
A “VALSA DA DOR”: DOMINAÇÃO MASCULINA E DESCONTROLE EM
“VALSA NEGRA”, DE PATRÍCIA MELO

Érica Schlude Wels¹

“(…) é o amor, e a capacidade de amar, que distingue um ser humano de outro.”

Oscar Wilde

Resumo: “Valsa Negra” (MELO, 2003) é a base das reflexões acerca da ruína do modelo masculino dominador, em tensões permanentes com um feminino jovial e sedutor, mas em flagrante mudança. A leitura da psique descontrolada do Maestro apóia-se nos conceitos freudianos de “Pulsão de Morte” (Tanatos) e “Psicose”, além da posse erótica total e malograda do corpo do outro (JEUDY; 2002). O arcabouço teórico procura descortinar as relações de gênero e os papéis sociais imbricados nas teias do discurso do poder (FOUCAULT, 2014; BOURDIEU, 2002), denunciando uma matriz antropológica e psicanalítica primordialmente heterossexual (BUTLER, 2003) em choque com uma possível essência biológica feminina/masculina (LIPOVETSKY, 2000; BAUDRILLARD, 1991).

Palavras-chave: Tanatos; Gênero; Discurso; Dominação Masculina.

Abstract: “Black Waltz” (MELO, 2003) is the basis of reflections about the ruin of the dominant masculine model, in permanent tensions with a youthful and seductive feminine, but in flagrant change. The reading of the uncontrolled Maestro’s psyche supports itself in the Freudian concept of death drive (Thanatos) and “Psychosis”, besides the entire and failed erotic possession of the other’s body (JEUDY, 2002). The theoretical framework pursuits to uncover the gender relationships and the social roles interwoven in the webs of the discourse of power (FOUCAULT, 2014; BOURDIEU, 2002), denouncing an anthropological and psychoanalytical matrix primordially heterosexual (BUTLER, 2003) in shock with a possible masculine/feminine biological essence (LIPOVETSKY, 2000; BAUDRILLARD, 1991).

Keywords: Thanatos, Gender, Discourse, Masculine Domination.

¹ Professor Adjunto do Setor de Língua e Literatura Alemã, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Tendo estreado em 1994, com “Acqua Toffana”, romance inspirado no estilo e no universo criminoso do mestre Rubem Fonseca, a escritora carioca Patrícia Melo coleciona títulos bem-sucedidos, entre os nomes da literatura policial contemporânea brasileira. Além de “Acqua Toffana”, a escritora lançou outros 9 romances, entre os quais destacam-se “O Matador” (1995), adaptado para as telas de cinema em 2003, sob o título de “O homem do ano”. O traquejo com o universo da criminalidade urbana, as patologias e a crueldade, aliados à fluidez e à dinâmica da escrita, também garantiram à escritora uma carreira exitosa como roteirista de cinema e TV, sem falar na produção para o teatro. Enquanto lida com a morte e suas diversas facetas na ficção, a escritora reserva para si uma imagem discreta, de raras aparições na mídia. Nascida em 1962, é casada com o maestro John Neschling.

Justamente esse último aspecto parece ter sido o mote para a criação da intensa trama de “Valsa Negra”, publicado originalmente em 2003. O título remete à “Valsa da Dor”, de Heitor Villa-Lobos, que, junto com obras de Gustav Mahler, desenham o protagonista, um maestro desequilibrado e violento. Desde a dedicatória “Para J.N”, além das inúmeras referências ao mundo da música – entre elas, a música e o estilo de Mahler, conhecido como um maestro que exigia muito da orquestra e que se exaltava durante a execução das obras² (HOFMANN, 1996), o tom do romance é o limite quase inexistente entre ódio e amor, a partir da epígrafe de Catulo: “O ódio é indistinguível do amor”.

Em relação às obras anteriores da escritora, “Valsa Negra” representa uma mudança temática – da violência do mundo urbano para a trajetória de uma vítima do amor obsessivo. A queda e a atribulada relação com a mulher, Marie, violinista judia, bela, e 30 anos mais jovem, são narradas pela voz e pelos pensamentos do Maestro. É através desse recurso certo que o leitor acompanha a trama do romance, o que gera um efeito de proximidade. Enquanto a jovem Marie sonha com uma relação conjugal estável, o maestro faz dela uma vítima de seus fantasmas. Enxerga rivais em vários homens: músicos da orquestra, ex-professores. Talvez isso se explique pelo fato de Marie ser identificada, na estória, como um amor inicialmente extraconjugal. Por fim, ele abandona a mulher, que assume a criação da filha adolescente, passando a viver com a jovem amante.

