

## Três personagens femininas de *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares

Lucilene Soares da Costa\*

### RESUMO:

O ensaio concentra-se na análise de três personagens exemplares do romance *O nome do bispo* a fim de elucidar como estas estabelecem polos de tensão ou de acomodação com o meio conservador no qual se inserem. Destaca ainda estratégias pelas quais a autora, cuja obra aparentemente não se identifica com a temática feminista, representou de forma aguda a mulher brasileira. A posição marginal que lhe concede em seus textos é um dos artifícios para desvelar o papel da mulher numa sociedade com traços patriarcais.

**Palavras-chave:** Literatura contemporânea. Romance brasileiro. Representação feminina.

### Introdução

Em 1985 vem à luz o primeiro e talvez mais bem sucedido romance de Zulmira Ribeiro Tavares: *O nome do bispo*. Publicado pela editora Brasiliense, o livro desperta logo a atenção da crítica que lhe dedica alguns ensaios em jornais e, em 1986, concede o Prêmio Mercedes Benz de Literatura pela melhor obra nacional de ficção editada de 1983 a agosto de 1986. Ainda como parte integrante da premiação, o livro é traduzido para a língua germânica e a autora realiza uma viagem de divulgação à Alemanha. Um reconhecimento um tanto tardio (a autora contava à época 55 anos), mas de certo modo compreensível, uma vez que nenhuma das obras – compostas de contos (ou “ficções”) e textos teóricos – escritas até então por Zulmira havia conseguido alcançar o grande público e romper os estreitos limites do meio acadêmico, mesmo aí não recebendo mais do que uma discreta acolhida.

De certa forma, *O nome do bispo* tentará responder aos impasses evidenciados nos textos anteriores, a saber, *Termos de comparação* (1974) e *O japonês dos olhos redondos* (1982). Se nesses havia antes uma predominância de “situações” desconcertantes e uma constituição apagada, quase alegórica, das personagens, que muitas vezes nem sequer eram nomeadas, no romance já vemos surgir uma profusão de personagens consistentes e bem caracterizadas, dentre elas o protagonista Heládio, figura principal e eixo condutor das tensões da narrativa.

### Heládio Marcondes, um Pompeu

Heládio Marcondes Pompeu não só possui nome e sobrenomes ilustres, já que provém de uma tradicional e numerosa família paulistana, mas ainda uma vasta e incômoda crônica familiar que o persegue nos mais delicados momentos da vida, não obstante seus esforços para se manter à margem dessa esfera. E é justamente em um desses momentos delicados que vamos encontrá-lo no início do romance: homem de meia idade, próximo aos 50 anos, Heládio está prestes a ser internado num hospital para ser operado de um “ridículo e constrangedor” problema nos “cômodos inferiores”, mais precisamente de uma fissura anal. A dolorosa ferida, localizada em uma região remota e pouco preocupante, que até então merecera “não mais do que uma meia atenção, ociosa e ocasional”, mas que subitamente desloca-se da *extremidade* do corpo para o *centro* das preocupações da personagem,

vai propiciar o pretexto ideal para que desabem “não apenas esta como todas as outras formas de acordo que até então vem ele mantendo com o mundo” (TAVARES, 1985, p. 8).

Os acontecimentos mencionados acima se situam no presente da narrativa, sendo que os episódios do passado foram recuperados pelo narrador. De um modo geral, no decorrer do romance podemos nitidamente perceber a existência de dois movimentos temporais: um, localizado no presente da narrativa, progressivo, acompanhará os passos da personagem nos dias de internação, por ocasião das visitas de amigos e familiares etc.; e outro, que se desloca até o passado distante, presentificando e recuperando episódios e histórias da vida pessoal e familiar de Heládio, muitas vezes à revelia da consciência deste. Esse segundo movimento é involuntário, geralmente provocado pelas drogas ingeridas no hospital e pela anestesia; mas haverá ainda uma terceira forma de apreensão do tempo, que se dará quando o protagonista, a partir de uma situação desestabilizadora no presente, conscientemente relembra fatos de sua vida ou velhas histórias transmitidas para as novas gerações pelos antigos “Pompeu”.

O primeiro fluxo de recordações ocorre na noite em que Heládio chega ao hospital, após tomar uma cápsula “para relaxar”, que ao ser associada à sua “química cerebral” e uma boa dose de imaginação provoca um curioso estado de consciência. É interessante a descrição de como essas lembranças surgem, pois se fazem através de uma inversão das funções do corpo. A “porta de entrada” desses fatos não é propriamente a consciência da personagem, mas justamente seus “cômodos inferiores”, assolados pela constrangedora ferida.

