

“Sobremesa”: relato de moldura e ironia no conto pardobazaniano¹

Maria Mirtis Caser (UFES/ UFRJ/ CAPES)

No conto “Sobremesa”, publicado em *El liberal*, em 16 de janeiro de 1893, e compilado em *Cuentos nuevos* (1894), Emilia Pardo Bazán aborda, como faz em outros textos, a violência de gênero, que atinge aqui níveis de tragicidade, porque envolve a violência de mãe contra filho. Mulher com cinco crianças é abandonada pelo marido pobre e alcoólatra:

La historia eterna, reproducida a cientos de miles de ejemplares: un poco de fatiga y desaliento trae la holganza; la holganza llama por la bebida; la bebida, por el hambre; el hambre, por las quimeras; de las quimeras se engendran la riña y la separación (PARDO BAZÁN, 1947, p. 1630).

A situação, já precária com a presença e o trabalho do companheiro, se agrava quando a mulher se vê só, sem qualquer possibilidade de sustentar-se a si e aos filhos. A chegada de “un invierno lluvioso y muy crudo” acentua a indigência, e aquela mãe já não pode dar nem o pão aos seus pequenos, porque o padeiro “se cerró a la banda, negándose a fiar”. Uma tarde, “véspera, por cierto, de Reyes”², a mulher saiu de casa e vendeu o único bem de que a família dispunha: uma cabra pela qual recebeu alguns trocados, com os quais comprou comida, doces e mimos para todos. Deu comida às crianças e ela também comeu e bebeu vinho — “(c)on el alimento y el arganda sintió que subía la leche a su seno” — então, amamentou o bebê e, quando viu que ele estava satisfeito, “le metió de firme el pulgar por el cuello, asfixiándole” (PARDO BAZÁN, 1947, p. 1631). Em seguida dirigiu-se ao catre em que dormiam os outros filhos, de três, seis e de nove anos: “A la de tres le apretó el gáznate hasta dejarla en el sitio. Al de seis, igual”. Mas o menino mais velho, “sintiendo las manos de su madre en el pescuezo, se defendió como un fierecilla.

Mordía, saltaba, pateaba, no quería morir”; ela, entretanto, não desistiu e “consiguió batirle la cabeza contra la pared y así aturdido, ahogarle”. A última foi a menina de dez anos, que tentou resistir, mas quando a mãe lhe disse que se suicidaria e perguntou se ela queria ficar sozinha, a filha “alargó el pescuezo y se dejó estrangular sin defenderse [...]” (PARDO BAZÁN, 1947, p. 1631). A mãe, então, ateou fogo a casa e deitou-se, esperando que tudo se acabasse. Mas os vizinhos intervieram e impediram que ela morresse. Durante o julgamento não se provou a veracidade da tentativa de suicídio, por isso não a absolveram nem a condenaram à morte. A prisão perpétua foi sua condenação.

O conto remete por seu tema à *Medéia* de Eurípedes, mas não se tem no conto de Pardo Bazán a idéia de vingança que move a tragédia grega. Na peça de Eurípedes, a paixão é fundamental e provoca na mulher abandonada o desespero, a fúria e o desejo de vingança e extermínio, como se vê no fragmento:

MEDÉIA

.....
Com uma expressão de horror

Mas mudo aqui meu modo de falar, pois tremo
só de pensar em algo que farei depois;
devo matar minhas crianças e ninguém
pode livrá-las desse fim. E quando houver
aniquilado aqui os dois filhos de Jáson,
irei embora, fugirei, eu, assassina
de meus queridos filhos, sob o peso
do mais cruel dos feitos. Não permitirei,
amigas, que riam de mim os inimigos!
(EURÍPIDES, 2201, versos 904-911).

No texto grego, estão envolvidos poderes reais e mágicos, juramentos quebrados, ajudas divinas, ambição desmedida, regalos valiosos e envenenados, e fugas sobrenaturais (no final da peça, Medéia desaparece com os cadáveres de seus dois filhos no carro flamejante do Sol). Já no texto de Pardo Bazán o ambiente é totalmente acanhado e, ao lado do desamparo e da solidão profunda, está evidenciada a questão social: a mãe tem de se responsabilizar sozinha pelos filhos, sem que

qualquer ama, preceptor ou amigo sábio possa estender-lhe a mão ou oferecer-lhe uma palavra de conforto. A ausência do marido/ pai na tragédia galega provoca a miséria total, e a mãe pardobazaniana mata os filhos porque não tem outra escolha, mas não o faz para vingar-se do pai das crianças. O fatalismo e o pessimismo podem talvez explicar sua atitude.

No conto “Sobremesa”, há o apagamento da mulher como sujeito. Não se faz qualquer alusão a emoções femininas, ou a desejos que não se vinculem à maternidade. À mãe não é atribuída nenhuma outra função, ela é tão-somente mãe e, como não consegue cumprir esse papel, decide matar os filhos e matar-se a si mesma, para pôr fim ao sofrimento insuportável.

