualidade feminina. Assim, ao descrever as personagens, seu olhar sobre elas ainda é limitado pelas fronteiras entre o masculino e o feminino e as características culturais que lhe são conferidas, de modo que, enquanto escritora, coloca Camilo (mulher-delicado) em um território oposto ao do pai, Martim (homem-rude). São várias as dicotomias presentes na narrativa que retiram a potência dos conflitos vivenciais entre as personagens, dentre as quais: masculino X feminino; mulher artista/masculinidade subordinada/artista X masculinidade hegemônica; homem forte X mulher frágil; mundo da arte X mundo utilitário; urbano X rural. Essa apresentação esquemática, baseada em opostos, na estrutura do romance, não permite que Lya Luft se desprenda das configurações sociais e simbólicas que pretende criticar por meio dos conflitos dramáticos desencadeados na narrativa. Nesse sentido, Luft parece não perceber que a escrita tem a capacidade de

> reabilitar isso que aparece em cada um de nós como uma fraqueza a ser superada: a fragilidade, a vulnerabilidade. Qualidades ditas femininas? Isso que noutro tempo os homens deviam evitar, preservando suas impenetrabilidades – esse tabu fundador de toda diferenciação. Explora-se com ele uma outra concepção das diferenças sexuais, moventes, paradoxais: uma outra ideia do neutro. Ele eleva assim ao patamar da ferramenta crítica uma hipersensibilidade receptiva e criativa que é como que o inverso da carapaça em que todo mundo se fecha pensando se proteger... até o risco da esterilidade. (GROSSMAN, 2016, p. 22).

Camilo e Carolina cresceram ouvindo escondido a mãe tocar, pois ela "mandava-os sair, trancava-se, como se tocar diante dos filhos fosse vergonhoso, constrangedor. Sentiam que a estorvavam. Então recolhiam-se um no outro" (LUFT, 1984, p. 114). Desde cedo, Martim fica preocupado com a possibilidade de que o filho quisesse ser artista também e recebesse como legado o desequilíbrio da mãe. Tal perspectiva não deixa de ser machista, pois demonstra preocupação apenas com o filho

homem, porém são dois filhos que cresciam ouvindo escondidos a mãe tocar. Porém, é compreensível que ele não queira para os filhos a vida amorosa e fracassada que tem, o problema está no fato de que ele ignora, ao menos até antes da morte de Camilo, que esse fracasso é, também, decorrente de suas ações e preconceitos.

Para Renata, Carolina "fora a metade mais fraca da entidade que era Camilo e era Carolina; seguia o irmão, venerava-o, faria sempre o que ele pedisse". (LUFT, 1984, p. 114). Há que observar que, mesmo ao ser comparado a um ser de duas metades, há uma metade mais fraca e uma metade mais forte e, segundo o narrador, a metade mais fraca é Carolina, ou seja, a mulher, e isto é representado no romance quando Camilo é apresentado como aquele que "sempre tivera o comando nas mãos, Carolina só o seguia, com aquele olhar de veneração" (LUFT, 1984, p. 24). É tão notável essa suposta submissão que Carolina tem por Camilo, que, com a morte deste, a pergunta que ecoa na sala, feita por todos, é a seguinte: "o que será de Carolina"? (LUFT, 1984, p. 25). Carolina é considerada a metade mais fraca porque não tem resistência para enfrentar com vigor o pai e as normas sociais, como faz Camilo, com o suicídio. Ela é a metade fraca da entidade não por ser mulher, mas, sim, por enclausurar-se melancolicamente, em vez de impor-se como faz Camilo, que, com o suicídio, torna impossível o controle de outrem, seja o pai, outros indivíduos, ou as normas sociais sobre si.

Ao analisarmos as relações afetivas, construídas no decorrer da breve vida de Camilo, percebemos que sua relação precípua e primordial é com Carolina, a qual, para todos que os rodeiam, é uma obsessão. Com a morte, ele se libertara "da impossível ligação com Carolina" (LUFT, 1984, p. 94). Quando Camilo tinha cerca de dez anos, ele que só tinha olhos para a irmã, mas então faz amizade com um amiguinho da escola, e este torna-se um símbolo de adoração para Camilo, pois "no seu isolado coração, Camilo estava apaixonado. Não compreendia isso, nem media a dimensão da própria singularidade, mas naquela criança pressentia: existem coisas fora de mim e de Carolina" (LUFT, 1984, p. 23). No entanto, o amigo morre, sendo apenas preservado na memória de Camilo como o seu primeiro amor, alguém fora da sua metade que era Carolina. E seria esse amor que ele encontraria após a morte. Renata, de certa forma, sente alívio com a morte do amigo, pois ele desperta a primeira suspeita da homossexualidade do filho.

