

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Márcia Cavendish Wanderley

Em meio à laboriosa embora agradável tarefa de reunião, organização e análise da prosa de ficção de autoria feminina desde 64 até os dias atuais, tive o prazer de reencontrar-me com o nome de Zulmira Ribeiro Tavares, a excelente romancista, contista e também ensaísta paulista, reconhecida, mas não tão festejada quanto merece pela nossa crítica feminista interessada em recuperar e louvar o texto literário escrito por mulheres no Brasil. Não que tenha passado despercebida todo esse tempo, pois seu romance mais conhecido, *O nome do bispo*, mereceu posfácio elogioso de Roberto Schwarz e direito ao prêmio Mercedes Benz de Literatura para melhor obra de ficção escrita entre 1983 e 1986, além de que, poucos anos após, em 1990, *O japonês de olhos redondos* (contos, Paz e Terra) receberia o prêmio Jabuti. Apesar disto, e das suas qualidades literárias tão enfaticamente apontadas por aquele crítico, seu texto singular foi razoavelmente ignorado por suas companheiras de ofício, tanto na área da crítica literária (com algumas exceções) quanto na prosa de ficção onde não teve seguidoras ou desdobramentos. Assim, trazê-lo novamente à tona é quase um dever de ofício (de professora e pesquisadora interessada em resgatar a prata do gênero) e um prazer que cumpro, ressaltando, de imediato, sua coragem pelo ineditismo e a vontade com que trata em sua primeira investida na prosa de ficção, assunto tão insólito, e talvez por alguns considerado “de mal gosto”: a trajetória de um personagem, um homem comum que se interna em clínica paulista para submeter-se a uma cirurgia na fissura anal que o incomoda. Assunto visto sem preconceitos, como diria Schwarz, e matéria a partir da qual a autora consegue produzir ao mesmo tempo humor e transcendência, lirismo e mistério, para não falar da sarcástica e demolidora crítica social a que submete a tradicional família paulista e sua intelectualidade empertigada.

Logo se vê que o enredo é o que menos importa a essa narrativa que temporalmente abarca não mais que alguns poucos dias de internação vividos pelo personagem em velho hospital do centro de São Paulo, cuja crise existencial metaforizada na mencionada fissura permite o alargamento desse tempo através da memória reflexiva e lírica, mas também irônica e jocosa do protagonista. Sob essa difícil conjunção de vários graus do diapasão discursivo aparentemente contrários, flui gostosamente a prosa de Zulmira, contando-nos em detalhes minudentes o que acontece nesse pequeno intervalo, com Heládio Marcondes Pompeu, o personagem que recebeu esse pomposo nome por conta de um precedente ilustre e assim batizado, tio “bispo”; e ao contrário, relatando mais vagamente, como vaga costuma ser a memória emocional, muito do que aconteceu em seu passado e no passado da sociedade paulistana.

O protagonista, longe de ser um “intelectual profundo”, carrega as marcas do provincianismo da classe média razoavelmente inculta com tinturas da sensibilidade romântica de sua época. Mas através da perplexidade com que observa os fatos corriqueiros e assépticos do seu cotidiano hospitalar, acompanhamos seu crescimento interno à

medida que outras feridas, mais imateriais, vão sendo evocadas e pranteadas. E assépticos não são todos os fatos desta narrativa, pois na verdade, a equivocada visita recebida por Heládio, visita que se destinava a um seu vizinho de quarto – um milionário odioso – por sua carga dramática, parece ser deflagradora do clima misterioso e grave que a narrativa assume a partir de então, paralelamente à leveza e ao humor que até o momento predominaram. Ameaçador como a morte, este episódio e a maneira como foi relatado introduz a angústia e a treva no cenário iridescente do “solarium” (espécie de área onde se reuniam os convalescentes) e do romance, definindo mais uma vez o caráter contrastivo dos elementos formais tratados na narrativa.

