



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 20, v. 3
out-dez. 2024
p. 185-199

Identidade, memória e colonialidade de gênero no conto “Tílburi de praça”, de Raul Pompéia

(Identity, memory and gender coloniality in the tale “Tílburi de praça”, by Raul Pompéia)

(Identidad, memoria y colonialidad de género en el cuento “Tílburi de praça”, de Raúl Pompéia)

Caroline Luiza Willig¹
Saraí Patrícia Schmidt²

RESUMO: Um clássico do modernismo brasileiro, “Tílburi de praça”, de Raul Pompéia, apresenta elementos que evidenciam a colonialidade de gênero que é estruturante na sociedade brasileira, no que tange à universalização da identidade de mulher aos moldes patriarcais, e também traços que permitem a desconstrução desta. A proposta deste escrito é elucidar a respeito das características que articulam o narrador-personagem aos eixos da identidade e da memória, a fim de observar como este constrói, a partir de sua cosmovisão, os demais personagens ao longo do conto. O aporte teórico-metodológico para a análise tem como base os escritos de Ricoeur (1994), Costa (1992), Maingueneau (2006; 2008), Reis (1995), Santos (2011), Lugones (2014) e Engels (1884).

PALAVRAS-CHAVE: literatura; memória; identidade; colonialidade de gênero.

Abstract: A classic of Brazilian modernism, “Tílburi de praça”, by Raul Pompéia, presents elements that highlight the coloniality of gender that is structuring in Brazilian society, in terms of the universalization of women’s identity within patriarchal molds, and also traits that allow the deconstruction of this. The purpose of this writing is to elucidate the characteristics that articulate the narrator-character to the axes of identity and memory, in order to observe how he constructs, based on his worldview, the other characters throughout the story. The theoretical-methodological contribution to the analysis is based on the writings of Ricoeur (1994), Costa (1992), Maingueneau (2006; 2008), Reis (1995), Santos (2011), Lugones (2014) and Engels (1884).

Keywords: memory; identity; gender coloniality.

Resúmen: Un clásico del modernismo brasileño, “Tílburi de praça”, de Raul Pompéia, presenta elementos que resaltan la colonialidad de género que se está estructurando en la sociedad brasileña, en términos de la universalización de la identidad de las mujeres dentro de moldes patriarcales, y también rasgos que permiten la desconstrucción de esta. El propósito de este escrito es dilucidar las características que articulan al personaje-narrador a los ejes de identidad y memoria, con el fin de observar cómo construye, a partir de su cosmovisión, los demás personajes a lo largo del relato. El aporte teórico-metodológico al análisis se fundamenta en los escritos de Ricoeur (1994), Costa (1992), Maingueneau (2006; 2008), Reis (1995), Santos (2011), Lugones (2014) y Engels (1884).

Palabras clave: memoria; identidad; colonialidad de género.

1 Jornalista e licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas. Mestra (2021) e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale. Doutoranda-sanduíche na Universidad Pedagógica Nacional Un. 171 Cuernavaca, México (PDSE/CAPES). Integrante do Grupo Criança na Mídia (Universidade Feevale), Onda Vermelha (UFRGS) e Vazantes (Independente). E-mail: carol.willig@gmail.com.

2 Jornalista com Doutorado (2006) e Mestrado (1999) em Educação na linha dos Estudos Culturais pela UFRGS Docente dos Programas de Pós-Graduação Processos e Manifestações Culturais e Inclusão Social e Diversidade Cultural da Universidade Feevale. Coordena o grupo Criança na Mídia: Núcleo de Estudos em Comunicação, Educação e Cultura com diretório no CNPq e é pesquisadora co-fundadora a Rede de Pesquisa em Comunicação, Infâncias e Adolescências. Coordenadora do Comitê Científico (2018-2019/ 2020-2021) do GT Educação e Comunicação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Educação, sendo coordenadora do GT (2016-2017) e vice-coordenadora (2014-2015). E-mail: saraischmidt@feevale.br.



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 04/10/2023
Aceito em 01/07/2024

A nossa vida de casados é uma verdadeira questão aberta. Entrar e sair é tudo a mesma coisa. Acontece, porém, que ela está sempre fora e eu nunca estou dentro (Pompéia, 1981).

1 Na mente do narrador-personagem

Embora não se trate de uma narrativa de testemunho, mas de um texto ficcional, o conto “Tílburi de praça”, de Raul Pompéia, denuncia a colonialidade de gênero que permeia a visão de mundo do narrador-personagem, refletindo a visão de mundo patriarcal da sociedade brasileira, que não só idealiza e reduz a mulher a uma identidade universal pautada nos moldes eurocêntricos ocidentais, como também condiciona os sujeitos a esse papel de subalternidade em nome da honra e da posse.