Quando Camilo e Carolina tornam-se adolescentes, Camilo percebe que só Carolina não lhe basta, ele sente falta de algo, então começa a trazer para o convívio da casa um "belo rapaz, corpo vigoroso, riso um pouco vulgar. Fascinava os gêmeos com

seu à-vontade na vida, eles tão retraídos" (LUFT, 1984, p. 114). De repente a relação com Carolina muda, o Intruso, como é chamado por Camilo e Carolina, o que já sugere o seu papel entre os dois irmãos, se instala entre os dois, de modo que ambos desejam estar com ele, e isso instala em Camilo a dúvida: "Camilo se desintegrava, roído de paixão: é ele que sopra no meu corpo essa emoção, ou é ela Carolina? (LUFT, 1984, p. 116). Camilo estava dividido entre a relação simbolicamente incestuosa com a irmã e este novo sentimento pelo intruso.

No romance, é relevante observar como o intruso descreve Camilo como alguém "irritantemente doce, grudando nele olhos sequiosos. Mas o rosto feminino, repetindo o da irmã tão estranhamente, era perturbador" (LUFT, 1984, p. 116). Novamente, há a associação de características universais como a doçura a um comportamento feminino e isto irrita o intruso, assim como irrita Martim, porque, assim como ele, o intruso se baseia nos modelos da masculinidade hegemônica e está naquela relação apenas interessado em Carolina e não em Camilo. Outro detalhe na percepção do intruso é a predominância do estranho, no sentido freudiano, nas figuras de Camilo e Carolina. Os gêmeos são parecidos, mas o fato de Camilo ser parecido com a irmã, não apenas fisicamente, mas nos gestos que são atribuídos socialmente à mulher, torna-se perturbador para o rapaz.

Durante uma relação sexual entre o intruso e Carolina, em que há uma certa ambiguidade sobre se o parceiro do intruso é Camilo ou Carolina, ou se Camilo não está no quarto presenciando o ato sexual, a garota percebe que, para o intruso, ela era Camilo. Haviam conseguido completar a performance para a qual se preparavam desde crianças e ela "soube também que Camilo se oferecia ao Outro nela, buscando através dela, no prazer que era agonia e dor, algo que o lançasse para além de tudo: da procura, do limite. Deixando-a para sempre sozinha" (LUFT, 1984, p. 117). O intruso percebe, durante o ato sexual, que "era um instrumento nãos mãos daqueles dois, um jogo assustador que não entendia" (LUFT, 1984, p. 116). E, assim como a intrusa do conto de Borges, o intruso luftiano é silenciado na narrativa, pois este é seu único feito no romance: servira apenas como um objeto nas mãos dos irmãos, não modificando a relação profunda que havia entre eles.

Após a narração do incidente com o intruso, o narrador revela o modo que Camilo escolhe para morrer, revelando que o intruso, apesar de ter sido silenciado na narrativa, tem uma parcela de contribuição para a percepção de Camilo, de que precisava se libertar, a qual também é oriunda de toda a vivência com o pai, que não

aceita sua homossexualidade. Camilo dirige-se até a fazenda, escolhe o cavalo mais bravio para montar e, com isso, se suicida. O narrador afirma:

> Cavalgando o demônio, o cheiro do próprio sêmen misturado ao de suor e emanações brutais, ele urrara de prazer e medo, ódio e vitória, expelira fezes e urina e despencara enfim naquele abraço, onde seria unicamente Camilo: dissolvido em beleza, liberado numa água sem margens, a um tempo barco, passageiro e profundidade (LUFT, 1984, p.118).

