

HISTÓRIA E FANTASMAGORIA NO SÉCULO XX PAULISTA

O nome do bispo, *de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.*

Bruno Zeni

Zulmira Ribeiro Tavares é escritora de humor singular. Aplicado a um dispositivo ficcional refinado — e raro na literatura brasileira atual —, esse humor, que também estrutura o processo construtivo de sua

ficção, é capaz de instaurar narrativas de sentido e forma originais, pois reveladoras do próprio caráter ambíguo do estatuto artístico da obra literária. Não é pouco para uma escritora que escolheu debruçar-se sobre um universo tão rico e traiçoeiro como o da história privada das classes dominantes brasileiras.

A mordacidade das narrativas da autora levou os melhores ensaístas que se dedicaram à sua prosa a destacar o caráter eminentemente crítico, moderno, espirituoso e demolidor dessa ironia de ponta fina. Surpreende, além disso, a proeza da ficcionalidade negativa desenvolvida pela autora: esculpir no isopor o cotidiano das elites e ao mesmo tempo inscrever, no fundo dessa paisagem desbotada e quebradiça, questões propositivas cruciais para a

literatura e a sociedade brasileiras — questões essas apresentadas com grande força artística, porque aplicadas a situações ficcionais bem-acabadas. Nesse sentido, a ficção de Zulmira Ribeiro Tavares guarda afinidade com as obras de Machado de Assis, Oswald de Andrade e Alcântara Machado (este, em seus melhores e mais ácidos momentos), autores que arriscaram acariciar o dorso dos cães de raça da sociedade para, a contrapelo, revelar as pulgas que habitam sua pelagem luzidia¹.

Em *O nome do bispo*, primeiro romance da autora — publicado em 1985 com o selo Brasiliense² e a ser relançado pela Companhia das Letras —, o procedimento ficcional se constitui em relação ao universo que retrata mediante uma combinação de chacota discreta, atenção distanciada e perspectiva histórica. O livro narra os dias de internação de Heládio Marcondes Pompeu num hospital do bairro de Higienópolis, em São Paulo, para tratar de um probleminha nos seus "cômodos inferiores". As páginas iniciais do livro são exemplares do tom — simpático e distanciado, tratante e obsequioso — com que o narrador se refere ao protagonista.

Heládio dirige-se ao hospital onde passará por uma intervenção cirúrgica para livrar-se de uma fissura anal. O táxi em que viaja pára no cruzamento e a freada brusca inflige ao protagonista uma dor aguda. O sofrimento faz com que ele adquira um novo estado de consciência e perceba a "ondulação verde" da praça Buenos Aires como nunca antes, como nunca desde a infância. O protagonista "percebe que talvez desde há muito anos tenha estado preso como as plantas e as árvores (ou como os bichos de outrora?), por meio do seu rabo, ao chão daquela praça que perdura intacta, fora e dentro da sua cabeça (tão para si e tão para o mundo) quando tudo à sua volta mudou" (p. 8). O narrador dá espaço aos pensamentos de Heládio — "Nem uma pedra

sobrou do velho casario", diz o protagonista a si mesmo — para em seguida, em consonância com a nova percepção do personagem, discorrer sobre as transformações pelas quais passou a cidade de São Paulo durante, presume-se, o tempo de vida desse homem de meia-idade, próximo dos 50 anos.

A ação narrativa transcorre no espaço de alguns dias da primavera de 1980, mas volta no tempo, o que faz do livro um romance histórico, sem que o texto, no entanto, seja submetido à carga artificiosa de recomposição "fiel" de época. Ao contrário, os movimentos de reconstituição do passado vêm todos atravessados pela experiência e pela consciência alterada de Heládio. A percepção de que tudo à sua volta mudou ocorre à consciência do personagem graças à fissura anal de que padece — as doenças, como uma pretensa "mononucleose atípica" que o levou a abandonar o curso de Direito, fizeram que Heládio adquirisse consciência de sua "natureza duplicada". A indicação é do narrador e permite, com atenção detida sobre a *natureza duplicada* da prosa da autora, entrever o procedimento cervical do romance, que se comunica com a substância da narrativa — a passagem do antigo mundo das parentelas paulistas para o da sociedade de massas, como anota Roberto Schwarz no posfácio do livro.

