

O PATRIARCALISMO E OS CORPOS DÓCEIS NO CONTO “O PERU DE NATAL”, DE MÁRIO DE ANDRADE

THE PATRIARCHY AND THE DOCILE BODIES IN THE SHORT STORY “O PERU DE NATAL”, BY MÁRIO DE ANDRADE

Leonardo Teixeira de Freitas Ribeiro Vilhagra¹

RESUMO: Este trabalho objetiva analisar o conto “O Peru de Natal” de Mário de Andrade à luz de Michel Foucault, principalmente no que tange ao conceito de “Corpos Dóceis”. Pretendemos evidenciar como os corpos se dispõem ao longo da narrativa a partir da lógica patriarcal. Para isso, é necessário recorrer ao sociólogo Roberto Da Matta (1985, 1987), a fim de mostrar a composição da instituição Família brasileira no século XIX, além de dialogar com críticos literários, como Afrânio Coutinho (1980), Massaud Moisés (1999), Ivone Rabello (1999) e outros.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Patriarcalismo; Corpos Dóceis.

ABSTRACT: This article aims at analyzing the short story “O Peru de Natal” written by Mário de Andrade, in the light of Michel Foucault, especially regarding the concept of “Docile Bodies”. We intend to highlight the manner the bodies are set over this narrative following the patriarchal logic. Therefore, it is necessary to resort to the sociologist Roberto Da Matta (1985, 1987), to focus on the Brazilian family institution composition in the XIX century, and also to employ literary critics, such as Afrânio Coutinho (1980), Massaud Moisés (1999), Ivone Rabello (1999) and others.

Key words: Mario de Andrade; Patriarchy; Docile Bodies.

“O Peru de Natal” é um conto de Mário de Andrade onde se narra a história, que tudo indica ser do período entre o final do século XIX e o início do XX, de um natal diferente de uma família brasileira. A família era composta pelo pai, a mãe, o filho Juca, os irmãos dele e a tia — mais Rose, “muito minha companheira” de Juca. O conto é

¹Graduando em Letras, UFES.

ambientado no primeiro natal, cinco meses depois da morte do pai, o qual Juca definia como uma figura cinzenta e nebulosa. Com a proximidade da ceia natalina, o protagonista resolve comemorá-la de maneira inusitada: comprando um farto peru apenas para os familiares, sem a presença da parentada inconveniente que invadia a casa deles em toda comemoração. Embora o tenham taxado de “louco”, a família acata a ideia.

Já na festividade, mantêm-se as subversões. Juca serve os pratos, algo que era delegado apenas à mãe. Coloca uma quantidade considerável, pois isso não acontecia devido ao caráter sovina do pai. Todos esses costumes alterados comovem profundamente os familiares, levando a mãe e a tia às lágrimas. De maneira paralela, o semblante do pai também é invocado, minando o sentimento prazeroso e aprazível proporcionado pelo momento nunca visto anteriormente. Após uma simbólica luta edipiana cheia de ironia, Juca triunfa sobre a sombra paterna e consegue dar vazão aos sentimentos reprimidos da família, instaurando uma nova etapa daquela família.

Fingi, triste:

— É mesmo... Mas papai, que queria tanto bem a gente, que morreu de tanto trabalhar pra nós, papai lá no céu há de estar contente... (hesitei, mas resolvi não mencionar mais o peru) contente de ver nós todos reunidos em família.

E todos principiaram muito calmos, falando de papai. A imagem dele foi diminuindo, diminuindo e virou uma estrelinha brilhante do céu. Agora todos comiam o peru com sensualidade, porque papai fora muito bom, sempre se sacrificara por nós [...]. (ANDRADE, 1993, p. 78-79).

Triunfante, ele termina a ceia, despede-se de todos, beija a mãe na face e sai ao encontro de sua companheira, Rose. Na visão de Regina Lúcia Pontieri, a referida narrativa “configura episódios distintos da experiência afetivo-sexual da infância e adolescência de Juca” (PONTIERI, 1998, p. 43) de quem o autor faz um *alter ego* das suas próprias vivências familiares.