Em seu amor obsessivo, o Maestro é incapaz de enxergar os limites entre ele e o outro. Para Jeudy (2002), a paixão ameaça os limites corporais: “Estou inteiramente presente em minha paixão e ofereço meu corpo à satisfação da paixão do Outro. Creio, portanto, que o amor faz meu corpo viver além dessa distinção entre objeto e sujeito.” (2002, p. 14) Nesse mergulho, é necessário reconhecer o corpo como objeto, o corpo amado como o objeto perdido, constituindo a fonte primeira do meu prazer: “Bem mais que a virtude da abnegação, é a vertigem da negação de si mesmo por meio da objetualização que faz parte dos prazeres do amor.” (Idem). É somente na dor e na constatação de que tal fusão é improvável que sene timos os limites dos corpos, antes amalgamados. É com o término da paixão ou quaisquer outras ameaças que o enamorado enxerga o estágio de sua solidão.

2 Entre diversos fatos coletados por Hofmann (1996) a respeito de Gustav Mahler, destacamos o seguinte fragmento: “Logo os freqüentadores da Ópera [de Viena] e os funcionários sob suas ordens chamavam-no, em uníssono, de ‘pedante’ e ‘ditador’”. (1996, p. 142)

Para o Maestro, Marie é juventude e mobilidade. Ele a tem e a deseja, mas antevê o fim de sua relação, temendo, paradoxalmente, a mesma juventude que o fascina. É um masculino despótico que lamenta um feminino pleno de possibilidades:

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. (2003, p. 39)

Baudrillard, diferentemente das visões de Bourdieu e Butler, localiza uma espécie de *ethos* feminino existente desde as eras mais remotas, atravessando diversas culturas. Hábito universal e milenar, ao adornar-se, maquiarse, o feminino submete-se ao desfrute estético de si mesmo e dos outros:

(...) Em todas as épocas o feminino foi a efígie desse ritual, e existe uma terrível confusão em querer dessacralizá-lo como objeto de culto para fazer dele um sujeito de produção, em querer extraí-lo do artifício para devolvê-lo ao natural de seu próprio desejo. (1991, p. 106)

Já Bourdieu demonstra o quanto a divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre o masculino e o feminino é arbitrária:

[a divisão das coisas e das atividades] recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público) /dentro (privado), etc., que, para alguns, correspondem aos movimentos do corpo (alto/baixo // subir/descer, fora/dentro // sair/entrar).” (2002, p. 8)

Segundo o pensamento de Bourdieu, esses binarismos são esquemas de pensamento, de aplicação universal, que registram como diferenças de natureza, inscritas na objetividade, das variações e dos traços distintivos (por exemplo em matéria corporal) que eles contribuem para fazer existir, ao mesmo tempo “naturalizam” essas diferenças.

A partir dos abalos ao saber absoluto e dogmático do regente, seus passos são marcados pela “Pulsão de Morte”, isto é, o signo da repetição e do aniquilamento. Ele desaba entre a rotina conjugal, profissional e a interação com os outros, oscilando entre a negação psicótica da realidade e o mergulho no objeto amoroso. Sua realidade é construída pela obsessão em viver a vida do outro, isto é, a de Marie. Portanto, sua rotina ideal:

(...) não pensar nem um minuto sequer no requiém de Verdi, nas quatro peças sacras, não pensar especificamente naquela Ave-Maria, não subir ao palco, não me irritar, não gritar com os músicos, não ensaiar a Sétima Sinfonia de Mahler, não fazer nada disso, ficar em casa, disponível, atento, concentrado em Marie. (2003, p. 09)