Assim, as demais oposições que o romance estipula, como aquelas entre fundo e forma, ditadura e democracia, mundo familiar e espaço público, caminham lado a lado de maneira a erguer um painel ao mesmo tempo patético, já que focado na enfermidade da burguesia decaída, que perdeu o passo da história brasileira, e profundo, porque contraposto a momentos decisivos dessa mesma história, num arranjo tenso do qual, como tentaremos indicar, se extraem possíveis postulados éticos sobre a relação literatura/realidade e presságios sobre o processo social do país nas décadas que se seguiram ao aparecimento do texto.

Não são poucas as situações do entrecho que se apóiam na dualidade própria à arte da ficção, modo de fala em que se conta algo aparente e nítido para dizer de outra matéria — esta, não obnubilada, mas sombreada numa armação multifária que cabe ao leitor iluminar. A matéria de *O nome do bispo* é ampla, mas bem-delineada: o romance descreve, por meio da memória, das divagações e dos delírios do protagonista, o modo de vida e a compreensão de mundo de uma família tradicional de São Paulo, de ascendência portuguesa, residente num bairro ele-

(1) Quanto a Machado, o paralelo evidente é com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cujo protagonista guarda correspondência de classe com o de *O nome do bispo*. Em relação a Oswald, com o traço de futilidade volúvel da burguesia paulista que aparece rematado nas *Memórias sentimentais de João Miramar*. De Alcântara Machado ver, por exemplo, um conto excepcional como "A sociedade", de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que assim como *O nome do bispo* toma como matéria de fundo as incongruências de classe e como figura as tensões entre as etnias que compõem a sociedade paulistana.

(2) Recorreu-se aqui à 2ª edição, de 1991, à qual se referem os números de páginas citados.

gante da cidade, com ramificações de parentesco em Minas Gerais — a parte pobre da família, aquela com cheiro de "bala mandada" (p. 64).

O momento presente da narrativa é o ano de 1980, mas o protagonista recuará no tempo em lembranças da infância, transcorrida na casa dos avós Pompeu nas primeiras décadas do século XX, e da mocidade, vivida durante a ditadura militar. Heládio recebeu o mesmo nome do tio-avô, o bispo dom Heládio Marcondes Pompeu (vem daí o título do livro), que em 1940 chegou a ter uma audiência com o papa Pio XII. A tradicional família do protagonista, estabelecida em Higienópolis, já não dispõe do mesmo poder econômico dos bons tempos, mas também não perdeu a pose. Os Pompeu, dirá o narrador a certa altura, sempre se sentiram "deliciosamente estrangeiros" no Brasil e, naquele começo dos anos 1980, descobriram-se "pitorescos" (pp. 33 e 140).

Em poucas linhas o leitor fica a par das andanças profissionais e da vida familiar de Heládio: não terminou o curso de Direito por conta de uma doença rara, a tal "mononucleose atípica"; foi pequeno empresário, dono de um negócio aberto pelo pai; casou-se, teve um filho, desquitou-se; aplicou mal o dinheiro da herança em negócios diversos. No momento da internação, trabalha com compra e venda de terrenos. A fragilidade de sua saúde frustrou o futuro de sucesso que a família lhe reservava, tornando-o um corpo estranho entre os Pompeu. Desde a juventude Heládio foi se afastando de seu centro social — a casa dos avós entre os anos 1920 e 50 —, até perder o "eixo de realidade" que o orientava.

