

Valsa negra, de Patrícia Melo: gênero e representação

Lúcia Osana Zolin

Departamento de Letras, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. E-mail: luciazolin@yahoo.com.br

RESUMO. Este artigo consiste em uma leitura do romance *Valsa negra*, da escritora brasileira contemporânea Patrícia Melo, cuja preocupação primeira é averiguar o modo como são representadas as relações de gênero. Bem diferente da tradição literária de autoria feminina, o texto é narrado em primeira pessoa pelo próprio protagonista, um maestro cinquentão e bem-sucedido, casado com uma violinista judia, trinta anos mais jovem. As perturbações afetivas advindas do ciúme doentio que a esposa desperta nele consistem nas molas propulsoras das ações representadas e por nós analisadas. O suporte teórico de nossas considerações é doado-nos pelo feminismo crítico.

Palavras-chave: autoria feminina, gênero, representação, Patrícia Melo.

ABSTRACT. *Patrícia Melo's Valsa negra: gender and representation.* This work is a study on gender relationships as represented in *Valsa negra (Black waltz)*, a novel by Brazilian contemporary writer Patrícia Melo. Differently from female author tradition, the text has an autodiegetic narrator. The protagonist is a successful fiftyish conductor, married to a Jewish violinist thirty years his junior. The action in the novel consists of the affective problems caused by the pathological jealousy he feels for his wife, which will be analyzed in this work. The theoretical approach used is Feminist Criticism.

Key words: female authorship, gender, representation, Patrícia Melo.

Relativizando consideravelmente a idéia de que a literatura de autoria feminina se debruça exclusivamente sobre temáticas memorialistas, autobiográficas, com ênfase no universo doméstico e no eu, a escritora brasileira contemporânea Patrícia Melo, que tem suas obras publicadas em vários países da Europa e dos Estados Unidos, surpreende a crítica ao dar a público livros narrados em primeira pessoa, por narradores masculinos, não raramente, identificados como assassinos, narrando questões relacionadas ao universo do crime em que se encontram imersos. É o caso de seus três primeiros romances, *Acqua toffana* (1994), *O matador* (1995) e *Elogio da mentira* (1998).

Em *Valsa negra* (2003), todavia, quinto romance da escritora, o leitor não se depara com um narrador homicida, mas chama atenção o fato de ser narrado, também, em primeira pessoa, por um narrador enlouquecido de ciúmes que, ao narrar as mazelas de seus relacionamentos amorosos, traça seu próprio perfil, como se estivesse se deixando analisar pelo/a leitor/a psicanalista.

Trata-se de um maestro brasileiro de grande sucesso que abandona a mulher e a filha adolescente para se casar com Marie, uma das violinistas de sua orquestra, moça trinta anos mais jovem do que ele e que, talvez por isso, desperte nele um ciúme que

atinge proporções patológicas. A “valsa negra” do título remete não apenas à *Valsa da dor*, de Vila Lobos, mas também parece remeter à interminável “dança” da personagem entre os valores modernos que regulam a relação a dois na nossa civilização e aqueles tradicionais ditados pela ideologia patriarcal que vinha há séculos ditando compassos. Ao mesmo tempo em que ele reconhece e se sente fascinado pelos atributos de Marie, uma mulher bonita, independente e competente na esfera profissional, sente-se constantemente atormentado pela possibilidade iminente da traição advinda dessa sua condição. Daí subjuga-la, investido que está do poder de dominação que seu sexo herdara do patriarcalismo.

Apesar de encerrar em si a própria imagem da perturbação, é lúcido em relação à problemática que o envolve: sabe que magoa e espezinha aqueles que o cercam e a quem diz amar. No entanto, não consegue se desvencilhar do referido modo patriarcal de pensar e de agir. Parece que tais valores estão tão entranhados em sua psique que, mesmo estando, em tese, inserido em uma nova realidade, sustentada por novos ideais, não consegue aceitá-los como seus, como representantes de seu pensamento. Apenas na aparência compactua com eles.

