

MARIA CRISTINA MONTEIRO

OLHAR ENSAÍSTICO - MATÉRIA BANAL
UMA LEITURA DE ROMANCES DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre.

Curso de Pós-Graduação em Letras,
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Marilene Weinhardt.

CURITIBA
1995

À memória de minha Mãe,
terna e eterna incentivadora de meus estudos.

A meu Pai,
com quem venho aprendendo lições de silêncio e reflexão.

A meus irmãos,
companheiros na Escola de Vida.

Diga o escritor que pretende ser apenas um bom contador de histórias, ou diga, clara e enfaticamente, que pretende dar conta da complexidade do real - sempre é a mesma procura - lá está o escritor atrás da "vida". E diversamente de um especialista no trato com o mesmo assunto (afinal diz respeito aos vivos sem exclusão de nenhum, e os seus especialistas são muitos) por vida entende-se aí exatamente a densidade que lhe é própria, o seu caráter incerto.

Por isso o escritor pode afirmar, sem temor de erro, que é um especialista de coisa nenhuma (de nenhum objeto específico do conhecimento); melhor dito, é um especialista da não-especialização. Toda a vida lhe serve; ainda que vá contê-la, "reduzi-la" às palavras, a um gênero, a um tema - ele a quer exatamente na sua condição não redutora - ele a quer plural.

E diga ainda o escritor que quer apenas jogar com a palavra e por meio dela realizar uma rica combinatória - ainda assim ali se aloja a vida; exatamente nela, palavra: marcada pelo social, dinâmica, em mutação; e todavia: estruturada, codificada, dicionarizada.

A todas as pessoas que partilharam desse momento ímpar de minha vida, expresso a MINHA ADMIRAÇÃO E GRATIDÃO, em especial:

À Marilene Weinhardt,
orientadora firme e amiga, cujo convívio muito me enriqueceu.

Ao Prof. Édison José da Costa, pelo voto de confiança acima de tudo.

À Profa. Marta Morais da Costa, a primeira a apontar-me as turbulentas águas de Zulmira.

Aos Professores e Colegas do Curso de Pós-Graduação, que partilharam desta construção.

Às nova amigas: Clarice, Elisiane, Lilian e Sandra, pelo incentivo e ajuda. Também pela alegria de poder conviver durante o curso de Mestrado que, com certeza, marcará para sempre nossas vidas.

Ao Milton e ao Sobania, pela colaboração na realização do projeto da dissertação.

Ao Arnold, Cris, Dai, Thamy e Rhenyo, pelo apoio irrestrito e pela carinhosa acolhida em Curitiba.

Ao Popoio, Brígida, Fernanda e Vinicius, pela força e entusiasmo.

Ao Fernando e à Nereci, que embora distantes, sempre se fizeram presentes.

Aos amigos, Arnaldo e Elza, mesmo à distância sempre incentivaram este trabalho.

Aos amigos Carreira, Neusa e Yoshiko, pela valiosa colaboração.

Ao Custódio, pelo carinho e incentivo.

À Universidade Estadual de Maringá - Departamento de Letras - e à SEED por terem me liberado das atividades profissionais enquanto cursava o Mestrado.

À CAPES, pelo apoio financeiro

SUMÁRIO

RESUMO	VI
ABSTRACT	VII
1 SESSÃO DE ABERTURA	1
2 UMA ESPÉCIE DE FRAUDE: <i>O NOME DO BISPO</i>	9
2.1 UMA ESPÉCIE DE FRAUDE: A MÁGICA DO ROMANCE	10
2.2 UMA ESPÉCIE DE FRAUDE: PERSONAGENS E MÁSCARAS	23
2.3 UMA ESPÉCIE DE FRAUDE: O JOGO DAS VOZES	58
3 JÓIAS DE FAMÍLIA: "DOUBLETES" E "DOUBLETES"	81
3.1 A NARRATIVA E SEUS "DOUBLETES": "FLASHES" E "FLASHES"	82
3.2 OS PERSONAGES E SEUS "DOUBLETES": ESPELHOS E MÁSCARAS	104
3.3 A SOCIEDADE E SEUS "DOUBLETES": MENTIRAS E VERDADES	117
4 CONCLUSÃO EM DOIS ATOS	123
4.1 PRIMEIRO ATO	124
4.2 SEGUNDO ATO	128
BIBLIOGRAFIA	132

RESUMO

Este estudo busca realizar uma leitura crítica de **O Nome do Bispo** e **Jóias de Família** de Zulmira Ribeiro Tavares e apreender, no conjunto de relações que organiza e sustenta os textos, alguns procedimentos do seu fazer literário. O plano da Dissertação é concebido e arquitetado sobre alicerces descobertos nos próprios textos: enredos, personagens e discurso, investigados a partir dos contrastes provocados pelo tempo, ao tensionar presente e passado, e por um narrador que assume uma dicção ensaística em contraposição à mediocridade de seus personagens. Sem a preocupação de traçar paralelos entre as obras, alguns pontos de contato vão sendo destacados aqui e ali. Esta atenção voltada para a excelência da prova do texto, não impede que as relações com o contexto histórico, social e cultural sejam apontadas. Em função desse tratamento dispensado ao assunto, definem-se as diretrizes: primeiro a leitura de **O Nome do Bispo**, depois a de **Jóias de Família**, e por fim uma breve contextualização das obras nos anos 80. Sabendo que uma das faces da literatura desse tempo é a tênue fronteira entre os gêneros, a leitura que se apresenta pretende ainda contemplar, nos liames do texto, um olhar para a relação ficção-ensaio.