Sexto conto da obra póstuma² *Contos novos*, “O peru de natal” representa uma novidade na prosa brasileira. Afrânio Coutinho atesta essa fase da narrativa modernista com uma “acentuada impregnação esteticista, herança evidente do Simbolismo e Impressionismo, desenvolve-se a tendência na direção da indagação interior, em torno dos problemas da alma, do destino, da consciência, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens” (COUTINHO, 1980, p. 302).

Nesta fase da prosa brasileira, o autor volta-se às questões humanas internas e/ou externas, ou seja, na relação com a personagem e o seu entorno, colocando em xeque, por exemplo, a presença de tabus e preconceitos, e promovendo a destruição do espírito conservador e conformista (COUTINHO, 1980). Tais questões são também compartilhadas por Madalena Machado (2014). Para ela, “a reescritura da história de Juca é sinônimo de uma literatura que exprime a problemática subjetiva sem as máscaras de um conservadorismo, reivindicação do Modernismo” (MACHADO, 2014, p. 1).

Outro fator relevante da narrativa marioandradina é o elemento urbano, neste caso, o contexto paulistano. Segundo Moisés (1999), “como outros modernistas da primeira hora, Mário de Andrade era apaixonado por São Paulo: daí que a narrativa, surpreendendo o viver diário da grande (então acanhada) cidade, dos bairros típicos, colabora para a mitografia do subúrbio paulista” (MOISÉS, 1999, p. 392).

Notamos que a proposta estética inovadora modernista, a meta de transgredir o conservadorismo e o valor tradicionalista da época, além do olhar voltado para a urbe com o seu estilo de vida complexo e dinâmico do autor, fomentaram, na narrativa, uma problematização das “inconsistências da vida” (MACHADO, 2014).

² Mário de Andrade escreveu *Contos novos* entre 1938 e 1942 (embora o conto “Frederico paciência” tenha sido escrito entre 1924 e 1942). Porém, sofreu um infarto fulminante em 25 de fevereiro de 1945. Coube à Livraria Martins Editora publicar a edição póstuma em 1947.

Sabendo-se disso, aliás, percebemos que uma das problematizações do conto de Mário de Andrade dirige-se ao patriarcalismo urbano. Aqui, pretende-se abordar essa questão a partir da concepção foucaultiana dos “corpos dóceis” e como esse conceito é moldado no decorrer da narrativa.

Logo, antes de partirmos para tal meta, é necessário recorrer ao sociólogo Roberto da Matta (1985, 1987) e seus estudos sobre a sociedade brasileira, principalmente, no que tange à vida privada em relação à vida pública da transição do século XIX para o século XX. Nesse período, a instituição social da Família predominava de modo quase inabalável. Hoje, os “laços familiares” não têm a influência de outrora, quando se configuravam não só como uma marca de estima, mas também eram uma condição fundamental nas relações sociais. Para ele: “quem não tem família já desperta pena antes de começar o entrecho dramático; e quem renega a sua família tem, de saída, a nossa mais franca antipatia” (DA MATTA, 1987, p. 125).

Considerando isso, Da Matta (1985) ainda atesta que a instituição social Família, com toda a sua relevância e poder, possui também uma atuação social específica a partir de dois espaços distintos nas quais ela vai se configurar e se estabelecer. São eles a “Casa” e a “Rua”. Indo além de um lugar físico propriamente dito, Da Matta (1985) afirma que o espaço domiciliar emana uma série de características que credibilizam (ou não) a Família. Na casa, inicialmente, você é um cidadão, tem sobrenome, posses, etc. Nela, existe ordem entre seus habitantes. Por outro lado, na Rua, você não é ninguém, não há um fator que o distinga, ou que o faça sobressair entre os outros. Na Rua, o que impera é o caos, a bagunça, devido à ausência de uma ordenação superior. Daí surgem expressões populares como o binômio “mulher de família” e “mulher de rua”.