Contada da perspectiva de João, a narrativa ficcional apresenta a história de um homem de negócios, já viúvo, que se casa novamente, com uma mulher, também viúva. A condição de viuvez da esposa jamais permite que o marido a veja de uma perspectiva decente à sua visão conservadora e patriarcal, embora este alimente uma paixão não por ela, mas por uma idealização de sua pessoa. O mistério sobre o que se passa no coração da esposa o leva a buscar os conselhos de uma cartomante, os quais são recebidos com desdém, visto que o narrador-personagem mantém, do início ao fim do conto, a aura de mistério sobre a existência ou não da traição, bem como a contrariedade sobre os sentimentos em relação à esposa, que diante dele, seguia uma incógnita.

Em “Tílburi de praça”, Raul Pompéia convida o leitor a passear pela mente do narrador-personagem. O texto já foi referenciado por Graciliano Ramos como “o conto sonogado pelo modernismo”, numa referência à necessidade de a crítica ter um olhar mais minucioso quanto à sua importância, conforme destaca Sidnei Xavier dos Santos (2011, p. 13) em sua dissertação de mestrado, “As Metamorfoses de Raul Pompéia: um estudo dos contos”.

Em leitura para esta pesquisa, o objeto em questão oferece pistas de uma ideologia colonialista de gênero que segue oprimindo sujeitos caracterizados como mulheres, por meio de paixões obsessivas, passionais e relacionamentos abusivos que são o espelho de ações movimentadas por essa mentalidade de dominação masculina. Junto a outros textos que haviam sido publicados em periódicos, este foi resgatado pelo pesquisador Afrânio Coutinho, e publicado em volume no ano de 1981 (Santos, 2011, p. 13)³.

A proposta deste artigo é, portanto, analisar a colonialidade de gênero a partir dos teceres do narrador-personagem da trama, quando este descreve os personagens e ocorridos por meio do conto. A pesquisa é tecida com o amparo de consultas bibliográficas e tem caráter exploratório, se

³ Ver: *Contos* (1981). (Obras, v. 3).



ancorando nas problemáticas da identidade e da memória.

Entre os principais pensadores movimentados para tecer este texto, destacam-se Ricoeur (1994) e Costa (1992) e suas contribuições a partir de “A poética de Aristóteles” (1990), Maingueneau (2006, 2008) com suas elucidações acerca do *ethos*, Reis (1995) defendendo a literatura como instituição, Santos (2011) com sua ampla pesquisa acerca de Pompéia e suas transformações literárias, Lugones (2014) e Engels (1884) com o amparo conceitual de colonialidade de gênero e origem da monogamia. O estudo parte de uma costura teórica e se desenvolve a partir da análise de trechos da obra, com vista em elencar traços de colonialidade de gênero nas narrativas de João, o narrador-personagem de “Tílburi de praça”.

2 Memória e identidade nos teceres do narrador-personagem

Beirando a oralidade, o conto é narrado de forma a rememorar um fato vivido pelo personagem principal, que carrega traços não só de sua visão de mundo, como também revela a cosmovisão do autor, ao versar sobre o que lhe sucede no passado. Reis (1995), ao discorrer sobre a literatura como instituição, postula que esta tanto tece quanto é tecida pela cultura, memória e identidade e relações ideológicas que a permeiam:

O termo cosmovisão, bem como seus sinónimos de mundividência e naturalmente visão de mundo, tem que ver, pois, do ponto de vista do escritor, como uma certa forma de reagir perante o mundo, os seus problemas e contradições, desencadeando-se então numa resposta esteticamente elaborada a estímulos e solicitações ético-artísticas formuladas pela sociedade, pela História e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor. Daí pode resultar uma identificação com temas e formas que configuram um período literário e sobretudo com um determinado sistema ideológico, capaz de inculcar coesão axiológica à cosmovisão (Reis, 1995, p. 83).

Compreende-se, portanto, que embora este artigo se proponha a elucidar sobre o *ethos* da esposa pelos olhos de João, em “Tílburi de praça”, esta o faz por meio do que o narrador-personagem tece sobre ela, em se tratando, portanto, de um processo de representação da cosmovisão daquele que narra. Apresentado aqui como amparo teórico, os escritos de Ricoeur (1994). Este afirma que o tempo humano é produzido na medida em que o ser humano produz narrativas, e que estas “atingem seu pleno significado quando se tornam uma condição da existência temporal” (Ricoeur, 1994, p. 85).

Ricoeur (1994) desenha o processo de mimese postulado em *A poética* de Aristóteles em três etapas, a fim de articular as problemáticas entre tempo e narrativa que permeiam os estudos literários e atrelam estes aos estudos da memória e da identidade. Segundo o teórico, são três as etapas de mimetização, ou seja, de representação, que ocorrem em uma espiral e não em processo circular, na medida em que se atravessam as mesmas etapas, mas com concepções mais elevadas



e ao passo que o processo não tem um fim em si.

De acordo com Costa (1992, p. 12), “Aristóteles associa a mimese, a partir do domínio poético, com a transformação ética do objeto-modelo”, seja essa transformação para melhor, para pior ou que represente a realidade. Entretanto, como se percebe dentro dos estudos antropológicos, como postula Ricoeur (1994), o senso de bom e ruim, bem como de realidade, incorre num conjunto de formas de organização social de sentidos. A literatura, segundo Reis (1995), cumpre esse papel de ordenar complexidade cultural, e o faz por meio da narrativa, que é, por sua vez, a construção da percepção de tempo humana, sincrônica e diacrônica, à qual, por meio da linguagem, o ser humano atribui sentido à existência, tal qual o faz Raul Pompéia em “Tilburi de praça”, ao rememorar sua história e tecer narrativas sobre sua esposa.