Heládio, homem-macaco aproximadamente há um mês, desde então possuidor de um prolongado e sensível rabo-auscultador, perde, de um momento para outro, a original sensibilidade adquirida. Os cômodos inferiores emudecem. A fissura do ânus nem ao menos lateja mais como há pouco, como se atrás de uma porta impressões antigas e persistentes forcejassem por penetrá-lo à sua revelia, traiçoeiramente, pelos fundos (TAVARES, 1985, p. 15).

A intensidade com que essas imagens aparecerão, associadas no trecho acima quase a uma agressão física, é um dado importante se tivermos em mente o quão no decorrer do romance essas recordações vão abalar o equilíbrio da personagem. Muitos desses acontecimentos que vêm à luz nem sequer foram presenciados por Heládio ou tiveram sua participação efetiva, mas conseguem da mesma forma se impor como se estivessem sendo vivenciados pelo protagonista no momento da narração.

Em ensaio célebre sobre o romance contemporâneo, Anatol Rosenfeld analisa a complexidade que o romance moderno ganha com o embaralhamento da categoria do tempo. Segundo o autor, as especulações sobre a relatividade do tempo sempre existiram; Goethe constatou em *As afinidades eletivas* que “a vivência subjetiva do tempo nada tem a ver com o tempo dos relógios” (ROSENFELD, 1996, p. 82), mas foi com os grandes romancistas do início do século XX (Virgínia Woolf, Marcel Proust) que essas indagações passaram do plano temático dos romances para se refletirem na própria construção do texto literário. Contrapondo o movimento de retorno temporal no romance à técnica cinematográfica do *flashback*, que “dá o passado como passado, como coisa morta, apenas lembrada”, Rosenfeld observa que no romance

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro, tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro (1996, p. 83).

Dessa forma, para a potencialização desse recurso, o passado não pode ser narrado apenas como passado; antes há uma fusão dos três níveis, propiciando que experiências vividas há muito tempo se imponham “talvez com força e realidade maiores do que as percepções ‘reais’” (ROSENFELD, 1996, p. 83). Daí a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, como *O nome do bispo*, numa tentativa de eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado. As considerações do autor acerca da apreensão do tempo e da possibilidade de fatos do passado surgiram com mais intensidade no presente do que no momento em que se realizaram, e se confirmam na análise de *O nome do bispo*, cuja narrativa se constrói a partir da recuperação e interpolação desses planos. É por meio do choque entre o presente rarefeito e os estratos pretéritos da crônica pessoal e familiar da personagem central que o romance ganhará forma.

Nesse processo de reminiscências merecem atenção à parte algumas das diversas personagens femininas que, apesar de aparentemente apagadas, pontuam o romance. Destacaremos três delas, que, em maior ou menor grau, estabelecem polos de tensão dentro da narrativa.

## **Nas margens dos Pompeu**

### **Prima Vivi**

Lavínia – ou prima Vivi, como é chamada em família – é talvez a personagem feminina mais bem caracterizada no romance. Podemos vê-la na narrativa em dois momentos distintos: na infância, no capítulo *Mágicas*, com suas perguntas impertinentes, e já na meia idade por ocasião de uma visita a Heládio no hospital.

É na infância que Prima Vivi manifesta os sinais de rebeldia e desobediência que incomodam as mulheres Pompeu mais ortodoxas. Pertencente a um universo autorregrado e protocolar, que tem por hábito cultivar uma série de normas muito próprias de bom comportamento e educação, transferidas de geração a geração sem que haja o questionamento de sua pertinência, Vivi assombra os mais velhos com aquela inclinação aos porquês típica da infância. Suas indagações recaem justamente sobre uma das instituições mais cultivadas pelos Pompeu: as “máximas” da família.

As “máximas” aparecem em vários momentos da narrativa. No hospital, mesmo abalado pela fissura e a dor da operação, Heládio se angustia sem saber qual a melhor forma de utilizar naquele local a “hierarquia das gorjetas”, filosofia adotada pelos cavalheiros da família e de autoria do avô Pompeu, que considerava dar gorjetas uma fonte de “tranquilas alegrias”, prescrevendo que “um homem bem-nascido, seguro de si, jamais se preocupa com gorjetas ainda que o dinheiro escasseie” (TAVARES, 1985, p. 53).