Ainda considerando o ambiente doméstico, segundo Da Matta (1985), a Casa detém essa característica ordeira, pois é regida predominantemente pelo Patriarcalismo, isto é, o pai é a figura mais importante do lar, subjugando as outras

peças, que lhe prestam obediência e submissão. Produz-se, assim, um ambiente hierarquizado e condicionado a todos que o compõem.

As reflexões de Da Matta podem ser aproximadas à trama do conto. A casa, na qual todos habitavam, era palco de uma organização, direcionamento e, principalmente, hierarquização dos corpos de forma pungente. Podemos perceber que, dentro do espaço doméstico, a figura paterna, quando viva, produziu uma aura de influência muito poderosa, capaz de, mesmo depois de morto, ainda influenciar o comportamento dos familiares.

Inclusive, um dos vários desdobramentos que o patriarcalismo gerou é o que Michel Foucault (2012) chama de “corpos dóceis”. Foucault (2012), na terceira parte de *Vigiar e Punir*, denominada “Disciplina”, afirma que, durante o século XVIII, o corpo é descoberto enquanto uma fonte inesgotável de poder, tal qual uma máquina, um sistema. É simultaneamente dócil e frágil, algo possível de manipular e facilmente adestrável, enfim, susceptível de dominação. Aliás, para ele, “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FAUCAULT, 2012, p. 132).

Essa sujeição do corpo não é necessariamente obtida apenas pelos instrumentos da violência ou da ideologia. Ela pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força sem, no entanto, ser violenta. Pode ser calculada, feita de modo bem sutil, sem utilizar utensílios ou objetos do terror e, no entanto, continuar a ser disciplina física. São métodos que permitem o controle minucioso das movimentações do corpo, que realizam a sujeição constante das suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade.

Segundo o filósofo francês,

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais útil é. Forma-se, então, uma política de coerções que consiste num trabalho sobre o corpo, numa manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, dos seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria

de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados "corpos dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças, ela dissocia o poder do corpo, faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT, 2012, p. 133).

Vale frisar que o adjetivo utilizado por Foucault, dóceis, leva a duas acepções. A primeira é a de doce, em relação à meiguice. Porém, aquela a que o pensador se refere é a de cativo, submisso. A docilidade se encontra em uma passividade frente às forças que lhe prendem, sem quaisquer movimentos contrários.

No presente caso do conto, o patriarcalismo produz os corpos dóceis, através de uma ordenação típica dos lares brasileiros, norteadas, predominantemente, pelo patriarcalismo, conforme atesta Da Matta (1985). No conto, podemos perceber claramente essas características. Notamos que os corpos gravitam em torno do pai. A partir dele, é que as regras, a organização e o comportamento são ditados. E, como a figura dele era "cinzenta (...), ser desprovido de qualquer lirismo, duma exemplaridade incapaz, acolchoado no medíocre" (ANDRADE, 1993, p. 75), percebemos que essa qualidade se estende aos outros membros da família: "sempre nos faltara aquele aproveitamento da vida, aquele gosto pelas coisas materiais" (ANDRADE, 1993, p. 75).

Em relação aos corpos dóceis, Foucault (2012) afirma que, para que isso ocorra, existem modalidades de disciplina. No que concerne ao conto, encontramos dois tipos. A arte das distribuições e o controle de atividades. Cada uma delas detém subcategorias específicas. Desta maneira, iremos abordar cada uma individualmente e relacioná-las com a narrativa.

A primeira modalidade de disciplina é a arte das distribuições, isto é, ela "procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço" (FOUCAULT, 2012, p. 137). Nela, os corpos são subjugados por meio da separação, clausura,

segregação e atitudes similares. Eles são decompostos, de maneira que a ocupação espacial seja pré-determinada sem a interferência de quem está sendo cativado.