Nenhuma narrativa literária, sob esse prisma, se coloca neutra de ideologia, por mais que se proponha à imparcialidade. Costa (1992, p. 32) postula que “as mais persuasivas são as pessoas que vivem violentamente as emoções, porque elas as passam com veracidade aos outros”, em uma referência ao poeta, compreensão que se estende, também, aos demais fazeres literários ficcionais.

Esta tanto é composta quanto compõe, em processo de mimese, discurso sobre o mundo. Ricoeur (1994) elenca como mimese I a base ética pré-narrativa, a cosmovisão à qual o autor se insere no processo literário, e que alicerça, por meio de traços estruturais, simbólicos e temporais, a etapa seguinte, que se constitui por mimese II. Por mimese I, Ricoeur (1994, p. 101) elucida:

Vê-se qual é, na sua riqueza, o sentido de mimese I: imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária [...] A despeito da ruptura que ela institui, a literatura seria incompreensível para sempre se não viesse a configurar o que, na ação humana, já figura.

A mimese II, por sua vez, é referenciada de reino do “como-se”, ocupando função de mediação entre a mimese I e a mimese III, desenvolvendo, portanto, o papel de elo conector: é onde se encontra, por sua vez, o fazer literário, quando o escritor desenvolve uma representação sobre a mimese I, quando transforma traços estruturais, simbólicos e temporais em narrativas. Esses teceres não são conceituados como ficcionais, na medida em que o pesquisador evidencia a necessidade de diferenciar as narrativas ficcionais das narrativas históricas.

O terceiro estágio da mimese se faz por meio de uma nova representação, que se constitui por meio da recepção da representação desenvolvida no segundo estágio:

Generalizando para além de Aristóteles, diria que mimese III marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica (Ricoeur, 1994, p. 110).



Ao postular sobre a mimese III, o autor destaca a relação de intertextualidade que ocorre por meio da recepção do público que passa a interpretar e tecer olhares novos, narrando para si de modo outro aquilo que se apresenta na mimese II. Nesse contexto, a análise de “Tílburí de praça” se dá na integração espiralada dos processos da mimese que constituem, por sua vez, a narrativa do personagem na construção do *ethos* discursivo de sua esposa, em se tratando especialmente desse processo de mimese II, em que o autor, por meio do narrador-personagem, mimetiza concepções de mundo que fazem parte da cosmovisão à qual pertence, situado em seu tempo-espaço.

Samoyault (2008) descreve por intertextualidade o processo de novas criações representativas que são, por sua vez, indissociáveis das representações anteriores. Segundo a autora, escrever é também reescrever:

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizados de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta fundadora, coletar e registrar os altos feitos, as ações resplandecentes, uma estória constitutiva e constituinte. A origem está lá, na necessidade absoluta de possuir uma origem (Samoyault, 2008, p. 75).

Esta coloca a literatura como uma necessidade da memória, que desde os primórdios é usada para registrar os feitos, seja por meio da oralidade ou da escrita, e que mesmo quando se busca a originalidade, se incorre em conexão com os teceres anteriores:

Mesmo quando ela se esforça em cortar o cordão que liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separa de alguma coisa é afirmar sua existência (Samoyault, 2008, p. 75).

Essa infinita teia de representações sobre representações pode ser tratada do ponto de vista da intertextualidade, característica que se mostra no conto assinado por Pompéia em diversos pontos, tanto quando o autor incorpora traços da cultura brasileira que o constituem como sujeito, para empregar verossimilhança aos personagens, quanto quando o faz propositalmente, ao escolher os assuntos e delinear os personagens.

As referências ao conto “A cartomante”, de Machado de Assis, são aqui elencadas para evidenciar os processos de mimese na figura da cartomante, que se mostra em ambos os contos de modo a proporcionar uma catarse tanto no narrador-personagem quanto no leitor, mas apresentam um final de maneiras diferentes, demonstrando insegurança dos maridos em relação às esposas e homens mais jovens.

Em “A cartomante”, o desfecho da trama terminou no assassinato da esposa e do amigo, enquanto em “Tílburí de praça”, Pompéia propôs um desfecho diferente, em que a contraditoriedade de sentimentos vividos pelo narrador-personagem não se encerra ao fim da trama, deixando a



lacuna em aberto para que o leitor tire suas conclusões sobre a existência ou não da traição, haja visto que não quis, de fato, compreender o conselho da cartomante.

Da mesma forma, Santos (2011) destaca uma retomada da personagem da viúva, cuja representação havia tomado forma por uma narrativa diferente, em outro conto, publicado meses antes de “Tílburi de praça”. Tal traquejo para manusear a heterogeneidade das culturas brasileiras é o que faz Santos (2011) compreender o escritor como um ícone da metamorfose literária, cujos escritos ainda foram pouco explorados diante da riqueza das cenas cotidianas que permeiam suas criações textuais.