O texto de Patrícia Melo, nesse sentido, parece

ser construído de forma a fazer o registro do modo como ela entende e lê o comportamento masculino face à nova realidade da mulher. Mais ainda, parece registrar, por entre a teia da ficção, a instabilidade que marca esse momento de transição na nossa civilização, em que o modo de pensar patriarcal, em incontestável declínio, cede lugar a idéias revolucionárias que assinalam profundas transformações nas práticas de poder.

A filósofa francesa Elizabeth Badinter (Batinter, 1986), contribuindo com o intenso debate contemporâneo acerca dos papéis de gênero, traça o percurso dos sexos masculino e feminino, partindo de um momento inicial, localizado na pré-história, marcado pela relação de complementaridade e cooperação entre “um e o outro” sexo, a qual fora transformada, pelo patriarcado, em relação hierarquizada em que o sexo masculino subjuga o feminino (“um sem o outro”). Por fim, reconhece, na contemporaneidade, um momento em que deixou de existir a prevalência de um sexo sobre o outro, para se instaurar a semelhança e/ou a equivalência: “um é o outro”. Isso implica dizer que o sexo masculino participa do feminino e vice-versa. É chegado o momento da conciliação. Eis o que o narrador-protagonista de *Valsa negra* parece não ser capaz de compreender e assimilar.

Normalmente, as narrativas de autoria feminina publicadas a partir dos anos 1960 até 1980 retratam mulheres (as quais estiveram por tanto tempo silenciadas na literatura e na realidade extraliterária) denunciando, discutindo, analisando as mazelas da ideologia patriarcal que regula/regulava os papéis que elas deveriam representar na sociedade, sobretudo no que tange ao modo de se relacionar com o outro sexo. A autora de *Valsa negra*, no entanto, parece que, representando um outro momento da tradição literária feminina, centra os problemas que permeiam as relações de gênero na figura masculina. As personagens femininas, que integram a narrativa, são construídas com identidade própria, desoprimidas, vivenciando uma realidade que se, de um lado, tem seus entraves, também, no relacionamento amoroso, de outro, os problemas conjugais não são centrais na vida delas; elas transitam por outras searas, transcendendo o limitado “universo feminino”.

Ao dar voz ao maestro enciumado, a escritora parece querer destacar o quanto os conceitos cristalizados pelo patriarcalismo em relação ao modo de estar da mulher na sociedade destoam do *status quo* vigente. A leitura que ele faz do comportamento da jovem esposa, uma mulher liberada, com vida própria, emprego, independência financeira e, acima

de tudo, decidida e que sabe o que quer, aponta para a realidade que já não comporta e não mais sustenta as manifestações masculinas de poder frente à resignação de mulheres oprimidas e subjugadas.

A crise de identidade que, tradicionalmente, vem marcando a trajetória das personagens femininas na literatura escrita por mulheres nas últimas décadas é, na pena da escritora paulista, conferida a uma personagem masculina: o maestro, homem, branco, de classe média alta, com elevado nível cultural, não consegue se reconhecer e se situar em um contexto que não mais sustenta os ideais da ideologia patriarcal que ele representa (Xavier, 2005).

Trata-se de uma figura que ilustra, com muita propriedade, o que Bourdieu (2005) chama “dominação masculina”, uma estrutura social estabelecida ao longo da história da humanidade e “naturalizada” de acordo com os interesses da ideologia dominante responsável por sua construção. Segundo o teórico,

[...] a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la (Bourdieu, 2005, p. 18).

Os códigos sociais, portanto, ao alicerçarem-se sobre a dominação masculina, ratificam-na, entre outros fatores, por meio da divisão social/sexual do trabalho, da divisão social/sexual do espaço (rua/casa), da estruturação do tempo em constantes momentos de ruptura masculinos e longos períodos de gestação/amamentação/educação femininos.