ABSTRACT

This study aims at performing a critical reading of **O Nome do Bispo** and **Jóias de Família**, by Zulmira Ribeiro Tavares, as well as at grasping, from the set of relations that organize and support the text, some of the procedures behind its literariness. The thesis plan is conceived and erected upon the bases found in the texts themselves: plots, characters and discourse. These are investigated from the point of view of the contrasts brought about by time, by exerting tensions on the present and on the past, and by a narrator that takes up an essay-like enunciation, in opposition to the mediocrity of his characters. Without the intention of drawing parallels between the texts, some contact points are highlighted at several moments. The attention devoted to the excellence of the evidence from the text does not hinder the indication of its relations with the historical, social and cultural context. Owing to the approach adopted, the guidelines defined include, first, the reading of **O Nome do Bispo**, followed by the reading of **Jóias de Família** and, finally, a brief contextualization of the texts within the 1980s. Having in mind that one of the aspects of the literature of that decade was the blurring of the boundaries between the genres, this reading intends to offer, within the ties of the text, insight into the relation fiction-essay.

1. SESSÃO DE ABERTURA

*... a verdade é que todas as coisas têm duas versões, duas
anãs brancas, ou mais de duas, ou..., que bobagem, ou, ou
muito mais versões, ou, uma constelação, o céu, ahhh...*

O Nome do Bispo

*... os que sofrem a ação da mentira, tanto quanto os que as
inventam, mentem também para si mesmos e defendem-se
dos efeitos devastadores da verdade inoculando em si
próprios, regularmente, pequenas doses de ilusão.*

Jóias de Família

Entregar-se à leitura de uma obra literária requer do leitor uma atitude de decifrador e intérprete sempre atento à diversidade do mundo. Essa atitude cobra do leitor a experiência da releitura, às vezes incessante; a prontidão para optar entre as possibilidades semânticas, em busca da transposição simbólica da experiência e a predisposição para jogar, pois interpretar exige a observância de regras. Quando esse leitor se coloca como estudioso de uma determinada obra literária e tem como meta revelar suas hipóteses de interpretação, ele se vê impelido a expor as coordenadas dessa leitura que se oferece como uma possibilidade, entre outras, de compreensão da obra que intenta conhecer.

Portanto, a leitura que privilegio não se define como a melhor, mas como uma opção. A proposta é realizar uma leitura crítica, perscrutando do interior da obra o caminho de sua construção, procurando ouvir atentamente a voz do texto para que a substância que ele traz inscrita em si mesmo se desvele. O diálogo que se estabelece entre texto e leitor tem na cumplicidade as arestas dessa relação e na atitude inquisitiva do leitor, movido pelo desejo de conhecimento, a condição para que se descubra os segredos da escrita.

A obra de Zulmira Ribeiro Tavares é a escolhida para consolidar esse diálogo. Tarefa árdua e de grande responsabilidade quando se tem como interlocutor uma ficcionista cuja obra acena que os múltiplos caminhos são o caminho a ser trilhado pelo leitor. E, mais ainda, quando se sabe que Zulmira declara que a matéria de sua ficção é a variedade do mundo:

Essa coisa frouxa que a todos nos parece tão fragmentada, mas que de nós solicita: sentido, forma, estrutura - essa coisa que não nos presta contas satisfatórias das relações entre o público e o privado, da intersubjetividade que anima tanto um percurso individual quanto as forças de uma sociedade - em suma, essa coisa aí, a vida, é o seu [do ficcionista] material de trabalho.¹

¹ TAVARES, Zulmira Ribeiro. A pequena eternidade de quem escreve. **Folha de S. Paulo**, 26 set. 1993. Mais!, p. 4.

A ficção de Zulmira Ribeiro Tavares faz com que a "matéria vida" em sua pluralidade não se apresente como o conhecimento do real previamente conceituado. Longe disso: o real é um feixe de sugestões enlaçados no gesto poético. Zulmira declara: "Não encaro a prosa de ficção como discurso positivo, antes problemático, mas nela acredito como forma de conhecimento."²

Respondendo ao desafio da modernidade, Zulmira publica desde 1956. Tem trabalhos teóricos e ficcionais em livros e periódicos, inclusive no exterior. Destaco, dentre essa produção, os livros editados entre 1974 e 1990, fértil período de produção ficcional e que, enquanto conjunto que une duas décadas, muito me interessa para o estudo do objeto desse trabalho. São os livros: **Termos de Comparação** (1974) - conto, poesia, ensaio - prêmio "Revelação em Literatura" da Associação Paulista de Críticos de Arte; **O Japonês dos Olhos Redondos** (1982) - "ficções" - assim denominado pela autora; **O Nome do Bispo** (1985) - romance - prêmio "Mercedes-Benz de Literatura", pela melhor obra nacional de ficção editada de 1983 a agosto de 1986, traduzido para o alemão; **O Mandril** (1988) - "textos corridos" e "alinhados na página de forma diferente" -, conforme Zulmira classificou; e **Jóias de Família** (1990) - romance - Prêmio Jabuti de melhor autor e melhor romance, traduzido para o alemão e italiano.³