A mimese III se mostra presente nesses processos de intertextualidade, bem como o reinício do processo que deságua na mimese II quando este produz, então, “Tílburi de praça”. Samoyault (2008) elucida acerca da proximidade da memória com a intertextualidade na medida em que esta é uma nova expressão daquilo que já existia, e não puramente uma cópia:

Longe de se contentar em deambular melancolicamente numa memória passada, a literatura joga com modelos, referências, o já dito. Se retomam vestígios, as obras impõem também suas regras: modos de emprego variáveis da reescritura, não resultando mais de uma atitude angustiada de repetição, mas de re-apropriações múltiplas do já dito (Samoyault, 2008, p. 78-79).

Trata-se, portanto, de uma nova representação que dá sequência aos textos preexistentes. O processo narrativo da trama, desenvolvido no gênero do conto, apresenta um novo desfecho para uma história que apresenta configurações semelhantes, denotando a heterogeneidade das culturas brasileiras, que por mais alicerçada que esteja nos moldes conservadores, monogâmicos e patriarcais, é subjetivo o desfecho dessas relações de poder no cotidiano dos personagens.

A colonialidade de gênero, por sua vez, denota a cosmovisão patriarcal eurocêntrica que universaliza e essencializa os sujeitos aos moldes binários de gênero, de tal modo que o masculino exerça domínio sobre o feminino. Tal posicionamento é apontado pela intelectual decolonial María Lugones (2014), que postula a respeito do gênero como uma invenção do âmbito do discurso, tecida sobre o determinismo biológico com base no sexo:

Diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial. Pensar sobre a colonialidade do gênero permite-nos pensar em seres históricos compreendidos como oprimidos apenas de forma unilateral.

Antes mesmo de ser cunhado o conceito de colonialidade de gênero, Engels, no clássico *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, publicado pela primeira vez em 1884, conclui que possivelmente a monogamia tenha surgido dentro da antiga Grécia, que organizou a família de modo patriarcal, colocando o homem como provedor e a mulher como reprodutora e



cuidadora, tanto dos filhos quanto do marido, devendo fidelidade a ele, enquanto o mesmo não era exigido dos homens. Os resquícios do matriarcado foram aos poucos suprimidos, a ponto que as mulheres tanto não podiam pedir o divórcio quanto podiam ser assassinadas em nome da honra:

Essa forma de família evidencia a transição do casamento do par para a monogamia. A fim de assegurar a fidelidade da mulher e, portanto, a paternidade dos filhos/filhas, a mulher é submetida incondicionalmente ao poder do homem: quando ele a mata, está apenas exercendo seu direito (Engels, 2019, p. 76).

O território americano, segundo Engels (2019), foi colonizado com forte implementação da família nuclear. No Brasil, diferente dos Estados Unidos, por exemplo, a implementação da família nuclear ficou muito mais no âmbito de política de Estado do que de prática, haja vista que foi colônia de exploração e não de fixação de residência, no entanto, ela segue estruturante. Um indício é a prática de “crime de honra”, muito comum até a década de 1970, em que cidadãos cometiam os crimes alegando a defesa de sua honra, assassinando esposas em caso de suspeita ou confirmação de traição. Conforme destaca Eluf (2002, p. 164):

A ‘honra’ de que tanto falam os passionais, é usada em sentido deturpado, refere-se ao comportamento sexual de suas mulheres. É a tradução perfeita do machismo, que considera serem a fidelidade e a submissão feminina ao homem um direito dele, do qual depende sua respeitabilidade social. Uma vez traído pela mulher, o marido precisaria ‘lavar sua honra’, matando-a. Mostraria, então, à sociedade de que sua reputação não havia sido atingida impunemente e recobriria o ‘respeito’ que julgava haver perdido.

Atualmente, a perseguição por ciúmes, amor passional e assassinato de mulheres pelos próprios companheiros ou ex-companheiros denota a ferida aberta da dominação masculina sobre as mulheres, objetificadas por meio desse projeto de Estado que é a família nuclear e a monogamia, cobrada especialmente das mulheres.

Em se tratando da esfera discursiva, tecida pela necessidade humana de narrar para dar sentido ao mundo, “Tílburi de praça” expressa traços de colonialidade de gênero por meio do narrador-personagem, que dá indícios de partilhar dessa ideologia, na medida em que se expressa remetendo à época à qual o conto pertence e, mesmo assim, à frente de seu tempo pela forma com que constrói a imagem de sua esposa e se relaciona com suas posses, mesmo alegando não ter se casado com dinheiro. Engels (2019, p. 84) entende que a monogamia

De modo algum foi fruto do amor sexual individual, com o qual não teve absolutamente nada a ver, já que os casamentos, do começo ao fim, continuaram a ser atos de conveniência. A monogamia foi a primeira forma de família que não se fundou em condições naturais, mas em condições econômicas, a saber, sobre a vitória da propriedade privada sobre a propriedade comum primitiva, de origem natural.