São princípios como esses, de visão e divisão sexualizantes, que regem o modo de o narrador-protagonista de *Valsa negra* se relacionar com as mulheres, sobretudo com Marie, e com seus “outros/as” subordinados/as. A estrutura social que vem se sobrepondo ao patriarcado em franco declínio não consegue lhe preencher as lacunas, configuradas como uma espécie de desejo de dominação quase visceral, herdado da milenar tradição masculina e arraigado em sua psique.

Por se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, é permitido ao leitor acompanhar os movimentos interiores dessa personagem emblemática do patriarcado em declínio. A contradição é a sua marca: ele conhece o novo *status quo* da mulher contemporânea, mas está fora do seu controle aceitá-lo. Ao mesmo tempo em que reconhece a condição de mulher emancipada caracterizadora do perfil de Marie, é incapaz de tomá-la como legítima. Veja-se o fragmento a seguir:

Teresa raramente me acompanhava, eu passara a vida

viajando sozinho, arrumando as malas eu mesmo, sempre sozinho, em hotéis, eu cansara dessa vida, queria ter minha mulher comigo, disponível, companheira [...] Agora a 'situação é outra', dissera ela, quando me comunicou que não iria mais comigo. Fora contratada pela minha orquestra e teria oito concertos nesse período, e não considerava 'profissional largar tudo para viajar com você' [...] Não sei o que me incomodou mais, se foi a idéia de viajar sozinho, aquela chatice de avião e aeroporto, ou se foi perceber a independência de Marie (Melo, 2003, p. 63).

Ao não conseguir encontrar o seu lugar numa sociedade em processo de transformação, de revisão de valores, o maestro, em meio a sua crise de identidade, deixa constantemente transparecer ao/a leitor/a, em passagens como a que recortamos acima, que tem lampejos de lucidez em relação a seu desajuste, no entanto não se curva a uma possível mudança de ponto de vista, talvez, por não a considerar necessária; na queda de braços entre a tradição e a ruptura, ele aposta e defende a tradição. A mesma situação é reiterada na passagem em que constata que trocou sua "vida enfadonha, ao lado de Teresa, por um punhado de incerteza e angústia, ao lado de Marie" (Melo, 2003, p. 14); se, por um lado, a submissão da primeira mulher não o realizava, por outro, a independência da segunda se lhe configura como uma afronta. O resultado, portanto, é o referido desajuste: não há lugar onde ele possa pousar os pés.

Em *A dominação masculina*, Bourdieu (2005) toma os conceitos de "dominação simbólica" e de "violência simbólica" para se referir a uma espécie de força simbólica de poder androcêntrico estruturada de tal forma que, mesmo nesses tempos modernos em que o pensamento feminista ecoa no mundo ocidental, é capaz de resistir a ele e às suas estratégias de desnaturalização do construído para se propagar no tempo. Para Bourdieu, o efeito da dominação/violência simbólica

[...] se exerce não na lógica pura das consciências cognocentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam [...] uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma (Bourdieu, 2005, p. 49-50).

O comportamento agressivo do maestro, resultante de um poder, herdado da tradição do gênero a que pertence, aparece no texto de Patrícia Melo, diluído em ações milenarmente aceitas como naturais, mas que, no entanto, já não encontram referencial nos códigos de comportamento esperados nesse início de milênio. Como bem afirma Bourdieu, *a dominação/violência simbólica*

masculina vem sobrevivendo em práticas comportamentais corriqueiras, apesar de suas condições sociais de produção já terem desaparecido há muito tempo. Este parece ser, no fim, o tema do romance. O inevitável desajuste entre os dois pólos vislumbrados no desenrolar da ação lhe dá o tom: aquele próprio do universo tradicional do maestro, em que se destaca a questão da dominação/violência simbólica masculina, e o outro, erigido a partir do ponto de vista libertário de Marie.