Outra máxima é adotada pela ala feminina da família, que estipula que “uma mulher fina em hipótese alguma cheira, nem para cá nem para lá”, frequentemente citada tendo como alvo a inclinação de uma delas por perfumes franceses. Prima Lavínia, curiosa, pede explicações, indagando: “Para cá é o perfume, e para lá é o fedor, ou é o contrário?” Pergunta pela qual é premiada com um cascudo e uma meia-resposta de outra tia: “O vidrinho de extrato nas mãos de uma senhora deve durar anos; um nadinha nos pulsos, outro nadinha atrás das orelhas”; não satisfeita, Vivi arremata: “Para quê se ela não deve cheirar?” (TAVARES, 1985, p. 21-22). Após sucessivas perguntas do mesmo gênero, a família decide por fim mandá-la para um internato em Itabira.

Vamos reencontrar Lavínia quarenta anos depois em visita ao primo no hospital Sta. Thereza, viúva, mulher madura, parecendo ter agora assimilado plenamente os ensinamentos das tias. Mas se abandonou o comportamento ostensivamente afrontoso, Lavínia encontrou uma forma bem original

de lidar com as normas da família. Como suas amizades se direcionavam em dois sentidos distintos, resolve manter os dois níveis separados um do outro; assim, “o risco de uma impressão vir a contaminar a outra é pouco ou, melhor, nenhum”. O primeiro círculo de amigos engloba os homens de sua idade e posição social, com quem frequenta “antigas casas de chá paulistanas, com sorvete, amanteigados, chocolate quente”, onde estabelece divertidos *tête-à-tête*. Já o segundo grupo, mantido totalmente à revelia do universo dos Pompeu, se compõe de homens muito jovens, na companhia dos quais a personagem visita “quartos de camas redondas espelhadas, esplendorosas dos motéis tipo ‘Long Tail’, ‘Ritmo Azul’, ‘Monsieur’, ‘La Gare’, ‘Gaiolão’” (TAVARES, 1985, p. 79).

Roberto Schwarz (apud TAVARES, 1985, p. 182) lembrou em seu posfácio a *O nome do bispo* a ambiguidade e a dificuldade de avaliação de certos sinais de modernização da sociedade brasileira presentes no romance. No trecho citado acima, temos um exemplo dessa dificuldade. O termo francês, anacrônico e nostálgico “*tête-à-tête*” é evocado pela personagem porque nenhum outro – por exemplo, “colóqui” (sic) ou “papo” – é capaz de descrever com exatidão a natureza e a atmosfera de seus encontros com esses homens de meia-idade. Já na segunda acepção, os termos estrangeiros – “Monsieur”, “La Gare”, “Long Tail” – designam lugares visivelmente vulgarizados, sendo que em ambos os espaços a personagem transita “com o mesmo ar compassivo e adequado com que *vive* os enterros familiares onde parentes se entreolham, se examinam, fazem suas contas, cobram, silenciam”. Os enterros são as ocasiões em que a personagem encontra seu “auge” e “dá-se ao luxo de pertencer a uma tradição” (TAVARES, 1985, p. 79).

Ao contrário de Heládio, que com o passar dos anos foi se deslocando mais e mais do eixo central da família Pompeu, Lavínia consegue a perfeita harmonização de seu papel familiar com seu novo estilo de vida: com a mesma naturalidade com que frequenta os motéis de camas redondas, usa palavras como “manganão”; enfim, reconhece que os ambientes – antigas casas de chá e motéis – são intrinsecamente dependentes um do outro, sendo que o segundo “oxigena” o primeiro.

Assim, as inconveniências de criança estão longe de sua postura atual, e é no apego às normas e tradições – embora com alguma mascarada – que a identidade da personagem se afirma. A espontaneidade impertinente da infância é no seu círculo menos aceitável do que a dissimulação e a máscara constantes da idade adulta. Não é exigido muito dos que se enquadram nessa norma, apenas uma boa interpretação de vez em quando, como as que Lavínia realiza nos enterros dos parentes.

Alfredo Bosi, em ensaio sobre as personagens na obra de Machado de Assis, analisa a recorrência da temática da máscara, sendo esta no contexto das narrativas machadianas uma necessidade permanente. Diz o crítico paulista: “Chegando mais perto dos textos [de Machado] vê-se que a vida em sociedade, segunda natureza do corpo, na medida em que exige máscaras, vira também irreversivelmente máscara universal” (BOSI, 1999, p. 86). No conjunto dos textos de Machado verifica-se que a máscara é uma constante, ora como tema explícito (“O espelho”), ora como constituinte da essência das personagens (*Dom Casmurro*, *A mão e a luva*). Porém, menos do que a sondagem de aspectos psicológicos que fazem com que alguém finja ser outro, o autor oitocentista estava interessado em mostrar que os diversos papéis que as pessoas representam são determinantes para que sejam incorporadas ou rejeitadas pela sociedade.