Isso pode ser encontrado na parte do conto onde todos os familiares estão à mesa e o narrador descreve-os saboreando a ceia: “Bom, principiou-se a comer em silêncio, lutuosos, e o peru estava perfeito. A carne mansa, de um tecido muito tênue, boiava fagueira entre os sabores das farofas e do presunto, de vez em quando ferida, inquietada e redesejada, pela intervenção mais violenta da ameixa preta e o estorvo petulante dos pedacinhos de noz” (ANDRADE, 1993, p. 78).

Porém, o fator espacialidade emerge logo em seguida, intrometendo-se no momento prazeroso: “Mas papai sentado ali, gigantesco, incompleto, uma censura, uma chaga, uma incapacidade. E o peru, estava tão gostoso, mamãe por fim sabendo que peru era manjar mesmo digno do Jesusinho nascido” (ANDRADE, 1993, p. 78).

Tradicionalmente, a mesa de jantar divide os que nela se sentam da seguinte maneira: o pai na cabeceira, logo adjacente à mãe, seguido dos filhos mais velhos. Esse tipo de arte de distribuição é denominado por Foucault como quadriculamento: “Cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo. Evitar as distribuições por grupos; decompor as implantações coletivas; analisar as pluralidades confusas, maciças ou fugidias” (FOUCAULT, 2012, p. 137).

O espaço é trabalhado bem sutilmente, mas não permite transgressões. Evitam-se as repartições indecisas e controlam-se as circulações dos indivíduos. No conto, o quadriculamento funciona na mesa de jantar. Ainda que ele esteja morto, o espaço do pai, e, por sua vez, os espaços destinados aos outros membros são delimitados, para que todos ali saibam exatamente o seu lugar; caso haja alguma distribuição indevida, a coação é inevitável, evidenciando a não mobilidade das personagens.

A segunda modalidade de disciplina diz respeito ao controle da atividade. Ela é um controle mais ligado às ações em um contexto temporal, o qual também possui subcategorias. Para este trabalho, vamos elencar três delas. A primeira é o *horário*.

Historicamente, institucionalizou-se que os hábitos, costumes, comportamentos sejam todos regrados a partir de um período de tempo. É inadequado, por exemplo, sair do *horário* de trabalho para ir à praia, ou, no momento de uma prova escolar, começar a cantar.

Houve isso em “O peru de natal”. No início, deparamo-nos com o seguinte trecho:

Morreu meu pai, sentimos muito, etc. Quando chegamos nas proximidades do Natal, eu já estava que não podia mais pra afastar aquela memória obstruente do morto, que parecia ter sistematizado pra sempre a obrigação de uma lembrança dolorosa em cada almoço, em cada gesto mínimo da família. Uma vez que eu sugerira à mamãe a ideia dela ir ver uma fita no cinema, o que resultou foram lágrimas. Onde se viu ir ao cinema, de luto pesado! (ANDRADE, 1993, p. 75).

Notamos que o luto, sendo uma espécie de *horário*, exerce disciplina extremamente poderosa. Inclusive, com o passar de cinco meses da morte do pai, ele ainda controla a atividade dos membros da família, impondo-lhes tons lúgubres e melancólicos, inibindo-os de realizar ações que, aparentemente, vão de encontro ao pesar. O fator tempo, juntamente com o evento luto, molda os corpos de acordo com o contexto.

Outro subgrupo pertencente ao controle de atividade é a *elaboração temporal do ato*. “Define-se uma espécie de esquema anátomo-cronológico do comportamento. O ato é decomposto em seus elementos; é definida a posição do corpo, dos membros, das articulações; para cada movimento é determinada uma direção, uma amplitude, uma duração; é prescrita sua ordem de sucessão. O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder” (FOUCAULT, 2012, p. 146).

Ao invés do *horário*, a *elaboração temporal do ato* obriga os corpos a assegurar, a apoiar, ao longo de um momento, o seu encadeamento. Diferente daquele, este penetra ainda mais nos corpos, construindo uma organização que envolve a anatomia do corpo e o tempo determinado.

