

GÊNERO, MITO E ARTE EM VALSA NEGRA, DE PATRÍCIA MELO

Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin¹ (UEM)

Resumo:

Nossa proposta é tecer considerações acerca do romance Valsa negra (2003), de Patrícia Melo, a partir do ponto de vista dos estudos de gênero e da teoria crítica feminista, perscrutando possíveis significados entre a arte musical e o mito do patriarcado, ambos entrelaçados na tessitura do romance. Narrado em primeira pessoa, o romance traz à tona a discussão acerca do relacionamento entre os sexos, de um ponto de vista masculino, claramente comprometido com a ideologia patriarcal. Ao dar voz a um maestro enciumado pela esposa independente, a escritora parece fazer o registro do modo como entende e lê o comportamento masculino face à nova realidade da mulher. O resultado aponta para um interessante entrelaçamento entre tal comportamento e a música, mais especificamente, a posição privilegiada do maestro frente à orquestra que rege.

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

Introdução

Publicado no ano de 2003, o romance *Valsa negra*, de Patrícia Melo, além de apontar para os novos rumos da literatura brasileira contemporânea de autoria feminina – na medida em que vai na contramão das temáticas memorialistas, autobiográficas, com ênfase no universo doméstico e no eu -, promove um interessante diálogo entre o mito patriarcal, por tanto tempo central nas sociedades ocidentais, e a figura do maestro, no universo da arte musical.

O texto é narrado em primeira pessoa por um narrador que, tendo abandonado a mulher e a filha adolescente para se casar com Marie, moça trinta anos mais jovem do que ele, narra as mazelas que envolvem essa relação, ao mesmo tempo em que traça seu próprio perfil, como se estivesse se deixando analisar pelo/a leitor/a psicanalista. O fio condutor de suas reminiscências é doado pelo ciúme (de proporções patológicas) que a mulher desperta nele.

Daí a “valsa negra” do título que remete não apenas à *Valsa da dor*, de Vila Lobos, mas, também 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 eminente da traição advinda dessa sua condição. Daí subjuga-la, investido que está do poder de dominação que seu sexo herdara do patriarcalismo.

Tendo em vista esse estado de coisas, ganha importância na história a profissão do narrador, bem como o lugar social ocupado por sua mulher: trata-se de um maestro brasileiro de grande sucesso casado com uma das violinistas de sua orquestra.

1. O Mito Patriarcal

Apesar de encerrar em si a própria imagem da perturbação, o narrador 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-la como sua, como representante de seu pensamento. Apenas na aparência compactua com ela.

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 (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 o 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 em suas vidas; 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 sabedora do que quer, aponta para uma 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, 2006).

Trata-se de uma figura que ilustra com muita propriedade o que Pierre Bourdieu (2005) chama de “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 justificação: 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 preencher-lhe as lacunas, configuradas como uma espécie de desejo de dominação quase visceral, herdado da milenar tradição masculina e arraigado em sua psique.

2. Entre a Tradição e a Ruptura

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 há pouco, 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 considerá-la 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* (2005), Bourdieu 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 estratégia 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 desde 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.

3. O entrelaçamento entre a figura do maestro e a dominação masculina

No intuito de tornar mais transparente a construção do universo masculino desse maestro-narrador, imerso na valsa negra do ciúme, consequência 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. O que segue, no fragmento abaixo, é o de Teresa; ela avalia aí 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: 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 por que 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 se constituir como idéia fixa que vai, aos poucos, esmagando a espontaneidade dos sentimentos. A pretexto do amor que sente pela mulher, o comportamento e as ações do maestro, como as acima referidas por Marie, se situam 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 esse fragmento.

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, 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) –, 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 sutiã” (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 eminente 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 de sua trajetória 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.

Tendo em vista nosso propósito de desnudar o diálogo estabelecido entre o modo de estar na sociedade do protagonista de *Valsa negra* e a profissão de maestro por ele exercida, 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 que alicerça seu 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 lhe 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 a 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 cercar a liberdade, de mantê-la a seu lado, silenciada, mas presente, de regê-la, enfim, como faz com sua orquestra. 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”, metonimizado pela “batuta em ação” tudo pode, inclusive anular identidades alheias em nome de interesses pessoais.

Conclusão

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 auto-definições, 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 lhe 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 acaba o conduzindo 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 se adaptar 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 Bibliográficas

- [1] BADINTER, E. *Um é o outro*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- [2] BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Küher. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- [3] MELO, P. *Valsa negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- [4] XAVIER, E. *Valsa negra* de Patrícia Melo: a obsessão impossível. In: MONTEIRO, M. C.; LIMA, T. M. de O. *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas clássicas e vernáculas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006.

¹ Lúcia ZOLIN (Profa. Dra.)
Universidade Estadual de Maringá
Departamento de Letras
E-mail: luciazolin@yahoo.com.br