A análise de Bosi sobre a máscara em Machado parece igualmente exemplar se tivermos em mente a atitude do núcleo da família Pompeu, para quem mais preocupante do que a existência de um ato transgressor em si é a sua exteriorização ou a não conveniente dissimulação deste ato por meio de estratégias de disfarce, já que esta é “uma família que mantém sempre estável o seu universo homogêneo deixando simplesmente que pereça à míngua, por falta de oxigenação, um possível universo paralelo, invertido, conflitante” (TAVARES, 1985, p. 80).

Detendo-nos um pouco mais sobre Lavínia, podemos sentir que ela funciona ainda como um duplo feminino do protagonista, pois é a única personagem do meio familiar e social de Heládio com

quem nos deparamos nas duas fases da vida, a infância e a idade adulta. Aparentemente Lavínia e Heládio se dão muito bem, talvez este nem mesmo saiba da vida dupla da prima, já que esses dados são trazidos pela voz do narrador. No entanto, esta é uma relação que se dá muito ambigualmente. Heládio acredita que “a coqueteria da prima tem um timbre suspeito” (TAVARES, 1985, p. 82).

É curioso notar como uma personagem inicialmente transgressora, a prima Vivi, tem aos poucos sua carga de tensão esvaziada. Já a esse objetivo visavam os parentes quando resolveram mandá-la para o internato, “para uma melhora geral de seu estado” (TAVARES, 1985, p. 22). A verdade é que Lavínia termina por adquirir um *status* bem definido dentro de seu meio social, e a certeza desse lugar possibilita uma relativa mobilidade e maleabilidade dentro dele, visto que quaisquer atitudes de rebelião podem ser contornadas por dentro sem que se afete a essência desse universo. Apostando na máscara social, a personagem anula em si os conflitos que na personagem seguinte ainda estão presentes.

### Clara Nardelli

Não há temática mais paulistana em nossa literatura do que a figura do imigrante italiano e os possíveis contrastes e afinidades que este estabelece com os habitantes típicos do lugar. Essa questão já foi largamente explorada, muitas vezes pelo viés cômico, contrapondo o despachado e empreendedor imigrante aos paulistas “quatrocentões”, cujos sobrenomes sintetizam a herança das dezesseis famílias que vieram na caravela de Martim Afonso de Souza.

Podemos ver também esta temática presente em *O nome do bispo*. Há diversas referências e mesmo personagens estrangeiras que transitam ao longo do romance, e que se contrapõem aos paulistas “verdadeiros”, por assim dizer; porém, o melhor exemplo está personificado na figura da italiana Clara Nardelli.

O acaso propicia o romance entre Oscar Pompeu e Clara no bairro do Brás, numa noite de carnaval e a paixão fulminante. O casamento inicialmente não é bem aceito pela família do noivo, tio do protagonista, mas as objeções são recalcadas, uma vez que a moça era “filha de imigrantes em ascensão, comerciantes ligados ao ramo dos têxteis e que poderiam mesmo, com alguma boa vontade, ser considerados ‘italianos finos’” (TAVARES, 1985, p. 23). Bem se vê que aí já se apresenta um tema caro à literatura ocidental nos dois últimos séculos, ou seja, a união de uma “aristocracia” em decadência com os representantes do capitalismo em ascensão, lembremos, por exemplo, os romances do escritor americano Henry James.

Em *O nome do bispo* a personagem italiana aparecerá pela primeira e única vez no capítulo *Mágicas*. A presença de Clara provoca um permanente desconforto no ambiente familiar do marido, devido ao gosto pelas joias vistosas e perfumes franceses, unhas prateadas, roupas de cores fortes, hábito de falar em voz alta, e, sobretudo, pela origem estrangeira espelhada no seu “impronunciável” sobrenome Nardelli. As atitudes da italiana também geram desconfiças na família, uma vez que em sua companhia não se consideravam inteiramente “entre si”. Se tivermos em mente a personagem que vimos anteriormente, Lavínia, que não ousa pronunciar a palavra “escroto” (em referência ao órgão da anatomia, masculina) e dissimula o tempo todo, podemos ter uma ideia do quão é afrontoso o rompante de Clara no salão da família ao xingar a desconhecida polonesa, suposta amante de seu marido, de “polaca e puta” na frente de todos os presentes, rompendo assim dois tabus da família: o da necessária contenção verbal e o de nunca expor os deslizos de seus membros em público.