Se o termo “neurose” é parte integrante do vocabulário da Psicanálise, o conceito de “psicose” surge como um anexo, originário da psiquiatria. De forma resumida, a neurose e a psicose, na leitura freudiana, tem a ver com uma clivagem do eu, o qual se relaciona de forma específica, com a realidade externa (ROUDINESCO, PLON, 1998, p. 622). Em função da brevidade do artigo, é impossível discorrermos sobre aspectos mais complexos do par neurose/psicose, mas salientamos o quanto o último, presente na construção da personagem do Maestro, nada mais é do que um divórcio total da realidade, pois esta se afigura insuportável. O ego, então, funda uma nova realidade, e nela reside. Mais severa, a psicose adota a face da paranóia, como desenvolvido por Freud em sua leitura do “Caso Schreber” (1911), a partir da obra “Memórias de um doente dos nervos”, de Paul Schreber (1903).

Num sentido estrito, em função do recorte temático aqui proposto, a pulsão de morte, ou Tanatos, é tomada como a compulsão à repetição e o retorno ao inanimado. Já em “O eu e o Id” (1996, [1913]), Tanatos apresenta-se como indissociado de qualquer processo vital, no que ele se confronta constantemente com Eros: “Da ação conjunta e oposta desses dois grupos de pulsões, provêm as manifestações da vida, às quais a morte vem pôr termo.” (1996, [1913], p. 55)

Na relação do Maestro com a música, a qual pontua diversas passagens, percebemos o que pode ser lido como uma anti-sublimação. A exemplo das sinfonias de Mahler, adjetivadas pelo texto de “potentes”, “vigorosas”, “dinâmicas”, o regente vive num círculo vicioso autodestrutivo, o qual, obviamente, contamina aqueles que o cercam. A música, ao mesmo tempo que o toca profundamente, o enlouquece, e, junto com qualquer possibilidade de se prender à realidade, ele a vai abandonando paulatinamente, restando somente a ausência de quaisquer referenciais afetivos. Além da música, o odor nauseabundo, sentido nas ruas, nas pessoas, nos lugares, também é um *leitmotiv* da narrativa. A fim de evitar a náusea provocada pelo mau-cheiro que o persegue, ele faz uso de cânfora no nariz: “Lembro que, logo que nos mudamos para aquele apartamento, eu perguntava aos vizinhos e funcionários do prédio se eles sentiam aquele cheiro. Não sentiam nada.” (MELO, 2003, p. 12)

Focalizando a relação Maestro-Marie, à semelhança do Mito de Cronos, Deus-Tempo disposto a devorar seus filhos tão logo nascessem, ele deseja se apoderar da juventude da mulher. Ela também acredita prendê-lo pelo fascínio que o viço da idade e da sedução provoca em homens maduros. No entanto, essa tentativa é vã e suas armas parecem indefesas diante do rolo-compressor do marido. O frescor da beleza de Marie é, portanto, uma ameaça à carreira do tirano, senhor da música, da artes e da sedução. A insegurança, o ciúme, ambos fortes ingredientes eróticos, terminam por se converterem em obsessão: “No fundo, pensei, troquei minha vida enfadonha, ao lado de Teresa, por um punhado de incerteza e angústia, ao lado de Marie.” (MELO, 2003, p. 14)

Na verdade, “o Maestro não está preparado para as novas relações de gênero. Acha que pode tratar sua companheira como trata os membros de sua orquestra, seres submissos a sua batuta”. (XAVIER, 2005, p. 769)

Xavier (2005) destaca o sistema patriarcal em abalo, em consequência das transformações provocadas pelos novos direitos conquistados pelas mulheres.

Foucault (2004, [1971]) reinvidica “a possibilidade de inscrever uma ordem sem o começo”, que, por ser o começo já demarcaria o início da “Ordem do Discurso”:

(...) Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado além de todo começo possível. Não haveria, portanto, começo; e, em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu aparecimento possível. (2004, [1971], p. 6)

O ponto que perpassa o pensamento de Foucault nessa obra é a ordem do discurso categórica, decisiva, ao lado das instituições. O lugar do discurso é o das leis e o poder dele advém. O filósofo cita a autoridade do médico, do psicanalista, ambos a escutar a palavra do paciente. Eles a retêm:“(...) E mesmo que o papel do médico não fosse senão prestar ouvido a uma palavra enfim livre, é sempre na manutenção da cesura que a escuta se exerce.” (p. 2004, 13).