Na releitura de *Medéia*, que faz em seu romance *Beloved* (1988), Toni Morrison, que tomo em citação de Cristina Stevens (2007, p. 50), narra o ato extremo de Sethe, que, para livrar a filha recém-nascida da escravidão, tira-lhe a vida. Na sua justificativa se conhece a força motivada pelo desespero:

- Seu amor é muito denso [*thick*]...
- Denso?... O amor é ou não é. Amor fraco não é amor de jeito nenhum.
- Sim! Mas não deu certo, deu?
- Deu certo sim... Não cabe a mim saber o que é pior. Meu trabalho é saber o que vai manter meus filhos longe daquilo que eu sei é terrível. Fiz isso.

Segundo Stevens (2007, p. 50), “(e)m circunstâncias extremas, Sethe adota uma medida extrema que adquire uma dimensão mítica”. Anota ainda a ensaísta que “(d)iferente da Medéia que assassina os filhos por amor de um homem, o infanticídio cometido por Sethe é um ato de amor de uma mãe que não queria ver sua filha sofrer a crueldade da escravidão”. Aproximando os textos de Pardo Bazán e de Morrison está a insustentável situação social que impede as mães de seguirem em frente com os filhos. Com o texto grego coincidem o texto espanhol e o norte-americano na situação de abandono da mulher, na divisão social dos papéis que dá à

mãe toda a responsabilidade pela prole, num reforço da “sacralização da maternidade para perpetuar a subordinação da mulher nesta especial missão” (STEVENS, 2007, p. 31).

O conto de dona Emilia toma do hipotexto a violência extrema representada pelo filicídio, mas não o sentimento de vingança, que é fulcral na tragédia de Eurípides. A extensão curta do gênero conto não comporta a exploração de demasiados elementos na estrutura textual, restringindo-se o autor aos elementos essenciais para o acontecimento relatado, no caso, o assassinato das crianças e o destino da mãe.

Na construção da narrativa analisada aqui, Pardo Bazán utiliza o “relato de moldura”, isto é, a história principal é enquadrada por um marco ou quadro, em que se preparam as condições para que “um relator conte a história que constitui o conto propriamente dito” (PAREDES NÚÑEZ, 1979, p. 346). O narrador extradiegético cria o marco no qual se insere o relato: durante a “sobremesa” — palavra que se traduz ao português como o tempo que se permanece à mesa depois de uma refeição — um marquês, um catedrático de Economia Política e um ministro americano conversam sobre a adequação da teoria de Malthus³, motivados por uma pergunta do primeiro. Explica o marquês que seu propósito é formar opinião a respeito da atitude de uma mulher que matou os filhos. É o marquês, portanto, o narrador, ou relator, o encarregado de expor os fatos desse conto incrustado no marco inicial. A atitude dos participantes dessa conversa é de total distanciamento. Voltemos ao texto de dona Emilia: “El café, servido en las tacillas de plata exhalaba tónicos efluvios; los criados, después de servirlo se habían retirado discretamente; el marqués encendió un habano [...]” (PARDO BAZÁN, 2004a). O marquês adverte os amigos de que sua pergunta sobre a teoria de Malthus objetiva entender a atitude daquela mulher. E o narrador primário comenta a reação dos demais convidados:

—¿Pues qué hizo esa mujer? — preguntaron a la vez y con interés que siempre despierta el anuncio de un drama todos los convidados del marqués, apiñándose alrededor de la mesilla cargada con el cincelado servicio de café y las botellas de licores color topacio (PARDO BAZÁN, 1947, p. 1630).

O drama vivido por aquela mãe é tão-somente uma notícia que serve de mote para uma conversa amena entre homens, rodeados por sabores, cheiros e cores agradavelmente estimulantes, que distanciam profundamente os dois grupos.

Depois de narrar com aspectos “tremendistas” a experiência brutal da mulher, o marquês pergunta “sonriendo” se o amigo mandaria a mulher ao presídio; a resposta e a atitude do convidado expõem a impassibilidade com que os daquela classe social encaram o problema do “outro”:

*— Y usted — preguntó el marqués, sonriendo —, ¿enviaría a esa mujer a presidio?
— ¡Qué remedio! — exclamó el interrogado, presentando las suelas de las botas al calorcillo de la chimenea (PARDO BAZÁN, 1947, p. 1632).*