Guardadas as devidas proporções, além das diferenças de contexto, é irresistível uma aproximação, no que tange à questão do casamento, entre essa personagem e algumas daquelas da primeira fase de Machado de Assis, analisadas pela chave de Roberto Schwarz em seu estudo sobre o autor, *Ao vencedor*

*as batatas* (1977). Segundo Schwarz, em uma sociedade estanque como a brasileira no século XIX, o trabalho assalariado e a mobilidade social eram uma ilusão (ou farsa, nas palavras do crítico), visto que o trabalho livre não dava condições aos pobres de ganhar legitimamente seu sustento; assim, era através do mecanismo do *favor*, ou seja, a dependência subalterna obtida junto às classes abastadas, que se definia a sorte do homem branco livre. Nesse contexto se inserem algumas das personagens femininas machadianas: Guiomar em *A mão e a luva*, Helena no romance homônimo e Estela em *laia Garcia*, todas elas, de uma forma ou de outra, contempladas com o “benefício” do favor, pois foram retiradas de seus ambientes de origem para viver sob a proteção de uma família rica. Numa sociedade patriarcal a posição da mulher talvez seja ainda mais delicada do que nas “modernas”, visto que o trabalho feminino, considerado vergonhoso e degradante, nem mesmo está no horizonte de possibilidades a serem cogitadas, sendo que a única forma de aquelas que nasceram desprovidas de herança paterna se manterem é por meio do casamento, quer seja com alguém de condição social superior, quer seja com alguém da mesma origem.

As três heroínas machadianas da primeira fase – Guiomar, Helena e Estela – foram além daquilo que a posição de agregada junto à família rica poderia lhes permitir, pois ou almejaram o casamento com um pretendente bem nascido, caso da primeira, ou se apaixonaram pelo mocinho da casa, como as outras duas.

Embora raro, de fato, o casamento com um membro da classe prestigiada é, no contexto social do período, uma das poucas formas de mobilidade existentes, ou seja, a *fenda* entreaberta em uma sociedade de configuração desigual. No entanto este mecanismo de ascensão não é possível a qualquer um; antes se constitui como uma condescendência para com aqueles que manifestam dons especiais, sobretudo por terem supostamente nascido abaixo da classe à qual estavam destinados. Tendo em mente uma imagem do romance *A mão e a luva*, em que Guiomar, ainda criança, olha por uma rachadura no muro de sua modesta casa que faz divisa com a elegante chácara vizinha, e se apercebe do fosso social que separa os dois ambientes, Alfredo Bosi comenta: “A sociedade levantou um muro entre as classes, mas esse muro tem as suas fendas. É possível às vezes passar de um lado para o outro, não precisamente pelo trabalho, mas cultivando e explorando as relações ‘naturais’” (BOSI, 1999, p. 83). Por “relações naturais” leia-se casamento.

Porém, no universo ficcional de Machado, o casamento por condescendência, a união entre segmentos cuja própria estrutura social separa de forma definitiva gera profundos desvios. Não é por acaso que personagens como Helena, Estela, Capitu, entre outras, não encontrariam no romance “além de sua classe” felicidade ou aceitação social. O casamento como possibilidade de ascensão é uma aventura malograda, tendo o autor reservado a essas figuras o exílio, a hostilidade ou a morte.

Em *O nome do bispo* vemos essa mesma problemática expressa pelo narrador: “Clara não pertencia exatamente ao meio onde fora encontrada” (TAVARES, 1985, p. 23). O meio em questão – o bairro popular do Brás, onde ela havia ido visitar um tio – é também uma referência à sua favorável condição financeira. Porém, essa ressalva altera muito pouco sua posição dentro da família Pompeu, uma vez que, em sua origem, pertencia a outro grupo social. Ao contrário dos moradores de Campos Elíseos, de Higienópolis, da Av. Paulista, considerados “os donos de São Paulo”, que proveem de uma antiga e ociosa oligarquia, o imigrante, mesmo quando bem sucedido, carregaria consigo o estigma do trabalho braçal e assalariado. Daí a perplexidade do restante da família com aquele casamento inoportuno: “Nardelli! Nome sempre novo naquela sala ainda que o casamento de tio Oscar já tenha uns vinte anos de existência e tanto assim é que os parentes a mencionam sempre como Clara Nardelli e não Clara Pompeu” (TAVARES, 1985, p. 22).