No intuito de tornar mais transparente a construção do universo masculino desse maestro-narrador, imerso na valsa negra do ciúme, conseqüência da dominação e da violência simbólicas herdadas da tradição milenar de sexo, passemos a perscrutar alguns pontos de vista apresentados na urdidura do romance acerca de seu controverso perfil. Segue, no fragmento abaixo, o de Teresa; ela avalia o comportamento do maestro no âmbito da orquestra, vejamos:

'[...] Eu nem levo em consideração', dizia minha ex-mulher, 'quando você elogia um novato na orquestra. É apenas a primeira etapa, depois você começa a detestar. Você ama intensamente as novidades para em seguida poder odiar tudo com mais intensidade ainda' [...] 'Você é egoísta. Você é somente você e nada mais. Eu-eu-eu. Não é à toa que quis ser maestro. Não há ninguém mais autocentrado do que um maestro (Melo, 2003, p. 28)

Embora o recorte consista na avaliação de Teresa acerca do modo de o maestro se relacionar com a orquestra, esse *eu* centrado em si mesmo a que ela se refere, parece se projetar em todas as suas ações e em seu jeito de lidar com *o outro*, principalmente quando *o outro* consiste em figuras femininas, julgadas frágeis, submissas e/ou menos importantes, como a filha, a secretária, a vizinha, a ex-mulher e, também, Marie; ainda mais se forem comparadas com seus pares masculinos que ostentam a batuta no universo da música.

Também nos parece bastante revelador do perfil desajustado do narrador-protagonista o desabafo, que segue, de Marie:

E você não entende como você pode não ser o centro de todas as coisas da minha vida. E se aparece alguém novo na orquestra, a primeira coisa que te passa pela cabeça é que vou me atirar correndo nos braços dessa pessoa. Sabe porque eu não fui para a cama com o Rodrigo, com o Sandorsky, com o Lamadrid? Porque eu não quis foder com ninguém. Nem eles quiseram. Talvez o único que desejou isso tenha sido você. Talvez fique feliz com essa idéia. Talvez precise que alguém te traia, os músicos, a orquestra, seus funcionários, eu. Para você dizer: olha como eu tenho razão, esse mundo é tão filho-

da-puta, que eu só tenho mesmo motivo para odiar (Melo, 2003, p. 144).

Nessas considerações, essa lúcida figura feminina – porta-voz de uma ideologia libertária, descomplicada, alicerçada em valores próprios, contestadores de convenções caducas, como as herdadas das milenares tradições masculinas da opressão – equaciona o ciúme do marido como um sentimento patológico, uma vez que ultrapassa os limites do aceitável para constituir uma idéia fixa que vai, aos poucos, esmagando a espontaneidade dos sentimentos. A pretexto do amor que sente pela mulher, as ações e o comportamento do maestro, como as acima referidas por Marie, situam-se no pólo da violência simbólica, referida por Bourdieu (2005). Isso porque, sem qualquer coação física, ele exerce sobre ela uma força silenciosa e insidiosa que se propõe a oprimi-la e a lhe tolher os movimentos, cuja eficácia só não se consuma porque, a certa altura, ela reage, desnudando-lhe o mecanismo da opressão, como atesta o fragmento anterior.

No entanto, nada é mais revelador dos mecanismos e esquemas de pensamento que regem a lógica que subjaz às ações do maestro que suas próprias reminiscências acerca de temas que envolvem as relações de gênero. Sendo o texto narrado em primeira pessoa, sem que o narrador tenha qualquer preocupação em preservar e/ou mascarar sua imagem, o/a leitor/a é, de chofre, colocado/a frente ao emaranhado de suas emoções e convicções. Assim, quando o assunto incide sobre o modo como se estrutura sua relação amorosa com Marie, a violência simbólica de que fala Bourdieu (2005) eclode em meio a ações e a discursos inscritos na lógica dos sentimentos e dos deveres (conjugais). Lógica esta concebida segundo o modelo de dominação patriarcal, a qual tem por meta alcançar a cumplicidade dela em relação às leis e aos limites impostos.