Deste bloco, elegi para análise os romances: **O Nome do Bispo** e **Jóias de Família**. Motivo simples: de um lado a necessidade de limitar o *corpus* de análise (se é que seja realmente possível em se tratando de prosa literária e, especialmente, da ficção de Zulmira) e, de outro, como diria Umberto Eco, o texto de Zulmira para ser realmente "percorrido" exige um "leitor-modelo maduro" pronto a dialogar com o "autor-modelo"⁴,

² _____. Sobre a autora. In: _____. **O nome do bispo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 185.

³ Este estudo já se encontrava em desenvolvimento quando da publicação de **Café Pequeno** (São Paulo: Companhia das Letras, 1995).

⁴ ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 33. "... Mas também todo texto se dirige a um leitor modelo do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. Para saber como uma história termina, basta em

sempre atento às peripécias da história, do enredo e do discurso, pois nem sempre esse autor apresenta sua face às claras, escondendo-se na penumbra das entrelinhas. O texto de Zulmira tem muito disso: história, enredo e discurso constituem um todo emaranhado, fazendo com que o leitor só encontre uma ponta para puxar e seguir, se disposto estiver a se perder no labirinto do texto. E é, aí, justamente, que se encontra a força encantatória de sua obra.

Os romances **O Nome do Bispo** e **Jóias de Família** não oferecem facilidade de fruição imediata. De construção complexa, numa ficção próxima ao ensaio, os romances mesclam as problemáticas situações do cotidiano aos questionamentos de natureza filosófica, vez por outra penetrados por reverberações líricas. É o romance cumprindo sua trajetória de gênero ainda inacabado, sempre capaz de incorporar o novo, como defende Mikhail Bakhtin.⁵

Roberto Schwarz, ao referir-se ao romance **O Nome do Bispo**, registra que "a ficção (?) de Zulmira escapa às divisórias entre os gêneros e compõe um destes seres híbridos e racionais em que se reconhece a consistência do moderno". E acrescenta: "... as revelações que de hábito são trazidas pelo enredo aqui nos vêm pela prosa de ensaio, como há ótimos momentos de lirismo."⁶

Parece que esse ser híbrido, plasmado de ficção e ensaio, também chamou a atenção de Berta Waldman: "Rica em relações e explicações, exata, distante do que se convencionou chamar de prosa de ficção, o texto de Zulmira está próximo da literatura de Paulo Emílio Salles Gomes. Semelhante às **Três Mulheres de Três PPPês**, o livro de Zulmira se lê com enorme curiosidade". Conclui que "em ambos, os personagens são

geral lê-la uma vez. Em contrapartida, para identificar o autor-modelo é preciso ler o texto muitas vezes e algumas histórias incessantemente. Só quando tiverem descoberto o autor-modelo e tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o autor queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros."

⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. 2. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1991.

⁶ SCHWARZ, Roberto. Um romance paulista. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O Nome do Bispo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 183.

ridículos - o que cria um desacordo, uma dissonância com relação à inteligência de sua escrita. Ambos praticam, como ninguém, o romance ensaístico narrativo paulista".⁷

Interessante como a crítica dialoga entre si. Em 1980, em uma pequena resenha, Zulmira tece algumas reflexões sobre a obra **Três Mulheres de Três PPPês**, diz tratar-se "de uma ficção que guarda parentesco com o ensaio pela aguda qualidade crítica, pelo gosto na discussão de idéias, pela articulação culta", e atribui a autonomia dessa prosa de ficção à fusão de dois discursos peculiares ao escritor: o discurso jornalístico de exposição bem documentada e um discurso de "caráter por assim dizer paraficcional, aventureiro, cheio de riscos e surpresas".⁸

Estamos frente a uma operação que, a princípio, pode nos parecer silogisticamente simples: se Berta, com o aval de Schwarz, diz que o romance ensaístico de Zulmira tem parentesco com o romance de Paulo Emílio, e se Zulmira diz que o romance de Paulo Emílio guarda estreita relação com o ensaio; logo, estaria Zulmira, antecipadamente, indicando que o romance **O Nome do Bispo** guardaria esse estreito vínculo? Caso afirmativo, poder-se-ia estender esse raciocínio para o romance **Jóias de Família**?

Acredito que esse raciocínio cartesiano, se respondido, como mero exercício da lógica, apontaria uma resposta precisa. Entretanto, reputo ser bem mais prudente avaliar que o romance moderno tem-se aproximado bastante desse princípio de fusão de várias manifestações da prosa, ao abolir a rigidez das fórmulas e tomar emprestado ao teatro, ao ensaio, à poética, até às ciências ditas exatas, os instrumentos com que construir uma cosmovisão ampla e complexa, "capaz de assumir função antes representada pela cosmogonia", como se referiu Haroldo Bruno em interessante ensaio sobre o hibridismo dos gêneros. E para os que pensam que esse rumo tomado pelo romance moderno, ainda

⁷ WALDMAN, Berta. Na mira das vergonhas encobertas. **Folha de S. Paulo**. 16 jun. 1985. Folhetim, p. 10.