Ao contrário do que houve com a prima Vivi, que pôde ser reincorporada ao convívio do grupo após a devida “reeducação”, já que era um membro efetivo deste, no caso de Clara não se trata de aparar

diferenças, visto que nenhum movimento é feito no sentido de diminuir o fosso; antes, cada vez mais fica explicitada sua condição marginal perante a família. Quase um século depois, é interessante notar como as apreensões de Estela em relação à sua aceitação em sociedade – caso viesse a se casar com o herdeiro rico – ganham forma na história de Clara. Estela se nega a um casamento vantajoso com o homem que ama e prefere viver em desterro. Embora já não existindo a implicação de dependência econômica, Clara é obrigada a conviver dentro de um círculo em que não é aceita, no qual é vista sempre como a outra. Essa rejeição nem sempre se manifesta ostensivamente, antes se faz por um acúmulo de pequenos sinais; mas em situações limites, como a do show de mágicas, pode se formar um quadro de intolerância em que palavras como “carcamana” e “casca grossa” não ficam restritas aos sussurros velados entre os parentes.

Estela, em *laia Garcia*, pressentiu que se cassasse com Jorge, com o passar do tempo, essas restrições sociais acabariam por minar e contaminar o amor autêntico entre ela e o moço rico, deixando-a em uma posição completamente vulnerável. Também em *O nome do bispo* parece haver essa sugestão: o episódio da suposta amante polaca e a paixão nunca arrefecida de Oscar por “mulheres” de certa forma desacreditam o ideal romântico do amor acima de todas as diferenças sociais. No jogo de forças entre amor e convenção, a última adquire nítida soberania.

### Abérsia

Logo após sua cirurgia na região anal, Heládio se lembra de uma outra mulher com quem havia convivido no passado: Abérsia, uma ex-empregada doméstica que havia trabalhado em sua casa dez anos antes. Embora se trate de uma memória voluntária da personagem, motivada pela associação entre seu estado de decomposição intestinal e uma das histórias contadas por Abérsia, essas lembranças surgem num contexto de extrema indeterminação temporal. O tempo, no princípio do romance bem marcado, após o começo da ingestão de remédios e da anestesia operatória, começa a se nublar:

As horas que se seguiram ao pós-operatório ligaram-se àquelas do dia seguinte formando um estirão de tempo não muito definido. Heládio estava ainda no hoje ou já no amanhã? (p. 53)

O momento exato em que esse diálogo [com o médico] se passara, muito tempo depois, logo depois das sucessivas evacuações, ou bem mais adiante, quase no momento da alta, perdeu-se para Heládio, da mesma forma que se perderam outros pequenos elos na cronologia do pós-operatório (TAVARES, 1985, p. 55).

Os três primeiros capítulos do romance se situam em datas precisas. Já a presença de Abérsia em sua casa ocorreu “Lá pelos fins da década de 60, pouco antes de seu desquite” (TAVARES, 1985, p. 56), embaralhamento que se confirma quando Heládio, ao ouvir as histórias de Abérsia, lembra da amiga socióloga, Clotilde, que provavelmente também se interessaria pela empregada: “pena que se tivesse auto-exilado em Paris depois de 68”, lamenta-se Heládio. Aqui, “depois de 68” tem uma função bem precisa, não de apontar um ano, mas um acontecimento específico. Porém, a amiga não poderia ter ido para o exílio após o AI-5, de 68, pois estava depondo na Polícia Federal na mesma data que Heládio, em 1969, sendo mais lógico que ela o tivesse feito após esse episódio. Talvez também contribua para a quebra de nitidez das lembranças desse período o fato de Heládio, por ocasião da permanência de Abérsia em sua casa, estar desempregado, não exercendo uma atividade produtiva que o obrigasse a ter uma precisa dependência do tempo. Benedito Nunes em relação à categoria do tempo no texto literário comenta:

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De ‘uma infinita docilidade’ o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno (NUNES, 1988, p. 25).

Em seu ensaio sobre o escritor russo Nikolai Leskov, Walter Benjamin (1993) observa ser uma das peculiaridades das antigas narrativas orais a faculdade que estas possuíam de prescindir da categoria do tempo. Tanto em sua estrutura, em que uma história pode sucessivamente ser transmitida ao longo das gerações, quanto na exigência que faz ao ouvinte de abstração da consciência temporal imediata e imersão completa no fluxo vagaroso das histórias, as narrativas orais têm essa capacidade de dilatar o tempo indefinidamente.