Esse tipo de disciplina aparece velado na descrição de como eram as ceias de natal enquanto o pai era vivo pelo narrador-personagem: “Era costume sempre, na família, a ceia de Natal. Ceia reles, já se imagina: ceia tipo meu pai, castanhas, figos, passas, depois da Missa do Galo. Empanturrados de amêndoas e nozes (quanto discutimos os três manos por causa do quebra-nozes...), empanturrados de castanhas e monotonias, a gente se abraçava e ia pra cama” (ANDRADE, 1993, p. 75).

Em referência ao ato “ceia de Natal”, observamos como os membros são controlados na narrativa. A festividade somente começa após a Missa do Galo. Depois dela, todos os membros do núcleo familiar de Juca se encaminham para a casa, cerceados a se empanturrar — nessa passagem, inclusive, podemos imputar um leve tom irônico por parte do autor — meramente desse grupo de oleaginosas, além de que há a que o protagonista chama de invasão de seus parentes: “Quando é que a gente já comeu peru em nossa vida! Peru aqui em casa é prato de festa, vem toda essa parentada do diabo...” (ANDRADE, 1993, p. 76) e, por fim, todos que ali moram canalizam forças e energias para concretizar a vontade do pai, a fim de realizar a ceia de Natal.

Os corpos que estão sujeitados ao pai se esquematizam influenciados pela festa em homenagem ao nascimento do deus cristão e são regulados de maneira que as atividades realizadas por cada um tenham uma função, sequenciação e meta. Nada naquele ato está fora do lugar.

O último subgrupo do controle de atividade é o intitulado *articulação corpo-objeto*. Essa espécie de disciplina associa ação, corpo e objeto para um determinado intuito. Na visão do pensador, isso “define cada uma das relações que o corpo deve manter com o objeto que manipula. Ela estabelece cuidadosamente engrenagens entre um e outro” (FOUCAULT, 2012, p. 147).

A *articulação corpo-objeto* fica evidente, no conto, no momento em que Juca toma da mão da sua progenitora a faca para cortar a ave: “– Eu que sirvo! ‘É louco,

mesmo' pois por que havia de servir, se sempre mamãe servira naquela casa! Entre risos, os grandes pratos cheios foram passados pra mim e principiei uma distribuição heroica (...)" (ANDRADE, 1993, p. 77).

O objeto "faca" pode simbolizar um instrumento doméstico, ou seja, pode haver uma associação do utensílio delegado à mulher, a qual, historicamente, ficou inserida no universo da cozinha. Logo, existe uma articulação do objeto com os corpos, apenas o corpo feminino utilizava tal objeto, a fim de desempenhar papéis ditos femininos. Quem servia o pai, e depois os seus filhos, era a mãe. Notamos a relação intrínseca entre esses dois elementos com esse subgrupo de disciplinas.

Contudo, ainda que fique evidente a presença dos corpos dóceis dentro de "O peru de natal", devemos levar em consideração que existe uma transformação no que se refere à lógica da disciplina produzida pelo patriarcalismo. Nos trechos retirados do conto, o tempo verbal que predominou foram os do pretérito, alicerçando-se no passado: "*Morreu* meu pai, *sentimos* muito, etc." (ANDRADE, 1993, p. 75. grifo nosso), "*Era* costume sempre, na família" (ANDRADE, 1993, p. 76. grifo nosso), "O que se sempre mamãe *servira* naquela casa!" (ANDRADE, 1993, p. 77. grifo nosso).

Isso se deve, pois, à linha narrativa empregada por Juca para exercer uma comparação: um tempo antes da morte do pai e um depois da morte do pai. Ele narrou uma transformação dos hábitos e costumes de sua família. Com o apagamento da figura paterna, a disciplina dos corpos foi afetada.