⁸ TAVARES, Zulmira Ribeiro. A redescoberta de Paulo Emílio. **Folha de S. Paulo**. 13 jan. 1980. p. 6.

praticado timidamente nas décadas de 60-70 e com maior vigor nas de 80-90, está decadente, Haroldo Bruno alerta:

Ao contrário de se encontrar em decadência, segundo a opinião de alguns ilustres coveiros que assim raciocinam precisamente por não compreenderem seu movimento de rebelião contra o confinamento, o romance moderno aspira ser sucedâneo da ciência e da arte, consolidando seu meios sem precipuamente seu fim. A tentativa de criar um conhecimento integralizado na realidade total, situado entre a verdade experimental e a intuição estética, entre o lógico e o sensível, entre o concreto e o supra-real, entre o **fatum** e o **factum**, alcança também outros gêneros. O conto, a crônica, a prosa memorialista sofrem o mesmo processo de hibridização, como projeto para atingirem a mesma expressão universal, além dos códigos e receitas.⁹

A obra ficcional de Zulmira, de maneira especial seus romances, transita por esse "novo caminho". Distante da prosa do eu e do memorialismo, do romance de reportagem e do romance policial, e ao mesmo tempo alinhavando resquícios de tudo isso, visando exercitar não somente a emoção do leitor, mas, e principalmente, sua veia de crítico, sua literatura vem perturbar o leitor e desafiá-lo nessa empreitada.

Antonio Candido assinalou, com propriedade:

na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda: inclusive uma que não é ficcional. Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer. Apenas verifico que é pelo menos intrigante e estimula a investigação crítica.¹⁰

Estimulada pela intrigante narrativa tecida em **O Nome do Bispo e Jóias de Família** e munida de instrumental teórico, dediquei-me a inúmeras leituras dos romances, que apontaram determinadas constantes cuja expressividade me sugeriu o título da

⁹ BRUNO, Haroldo. Hibridismo de gêneros. **O Estado de S. Paulo**. 15 dez. 1974. Suplemento Literário, p. 1.

¹⁰ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 215.

dissertação: OLHAR ENSAÍSTICO - MATÉRIA BANAL: UMA LEITURA DE ROMANCES DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES¹¹. No conjunto de relações que organiza e sustenta a estrutura da obra, foi-me possível apreender, no processo de composição da narrativa, um olhar para a fragmentação refletido nas linhas do enredo, na fixação dos personagens e no discurso, processo que, em verdade, não se limita apenas a decompor a obra em fragmentos mas buscar através da decomposição, a recomposição e a síntese. Atenta a essa trajetória, que oscila entre a desconstrução e a construção, procurei dela extrair a matéria da ficção de Zulmira, asseverada por ela mesma, como "a variedade do mundo" e, ao mesmo tempo, verificar como essa matéria é por ela selecionada, organizada e olhada.

Na busca dessa síntese, sobre os alicerces descobertos no próprio texto é concebido e arquitetado o plano da Dissertação: enredo, personagens e discurso, investigados a partir dos contrastes provocados pelo tempo, ao tensionar presente e passado, e por um narrador que assume uma dicção ensaística em contraposição à mediocridade vivida pela maioria de seus personagens. Flora Süssekind singulariza o romance **O Nome do Bispo** dentre os que vêm respondendo ao ensejo de mesclar ficção e ensaio e acena que os caminhos aqui delineados serão percorridos com respaldo: "Já **O Nome do Bispo** estabelece de outra forma a ligação entre ficção e ensaio. Ensaística é fundamentalmente a dicção do narrador, é o modo como se registram as situações corriqueiras e os personagens medianos que compõem o romance, é a sucessão de digressões na narrativa".¹²

Objetivo, desse modo, acentuar a estruturação dos romances, a atuação dos personagens, sua fixação no espaço romanesco como condicionados por uma atitude perante o tempo - elemento que une os fios dos romances.

¹¹ O título desta Dissertação tomo emprestado à expressão -Olhar ensaístico, matéria banal - de Flora Süssekind (**Papéis Colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. p. 247).

¹² SÜSSEKIND, Flora. **Papéis Colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. p. 247.

Atenta sempre que necessário aos embasamentos teóricos, mas menos interessada em revelar seus preceitos do que em percorrer os labirintos do texto, e sem a pretensão de esgotar-lhe o significado, procuro do texto partir e a ele me prender, pautando nele próprio as provas das discussões.

Esse olhar atento para as obras em análise não me impede de contemplar o diálogo com outros textos e as relações com o contexto histórico, cultural e social que as envolve. A intertextualidade, em mais de um sentido, é, sem dúvida, uma das características mais visíveis do romance moderno.