É interessante notar que o traço característico da passagem sobre a empregada Abérsia é o fato de ela contar velhas narrativas orais do Recife a Heládio durante tardes de ócio deste, em função do desemprego.

Um dia a pernambucana entra no escritório/biblioteca do patrão e vê a personagem “arrumando mais uma vez os livros de acordo com um novo plano de leitura (posteriormente abandonado) que tinha em mente” (TAVARES, 1985, p. 56), e “de inopino” começa a contar uma de suas famosas histórias sobre um certo “Camões” que viveu em Recife não se sabe (não importa) quando. Despertando de imediato a curiosidade de Heládio, outros encontros ocorrerão, sempre no mesmo recinto, enquanto Abérsia lhe serve o café. Percebemos que aí já se configura uma oposição espacial no romance: de um lado, o conhecimento erudito e perene dos livros, guardado na biblioteca; do outro, o conhecimento dinâmico das narrativas de cunho oral-popular, em sua essência avesso a qualquer restrição temática/espacial, como fica evidente na transposição do clássico escritor português para o “ladino” personagem do folclore nordestino e de um certo “Rei” para a capital pernambucana. A oposição se aprofunda se tivermos em mente que a biblioteca, espaço fechado por excelência, é o reduto do romance, gênero que quando surgiu foi progressivamente minando todas as outras formas de narrativas existentes. Benjamin sinaliza essa incompatibilidade entre os dois gêneros, quando diz:

O narrador [oral] retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado (BENJAMIN, 1993, p. 201).

Também isolado está o solitário leitor, Heládio, quando abordado por Abérsia. Essa disjunção entre as duas formas fica expressa na perplexidade inicial de Heládio diante dos “casos” relatados. Por duas vezes, ao ouvir a frase inicial da narrativa, “Um dia o Rei...”, Heládio pede explicações à empregada sobre a qual rei estava ela se referindo; “o do Recife”, responde esta candidamente. O paradoxo se manifesta na medida em que Heládio cobra da empregada o princípio romanesco da *verossimilhança*, lei básica do gênero, mas totalmente incompatível com a liberdade das narrativas orais, abertas ao surpreendente e imponderável. “Metade da arte narrativa está em evitar explicações”, lembra Benjamin, mas conclui em seguida ser impossível alcançar esse objetivo em nossos dias, uma vez que, no mundo moderno, “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (1993, p. 203).

Abérsia é imigrante “do interior de Pernambuco para o bairro do Pina em Recife e de lá para S. Paulo” (TAVARES, 1985, p. 56) e empregada doméstica. Traços que remetem à descrição que Benjamin



faz do bom narrador oral como alguém que vem de longe: “quem viaja tem muito a contar’, diz o povo” (1993, p. 198); e também alguém que realiza trabalhos manuais: a mão, para Benjamin, assim como o olhar, é um instrumento essencial ao processo narrativo. Diz o crítico alemão:

O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito) (BENJAMIN, 1999, p. 221).

Abérsia, como uma genuína contadora de histórias, utilizava as mãos para dar mais vivacidade a suas narrativas: “E então Abérsia começou a narrar com gestos largos como se tirasse do ar um livro de estórias com muitas figuras desenhadas pelo corpo em movimento e as mãos ligeiras” (TAVARES, 1985, p. 56).

Envolvido pelas histórias da pernambucana, Heládio logo planeja iniciar um estudo sistemático do folclore brasileiro e, a partir das narrativas de Abérsia, seguir como “um rastejador (...) a pista não só de Camões mas também dos narradores de Camões” (p. 58). Mas é claro que esse intuito não se concretiza. A empregada, alguns meses depois, é demitida pela esposa de Heládio, que tem de engolir o seguinte argumento: “Sinto muito, meu caro, mas não posso decidir os pratos do jantar com um ‘objeto de pesquisa’” (p. 59).

A incompatibilidade das duas condições, a de narradora e de empregada, expressa nas palavras da esposa, devolve Abérsia à sua condição reificada e assinala no romance o processo que Benjamin já havia percebido como característico da nossa era industrial, o da não conciliação do trabalho manual com o prazer lúdico.

As preocupações materiais (com um novo plano de saúde) tomam conta de Heládio nos dias subsequentes à dispensa de Abérsia e de seu próprio desemprego, e o interesse pelo folclore brasileiro aos poucos se desvanece.