Vemos nesse contraste entre o trágico da situação relatada e a posição cômoda dos que a comentam a postura irônica de Pardo Bazán. O senso comum toma a ironia como uma forma de dizer algo para fazer entender o contrário. Segundo Beth Brait (1996, p. 89), a fragilidade dessa definição está em que um mesmo enunciado pode ter muitos contrários. Embora considere importante a relação entre o dito e o não-dito, Hutcheon (2000, p. 63) sustenta que há na ironia algo mais que a distingue especialmente das outras figuras e que a autora canadense chama “arestas”. Segundo ela, essas “arestas” da ironia provocam a irritação nas pessoas, deixam-nas “com os nervos à flor da pele”. Mais do que plural, a ironia é provocadora e deixa o leitor inquieto. Entre o declarado e o não declarado, a ironia se mostra assimétrica, “desequilibrada em favor do silencioso e do não dito”. O peso em favor do não explicitado se dá porque, estando implicadas as atitudes do ironista — aquele que cria a ironia — e do interpretador — aquele que a interpreta — “a ironia envolve a

atribuição de uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora e é aí que a dimensão emotiva ou afetiva também entra”. A ironia não acrescenta apenas complexidade ou riqueza a um discurso, no texto irônico está também a atitude e o sentimento dos envolvidos no processo de produção (HUTCHEON, 2000, p. 66).

Muitos são os fatores que entram em jogo para que a ironia se efetue; entre eles estão a motivação do ironista, o contexto, as circunstâncias da produção que se associam ao estado de espírito, ao temperamento, aos hábitos de leitura e circunstâncias do interpretador. O êxito de um texto irônico não depende apenas do temperamento do ironista; se no leitor não for disparado o mecanismo que sintonize com essa índole, a estratégia irônica não cumprirá seu objetivo. Na verdade, Hutcheon dá ao interpretador o papel principal na construção do texto de sentido irônico. O destinatário é para ela “aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então qual sentido irônico *particular* ela pode ter” (HUTCHEON, 2000, p. 28). É necessário, portanto, encontrar-se um ponto entre o dito e o sugerido para vislumbrar as significações nesse espaço significante (CÂNDIDO, 2007, p. 206).

Ao lidar com a ironia corre-se o risco de cometer equívocos. Como garantir que a interpretação feita é boa ou adequada? Essa questão remete à intenção, e como diz Linda Hutcheon, é constrangedor falar de intencionalidade numa época pós-Derrida, pós-Barthes e pós-Foucault, mas “as questões políticas sensíveis que surgem ao redor do uso e da interpretação da ironia invariavelmente enfocam o problema da intenção (quer do ironista, quer do interpretador)” (HUTCHEON, 2000, p. 28).

A preocupação de Pardo Bazán com a interpretação que se daria aos seus escritos foi explicitada nas suas produções críticas, especialmente nos prólogos autográficos, cujas advertências e recomendações objetivavam restringir os eventuais excessos por parte do leitor. Esperando não incorrer em excessos, acredito ser possível ver na escolha do marcante contraste entre a situação de infortúnio que

experimenta a família pobre e os ricos que a comentam na descontraída conversa uma estratégia provocadora, uma “aresta”, que deixa o receptor desconfortável. As palavras usadas no relato não podem ser entendidas no sentido literal, o leitor que conhece a obra de dona Emilia desconfia da distância com que os fatos são narrados. É possível ver na descrição do ambiente asséptico e elegante uma forma de atizar o leitor, de provocar nele um mal-estar intenso e crer que a imagem daquelas botas aquecidas no calorzinho aconchegante da lareira foi criada para não deixar frio ou indiferente o leitor que Pardo Bazán tinha como alvo.

O leitor, inevitavelmente, adivinha, por detrás da aparente impassibilidade, a ironia do narrador, que, numa linguagem de “crônica social”, acaba por provocar a reflexão receptora. Diante das minúcias supérfluas que rodeiam o marquês e seus amigos, em contraponto com a miséria da família atingida pela tragédia, o leitor não fica indiferente e, irritado pelas “farpas irônicas”, se pergunta o que dá a esses homens o direito de julgarem aquela mulher.

Referências

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.

CÂNDIDO, Edna Parra. *Julio Camba e o retábulo burlesco do jornalismo espanhol*. Tese (Doutorado em Literaturas Hispânicas) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

EURIPEDES. *Medéia; Hipólito; As troianas*. Tradução, apresentação e notas de Mario da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Obras completas: novelas y cuentos*. Estudio preliminar, notas e prólogo de Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1947. 2 tomos.

PAREDES NÚÑEZ, Juan. *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada: Universidad de Granada, 1979.

STEVENS, Cristina (Org.). *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Santa Catarina: Editora Mulheres/ EDUNISC, 2007.

Notas

¹ Este trabalho faz parte da Tese de Doutorado orientada pela Professora Sílvia Cárcamo, no Curso de Pós-Graduação Letras Neolatinas, UFRJ.

² É tradição espanhola presentear as crianças, com doces e brinquedos, pelo nascimento do Menino Jesus, no dia de Reis, 6 de janeiro.

³ Thomas Malthus, pastor, economista e demógrafo inglês, defendia a redução do crescimento populacional, que, segundo ele, tinha crescimento geométrico e portanto não podia ser acompanhado pelo crescimento aritmético dos meios de subsistência, o que resultaria na fome generalizada.