Para compreender a cosmovisão e os traços de colonialidade de gênero nas falas do personagem-narrador, recorre-se ao conceito de *ethos*. Por *ethos*, compreende-se a teia de traços



que dão forma à identidade de uma coletividade, sendo a síntese de costumes de um determinado grupo de pessoas. Portanto, pelas palavras de Maingueneau (2006, p. 62), “[...] implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento”. Este permeia, portanto, o campo do dito, referenciando, sempre, o que se mostra por meio do discurso (Maingueneau, 2008).

A partir de elementos apresentados pela trama, a narrativa explora não só uma ficção, mas a encenação de traços históricos, sociais, culturais, identitários, coletivos e subjetivos (Maingueneau, 2006). Esses aspectos transitam pela compreensão do papel do narrador diante da construção do *ethos* discursivo da esposa. Na próxima seção, será desenvolvida uma análise da construção do *ethos* discursivo da viúva, esposa do narrador-personagem de “Tílburi de praça”, com base nas contribuições de Costa (1992), Engels (1884), Lugones (2014), Maingueneau (2006, 2008), Reis (1995), Ricoeur (1994) e Santos (2011).

3 A perspectiva do agente da enunciação a partir de sua narrativa

“Tílburi de praça” inicia com uma pergunta: “Não encontraram por aí minha mulher?” (Pompéia, 1981). O casamento formal de ambos não significa, portanto, que tenham, de fato, uma proximidade, a tal ponto de o marido não saber onde sua esposa circula, o que denota certa independência por parte dela, que vem a se confirmar mais adiante, quando este relata que a esposa é viúva. Sua condição de viuvez oferece um *status* social para sua época, que não seria possível na solteirice ou no casamento (Santos, 2011). E isso não muda quando esta se casa, visto que provavelmente dispunha de dinheiro, considerando que, logo nos primeiros parágrafos do conto, o narrador-personagem destaca que não se casou por dinheiro com a viúva, pois tem seus prédios para lhe assegurar.

Como um tagarelar da mente narrado pelas palavras de João, contraditório, interconectado ao mesmo tempo não linear, percebe-se o delinear de uma personalidade que valoriza a acumulação do capital e não do conhecimento. Diálogos intelectuais não tomam forma de forma profunda, enquanto constantemente é consumido pela dúvida do porquê não agrada a esposa, enquanto “o amigo”, aparentemente, sim. Sua fala se apresenta de forma confusa, quando este demonstra dificuldade em ordenar seu mundo por meio da linguagem; do mesmo modo se percebe uma inteligência emocional que não alcança um nível de comunicação e geração de afeto para com a esposa, tampouco a passionalidade diante do amor prometido com o casamento e não realizado como imaginava, o que permite enxergar a distância de dois estranhos que habitam a mesma casa.

A expressão “por aí” também reflete certa despreocupação e despreendimento por parte de João, que se demonstra acostumado ao comportamento da esposa. A ficcionalidade da obra de Raul



Pompéia, por meio de seu estilo literário, oferece um rico cenário que, embora se trate de arte e não relato de testemunho, apresenta traços culturais recriados em meio a circunstâncias e personagens fictícios, apresentando uma espécie de relacionamento aberto em que os personagens vivem como o centro da narrativa.

A metáfora da porta, que remete à entrada e à saída da esfera privada, onde reside a intimidade do casal, e a pública, onde o *status* é o que importa, se faz presente do início ao fim da trama. “Eu por uma porta, ela por outra” (Pompéia, 1981), narra o personagem, que em nenhum momento evidencia o nome da esposa, caracterizando-a por meio de expressões diversas que refletem a relevância, bem como proximidade, desta para o narrador-personagem, que de antemão avisa não ter se casado por dinheiro, pois tem os seus “prédios” (Pompéia, 1981). E ressalta esse fato duas vezes ao longo da trama, evidenciando o pensamento capitalista que é estruturante em sua cosmovisão.

A expressão “minha mulher” (Pompéia, 1981) é usada para fazer referência à esposa, representando a relação de posse que permeia o casamento, relegando o papel feminino à objetificação. No último parágrafo do conto, de forma irônica, João referencia a esposa como “minha querida mulher, que eu não tenho” (Pompéia, 1981), evidenciando o fato de o casamento formal não significar, de fato, que ele a possui como amante, na medida em que a sua relação na esfera privada é distante e fria, gerando a contrariedade que permeia a mente do narrador-personagem do início ao fim da trama.