A necessidade de demarcar uma origem já foi objeto do pensamento feminista (BUTLER, 2003). Esse início seria o tempo do patriarcado, a partir do qual se pode pensar a história de opressão das mulheres. Por outro lado, um antes imaginário, marcado por uma feminilidade original, soaria nostálgico e provinciano (2003, p. 65) Tais reflexões embasam o pensamento da autora em sua definição de gênero como construção social complexa.

Obra essencial para as relações gênero/sexo/papéis sociais, “Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade” contém uma ampla reflexão à luz, entre outros acessos, da antropologia estruturalista de Levi-Strauss, situando críticas ao pensamento psicanalítico instituído por Freud e Lacan. Segundo Butler, a conhecida associação sexo/natureza (matéria-prima) e gênero/cultura (algo fabricado) é totalmente discursiva, apoiando-se numa hierarquia da cultura sobre a natureza. Por extensão, a mente prende-se à razão e ao masculino, assim como o corpo à natureza e ao feminino.

A proibição ao incesto estabelece o nexos significativo entre antropologia estrutural. O incesto seria uma “fantasia cultural difundida”, algo cuja proibição existente não impediria que ocorresse ou que deixasse de ser um fato social.

Enquanto Levi-Strauss considera o tabu contra o incesto heterossexual entre mãe e filho, assim como a fantasia incestuosa, verdades culturais universais, Freud, em “Totem & Tabu” (1996.[1913]), relido atentamente por Butler, lança mão do mito fantasioso da “celebração da refeição totêmica”:

Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal. Unidos, tiveram a coragem de fazê-lo e foram bem sucedidos no que lhes teria sido impossível fazer individualmente. (...) O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força. A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição, e uma comemoração desse ato memorável e criminoso, que foi o começo de tantas coisas: da organização social, das restrições morais e da religião. (1996.[1913], p. 150)

O banquete vitorioso da horda primeva marca, portanto, a entrada no sujeito na cultura. Butler (2003) prioriza ainda as leituras de Freud presentes em “Luto e Melancolia” (1917) e “O Ego e o Id” (1923), buscando vestígios da formação de uma identidade homossexual ou bissexual. Ela investiga aspectos dessas obras, a fim de constatar que a matriz sobre a qual fala Freud – e que funda a Cultura – é uma matriz heterossexual, como apresentada no Complexo de Édipo.

Em “Luto e Melancolia”, a experiência de perda de um objeto amado leva o ego a incorporar esse outro em sua própria estrutura, preservando-o e assumindo atributos desse outro perdido. Segue-se a identificação com o objeto perdido, o qual se refugia no ego e permite que o amor escape à aniquilação. Na verdade, como afirma Freud em “O ego e o Id”, o ego é um depósito de investimentos objetais abandonados e contém, assim, as inscrições dessas escolhas. O tabu do incesto inicia para o ego a perda de um objeto de amor – o mais importante de todos – e esse ego se recupera da perda mediante a internalização do objeto tabu do desejo. Assim, o menino lida com seu pai identificando-se com ele.

Segundo Butler, Freud sugere claramente que o menino tem de escolher não só entre as duas escolhas de objeto, mas entre as duas predisposições sexuais, masculina e feminina. O fato de o menino geralmente escolher o heterossexual não resultaria do medo da castração pelo pai, mas do medo de castração (“feminização”), associado com a homossexualidade masculina nas culturas heterossexuais.

Com efeito, não é primordialmente o desejo heterossexual pela mãe que deve ser punido e sublimado, mas é o investimento homossexual que deve ser subordinado a uma heterossexualidade culturalmente sancionada. (2003, p. 94)

Diferentemente de Butler e Bordieu, e alinhando-se com Baudrillard, Lipovetsky (2000), debruça-se sobre o que ele denomina “a invenção ocidental do amor” (2000, p. 19) Além de reviravoltas e rupturas significativas, a sensibilidade humana apega-se à aspirações e ideais mais estáveis do que cambiantes, perpetuando a busca de objetos amorosos, a despeito da desigualdade estrutural dos lugares sociais de homens e das mulheres.