Sedado no leito do quarto de hospital, à espera da operação, Heládio recorda dois acontecimentos de sua infância e juventude. O primeiro, uma noite de mágicas na casa dos avós no ano de 1940. O menino Heládio, então com 10 anos, está maravilhado (e um pouco assustado) com o espetáculo reservado para aquela noite, em que Tio Oscar será o mágico. Depois de alguma confusão, Heládio descobre o verdadeiro rosto do tio por trás de suas feições inglesas. "Tio Oscar é um mulato loiro!", exclama para si mesmo, não se sabe se naquela noite, ainda criança, ou quando se recorda do fato, no hospital — e a ambigüidade permanece latente em quase todas as lembranças de um Heládio narcotizado e extremamente suscetível a recaídas nostálgicas reveladoras. A constatação faz com que as

lembranças de Heládio se abram para "outras paisagens", e ele enxerga a "parentela pobre" dos Pompeu (pp. 33-34).

O episódio da noite de mágicas é todo ele sugestivo acerca da caracterização da infância e do ambiente familiar dos Pompeu, com *flashbacks* dentro de *flashbacks* e observações ácidas do narrador sobre o tratamento diferenciado conferido à tia Clara Nardelli, denominada em família sempre por seu sobrenome de solteira, por ser uma "casca-grossa", termo que os Pompeu haviam deixado de usar por imaginarem que ela, a agregada, o tomasse, assim como eles, por sinônimo de "italiana".

O capítulo das mágicas levou Berta Waldman, em excelente ensaio, a definir o procedimento literário do romance como o de uma "psicologia da fraude", que cria um "espaço cênico de falsas polarizações: o mágico chama a atenção do espectador para um lado, quando é do outro que o evento aguardado vai ocorrer". Para a ensaísta, o método de composição de Zulmira Ribeiro Tavares desvia a atenção do leitor para o primeiro plano, mas o interesse maior está no fundo da cena. Diz Waldman: "Fazendo eco a questões menores que assolam a cabeça do protagonista (quanto dar de gorjeta a cada enfermeiro? em que momento dar a gorjeta?), contrapõe-se a voz do narrador, que vai, aos poucos, revelando a história da grande família paulistana, através de máximas (verdadeiro bestialógico) que, se por um lado são engraçadas, por outro traçam perfil nítido de uma classe social em sua facilidade de transformar a bobagem em norma de vida"³.

Seria, assim, um romance anedótico ou caricatural, em que a bobagem preside a "norma de vida", não fossem os momentos recorrentes em que as elucubrações do protagonista escorregam para uma autoconsciência reveladora e apavorante, quando então a gravidade do tom sobressai e impede que o protagonista — e com ele também, sempre ambíguo, o narrador — leve o raciocínio às últimas conseqüências, fazendo assim que a narrativa se suspenda no instante mesmo em que a acusação contra a dominação burguesa está para se formular. É o que acontece ao final do episódio das mágicas na casa dos avós Pompeu, que Heládio recorda

(3) Waldman, Berta. "Cara e coroa". *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 52, 1994, pp. 59-65.

ainda antes de sofrer a intervenção anal. Perceber a face mulata por trás das feições inglesas de Tio Oscar lhe abre passagem para lembranças e outras paisagens. O verbo usado pela autora então é revelador: o que Heládio "enxerga", ou seja, vê nitidamente, é a parentela pobre — "fundos de quintal modestos", "primos do interior" —, e lhe ocorrem ditos proferidos em família na sala da casa de Higienópolis, como "Fulano coça a orelha com o pé" ou "Beltrano tem o pé na cozinha" (p. 34). O protagonista então volta a pensar em Tio Oscar e em sua cabeça "nua e exposta a críticas como uma bunda de criança". E Heládio gosta da "cabeça-bunda" do tio, num sentimento reconfortante de recordação familiar. Em seguida, porém, o personagem recua, assustado com a evidência a que seus pensamentos o conduzem: "Heládio percebe de repente que a qualquer momento as três salas podem ficar escuras como sangue velho, com cheiro de coisa ruim, estragada, fica com medo".