A referência “viúva” é também usada pelo narrador-personagem para se remeter à esposa, expressando a sua condição de mulher independente, que não mais necessitava do casamento para estabelecer suas relações sociais. Mas essa relação se alterna quando João faz uso do termo “viuvinha” (Pompéia, 1981) para descrever a esposa, em diminutivo, em tom irônico que denota a plurissignificação do termo para o próprio narrador-personagem, que percebe a esposa como uma mulher pequena e frágil, aquela “figurinha saltitante”, mas ao mesmo tempo misteriosa e indecifrável, uma “diabinha adorável” (Pompéia, 1981), o que lhe causa certa angústia, ao passo que ele precisa também diminuir a figura da independente viúva a uma simples “viuvinha”. Embora no início do conto ele sugira que não sabe se casou por paixão ou compaixão da viúva, o narrador evidencia nos trechos a seguir o desconcerto que a presença da esposa lhe causa:

Eu cravei um olhar na minha noiva.
la divina, num simples vestido roxo, que a vestia como se a despisse. Sorriu-me. Pareceu-me sentir, ao redor de mim, um turbilhão de abelhas douradas, brilhando e zumbindo. Casei-me...
Pois bem, daí para cá, é isto... eu por uma porta, ela por outra, em cabra-cega.
Às vezes, passamos um pelo outro. Ela a caminhar na sua vida, eu, na minha, espiando.
Ela sorri-me; eu disfarço, coro e vou seguindo para adiante (Pompéia, 1981).



Traços identitários do personagem orador são trazidos à tona por meio de suas palavras, em tom complexo e expressivo que beira a oralidade, mas uma oralidade que reflete fluxos de consciência do narrador-personagem: heterogêneos, ora profundos, ora superficiais (Santos, 2011). Estes se mostram, especialmente, pela metáfora das portas e suas passagens para entradas e saídas, demonstrando a transitoriedade da relação que vem a se confirmar, por fim, no encerramento do conto, com a explicação da cartomante sobre os corações “tílburis de praça”.

Um conto típico modernista, em que o dinamismo dos pensamentos é posto pelas palavras do narrador-personagem, o texto apresenta com verossimilhança a plurissignificação e a heterogeneidade que permeia a mente de João na medida em que este narra sua relação com a esposa, a exemplo da declaração a seguir: “A nossa vida de casados é uma verdadeira questão aberta” (Pompéia, 1981). Aberta no sentido de poder entrar e sair, e também no sentido da dúvida quanto à traição, que permanece em aberto do início ao fim do conto. Tal plurissignificação dá margem para interpretações subjetivas do leitor, num processo de mimese III.

Pistas são aos poucos inseridas na trama por meio do fluir de memórias em que ele demonstra conflitos diante do conservadorismo posto à prova perante a esposa, uma viúva que não pedia licença ao marido para ir e vir, ou mesmo se curvava diante dos compromissos de esposa, conforme narra João:

Não tenho repartição que me prenda... não tenho obrigação de hora certa... tenho os meus prédios... Posso espia-la dia e noite... Não! amante ela não tem, posso afirmar... Pois se nem a mim mesmo ela quer!... É o seu mal... Quanto ao mais, é só passear, passear. O que a perde é o passeio (Pompéia, 1981).

Assegurado com seus bens materiais, João atribui a ausência da esposa aos passeios e justifica a não existência de amantes alegando que nem a ele ela procura, quem dirá amantes. Há uma certa necessidade de autoafirmação com esse enunciado, que se ancora na monogamia e na impossibilidade de a esposa se entregar a qualquer um se não cumpre nem suas obrigações como mulher.

No entanto, são diversos os pontos em que o narrador-personagem ressalta a proximidade da esposa com um personagem que também não é nomeado, demonstrando a necessidade de deixar clara a falta de importância do sujeito para ele, haja vista que possivelmente sabia seu nome, considerando que ele frequentava sua casa e estava inclusive em seu casamento, quando um olhar da esposa, então sua noiva, na hora do casamento, o intriga:

Foi o diabo... Logo na igreja, dei com a viuvinha olhando um convidado... Eu, viúvo de uma mulher como eu tive, boa, gorda, pacata, amiga do rapé e dos seus cômodos, casar com aquela figurinha saltitante, de olhos pretos, que logo ali, começava a pular-me fora do matrimônio... Estive quase a desmanchar tudo, na hora do recibo a vás... Não faz mal, pensei porém, gosto dela... que diabo! se casar com outra, não poderá suceder a



mesma cousa? Vá! é um gosto ao menos. E atirei-me de cabeça no abismo... Matrimônio é assim. A primeira cousa que um marido deve comprometer é a cabeça... Para ficar logo atordoado. Senão, não casa... (Pompéia, 1981).

O trecho anterior apresenta camadas complexas para serem exploradas, entre as quais a aceitação do marido, antes mesmo do casamento, da possibilidade de traição por parte da esposa. A demonização do comportamento feminino quando não condiz com os padrões patriarcais está presente na fala do narrador, bem como a comparação com a esposa anterior, falecida, colocada como a figura ideal, diante do comportamento indecente da “viuvinha”.

O matrimônio, visto como um compromisso em primeiro lugar, da cabeça, causa também a indagação no leitor, levando-o a refletir, diante da distância entre o casal, se o compromisso de casamento entre ambos não era apenas um contrato puramente da cabeça, visto que para além da formalidade, ambos são completos estranhos. Tão estranhos que João não menciona o nome da esposa ao longo do conto.