O cavalo[10] é comparado ao demônio e é enviado pela morte como um instrumento para que Camilo possa ser apenas ele mesmo, como se a morte tivesse o poder de dividir as duas metades. A morte é a verdadeira intrusa na história dos irmãos porque os irmãos não seriam mais os mesmos depois da morte de Camilo. A morte luftiana é descrita como uma "prostituta, donzela, promessa, danação" (LUFT, 1984, p. 118). Através da morte, Camilo tenta construir o seu corpo sem órgãos, porém, como não é possível viver fora de qualquer processo de territorialização, Camilo morre. Sua tentativa de libertar-se fica *na iminência de* "um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é tranquilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte" (DELEUZE E GUATARRI, 1996, p.8).

Camilo chega ao extremo em sua performance. Como observa Grossman,

> o filósofo, o sábio, o artista, parecem estar retornando da terra dos mortos. […] O artista traz de volta do caos variedades que já não constituem uma reprodução do sensível no órgão, mas que, pelo contrário, erguem um ser do sensível, um ser da sensação, em um plano de composição orgânica capaz de recuperar o infinito. (GROSSMAN, 2016, p. 28).

Todas as relações afetivas da narrativa sofrem uma morte e são destruídas: Martim e Ella são separados pelo preconceito do suposto incesto; Renata e Miguel são separados pela arte; Martim e Renata têm um casamento fracassado; os filhos são alheios aos pais; o anjo Rafael, no qual os pais depositaram todo o seu afeto, morre; Clara, irmã de Martim, tem um relacionamento com um padre que desaparece, e, na narrativa, ela é apresentada como aquela que está sempre esperando alguém; Mamãe é

---

[10] Para Brunel (2005), a morte pode ser "representada por um túmulo, um personagem armado com uma foice [...] um esqueleto, uma dança macabra, uma serpente ou qualquer outro animal psicopompo (cavalo, cachorro, etc.)" (Brunel, 2005, p.622). Um animal ou ser psicopompo tem como definição um ser que guia entre dois acontecimentos relevantes. Em *O quarto fechado*, o cavalo torna-se um guia entre a vida e a morte de Camilo.

viúva; o relacionamento infantil de Camilo é encerrado com a morte do amigo; o intruso não estabelece relações nem com Carolina nem com Camilo; e, por fim, a ligação de Camilo e Carolina é dissolvida com a morte dele. Na maioria dessas relações, há o elemento da queda como propulsor da separação: Ella cai de uma cerca e fica em estado vegetativo no quarto fechado, encerrando assim o relacionamento com Martim; Rafael cai da escada, levando a esperança de felicidade da família; Camilo cai do cavalo, para libertar-se da relação com o pai.

Martim, que sempre buscara ser forte, ao encarar o filho morto e fora do seu alcance, percebe que "Camilo fora, afinal, o mais forte. Não cedera, até o fim, e conquistara um espaço no qual ninguém mais o poderia importunar. Estava livre" (LUFT, 1984, p. 50). Porém, apesar dessa busca de Martim para compreender a força do filho, Costa observa que "um novo homem começa a surgir – ou a ser reinventado – e com ele uma relação homem/mulher mais humanizada, onde não será necessário que um seja o mais forte" (COSTA, 1986, p.50). Ou seja, apesar do sofrimento e da perda, não é evidente que Martim tenha, de fato, mudado. Ele está, sim, abalado com a perda do filho.

Assim, a força constatada por Martim nesse fragmento se associa à hipersensibilidade demonstrada por Camilo durante toda a narrativa, para, por fim, manter sua performance, apesar de toda a regulação à sua volta. Nessa perspectiva, o romance consegue contornar as próprias representações binárias das quais, por vezes, Lya Luft não escapa, e faz surgir da tensão entre os corpos uma via de liberdade: a morte.