As salas da casa dos avós comunicam-se com as alternâncias de consciência do protagonista, que oscila entre as reminiscências, o delírio e o sonho, graças à rotina hospitalar, que impõe ao paciente trocas de turno, sedação e, mais à frente, visitas — eventos que lhe convulsionam o estado de espírito. Naquela mesma noite de mágicas na casa dos avós Pompeu, o bispo dom Heládio estará em audiência com o papa. A distância do tio-avô de quem herdara o nome permite, talvez, que o Heládio menino tenha experimentado a liberdade de contemplar com olhos desimpedidos a situação familiar, compreendida e figurada nitidamente agora, no momento da internação, que é propício à lembrança. Heládio expõe, por meio de uma confluência de sonho, memória e delírio (três cômodos de sua consciência infantil, enraizada na casa dos avós), a dominação, o preconceito racial, o esnobismo e o simultâneo alheamento dos Pompeu a tudo isso — o que faz deles e do palacete de Higienópolis um reservatório de água parada, cujo odor se pode sentir quando narrador e protagonista beiram o perigoso limiar da tomada de consciência.

O segundo acontecimento que Heládio relembra antes de ser operado é o seu depoimento no Dops, em 1969. O personagem fora chamado a depor porque a Polícia Federal descobrira, dentro de alguns volumes de uma livraria, bilhetes escritos por ele com supostas mensagens comunistas, pois vinham com a seguinte inscrição: "P.C., meu amor".

O depoimento de Heládio é hilário (e de evidente sentido crítico quanto às trapalhadas do regime militar): ele tenta convencer os agentes do Dops de que as iniciais não se referem ao Partido Comunista, mas escondem as palavras "paisagem circundante", que era como Heládio se referia ao corpo da mulher a quem se destinavam os bilhetes (o corpo era a *paisagem* que *circundava* o órgão sexual da amante).

Além dessa extração humorística de superfície, a passagem que descreve o depoimento também parece ser indicativa, num segundo plano positivo e propositivo, de um sentido mais penetrante a respeito de certa ética e finalidade da escrita num contexto particular: o Brasil da redemocratização. Essa proposição, que se desenha como um esboço, diz tanto do caráter da ordem literária como de uma situação histórica particular, aquela do regime autoritário imposto ao país de 1964 a 1985, projetando-se para as décadas que viriam. Vejamos.

No Dops, Heládio e Clotilde travam um diálogo angustiado à espera da vez de se explicarem às autoridades. Ela, amiga do protagonista, comenta uma observação do delegado, relatada por pessoas que haviam deposto no dia anterior, de que "o absurdo faz parte da vida nas delegacias. Como, aliás da própria vida". É também Clotilde quem observa que "o escrivão quando transcreve quase sempre não entende, só reproduz" (p. 38). Ao absurdo da vida o escrivão de polícia responde com a linguagem mecânica da transcrição literal daquilo que ouve. Numa situação particular do entrecho, por meio do diálogo dos personagens em situação, a autora sugere uma posição estética particular, desenvolvida ao longo do livro mas apenas insinuada no fundo dessa passagem em que se afigura um humor debochado. Na paisagem de fundo do episódio pulsa uma estocada à reconstituição histórica sem mediação da linguagem literária, numa clara postura, se se pode dizer assim, "realista anti-realista".

O teor descritivo que poderia se contrapor ao naturalismo mecânico do escrivão permanece não nomeado até que nova passagem do romance sugira formulação clara. No trecho em que discorre sobre o efeito da anestesia no corpo e na percepção de realidade do protagonista/paciente, o narrador aponta a solução do problema: "fantasmagorias" (título do capítulo que se segue àquele do depoimento no Dops) são como se afiguram ao personagem as impressões por que passa sua consciência anestesiada. Ao descrever a sensação do protagonista depois de

passar pela intervenção anal, o narrador observa que Heládio experimentou a anestesia como um "tempo morto", jogado fora, e o pós-operatório como uma vertigem. Ao se recuperar da anestesia, o convalescente se sente dentro de um redemoinho — um "vórtice de fluxos da existência" —, num "espessamento da vicia" (p. 51-52).