A dificuldade de “encontrar” a esposa é outro fluir de pensamentos do personagem orador que permeiam a narrativa. Esta também se mostra como uma metáfora para subentender a distância entre os dois, marido e mulher, cujo “amigo”, aquele mesmo do olhar em pleno dia do casamento, parece interessar mais:

Até eu fico seduzido e aceito um charuto dos dele, e fico a fumar, ouvindo os bambus, as cigarras... Minha mulher, calada, ao nosso lado, ouve, como eu, as cigarras, e os bambus, conjugalmente. Mas eu conheço que ela gosta mais, extraconjugalmente, de ver as letras azuis do meu amigo. Assim ficamos, os três, recostados nas chaises-longues, bebendo crepúsculo (Pompéia, 1981).

O casal divide a companhia do amigo conjugalmente, mas João afirma ter certeza de que a esposa prefere o amigo a ele, em metáfora às suas letras azuis:

Até eu fico seduzido e aceito um charuto dos dele, e fico a fumar, ouvindo os bambus, as cigarras... Minha mulher, calada, ao nosso lado, ouve, como eu, as cigarras, e os bambus, conjugalmente. Mas eu conheço que ela gosta mais, extraconjugalmente, de ver as letras azuis do meu amigo. Assim ficamos, os três, recostados nas chaises-longues, bebendo crepúsculo (Pompéia, 1981).

O narrador, devido à distância de afeto diante da esposa, mesmo a contragosto, se deleita do “namoro” não consumado entre os dois, haja vista que o “amigo” é jovem e bonito, diferente dele, que nem idade para namorar pensa ter, por isso de logo se casou com a “viuvinha”: “Um homem depois de cinqüenta não namora; os dedos estão perros para o bandolim das serenatas, o luar dos balcões tem reumatismos. Desde que há meia dúzia de prédios, é logo casamento...” (Pompéia, 1981).



A angústia por compreender os mistérios de sua esposa leva o narrador-personagem a recorrer a uma cartomante que busca gerar uma catarse no personagem, como uma inserção de uma consciência ampliada que dá espaço para o autor expressar, por meio da personagem, conhecimentos e uma consciência que não fazem parte da construção narrativa de João, seu narrador-personagem. “Meu senhor, o coração da mulher é uma cousa complicada” (Pompéia, 1981), declara a personagem, que nomeia por meio de metáforas e comparações os tipos e coração existentes:

Há corações fechados que são como portas de que se perde a chave. Ninguém lhes entra, sem que um milagre da sorte ensine como. Então, é a imensa ventura. Há corações de uma só porta, como as casas seguras, onde a gente entra, sem custo instala-se, faz família dentro, e aí chega a netos tranqüilamente. Há corações de duas portas, que dão entrada a um afeto pela frente, diante da sociedade; a outro afeto pelos fundos, diante da indiscrição da Candinha e seus filhos. O segredo destes amores de acordo é possível; mas, às vezes, mesmo sem segredo eles são felizes. Há corações hotéis, onde todo o mundo entra, escandalosamente, quase simultaneamente, pagando à parte o seu cômodo, sem grande intriga, nem ciúmes. Há corações bodegas, que é um horror... (Pompéia, 1981).

A cartomante dá literalmente a cartada final com a explicação sobre o último e mais moderno tipo de coração, o transitório tílburí de praça, que não só dá nome, mas sentido ao conto:

Mas, há uma espécie curiosa de corações, um produto das sociedades desenvolvidas, para a qual chamo a sua atenção: é o coração volante, e o coração rodante, que aceita amor, mas que não fixa, daqui para ali, a tanto por hora, a tanto por mês, o coração tílburí de praça, que aceita o passageiro em qualquer canto, que dobra a esquina, que corre, que pára, que vem, que desaparece, que passa pela gente às vezes, juntinho, sem que se possa ver quem vai dentro... (Pompéia, 1981).

Ao apresentar a ideia dos tipos de coração existentes, se referenciando à forma como eles encaram as relações afetivas, se evidencia o termo coração “tílburí de praça”, que dá nome e sentido ao conto. João, como agente da enunciação, revela ter compreendido a metáfora do tílburí representando o coração da esposa, entretanto, ao dizer que compreendeu “vagamente” o conselho em si, o faz com desdém à afirmação, fazendo a escolha de se manter acreditando que a traição não é um ato consumado, e que a esposa não condiz com a definição da “pitonisa”.

Santos (2011, p. 117) destaca que, “na verdade, João tem dificuldades em reconhecer sua impotência, que, no entanto, está totalmente expressa em sua linguagem tortuosa e reticente, na sua leitura entre cômica e estúpida dos fatos e em suas ações sem norte”. Mais do que inteligência, falta a João a construção da possibilidade de existirem diferentes formas de amar e, em especial, que a mulher com quem se casou seja um tílburí, pois tem dificuldade de vê-la como ela é, haja vista a sua cosmovisão permeada pela cultura da monogamia, do patriarcado e que universaliza a mulher a uma identidade essencialista.