O episódio em que o maestro, apesar de afirmar não dar “a mínima para feijão”, “nem para roupas mal dobradas”, cobra dela o desempenho típico da mulher moderna – aquela que, além de ser “presidente de multinacional”, “faz supermercado, leva filho pra escola, corre oito quilômetros por dia e prepara um inesquecível risoto de rúcula com pignoli” (Melo, 2003, p. 61) –, e revela sua ácida ironia em relação à questão da emancipação feminina. Tudo justificado pelo seu “prazer imenso” em tirar Marie “do sério” (Melo, 2003, p. 61), um prazer alicerçado nas ancestrais práticas masculinas de dominação e de violência simbólica com as quais se identifica e compactua, num claro desejo de perpetuar a ordem dominante.

Em contrapartida, entre os momentos em que faz questão de enumerar as perdas acarretadas pelas mulheres “desde que começaram a queimar sutia” (Melo, 2003, p. 61), ele vai tentando justificar o seu ciúme:

A verdade é que não se pode pensar em paz quando se casa com uma mulher trinta anos mais jovem. [...] Logo que começamos a foder, eu sabia que aquilo teria um fim, um fim mais rápido que todas as outras coisas, porque Marie era boa demais. Bonita demais. Talentosa demais. E, principalmente, jovem demais (Melo, 2003, p. 39).

Os atributos de Marie se lhe afiguram como perigo iminente de traição; daí reagir, usando como estratégia os direitos que sua condição de homem, marido e maestro lhe conferem, os quais lhe foram ensinados pela tradição masculina, entranhada em sua psique. Não lhe parecendo verossímil uma mulher com as características de Marie se manter fiel a alguém três décadas mais velho, ele reage subjugando-a e a submetendo às mais adversas situações, as quais bem podem ser classificadas como sendo da ordem da violência simbólica sistematizada por Bourdieu (2005), como aquelas desencadeadas por sentimentos como inveja, desejo de posse, suspeita, emulação, competição, rivalidade e despeito.

O modo como são solucionadas as desavenças conjugais advindas das recorrentes tentativas de dominação e/ou práticas da violência simbólica referida, mais uma vez, aponta para uma relação erigida sobre os alicerces de uma ideologia caduca: “invariavelmente nossa tensão se resolvia na cama” (Melo, 2003, p. 52). Isso porque, ao invés de permitir e se permitir soluções mais eficazes e definitivas para os constantes impasses, ele prefere subjugá-la na cama, já que conhece o ponto fraco dessa figura feminina que, embora lúcida ante a problemática da conturbada relação que vivencia, não consegue resistir-lhe o poder de sedução.

Essa questão, aliás, ganha contornos bem interessantes quando a analisamos à luz da situação que se apresenta a certa altura da trajetória dele, quando os remédios indicados para lhe estabilizar o humor, uma vez diagnosticado o TOC – Transtorno Obsessivo Compulsivo –, afetam sua sexualidade: “Para que servem a memória e o talento se o nosso pau não sobe?” (Melo, 2003, p. 135). Numa clara aproximação entre sexo e poder, o maestro se vê destronado, sem armas para pôr em prática o tão sublime exercício da dominação que lhe era concedido em função das fraquezas da independente e destemida Marie.

Nessa nossa tentativa de desnudar as molas

propulsoras do modo de ser e de estar do polêmico protagonista de *Valsa negra*, destacamos um último fragmento, a nosso ver, o mais intenso, quando pensamos na auto-representação da personagem. Trata-se de um trecho em que ele caracteriza, com muita precisão, sem qualquer constrangimento ou sentimento de culpa e de pecado, a ideologia sexista e classista que alicerça o modo de se colocar frente ao *outro*:

E sabemos fingir, nós, os maestros. Não há nenhuma outra profissão em que se possa fingir tanto. Fingir entusiasmo, vigor. Eficiência. Erudição. Poder. Sucesso. Virilidade. Não sei explicar o fenômeno em outros termos, mas a atração sexual que um maestro desperta tem muito a ver com isso. 'As mulheres gostam dos maestros', dizia meu professor de regência na Alemanha. 'Quando subimos no pódio, com nossa batuta em ação, elas ouvem o grito de Chopin a Delfina Patochka: 'Deus salve o pênis onipotente!'' (Melo, 2003, p. 97).