A fantasmagoria poderia ser tomada então como um imperativo estético para descrever os Anos de Chumbo, em que a tortura, a política repressiva e a supressão das liberdades individuais instauraram uma espécie de tempo morto, um coágulo temporal e moral expresso na obsessão do regime militar com a ordem e os bons costumes. Se arriscarmos tal paralelo entre o romance e a situação política brasileira do período, será possível entender a ditadura como um tempo morto — jogado fora, como o período da anestesia — e a volta desse estado alterado de consciência como um espessamento da vida que corresponde à redemocratização e à reorganização social do país e se estende até hoje.

Dessa maneira, pode-se extrair da passagem uma proposição ao mesmo tempo estética e ética das mais interessantes para a obra de ficção que pretenda se debruçar sobre os anos do regime militar, mas também sobre qualquer regime de exceção, em que a violência, a opressão e o arbítrio se façam norma. A passagem, assim como o romance em sua forma, sugere que voltar a períodos assim exige que a descrição do que passou resvale para a fantasmagoria — em oposição à linguagem mecanicista das delegacias —, já que a experiência histórica em questão é análoga à "da morte como uma forma de anulação perfeita" (p. 51). Entender a internação de Heládio em correspondência com o período do regime militar brasileiro e o pós-operatório com o período da redemocratização sugere uma imagem sintética e fértil para entender a longa e dolorosa mudança histórica vivenciada pelo país dos anos 1980 para cá. A leitura, porém, ainda reserva outras sugestões.

Depois de operado — a intervenção é um sucesso —, Heládio se deixa levar pela lembrança de uma antiga empregada, a pernambucana Abérsia, que costumava lhe contar narrativas tradicionais de sua terra, nas quais Camões era desafiado pelo "Rei do Recife". Por conta de sua espirose, Abérsia lhe fizera vislumbrar um ambicioso projeto de estudo sobre o folclore brasileiro. Aliado às suas intenções sempre adiadas de ler Kant e Lima Barreto, somado ainda aos insucessos profissionais cre-

ditados à fragilidade de sua saúde, o projeto de desenvolver um estudo sobre a cultura brasileira calcado nas histórias contadas por uma empregada doméstica revela uma volubilidade que, como nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é marca de classe. Mas aqui, ao contrário do que acontece no romance machadiano — onde, como mostrou Roberto Schwarz, a desfaçatez do narrador preside a estrutura formal da narrativa —, a volubilidade de Heládio assume caráter menos áspero, já que o narrador oscila no tratamento, entre enlevado e sarcástico, que devota ao protagonista.

Ainda no hospital, o convalescente recebe quatro visitas (que lhe descobrem o paradeiro): do filho Felipe, da prima Lavínia, do amigo Mauro e do artista Vitório Avancini. Todos esses encontros são muito sugestivos de temas como a autoridade paterna, a militância política, as amizades de juventude, democracia, ditadura e história da cidade de São Paulo, tudo isso descrito no tom usual do narrador, entre irônico, ameno e afetuoso, abrindo espaço às memórias e aos desejos de Heládio, mas expondo o ridículo de seus caprichos e volubilidades. A visita de Vitório Avancini, em especial, sugere novas idéias para a chave de leitura que vê correspondência entre o romance e o processo social brasileiro e, particularmente, paulista. O artista italiano, que se especializara em escultura funerária, propõe a Heládio um projeto de reforma dos túmulos da família Pompeu no cemitério da Consolação. A visita causa profundo desconforto em Heládio, mas o protagonista voltará ao assunto da conversa em suas divagações, lembrando que as mortes recentes na família causaram um sério problema: não havia mais espaço nas sepulturas do cemitério. Os novos Pompeu, então, estavam trocando a Consolação pelo cemitério Get-sêmani, no Morumbi, assim "como os vivos, que abandonaram Higienópolis e desceram para os Jardins (os que puderam)" (p. 140).