2. UMA ESPÉCIE DE FRAUDE: O NOME DO BISPO

As sessões de mágicas dignas de tal nome acham-se divididas em dois tipos de apresentação: a que comporta efeitos produzidos por meio de prestidigitação e a dos efeitos produzidos por ilusionismo. A prestidigitação implica em grande destreza e a habilidade do mágico na manipulação de cartas, lenços, moedas e toda sorte de objetos pequenos. Já os efeitos que caracterizam o ilusionismo são obtidos por meio de engenhosos aparelhos assim como de recursos de cena: biombos, luzes coloridas, espelhos, cortinas. O conjunto pode provocar a ilusão de uma mulher levitando, serrada ao meio, etc.

Ambos os desempenhos e não apenas os de prestidigitação participam estreitamente do que os estudiosos chamam de "psicologia da fraude" e que consiste basicamente na criação, pelo mágico, de um espaço cênico de polarizações falsas; assim, se ele induz os espectadores a fixarem sua atenção em um determinado ponto, na verdade não é lá que o evento aguardado irá ocorrer, mas exatamente no extremo oposto, e a atenção fixada nada mais foi do que uma atenção desviada, deslocada do seu verdadeiro alvo.

O Nome do Bispo

2.1 UMA ESPÉCIE DE FRAUDE: A MÁGICA DO ROMANCE

Constituir um enredo é começar um jogo. O narrador é um jogador, e forma, com o leitor e o próprio texto, o que se pode chamar uma comunidade lúdica. A integração a essa comunidade supõe agenciamentos, manipulações, mecanismos, movimentos, estratégias.

O Nome do Bispo¹ é um romance narrado em terceira pessoa. Entretanto, ao analisar as relações que se estabelecem entre o narrador, os personagens e a matéria narrada verificamos que há uma inequívoca mistura de "perspectivas narrativas": - desde o princípio o narrador dá mostra de sua onisciência e por meio dela se coloca à vontade para narrar, como diria Jean Pouillon, "por detrás", ou como quer Friedman, sendo "intruso" o suficiente para tecer comentários e fazer reflexões críticas sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral.² Essa visão onisciente do narrador pode ser flagrada logo na abertura do primeiro capítulo, quando o narrador, de posse de uma lente especial, acompanha o trajeto que Heládio faz de táxi até o hospital e esquadrinha não somente a geografia do espaço percorrido, mas dá indícios de saber sobre sua infância e sobre seus sentimentos:

Heládio Marcondes Pompeu pouco se perguntara antes sobre a destruição dos velhos bairros ou o crescimento dos novos até essa noite da primavera de 1980, quando se dirigia em um táxi para o hospital Sta. Thereza. O táxi vindo de Cerqueira Cesar, chega a Higienópolis pelo Pacaembu, avança pela rua Piauí e no cruzamento com a rua Bahia Heládio vê, como se visse pela primeira vez, ou como se a visse com os seus olhos da

¹ Toma-se como referência, neste estudo, a primeira edição de **O Nome do Bispo**, publicado em 1985, pela Editora Brasiliense, de São Paulo. A ela devem ser associados, quando estiverem acompanhadas da sigla NB, as indicações de número de página apostas aos fragmentos textuais reproduzidos no decorrer da análise.

² Sobre as "visões" de Jean Pouillon, consultar **O tempo no romance**, São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974, p.51-106. E sobre a tipologia do narrador de Friedman, consultar **Point of view in fiction, the development of a critical concept**. In: STEVICK, Philip. **The theory of the novel**. New York: The Free Press, 1967. p.108-137.

infância (mas de uma infância de antemão gasta e envilecida no seu projeto para a maturidade), a ondulação verde da praça Buenos Aires. (NB, 7)

Alternando o olhar entre o presente e o passado de Heládio, esse narrador que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade; e com propriedade, dribla os leitores ora colocando-nos próximos do narrado, pois dá acesso até aos pensamentos das personagens, ora mantendo-nos afastados, pois se coloca sempre como mediador entre nós e os fatos narrados.

Esse "narrador onisciente intruso", sempre pronto a registrar uma cena ou a resumir o ocorrido, é muitas vezes ofuscado, quando a história flui diretamente de Heládio, das impressões que fatos e pessoas marcaram nele, deixando desse modo fluir com vigor o discurso indireto livre, aqui entendido como "a voz do personagem e escritura do autor".³ Diversas são as estratégias criadas por Zulmira para fazer brotar essas fluidas impressões que vão, pouco a pouco, se materializando em fragmentos da vida de Heládio: a luz azul embutida na parede atrás da cama, a espera do sono e a vigília, a luz da madrugada, o olhar fixado no teto, o comprimido do pré e do pós-operatório, a anestesia, um corte abrupto na fala de personagem, a superposição de fato do passado sobre um do presente vivido:

Há também uma qualidade substancial, espessa, na irradiação azul que se dissemina pelo quarto e aos poucos pressiona o teto. Os ornamentos no friso de estuque, ovais, banhados pela luz, ganham a transparência de bagos. O teto solta-se, gira sobre si mesmo no eixo da luminária de vidro fosco e dá lugar a um outro: também antigo e alto, igualmente circundado por um friso com ornamentos mas, diverso sob vários aspectos.