Em sua obra *A caminho do encontro: uma leitura de contos novos*, Ivone Daré Rabello (1999), a partir de análises de "Totem e Tabu" de Freud em relação ao conto, também corrobora essa visão: "De forma similar e metafórica, e sem domínio consciente dos atos, o filho Juca luta com o pai e quer sacralizar-se como o novo chefe da família, impondo suas leis, opostas, ou quase, às do pai" (RABELLO, 1999, p. 165).

Segundo Rabello (1999), Mário de Andrade entrou em contato com a referida obra de Freud. Assim, houve uma releitura dessa tese antropológica, a qual,

atualmente, caiu por terra, de que a origem da cultura humana se relaciona com o totemismo infantil.

Nesse viés do pai da psicanálise, a refeição totêmica de sociedades tribais renovaria a violação contra a figura paterna acontecida ancestralmente. Ela configurar-se-ia no ato de alimentar-se do totem, o animal sagrado da tribo, protetor. Logo, a devoração do animal totêmico seria uma profanação do pai primitivo e, por sua vez, uma desgraça ao clã. Por isso a característica de tabu.

Desta maneira, para Rabello (1999), “não é difícil ler “O Peru de Natal” como estilização, entre jocosa e séria, de “Totem e Tabu”. Juca, menino-grande, com restos de vivência edipiana mal-resolvida, viola solenemente a lei do pai e, por meio do ritual da ceia de Natal, transgride sua lei de contenção, permitindo à família devorar gulosamente o peru-totem” (RABELLO, 1999, p. 167).

Sucedese, assim, com a ascensão do jovem protagonista, uma transmutação da lógica disciplinar. Não é que há, juntamente com a morte do pai, uma morte dos corpos dóceis. O que ocorreu foi uma alteração da disciplina e, por sua vez, dos corpos dóceis. Notamos que, em cada trecho, houve uma ruptura dos costumes. Antes, a ceia era composta por comidas desinteressantes. Agora, tem-se um peru succulento. Antes, o luto era estendido até depois da missa de sétimo dia. Agora, ele se encerra. Antes, apenas a mãe servia os alimentos. Agora, familiares além dela também o fazem.

Outra figura que não se apaga é o patriarcalismo. Quem foi responsável por alterar a organização dos corpos foi o progenitor, ou seja, o filho mais velho. Não foi a mãe, a tia, ou os irmãos. Quem se assemelha mais ao pai é Juca. Levando em consideração essa proximidade, além das concepções de Da Matta (1985), essa visão se justifica. Aliás, outro fator que mostra isso é o período no qual o conto se passa, o natal.

Segundo Ferreira (1988), o substantivo “Natal” é oriundo da palavra latina *natalis*, que significa nascimento. Ocorre o nascimento de uma nova disciplina dos

corpos, uma disciplina baseada no patriarcalismo hierarquizada e determinada por Juca. A celebração cristã simbolizaria não só a substituição de fato do pai de Juca pelo seu filho mais velho, mas também uma metamorfose da coerência disciplinar formadora dos corpos dóceis.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. *Contos novos*. Belo Horizonte: Editora Villa Rica, 1997.

COUTINHO, A. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

DA MATTA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “A família como valor: Considerações não-familiares sobre a família à brasileira”. In: ALMEIDA, A., M. et al (orgs.). *Pensando a família no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, UFRJ, 1987.

FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MACHADO, M. “Subjetividade coextensiva em “O peru de Natal”. In: <<http://www.palpitar.com.br/download.php?file=SUBJETIVIDADE%COEXTENSIVA.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

MOISÉS, M. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

PONTIERI, R. L. *Peru versus galinha: aspectos do feminino em Mário de Andrade e Clarice Lispector*. Literatura e Sociedade/Depto. de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da FFLCH-USP, São Paulo, Nº 3, 1998, pp. 43-50.

RABELLO, I. D. *A Caminho do Encontro*. São Paulo: Ateliê, 1999. v. 1.

Submetido em: 15/09/2014

Aceito em: 14/04/2015