O conto reverbera de forma atual por causar estranhamento ao retirar o relacionamento



aberto, o triângulo amoroso e a traição do seu lugar-comum, quando o autor traça o *ethos* de um narrador-personagem que ignora, ou não é inteligente o bastante para perceber a traição da esposa; ou em outra significação, que depende dos processos de mimese III, ou seja, de interpretação do leitor, exerce um comportamento obsessivo e possessivo por parte da viúva que tem a liberdade para ir e vir.

A participação da cartomante, como uma inserção de sua interpretação sobre os tipos de coração existentes, é uma tentativa de provocar a catarse no narrador-personagem, entretanto, o fato de ele permanecer no desdém de sua fala é também gatilho para o leitor o compreender como tolo. A catarse, portanto, vem a ocorrer no processo de mimese III, quando o leitor, a partir da construção do *ethos* do personagem orador amparado na ignorância e ilusão, passa a dar mais credibilidade ao conselho da cartomante do que às leituras aparentemente equivocadas de João, haja vista a forma como o autor traça seu *ethos* discursivo. A catarse, diante do conto, é então uma possibilidade e não um fato consumado, visto que o narrador-personagem não concorda com os conselhos – e julgamentos – da cartomante.

Pompéia sabiamente deixa a questão do relacionamento em aberto, permitindo que o leitor faça suas próprias conclusões por meio da riqueza de plurissignificação e intertextualidade da narrativa. Mas, mais do que isso, a obra traz a possibilidade de ampliar os horizontes conservadores por meio da inserção de uma cosmovisão mais ampla fornecida pelos conselhos da cartomante, consciência à qual Santos (2011) atribui como uma forma de o autor inserir seus próprios conselhos para o personagem-orador.

Essa conversa do autor com seu personagem torna-se também uma espécie de conversa com o próprio leitor, simbólica e didática para exemplificar a amplitude de possibilidades de amar para uma sociedade acostuada ao condicionamento à monogamia e suas interfaces com a colonialidade de gênero, enquanto a modernidade reserva uma transitoriedade que vem contrastar com o que se espera de um casamento monogâmico e formal.

4 Considerações finais

“Tílbur de praça” apresenta com leveza a oportunidade de desconstrução do leitor diante das formas de amar, e também formas de compreender as novas (ou seriam antigas?) formas de se relacionar dos tempos modernos, que deixam o contrato formal do matrimônio em aberto. Com esse passeio pelas palavras que saltam da mente do narrador-personagem para as páginas do conto, guiado pelo filtro teórico da colonialidade de gênero, uma série de traços da cosmovisão de João puderam ser evidenciados, os quais são estruturantes no plano de Estado-nação brasileiro e



também nas culturas brasileiras, até os dias atuais.

A construção do *ethos* do personagem orador por parte de Pompéia desafia o leitor a permear a confusão de João misturada a um apego pela ilusão de sua esposa, de quem ele esperava um comportamento dócil como o da falecida, aos moldes do que Engels (2019) postula ao discorrer sobre a origem e estruturação da família nuclear e da monogamia. Consegue-se, portanto, perceber traços estruturantes da colonialidade de gênero nas falas do personagem, traços identitários que narra a partir das memórias que o marcaram e foram interpretadas a partir de uma visão de mundo também condicionada a essas normatividades do casamento e da subalternidade de gênero, às quais ficam, provavelmente, mais evidentes quando lidas em 2021, muitos anos após a sua primeira publicação, quando a sociedade estava apenas se abrindo ao diálogo acerca desses comportamentos silenciados.

A forma como o autor conduz o leitor, por meio das memórias de João, aos conselhos da cartomante, que surgem com uma percepção ampliada e metafórica, permitem que este, por um instante, se desvencilhe do olhar condicionado do narrador-personagem, que evita o processo de catarse proposto pela personagem. Essa interferência, que dá voz ao entendimento do autor sobre os tipos de coração de mulher (Santos, 2011), ignorados pelo narrador, provoca uma espécie de relação de comparação em que o próprio leitor pode fazer a escolha de não ignorar, mas refletir sobre essas aberturas de possibilidades de formas de amar, que, ainda nos dias atuais, são reprimidas pelo projeto de Estado-nação, pautado na família nuclear por fins econômicos e de controle social.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. Brasília, DF: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1990. (Série Universitária, Clássicos de Filosofia).

ASSIS, Machado. “A cartomante”. In: CONTOS: uma antologia. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 256-257.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática: 1992.

ELUF, Luiza Nagib. *A paixão no banco dos réus*. São Paulo, 2002.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Boitempo, 2019.

LUGONES, María. Rumo ao Feminismo Decolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 23 nov. 2021.



MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Curitiba: Criar, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 69-92.

POMPÉIA, Raul. Tílburi de Praça. In: CONTOS. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: FENAME: Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1981. s/p. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=37028>. Acesso em 17 nov. 2023.

REIS, Carlos. Literatura como instituição. In: REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995. p. 19-76.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa, a tríplice mimese. In: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994. t. 1. p. 85-136.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTOS, Sidnei Xavier dos. *As metamorfoses de Raul Pompéia*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-25062012-150057/publico/2011_SidneiXavierDosSantos_VOrig.pdf. Acesso em: 24 nov. 2021.