Considerações finais

Ao analisarmos os sentidos que o conceito de homem teve ao longo da história, notamos que os homens geralmente foram, e ainda são, classificados como "de verdade" ou apenas homens, de acordo com padrões estipulados de masculinidade. Instigava-nos analisar os fatores que classificavam a masculinidade como verdadeira. Em relação ao *corpus* escolhido, essa questão equivalia a interrogar sobre o que, na narrativa do romance *O quarto fechado*, faz com que Martim se considere superior (ou um verdadeiro homem) em relação a seu filho Camilo. Em nossas análises, constatamos que um aspecto se sobressai aos demais e resume o que, ainda no senso comum, e mesmo para muitos teóricos, é considerada a característica fundamental de um homem: a virilidade, especialmente no plano físico, mas também no plano simbólico, ao buscar afastar-se de tudo que pode estar associado à feminilidade. O paradoxo da masculinidade consiste no fato de que a virilidade, que é uma representação da força masculina, na verdade, consistiria em sua fraqueza, pois, de acordo com um sistema machista, ela precisa ser constantemente provada e mensurada.

Esse aspecto foi fundamental para este estudo, pois ele perpassa de maneiras diferentes o romance *O quarto fechado* e a vida cotidiana dos homens a que Lya Luft dá voz em seus ensaios, especialmente em "Eu falo de homens e seus sonhos", tendo sido isto um dos fatores que nos levou a este trabalho sobre a crise da masculinidade e a uma leitura que pôs em diálogo esse romance e alguns ensaios da autora. Observamos que, no romance, através da representação de Martim, se expressa a postura de certos homens de manter o *status* de masculinidade hegemônica e de que seu filho se adeque a esse ideal, ao menos aparentemente. A violência como expressão de virilidade é utilizada pela personagem como instrumento na tentativa de moldar o filho. Esse instrumento não obtém os resultados desejados, pois, com a recusa do filho em ser moldado ao padrão da masculinidade hegemônica, vemos o distanciamento de Martim de seu filho, mas jamais a sua aceitação, pois: "por fim, todos menos Martim se haviam resignado" (LUFT, 1984, p. 27).

Por outro lado, nos ensaios analisados nós temos a crítica a esse modelo de masculinidade, de maneira que é como se a autora estivesse fazendo o papel de crítica da cultura, pois, ao tecer comentários sobre seus romances, ela visa a problematizar as consequências do modelo de dominação também sobre os homens, através da análise das inquietações masculinas que são provenientes de modos de pensar produzidos por

estruturas dominantes, cujos efeitos são reproduzidos em diferentes esferas de poder, as quais são: a sociedade em geral, as mulheres e os próprios homens, por terem sido criados seguindo tal padrão, o qual incorporam, por vezes, como natural e desejável. Ao dar voz às necessidades masculinas, a autora convida-nos a refletir e a mudar a forma como compreendemos a masculinidade. Apesar de, por vezes, haver certa tendência em vitimizar os homens e recair no binarismo de gêneros, há em sua escrita o apelo ético para que homens e mulheres possam ser considerados para-além de suas "típicas" funções, o que expressa certo desejo da autora de desmascarar os mitos socioculturais que se criaram acerca da masculinidade.

Esses mitos socioculturais, na verdade, são demonstrações de como o machismo ainda impera nas relações entre indivíduos, seja explicitamente, ou, como Castañeda observa, de forma invisível, mas, que por sua vez, produz efeitos visíveis nas construções e relações sociais. Percebemos tais conflitos na narrativa de *O quarto fechado*, que é uma "narrativa de falências": casamento, filhos, exercício da arte, tudo está em crise nesse romance. Estas falências são decorrentes do machismo que torna todos os personagens vítimas de suas consequências, incluindo o próprio Martim, que, apesar de incorporar a representação da masculinidade hegemônica, sofre as consequências provenientes das associações distorcidas que o machismo provoca (obrigação de ser provedor, de não demonstrar sentimentos, de impor-se aos filhos e à esposa, etc.). Dentre as consequências analisadas em nosso estudo, percebemos a equivocada oposição entre virilidade e sensibilidade; a fraqueza de culpar o outro por escolhas que são suas; a arte sendo vista como futilidade e em oposição ao trabalho, entre outras.

Ao estudar o percurso histórico dos estudos sobre a masculinidade, notamos a importância que os anos 1970 tiveram, como o início da revisão crítica do conceito de masculinidade, que até então esteve baseado na ideia de papéis masculinos e no apelo à virilidade. Por sua vez, como vimos, esse processo gerou uma crise de identidade que se tornou notória a partir dos anos 1980, pois incitou os homens a refletirem sobre quais seriam os novos valores em que se poderia se pautar a masculinidade, tendo em vista que a virilidade passa a ser questionada como o padrão-base em que a masculinidade se mensura. Os homens começam, então, a questionar os parâmetros que os tornavam *homens de verdade*, mas que, por sua vez, aprisionam suas subjetividades.