O retrato da velha elite paulistana no começo dos anos 1980 é demolidor, e a imagem crítica construída pelo livro, poderosa: uma família tradicional vive momentos de padecimento e reorganização de sua própria realidade, internada num hospital de Higienópolis. O romance evidencia a dimensão farsesca da classe dominante, esvaziada de seus símbolos tradicionais mas ainda afeita a projetos mirabolantes e fumaças de grandeza, ao mesmo tempo que embala seus sonhos de *finesse* e altivez, consciente da força transformadora das vontades

dessa classe. A imagem da elite decaída é bastante contundente porque feita de dentro: a partir de um episódio patético e constrangedor — baixo como os "cômodos inferiores" de Heládio — protagonizado por um de seus membros, mas um membro esmaecido, fracassado e patético, que encarna o limite histórico do grupo social que representa. O momento, meados dos anos 1980, porejava trânsito, instabilidade e indefinição.

Por fim, um dos capítulos decisivos do livro, "No solário", também já apontava, em 1985, para uma situação social futura, hoje consolidada. O convalescente aproveita a luz dourada que penetra o espaço aberto do hospital para, numa espreguiçadeira, recobrir forças depois da intervenção. Sua tranquilidade, porém, é abalada por uma presença desconhecida, um homem que o toma por outro paciente, um companheiro de ala de Heládio que sofre de um câncer no escroto. Esse desconhecido ameaçador aproxima-se de um Heládio em estado de vigília para, ao pé do ouvido, insultá-lo e ameaçá-lo de morte. O episódio confunde-se com novas recordações do protagonista sobre a parte pobre dos Pompeu, numa descrição que sugere um torpor de pesadelo — uma consciência "riscada de alucinações". A sedação dos anestésicos que agem no corpo do convalescente lhe provoca, por um momento, uma sensação de "puro terror". A passagem comunica-se com as recordações da noite de mágicas na casa dos avós, pois voltam as lembranças da violência familiar e o cheiro de "bala mandada" da parte pobre da família, e o acontecimento do solário aterroriza Heládio por todo o livro. O personagem, no entanto, não consegue compartilhar o ocorrido com ninguém.

(4) A anonimidade dos personagens é uma das características recorrentes em alguns dos melhores romances da década de 1990. Para citar dois autores importantes, são anônimos os personagens de *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, e os protagonistas de *Um céu de estrelas* (1991), *Subúrbio* (1994) e *O céu e o fundo do mar* (1999), de Fernando Bonassi.

Nas derradeiras páginas do romance Heládio finalmente deixa o hospital, conduzido numa cadeira de rodas (sem que a providência fosse necessária), numa tentativa de, "disfarçado", sair do hospital incógnito, ainda temendo o ataque do ameaçador desconhecido. O medo de Heládio parece prefigurar o temor generalizado que tomara conta das classes médias e altas a partir dos anos 1990 e persiste até hoje. A anonimidade e a procedência incerta dos possíveis atores sociais temidos por Heládio apontavam, em 1985, para o que viria a ser a tônica das duas décadas seguintes: o pavor e o enclausuramento das classes dominantes — que preferem passar incógnitas pelo acerto de contas da história — durante o espessamento da vida social brasileira que marca o processo de redemocratização⁴.

Lido em 2004, quase vinte anos depois de sua publicação primeira — quando se lembram quarenta anos de golpe militar e se comemoram 450 anos de São Paulo —, o romance traz questões incontornáveis para se pensar a história do país e da cidade não apenas nas últimas décadas, mas também no século passado e ainda antes, como sugerem as correspondências com autores modernistas e anteriores. A volta à circulação de *O nome do bispo*, com seus desdobramentos que cobrem o passado e o futuro do pretérito da sociedade brasileira em São Paulo, tem força para promover novas intuições e provocar os brios dos novos autores. A respeito da nova elite paulista, cada vez mais rica e cara-de-pau, cada vez mais — simultaneamente — acuada e espalhafatosa (a acreditar nos hábitos recentemente adquiridos com a abertura das importações, a revolução digital e os aparatos de segurança privada), a respeito da nova feição da classe dominante paulista ainda não se viu nada parecido com a ironia desconfortável, ambivalente e reveladora de Zulmira Ribeiro Tavares.

Bruno Zeni é jornalista, escritor e mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-USP.