Nessa reflexão, a personagem dá ao/a leitor/a as chaves que permitem compreender os contornos da superioridade da qual se investe e de que tanto precisa, imbuído que está do desejo de criar condições para se relacionar com a mulher, 30 anos mais jovem, a despeito de seu próprio preconceito. A estratégia é aliar as vantagens da masculinidade, numa sociedade ainda marcada pelo pensamento patriarcal, à sua condição de maestro, figura que, pela posição central que ocupa frente à orquestra, remete à idéia de influência, de controle e de sedução, metaforizados pela "batuta em ação"; emerge daí o poder de que lança mão, poder de oprimir a parceira, de lhe tolher os movimentos, de lhe cercear a liberdade, de mantê-la, enfim, a seu lado, silenciada, porém presente. Mais que se valer de certas convenções tradicionais em proveito próprio, como as erigidas no seio da ideologia patriarcal, no fragmento destacado, parece ficar evidenciada a idéia de que a personagem acredita, de fato, na supremacia do sexo masculino: "o pênis onipotente", metáfora de "homem", tudo pode, inclusive anular identidades alheias em nome de interesses pessoais.

Como se pode constatar, por meio desse percurso que acabamos de trilhar, é permitido ao/a leitor/a analisar a trajetória do narrador-protagonista de *Valsa negra*, tomando como fio condutor não apenas suas ações e autodefinições, mas o romance está estruturado de tal forma que lhe é possível, também, tomar conhecimento do ponto de vista das outras personagens ligadas a ele acerca da problemática que o envolve. Assim, por meio da fala

de Teresa, de Marie e, também, do psicanalista que diagnostica o TOC, seus contornos vão se definindo aos poucos aos olhos do leitor. O resultado da leitura aponta para uma figura desajustada que, freqüentemente, reconhece seus erros, mas não é capaz de mudar, tão entranhado, em sua psique, está o modelo patriarcal dominante. Daí, o dramático desajuste: acredita ser vítima da conspiração das pessoas; os músicos conspiram contra ele, a primeira mulher conspirava, a atual conspira. No diagnóstico de seu analista, trata-se de uma patologia que ao final de sua trajetória, irá conduzi-lo a uma situação para a qual nem ele nem o/a leitor/a vislumbram uma saída.

Trata-se, na verdade, de uma figura masculina desenhada pela pena de Patrícia Melo como uma espécie de vítima do sistema patriarcal. Embora conheça outros modelos, é incapaz de adaptar-se a eles, de abrir mão das relações de poder calcadas na supremacia do homem branco, ocidental, de classe média-alta, cujos valores sempre foram respeitados e considerados indiscutíveis desde os mais remotos tempos. No momento em que são abalados, em nome de novas formas de pensar que se colocam como libertárias e desconstrutoras da opressão, ele não se adapta e permanece como estrangeiro, numa sociedade que não mais o representa, nem ele nem os seus valores, agora considerados caducos. O diagnóstico do TOC parece ser mais uma das estratégias da escritora para chamar a atenção para a disparidade entre os valores defendidos pelo narrador-protagonista e aqueles em voga no mundo contemporâneo: nesse contexto, só os distúrbios patológicos podem justificar a apologia e a prática da violência e/ou da dominação masculinas.

Referências

- BADINTER, E. *Um é o outro*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Küher. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- MELO, P. *Valsa negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- XAVIER, E. *Valsa negra de Patrícia Melo: a realidade insuportável*. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 11., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UERJ, 2005, p. 766-774.

Received on September 26, 2006.

Accepted on July 07, 2007.