Em consonância com esse contexto histórico dos anos 1980, Lya Luft escreve o romance *O quarto fechado*, o qual sintetiza tais tensões correntes no campo da

masculinidade. Apesar de hoje esse romance parecer apresentar um teor mórbido e excessivamente melancólico, ele carrega aspectos históricos e simbólicos importantes, pois está inserido no contexto de final de período ditatorial brasileiro (1964-1985), época em que o país também estava em transição da condição de eminentemente rural para um país maioritariamente urbano. Portanto, especialmente para os homens, as perspectivas associadas a uma masculinidade de traços "viscerais", mais tradicionalmente arraigada ao contexto rural (e bruto), baseada em valores como a honra e certa brutalidade no modo de agir, traço fundamental, por exemplo, na composição da personagem Martim, constituem-se em aspectos relevantes que fazem do romance não só uma leitura crítica das tensões da masculinidade em geral, mas do machismo e suas expressões, também, na cultura brasileira, de certo modo. Essas transições históricas e simbólicas possibilitam a leitura de certo "estranhamento" que culmina na consideração sobre a emergência de outras faces da masculinidade, não mais limitada à hegemônica. Assim, o romance *O quarto fechado* deve ter sido visto com ressalvas num primeiro momento pelo público leitor, que poderia enxergar nele a desestruturação da família burguesa heterossexual e bem comportada tradicional.

É nesse mesmo contexto de transição dos anos 1980 que Connel apresenta o conceito de masculinidade como uma estrutura constituída de práticas e vivências masculinas. Esse teórico percorre novos caminhos, ao pluralizar a noção de masculinidade, tendo em vista que, até então, a masculinidade hegemônica ou tradicional havia sido concebida, basicamente, como a única forma válida de ser homem, tendo este modelo masculino exercido domínio cultural, social e político sobre as mulheres e subordinado os homens. Connel distingue múltiplas masculinidades, as quais seriam hierarquicamente distribuídas: as hegemônicas, cúmplices, subordinadas e marginais. Tais categorias, por sua vez, não teriam como objetivo, segundo o autor, classificar os indivíduos, mas, sim, conferir um lugar teórico para as masculinidades que não se enquadram nos lugares sociais tradicionalmente legitimados para os homens.

Apesar da noção de pluralidade defendida por Connel para as masculinidades ser relevante para a noção de representatividade, ainda nos inquietam as formas como as demais masculinidades foram organizadas e nomeadas por ele, pois, geralmente, senão exclusivamente, elas estão colocadas hierarquicamente em função da masculinidade dominante. Seguindo esta hierarquia, as masculinidades cúmplices concordam com os ideais da masculinidade hegemônica, querendo usufruir também de seus privilégios; e

as masculinidades consideradas marginais podem, apesar de não apresentarem poder econômico, alinhar-se, também, aos valores hegemônicos.

Porém, o que mais nos inquieta na definição de *masculinidade subordinada*, tendo em vista que ela é associada aos homossexuais e a toda expressão de sensibilidade masculina, é que esse termo apresenta um teor universalizante. Apesar de ter sido organizado, aparentemente, para expressar a ideia de preconceito que esses grupos sofrem, o conceito também se mostra, de certo modo, preso aos limites da categoria de masculinidade hegemônica. A palavra subordinação remete a significados não necessariamente condizentes com os grupos que o conceito tenta abarcar, tais como: a ideia de inferioridade que o termo provoca, pois subentende-se que esses grupos de homens são considerados "menores", por sua sexualidade ou sensibilidade; assim como remete à ideia de que estes grupos necessitam da masculinidade dominante para sobreviver; e, por fim, a ideia de submissão ou aceitação dos valores hegemônicos por parte destes grupos fica subentendida no conceito, também. Os significados que o termo masculinidade subordinada invoca, em nossa opinião, seriam mais condizentes com as definições de masculinidades cúmplices e marginais, por concordarem e estarem situadas em relação ao padrão hegemônico.