Outras visitas menos impactantes (embora também inesperadas para o protagonista que não participara a ninguém sua intervenção cirúrgica) se sucedem e, através delas, a autora constrói sua teia narrativa enquanto manifesta sua descrença nas instituições familiares.

Em primeiro lugar, a visita do filho e o rancoroso confronto que se instala entre os dois homens que nada têm entre si que os ligue, a não ser aquele caudaloso e profundo rio do sangue ao qual retornam, como pai e filho, reconciliados e aliviados da tensa relação pela revelação da “ridícula” doença de Heládio. A cena merece ser reconstituída:

O filho joga a cabeça nas cobertas da cama e ri perdidamente. Heládio o imita. Riem, riem...

— Pois é meu filho — acrescenta Heládio sacudido de soluços — uma região muito inervada, diz o dr. Macedo.

— Ai meu Deus, o cu! inervada!

Riem, riem. Enxugam os olhos. Olham-se exaustos e satisfeitos como dois campeões festejando uma vitória comum (TAVARES, 1985).

Uma aliança que duraria pouco, pois novamente com olhos críticos e distantes Heládio contempla a nuca de seu filho “nuca taurina, forte” quando este se vira para sair e conclui que, “como tantas vezes olhando para o filho, ‘nada’ vê.” (TAVARES, 1985).

Logo depois, a visita de Lavínia, a Vivi, “cujo nome não a veste mais”, é trespassada pelos mesmos olhos críticos e pouco compassivos, embora profundos, de Heládio, que contemplam a decadente trajetória da prima desde a fase em que ela é, para ele, imaterial “cintilação trêmula, e emaranhado de fitas e organdi que se move sem tocar o solo” até sua atual prosaica e impiedosa versão de uma

Vivi trepadeira, uma mulher que faz questão de se apresentar ao mesmo tempo experimentada e inocente e, como diz sempre aos sobrinhos que casualmente encontra, “aberta ao conhecimento”.

Mais um laço familiar é desatado, mais uma referência idealizada é desconstruída quando, ao chamá-lo afetivamente de “maganão”, “termo em desuso”, prima Lavínia põe a última pá de terra sobre seu ilusório reflexo e trai imperdoavelmente o disfarce

que os uniu por um momento: a falsa juventude de ambos “cuja coqueteria tem um timbre suspeito”.

A crueldade se instala livremente e vai atingir as visitas seguintes. A de Vitorio Avancini, o arquiteto de túmulos que gasta quase todo o tempo passado ao lado do doente a reivindicar e enaltecer o caráter “artístico” de sua profissão, e a do “amigo do peito”, “amigo de infância”, Mauro, que apesar da “bemquerença de Heládio” é visto como o “outro”, por esse homem que se desprega de tudo e de todos que estão no presente, para com eficiência ocupar-se do passado. E é esse passado que vem à tona no turno da noite...

O turno da noite e com ele todos os acompanhantes

os que trazem a insônia consigo, a terrível ... A que se refestela por trás das pálpebras e acende todas as luzes da memória ... a que traz acompanhantes que nem sempre são puros ou bem intencionados.

Dentro dessa memória mal-intencionada debate-se o protagonista, nem sempre heróico, nem sempre vitorioso. O peso da família tradicional que não lhe dá sossego, tratado com humor, mas também com tragicidade, é o elemento fundamental do enredo e da personalidade do herói que tenta, sem sucesso, exorcizá-la. E nessa rede permanece até o final do romance que nada resolve. Nem mistérios (o do *solarium*) nem crise existencial (a de Heládio), mas cuja indefinição parece trazer a própria chave de seu tamanho: o de uma narrativa que, embora nada pretenda concluir filosoficamente, completa-se a si mesma pela competência no narrar. Um narrar preciso e detalhista cujo apuro na observação surpreende o lirismo escondido por trás de fenômenos simplesmente naturais como os dos movimentos da luz e dos ventos sobre as folhas e árvores, as claridades e sombras que deixam perceber a simples passagem do tempo quando o tempo é redescoberto e recuperado; e também o que se esconde por trás dos cenários filmograficamente construídos, como o do *solarium*, por exemplo, onde “as cortinas de correr, de lona amarela, descidas, aumentam o peso da luz do sol mas lhe retira as arestas, as pontas de aço, as frestas cruéis de uma claridade sem gradação”.