Como tivemos oportunidade de demonstrar nas páginas anteriores, as três personagens femininas referidas – Lavínia, Clara e Abérsia – representam polos de tensão diferenciados no romance. A primeira pôde perfeitamente ser reintegrada ao ambiente a que sempre pertenceu, e ao qual se ajusta mediante a dissimulação de suas ações. A segunda, embora incorporada a esse meio pelo casamento, a todo instante se defronta com os sinais de preconceito e intolerância, num movimento contínuo de assimilação e rejeição de sua presença pelo restante do grupo. Já a última, Abérsia, faz parte de outro grupo social: nas palavras da mulher de Heládio, uma Pompeu, ela é “ignorante, analfabeta, maluca”, e, como somos informados pelo narrador, “quase uma pigméia (...). Muito escura mas difícil de se dizer se nela predominava a ascendência índia, negra ou a branca” (TAVARES, 1985, p. 56), além de ter uma idade igualmente indefinida. Indefinição que nada tem a ver com a maturidade bem conservada de Lavínia e Clara. Como o “Consertador de Tudo”, personagem de um conto de Zulmira (1998), Abérsia tanto pode ter 35 quanto 55 anos. Os pobres nunca têm idade detectável nas narrativas da autora.

Como fica evidente, Abérsia está muito longe da esfera de conflitos com que se defrontam as duas outras personagens; e infinitamente distante do meio a que pertence o restante dos Pompeu, sendo, portanto, simplesmente excluída do convívio da família, num movimento similar ao que ocorreu às antigas formas de narrar com o advento do romance e da informação de massa.

Note-se que ao contrário do que ocorre em quase todo o romance, em que há a predominância de um tom irônico por parte do narrador face às personagens, no episódio de Abérsia essa atitude

é reprimida e predomina por parte de ambos, narrador e protagonista, uma atitude de respeito e perplexidade perante a minúscula nordestina. É a partir da presença concreta da “devota de São Longuinho” que uma série de indagações sobre a cultura popular, o folclore, surgem a Heládio, que planeja “rastejar” toda a história dos narradores orais brasileiros. Apesar de um pouco longo, um dos trechos que expressam o fascínio e a admiração de Heládio pela personagem pede transcrição:

(...) Abérsia Maria de Jesus que um dia desceu para o sul com seus gestos intactos, suas medidas, seu jeito airoso de imitar a curvatura de Camões diante dos descomedimentos do Rei, sua maneira de saltar para trás, sua paixão acesa nos olhinhos para com todos aqueles de “muita leitura”, Jesus Cristo, Todos os Santos e muito em particular São Longuinho de sua devoção? O direito de Abérsia a ter os seus momentos, mesmo durante o trabalho, escurinha, pigméia, vinda de um recesso, um grotão para São Paulo, de fazer saltar no seu momento a própria vida como representação (...) – se Heládio conseguisse traçar dali para trás o percurso de Abérsia, talvez começasse a pisar um pouco de terra firme e a conhecer um pouco o Brasil (TAVARES, 1985, p. 58-59; grifo da autora).

Ou seja, além da possibilidade de desvelamento desse universo longínquo, a personagem pernambucana acena para Heládio com uma possibilidade de redenção pelos sucessivos descaminhos de sua trajetória de vida. Através da configuração de Abérsia, Zulmira conseguiu deslocar-se de seu foco predominante, que são as classes abastadas de São Paulo, e dar representação consistente não só à mulher brasileira da metrópole, mas ainda a esse segmento social marginal, a retirante de cultura ágrafa, e espelhar em sua obra aquele traço característico da literatura brasileira a partir dos anos 30, e que Alfredo Bosi vinculou aos nossos melhores romancistas, que é “a visão crítica das relações sociais” (1994, p. 436).

### **Three female characters from *O nome do bispo* (“The bishop’s name”), by Zulmira Ribeiro Tavares**

#### **ABSTRACT:**

This essay focuses on an analysis of three exemplary women from the novel *O nome do bispo* in order to elucidate how they set forth poles of tension or accommodation in connection with the conservative environment they are attached to. It also highlights strategies by which the author, whose work is not apparently identified to the feminist themes, represented the Brazilian woman in an acute manner. The marginal position she grants this utter in her texts is one among various crafts to unveil woman’s role in a patriarchal-featured society.

**Keywords:** Contemporary literature. Brazilian novel. Female representation.

#### **Nota explicativa**

- \* Doutoranda em Letras pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Professora do quadro efetivo da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 197-221.
- BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999. p.73-126.
- \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.
- SCHWARZ, Roberto. Posfácio. In: TAVARES, Z. *O nome do bispo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 181-184.
- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- TAVARES, Zulmira. *Cortejo em abril*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O nome do bispo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