³ Esse entendimento é assinalado por MACHADO, Irene A., no livro **O romance e a voz dialógica de Mikhail Bakhtin**, Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 129: "Como manifestação típica de escritura, o discurso indireto livre inexistente na fala, mas não deixa de ser inspirado por ela. Trata-se na verdade de uma forma exclusiva que a escrita elaborou para citar a voz, que se manifesta pelo jogo de entoações expressivas. O discurso indireto livre supera a capacidade cênica do discurso direto, que é entrecortado pelas observções do autor. A palavra exhibe sua dupla orientação: é voz do personagem e escritura do autor." Irene A. Machado toma como texto de apoio o capítulo 11 - Discurso indireto livre em francês, alemão e russo - de Mikhail Bakhtin, (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. (3. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1986. p.174-195).

Heládio, ofuscado pelo esplendor da luz que se irradia do lustre de cristal, na casa dos avós Pompeu, mantém as mãos firmemente sobre os olhos. (NB, 16)

A predominância desses dois modos de narrar - a onisciência intrusa e o discurso indireto livre - não exclui outros recursos, como , por exemplo, o discurso direto estabelecido entre Heládio e os personagens que gravitam ao seu redor e as digressões que permeiam todo o romance, vindas da voz de um narrador interessado em ensaiar sobre as coisas do mundo e a ensaiar-se a si próprio.

Por enquanto basta o seguinte exemplo de digressão sobre o protagonista: "Heládio, homem-macaco, aproximadamente há um mês, desde então possuidor de um prolongado e sensível rabo-auscultador, perde, de um momento para o 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." (NB, 15)

Cabe ressaltar que essas digressões constituem o estilo ensaístico, predominante sobre a narração propriamente dita. Roberto Schwarz pondera que "de fato, o romance está cheio de minimonografias brilhantes ao extremo, que são conhecimento propriamente dito e pouco devem ao enredo, salvo o pretexto inteiramente ocasional."⁴ Eis o ponto forte do romance: a prosa de ensaio é responsável pela revelação de um espírito crítico, marca da atualidade literária. Essa prosa traduz-se em conhecimento, sem deixar de contemplar "os mundos possíveis da ficção". É Zulmira quem declara:

Os mundos possíveis da ficção... Como são o mundo mesmo, como se acham aprisionados nele, na sua humanidade estrita, como se voltam para o solo. Caminhada de homem: igual e diversa. Daí o intenso, violentíssimo prazer que desperta a ficção quando lograda. Pois ela mobiliza e faz aflorar o desejo para o autoconhecimento do humano: e

⁴ SCHWARZ, Roberto. O Nome do Bispo: um romance paulista. In: _____. **Que horas são ?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 69.

sua natureza profundamente social e ainda assim irreduzível ao outro; plantada no centro do bulício - à parte.⁵

Tendo até agora abordado, com certa mecânica, o que a crítica chama de "ponto de vista", necessário se faz trazer à luz a dinâmica que rege esse mecanismo. E para tal, importa verificar que em **O Nome do Bispo**, a multiplicidade de vozes (narração em terceira pessoa, discurso indireto livre, discurso solene, diálogo, máximas, linguagem culta e popular, arcaica e moderna) distribuem-se em dois discursos: a voz da nova sociedade, dita de massa, e o antigo mundo paulista das parentelas. E essas vozes, ao se conjugarem no discurso romanesco, promovem arranjos entre esses dois universos e, ao se rechaçarem, marcam as diferenças; mas cada uma sobrevive ao encobrir alternadamente, como máscara, o narrador, sem que uma voz silencie a outra. Assim o romance vai sendo construído da tensão entre passado e presente.

O personagem central dá título à obra, não com o seu nome propriamente dito, o homônimo do de seu tio - Heládio Marcondes Pompeu -, mas com o cognome como é referenciado pelos parentes e amigos - O Nome do Bispo. Heládio é sobrinho-neto de D. Heládio Marcondes Pompeu, aquele que "teria lhe doado não apenas o nome de inegável brilho ao qual o título 'bispo' sempre se acrescentou como uma honraria reflexa, como teria então principalmente lhe deixado o rastro, o fulgor da mais alta dignidade eclesiástica da Igreja Romana abaixo do papa: a participação no Sacro Colégio Pontifício!" (NB, 93). Talvez fosse mais prudente dizer que a pseudo-imagem da personagem central dá título à obra. Ou ainda: que Heládio/nome do bispo é a metáfora da ostentação da tradicional família quatrocentona paulista, vista em sua mediania e falência.

⁵ TAVARES, Zulmira Ribeiro. Pensando a ficção. In: SCHWARZ, Roberto. (org.) Pontos de vista sobre a ficção. **Novos Estudos Cebrap**. v.2, n.3. nov. 1983. p.43.

Sem perder de vista que a reconstituição da fábula de um texto narrativo "implica eliminar todas as digressões, todos os desvios da ordem casual-temporal, de modo a reter apenas a lógica das ações e a sintaxe dos personagens, o curso dos eventos linearmente ordenados"⁶, o argumento do romance pode ser resumido em algumas etapas fundamentais.