A prosa admirável de Zulmira que recebeu de Schwarz a profusão de elogios – “racional, audaciosa e sem preconceitos, alimentada de liberdade moderna, mas nem por isto senhora de alguma verdade”, (SCHWARZ, 1985) – deixa-nos apenas um problema a resolver. Como interpretá-la dentro dos enfoques que a crítica feminista atual, valorizadora da “*jouissance du corps*” como elemento fundamental da criação da nova prosa de ficção de autoria feminina, nos cobra? Onde se esconde o “depoimento feminino” se a voz autoral, sob a pele de um protagonista masculino (um homem não muito convincente de acordo com os velhos padrões, mas ainda assim um homem), pouco deixa transparecer a respeito da natureza do gênero daquele (ou daquela) que narra, ou seja, da voz autoral? Algumas pequenas sutilezas talvez tragam a chave para a solução deste problema. Sutilezas do conhecimento feminino a respeito de sua própria natureza física, de seus próprios apogeu e decadência, ciências que a autora, inadvertidamente

te desvela, numa descrição que nenhum homem, por mais atento que esteja à natureza do feminino, poderia flagrar: a descrição de Dora, de seu encanto de meia idade que traz essa impressão de “mulher descansada, infantil, disfarçada dentro de outra já madura” (TAVARES, 1985).

Mulher que iremos reencontrar, mais idosa, em livro recentemente publicado “*Cortejo em abril*”, (TAVARES, 1998) onde no breve, seco, mas eficiente conto “Uma senhora”, os vestígios do sofrimento feminino com o declínio físico compõem num depoimento contido e irônico que afasta qualquer conotação melodramática do fato, mas não esconde a constatação pungente de assombro e tristeza diante do mesmo. Rindo de si própria, a “senhora” que escorrega e cai “das cadeiras filandesas de espaldar alto”, (marcas de *status* da burguesia) em finos jantares paulistas, mas que também já não se acomoda em almofadas no chão, mobiliário alternativo que marcou as “tribos” dos anos 60, esta “senhora” sente que “o mundo lhe escapa cada dia”. Mas como resiste a acomodar-se nas poltronas fofas e a entregar-se ao pudor obrigatório da velhice, escolhe revolucionariamente uma espécie de combinação (antiga peça do vestuário íntimo feminino) ou sutiã disfarçado na estrangeirice moderna do termo, *underwear*, e usa-o sob a blusa aberta, “mas de forma a se mostrar ao ar livre (sem escândalo)”. Assim vestida vai ao cemitério em dia de “Finados”, “doar aos mortos sua graça” numa ousadia que lhe custaria caro. A censura etária logo aparece no gesto da mulher jovem e pudica que pede licença para recompor sua blusa aberta, como se fosse aquele um descuido da senectude e não um gesto de afirmação de juventude e rebeldia, como queria “a senhora”. Juventude fugaz que se evapora assim como o desejo de volta, de afirmação, de “ser”. Tal como o *underwear* escondido pela censura da jovem e pelo recuo da “senhora” que, intimidada, deixa de pronunciar a palavra mágica legitimadora de seu uso e de sua modernidade – *underwear*. Peça e palavra lhes foram negadas, peça e palavra submergem sob a resignação da “senhora” que em seu conformado declínio encontra consolo apenas na cumplicidade do sol que metaforicamente recolhe seus raios naquele fim de entardecer. E o resto é silêncio. E esta é novamente uma mulher falando de si própria, e de seu próprio corpo e de sua própria alma feminina como é a de Zulmira e a do seu nome.