Nesse contexto de masculinidades apresentado por Connel falta, portanto, uma representação efetiva das masculinidades que se opõem aos ideais hegemônicos e que propõem formas alternativas de encarar a masculinidade. No romance *O quarto fechado*, temos um exemplo dessa forma de masculinidade, pois, apesar de os homossexuais e artistas serem identificados como representantes da masculinidade subordinada, Camilo, *apesar* de sua sensibilidade e homossexualidade, não se constitui num representante dessa masculinidade, ele não se considera inferior ao pai, pelo contrário, ele considera o pai inferior e comum. Um exemplo desta afirmação ocorre no contexto em que o pai questiona se ele tem uma namorada. Camilo, por sua vez, volta-se para o pai, com "o rosto delicado, contemplando-o como se examinasse um animal singular" (LUFT, 1984, p. 87), como se o pai fosse um estranho, tal como a concepção freudiana define que algo se torna *estranho* porque tem resquícios que são familiares. Camilo não se submete ao pai e não se adéqua aos moldes tradicionais e, apesar da violência física e simbólica sobre si, ele pune o pai com a indiferença, visto que, mesmo em vida, o filho se encontra em um lugar do qual o pai não consegue tomar posse, condição que ele torna permanente, com o suicídio.

Com a personagem Camilo nós temos uma representação dos efeitos da hipersensibilidade nos corpos e, por sua vez, a dissociação entre sexo e gênero, através da efetivação de uma performance de gênero que problematiza as especificidades dos sujeitos entendidas como algo natural. Camilo inicia em vida a prática de um corpo sem órgãos, através do esvaziamento da forma como seu corpo e sua expressão em linguagem são apreendidos como sujeito. Ao constatar a dificuldade de uma vivência plenamente livre das amarras e territórios sociais e simbólicos em torno dos gêneros. A personagem opta pela morte, paradoxalmente, então, encontrando seu caminho de liberdade. Sua morte é expressiva constituir-se numa alternativa de desterritorialização do corpo e de si, ou fuga de um espaço em que predominam os valores da masculinidade hegemônica, para um lugar (mais) livre de tais amarras.

Deste modo, *O quarto fechado* e os ensaios de Lya Luft nos permitiram observar certos efeitos, assim como as origens e implicações da crise da masculinidade hegemônica. No romance, percebemos que as origens da crise estão no confronto entre o machismo e a hipersensibilidade demonstrada pelas personagens Camilo e Renata, que não estão tranquilamente dispostos a se submeter às imposições de Martim. Como já observamos, as diversas origens da crise da masculinidade abordadas pelos teóricos estudados estão intimamente associadas, pois os movimentos feministas, marco considerado recorrente como deflagração de tal crise, estão relacionados a outras etapas desse processo, que também foram consideradas como o estopim da crise da masculinidade dos anos 1970-1980, tais como as mudanças sociais e econômicas no mercado de trabalho, o despertar da consciência das mulheres em relação à estrutura alienante em que se encontravam historicamente, etc. Apesar de outros momentos também terem sido denominados como épocas de *crise da masculinidade*, esta última, que é considerada a terceira, tem implicações profundas, pois não se restringe a um espaço geográfico e nem propõe apenas a inversão do binarismo de gêneros, como as anteriores, mas, sim, propõe um repensar de valores e do que se constitui no próprio conceito de masculinidade, para, enfim, abarcar múltiplas masculinidades.

Com o andamento desta pesquisa, constatamos a possibilidade de novos desdobramentos que nosso estudo proporciona e que, mesmo não tendo sido o objetivo deste trabalho, podem consistir em vias de leitura da literatura luftiana e da crise da masculinidade, tais como: a relação intrínseca e simultânea entre os valores patriarcais e o sistema capitalista para a continuidade deste sistema; a possibilidade de aprofundar a dissociação entre elementos considerados naturalmente equivalentes como a virilidade e

o machismo, assim como a dissociação da ideia de sensibilidade da orientação sexual dos indivíduos. Apesar de, no romance, Camilo estar identificado com a homossexualidade, ele poderia apenas ser visto, também, como o outro do pai e da figuração da masculinidade considerada viril, tendo em vista que a hipersensibilidade pode e deve ser dissociada da dicotomia sexo/gênero.