Heládio Marcondes Pompeu, 50 anos, reside em São Paulo. Embora pertencente ao principal tronco da família Pompeu, uma das mais tradicionais famílias paulistanas, é um modesto corretor imobiliário, trabalhando com loteamento nos arredores de Atibaia. Internado no hospital Sta. Thereza, quarto 203, para submeter-se a uma intervenção cirúrgica, a fim de reparar uma fissura anal, Heládio "estava cagando era a própria vida. Que ela lhe saía inteiramente por baixo e o despojava de tudo" (NB, 60). A história da personagem abrange fatos da infância, adolescência e idade madura.

Infância e adolescência concentram-se em poucos dados, mas muito relevantes: da infância são projetados fragmentos descritivos, em que se misturam vivências pessoais, familiares e escolares; aos 10 anos, o episódio das sessões de ilusionismo, mesclado de sedutora magia, própria da "psicologia da fraude" e o (des)mascaramento de seus familiares mais próximos: tio Oscar, tia Clara, vovó Maroquinhas, tia Maria da Glória, primo Afonso; na adolescência, o aprendizado do primário e do ginásio, a amizade com Mauro, o convívio com os colegas de turno no Instituto de Educação anexo à Faculdade de Filosofia do São Bento, o período de seis meses de internato quando da doença do pai.

⁶ REIS, Carlos ; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria literária**. São Paulo: Ática, 1988. p. 208. Nessa mesma perspectiva TOMACHÉVSKI, B. Temática, in TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da literatura: formalistas russo**. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169-204, já havia definido fábula como "um conjunto de acontecimentos ligados entre si e que nos são comunicados no decorrer da obra" e intriga "uma construção artística", na medida em que depende da habilidade e da sensibilidade de quem narra.

Toda a continuação da história desenvolve-se na idade madura. Em forma de sumário, logo no primeiro capítulo, o narrador nos informa sobre a vida de Heládio:

Não chegou a completar os estudos de Direito. Uma prolongada e recorrente doença infecciosa (uma mononucleose atípica) deu-lhe o pretexto. O pai lhe abriu um negócio de eletrodomésticos, ramificação do seu próprio. Casou-se; um filho do casamento. O negócio aberto pelo pai vingou, desenvolveu-se, depois, com o pai ali morto, foi vendido com prejuízo. Desquitou-se; o dinheiro da herança foi mal aplicado; ficou pouco. Meteu-se em negócios diversos: imobiliária, venda de máquinas operatrizes, produtos agrícolas, esquadrias de alumínio, uma grande agitação. O "gosto" por música, leitura, o país, tudo, empilhado, essas leituras, esses anos, o trabalho. Fazer dinheiro, estabelecer-se, foi o caminho aberto quando desistiu do Direito. A mononucleose, o leito, as sextas obrigatórias, lhe deram o gosto, a vontade de experimentar o entendimento das coisas. A fraqueza nas pernas, a febrícula insistente, a mãe sempre à sua volta: regimes, gema de ovo batida com conhaque e uma outra vida apontando em segredo, do centro dessa fraqueza. Nos anos que se seguiram, esse gosto por cismar prendeu-se um pouco assim à lembrança da temperatura alterada, uma agitação de tipo especial, ligada ao seu corpo, aos seus centros nervosos, à sua imaginação, como a febre; uma agitação de movimento contrário ao fluxo do dia a dia, paralisando a outra, a do torvelinho dos negócios. Vencer a febre, a lembrança da febre, os pensamentos vagabundos, uma agitação mesclada à outra, essa foi até então a sua vida. (NB, 11)

Até que na primavera de 1980, Heládio é internado no hospital Sta. Thereza para reparo de uma fissura anal. Fica alguns dias internado; a cirurgia é bem sucedida. Sua estada no hospital, preparada por ele para passar despercebida a todos, é agitada pela morte do paciente do 205, seu vizinho de quarto, acometido de câncer no escroto; pelo episódio com o homem do pomo-de-adão no solário, que o confundira com o paciente do 205; pela rápida ida ao velório de seu vizinho de quarto na capela do hospital; pelas visitas inesperadas de seu filho Felipe, de sua prima Lavínia, de Vitório Avancini, escultor de túmulos e amigo da família Pompeu, e de seu amigo Mauro.

Em meio a toda essa agitação, Heládio recebe quatro cartas; uma de Felipe, uma de Vitório Avancini, uma de Mauro e outra sem assinatura, mas em que o missivista se identifica como primo do homem do solário, tentando explicar o engano e apresentar desculpas em seu próprio nome e no nome do primo, ainda que permaneçam incógnitos.

Está formada a confusão na cabeça de Heládio, que vai ser acentuada com a visita de Dora Machado Leme, filha de A. G. Machado, o paciente do 205, que soube, através de Mauro, do constrangimento que Heládio passara no solário.

A história prossegue ainda com os preparativos da alta de Heládio. A sua saída do hospital em uma cadeira de rodas, que mais parece uma fuga, e termina em tombo cômico e ridículo.