Ao examinar a revolução sexual, ele observa uma tentativa de liberar a sexualidade de constrangimentos morais, conjugais e heterossexuais, de libertar o amor feminino do confinamento doméstico e do devotamento familiar, mas questiona a morte do velho ideal amoroso da monogamia e da estabilidade conjugal. O filósofo menciona a “depreciação dos valores machistas”, os quais remetem, sem dúvida, à personagem do Maestro em descontrolo, de “Valsa negra”.

Na tensão entre a busca de uma possível essência do feminino, que remete à categoria do sexo biológico, do sexo enquanto destino anatômico e social, Lipovetsky se arrisca na tese de um corpo feminino marcado pela alteridade:

(...) aquele cujo desapossamento subjetivo é de essência, em razão da alteridade de um corpo atravessado pelas forças não controláveis da reprodução. ‘Nervosismo mental’, ninfomania, histeria: sintomas ligados ao feminino e que foram

interpretados classicamente como exibição da renúncia de si, da desvinculação corporal em relação ao sujeito. (2000, p. 33)

Como se o corpo da mulher ao outro pertencesse, desde sempre, e assim, o feminino se voltaria constantemente para a completude na alteridade, filiando-se a um projeto conjugal duradouro, a um casamento, à criação dos filhos, etc, desejoso de segurança, ainda que ilusória.

É justamente esse caráter ambivalente, contraditório, e de forma alguma acabado, que utilizamos para entender “Valsa Negra” como um romance capaz de exemplificar as tensões de gênero, bem como a derrocada dos papéis sociais esperados pelo casamento heterossexual. Presa de uma psiqué devastada por Tanatos, o Maestro faz da sua perda de domínio masculino, o ponto nodal de sua psicose, apresentando-se em renúncia total da realidade, fechando-se em sua própria doença.

Nas leituras de Butler e Bourdieu, prevalece, de modo geral, a construção de identidades e gêneros por meio do discurso, cujos papéis são também pelo discurso legitimados. A lógica binária divide o mundo, naturalizando construções que são puramente discursivas, sociais, históricas e também políticas, mas que se apresentam arraigadas nos esquemas de pensamento.

No presente artigo, privilegamos, na leitura de Butler, a crítica da autora ao pensamento psicanalítico, como postulado por Freud em relação aos mitos fundantes – o tabu do incesto heterossexual como inscrição na cultura; o banquete totêmico como a fantasia primordial que funda a civilização. Em ambas as leituras, percebe-se a mesma matriz originária heterossexual.

Na ótica do discurso institucionalizado como silenciamento do outro, como cesura, Foucault salienta a necessidade de um lugar anterior a esse discurso. O começo seria algo como um ponto zero, onde todas as possibilidades permitiriam uma reorganização das coisas, livre de escolhas arbitrárias.

Por fim, nas leituras de Lipovetsky e Baudrillard, a discussão sobre um tipo de *ethos* feminino parecem embasar o cerne da relação tensa entre o Maestro e sua jovem esposa. Ela, ao lado do movimento e da mudança, porém, sedutora e feminina; ele, imobilizado em seu não-entendimento, em sua permanente falta do corpo do outro, cuja inscrição no seu próprio corpo lhe escapa o tempo todo.

Construído socialmente, a categoria do gênero assiste a um esgarçamento de fronteiras, colocando em xeque articulações que remetem ao biológico, e que antes aprisionavam desejos, corpos e identidades. Permeando esses novos modelos, alguns traços biológicos (femininos e masculinos) evocam a contínua busca humana por laços afetivos e pelo reconhecimento do outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. 5. Ed. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 2. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France, Pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2004 [1971].
- FREUD, Sigmund. *Totem & Tabu*. In: *Obras Psicológicas Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1913].
- Totem & Tabu O ego e o Id*. In: *Obras Psicológicas Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1923].
- HOFMANN, Paul. *Os Vienenses: esplendor, decadência e exílio*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Terceira Mulher: Permanência e Revolução do Feminino*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MELO, Patrícia. *Valsa Negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- XAVIER, Elódia. *Valsa Negra de Patrícia Melo: a Realidade Insuportável*. In: XI Seminário Nacional Mulher e Literatura, II Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2005, Rio de Janeiro. *Anais Eletrônicos*. Rio de Janeiro: Anpoll, Uerj, 2005. p. 766-774.