Por fim, observamos que a crise da masculinidade pode ser lida de diferentes maneiras e tem implicações diversas nas vivências das pessoas. Optamos por ler esse momento como um movimento benéfico, por possibilitar reflexões e discussões que talvez possam colaborar para a construção de parâmetros de masculinidades mais livres das amarras das estruturas dominantes, para que os indivíduos possam ser concebidos como sujeitos pautados numa ética que não se baseie em categorias exclusivas de gênero, assim como para que sejam mais conscientes das implicações e ações dos sistemas patriarcal e capitalista na vida cotidiana dos indivíduos, em nossa sociedade.

Referências bibliográficas

ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne.** São Paulo: Alaúde, 2012.

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

AJZENBERG, Bernardo. "No Brasil, mesmo as mulheres são machistas": entrevista concedida a GRÜNNAGEL, Christian. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, p. 343-350, jan./jun. 2015.

ALVES E CAVENAGHI, Indicadores de desigualdade de gênero no Brasil, **Mediações**, Londrina, V. 17 N. 2, P. 83-105, JUL./DEZ. 2012.

BADINTER, Elisabeth. ***XY:*** *sobre a identidade masculina*. Trad. de Maria Ignes Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. **Sobre a modernidade.** São Paulo: Coleção Leitura, 1996.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, V. 1. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BLY, Robert. **João de Ferro**: um livro sobre homens. 8. ed. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 5. ed. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand. Brasil, ([1998] 2007).

BUTTLER, J. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTAÑEDA, Marina. **O machismo invisível.** São Paulo: A Girafa, 2006.

CONNEL, Robert. W. **Masculinities: Knowledge, power and social change.** 2ªed. Berkeley/Los Angeles: University of Califórnia Press, 2005.

_____. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, janeiro-abril/2013.

_____. Políticas da masculinidade. **Educação e Realidade.** Jul/dez 1995.

COSTA, Moacir, DA COSTA, Ronaldo Pamplona et.al. **Macho, masculino, homem**. São Paulo: L&PM. 1986.

COUTO, Márcia T. e SCHRAIBER, L. B. Machismo hoje no Brasil: uma análise de gênero das percepções dos homens e das mulheres. In: VENTURI, G. GODINHO T. **Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado.** São Paulo: Sesc, 2013.

CUNHA, Eduardo. A normalização das homossexualidades e os destinos do masculino. **Revista Cult**. Dossiê: Cartografias da masculinidade. São Paulo, nº 242, p. 25-27, fev. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina – "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004". **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

DAVIES, Ângela. **Mulheres, raça e classe.** 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5.** Rio de Janeiro: 1996.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34: 1997.

DRUMONT, Mary P. Elementos para uma análise do machismo. **Perspectivas**: São Paulo, p. 81-85, 1980.

ECCO, Clóvis, A Função da Religião na Construção Social da Masculinidade. **Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies** [en linea] 2008, XIV (Junio-Sin mes): [Fecha de consulta: 5 de octubre de 2018] Disponible en:**<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357735510013>** ISSN 1809-6867.

FIRESTONE, Shulamit. A dialética do sexo. Coleção de bolso, 1970.

FREUD. **Obras completas volume 12.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD. **Obras completas volume 14.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

GABEIRA, Fernando. Machismo. In: COSTA, Moacir, DA COSTA, Ronaldo Pamplona et.al. **Macho, masculino, homem**. São Paulo: L&PM, 1986.

GIANOTTI, José Arthur. Moralidade pública e moralidade privada. In: Novaes, A. ***Ética***. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

GIFFIN, Karen. **A inserção dos homens nos estudos de gênero:** contribuições de um sujeito histórico. *Ciênc. saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 47-57, jan./mar.2005.

GODOI, Ivonete e CORIOLANO, Guedes. **A origem da cultura machista e a posição da mulher na sociedade.** Volume 2, Número 1 ISSN 2527-0532 João Pessoa, 2018.

GOMES, Carlos Magno. Os estranhos da família de Lya Luft. **Interdisciplinar.** v. 1, n. 1- Edição Especial 2006.

GROSSMAN, E. **Corpos hipersensíveis**: para além da diferença dos sexos. Rio de Janeiro: Zazie, 2016.

GRÜNNAGEL, Christian e WIESER, Doris. “Nós somos machistas”: entrevistas com escritores/as brasileiros/as. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, p. 343-350, jan./jun. 2015.

GUATTARI, E. e ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes,1996.

KEHL, Maria Rita. A mulher e a lei. In: Novaes, A. ***Ética***. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

LUFT, Lya. **A riqueza do mundo.** São Paulo: Record, 2011.

_____. **As parceiras.** 16. ed. São Paulo: Siciliano, 1990.

_____. **Em outras palavras.** São Paulo: Record, 2006.

_____. **Exílio.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. **Histórias do tempo.** São Paulo: Mandarim, 2000.

_____. **O quarto fechado.** Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

_____. **O rio do meio**. 10. ed. São Paulo: Mandarim, 2001.

_____. **Pensar é transgredir.** 7. ed. São Paulo: Record, 2004.

_____. **Perdas e ganhos.** 34. ed. São Paulo: Record, 2009.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MELO, Cimara Valim. Lya Luft: Um quarto fechado para o mundo. **Revista eletrônica do Instituto de Humanidades**. Vol. 2, nº 25, abril- junho de 2018.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

MUSKAT, Suzana. Revisitando Adão e Eva. **Revista Cult**. Dossiê: Cartografias da masculinidade. São Paulo, nº 242, p. 22-25, fev. 2019.

NOLASCO, Sócrates Álvares. **De Tarzan a Homer Simpson.** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. **O mito da masculinidade.** 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OLIVEIRA, M. O uso da noção de mito em sociologia. **Revista de ciências sociais** v.36 n. ½, 2005, p. 105-116.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. **A construção social da masculinidade**, Belo Horizonte: UFMG, 2004.

RABELO, Amanda. Contribuições dos estudos de género às investigações que enfocam a masculinidade. **ex æquo**, n.º 21, 2010, pp. 161-176.

RODRÍGUEZ KAUTH, Angel; MARÍN DE MAGALLANES, Leticia; LEONE DE QUINTANA, María E. El machismo en el imaginario social. **Revista Latino-americana de Psicología**, vol. 25, núm. 2, 1993, pp. 275-284 Fundación Universitaria Konrad Lorenz Bogotá, Colombia.

ROUANET, Sérgio Paulo. Dilemas da moral iluminista. In: Novaes, A. ***Ética***. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

RUFFATO, Luiz. "O Brasil é um país extremamente machista": entrevista concedida a GRÜNNAGEL, Christian e WIESER, Doris. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, p. 343-350, jan./jun. 2015.

SAAVEDRA, Carola. "Falar que não existe machismo... Claro que existe!": entrevista concedida a GRÜNNAGEL, Christian e WIESER, Doris. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, p. 343-350, jan./jun. 2015.

SILVA, Sérgio. A crise da Masculinidade: Uma Crítica à Identidade de Gênero e à Literatura Masculinista. **Psicologia, ciência e profissão**, 2006, 26 (1), 118-131.

SIQUEIRA, Elton. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno.** Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

SOMMER, Dóris. **Ficções de fundação**: os romances nacionais da América Latina, Belo Horizonte, UFMG, 2004.

SONTAG, Susan. "Notas sobre o *camp*". In: _____. ***Contra a interpretação***. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 318-337.

SOUZA, ELIS R. G. **A Mulher-artista em Lya Luft e Lygia Fagundes Telles: um estudo sobre os romances *O quarto fechado* e *As horas nuas*.** Monografia em Letras, Universidade Estadual da Paraíba, Monteiro, 2016.

SOUZA, L. e CARNEIRO, H. Masculino: mito e declínio. **Ecos**. v.4, nº 1, 2014, p.65-75.

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

VAN CREVELD, M. O sexo oprimido: entrevista. [1 de outubro, 2003]. São Paulo: **Revista Veja.** Entrevista concedida a Diogo Shelp.
VAN CREVELD, Martin. **Sexo Privilegiado: O fim do mito da fragilidade feminina**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

VENTURI, Gustavo; RECAMÀN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de (Org.). **A mulher brasileira nos espaços público e privado.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção da poesia do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: L&PM, Editores, 1985.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Literatura de autoria feminina**. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas. Teoria Literária. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.