O resumo pretendido é superficial. O enredo resiste à paráfrase. A estrutura da obra demonstra a complexidade de suas articulações e resumi-la torna-se uma tarefa sempre por acabar. Mas é justamente nessa resistência do enredo à paráfrase que nos defrontamos com uma forma inovadora de estrutura e de linguagem.

O Nome do Bispo compõe-se de fragmentos: as perspectivas narrativas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Paradoxalmente, essa fragmentação se pretende harmônica. Estamos diante de uma grande fraude: a do narrador, que adotando uma "visão estereoscópica"⁷ enfoca seus personagens de dentro, de fora, conhece-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, e quando necessário desaparece por trás da obra como se esta se narrasse sozinha. Um narrador que aparentemente nada destoa do narrador do romance do século passado. Entretanto, a romancista inscreve-se na contemporaneidade quando elege a voz do presente para narrar o romance. Como nos ensina Anatol Rosenfeld: "É digno de nota a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a 'geometria' de um mundo eterno, sem tempo."⁸ Zulmira assim vai construindo o romance:

⁷ TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. et. al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 240.

⁸ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 92.

"quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem: o mundo narrado se torna opaco e caótico."⁹

Na verdade, encerrada a narrativa que se procurou resumir, o que nos resta é menos a linha da ação da vida de Heládio, do que as imagens fragmentárias da sociedade paulistana. Assim, no conjunto, observa-se o jogo contrastante do tempo, a construção descontínua, obedecendo ao ritmo da memória, a mistura do sério e do cômico, o mascaramento e o desmascaramento (de personagens, situação e procedimentos artísticos) e os efeitos da prosa de ensaio, responsável pelas revelações mais importantes da obra, tarefa antes atribuída ao enredo. E se o leitor procura o enredo, a história caracterizadora do romance tradicional, então sua desorientação é fato natural e inevitável. O discurso ficcional surge mesclado de uma atitude objetiva que guarda parentesco com o ensaio pela aguda qualidade crítica e pelo gosto na discussão de idéias. Mesmo assim, **O Nome do Bispo** aguça a curiosidade do leitor para ir rapidamente à procura das páginas finais, pois é movido por peripécias e enigmas. Entretanto, é a disparidade entre esse enredo e o arsenal crítico que anima o leitor a apreender e a prosseguir.

Retomando a tentativa de fabular o romance e já tendo admitido o pouco sucesso com a tarefa empreendida, uma constatação salta aos olhos: estamos diante de uma narrativa que só sobrevive em seu esplendor se buscarmos não apenas os *motivos associados* - entendidos aqui como aqueles que não podem ser excluídos da narrativa sob pena de lhe arruinarem a sequência causal, comprometendo as relações causa e efeito -, mas, e, principalmente, os *motivos livres*, cuja exclusão não compromete a fábula,

⁹ ROSENFELD, op. cit., p. 92.

mas pode danificar a trama.¹⁰ Daí poder afirmar que os motivos tidos como livres ou periféricos em **O Nome do Bispo**, como por exemplo, as diversas digressões nascidas da tensão entre presente e passado e por ela motivadas, as máximas, as minimonografias, são também imprescindíveis. Estamos diante de um enredo no qual todos os motivos são indescartáveis. Aqui se confirma mais uma sessão de fraude: os motivos livres transformam-se em associados, o que implica não levar essa distinção ao pé da letra. Se são descartados daquela ossatura, não se perderá apenas o recheio, mas o significado maior do romance.

Nova tentativa: o enredo do romance é aparentemente simples. Data de 1980 e apresenta-se em dois níveis: no primeiro, é narrada a história de Heládio, da entrada no hospital até a saída - da internação à alta -, refere-se ao presente vivido, seu aborrecimento com suas dores no ânus, os preparativos da operação e o pós-operatório, e não dura mais que alguns dias; no segundo, em *flashback* é narrado seu passado de tradição paulistana e, através de várias cenas, fazendo contraposição ao primeiro nível, o protagonista é filtrado pelo olhar implacável do narrador (naturalmente por que a autora o quer assim) que, com sua voz crítica e objetiva, vai, aos poucos, revelando o perfil de uma classe social em declínio.

A autora procede tal qual um mágico que "induz os espectadores [leitores] a fixarem sua atenção em um determinado ponto, na verdade não é lá que o evento aguardado vai ocorrer, mas exatamente no extremo oposto, e a atenção fixada nada mais foi do que uma atenção desviada, deslocada do seu verdadeiro alvo." (NB, 17)

Vamos aprofundar um pouco mais. Veja-se, por exemplo, o terceiro capítulo - **P.C. meu amor**. Através da memória de Heládio, o narrador nos conduz ao sobrado da Superintendência da Polícia Federal, em 1969, onde se acha instalado o DOPS, a

¹⁰ TOMACHÉVSKI, B. Temática. In: Todorov, Tzvetan (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 174-175.

Delegacia de Ordem Política e Social. Nesse momento, Rosa está depondo; Heládio e mais duas amigas, Clotilde e Gisela, esperam a vez. Tito, Mauro, Léo e Martinha, também frequentadores da livraria *Apoio*, já depuseram semana passada. Gisela e Clotilde, mais jovens que Heládio uns quinze anos, estão instruídas pelo advogado, dr. Meira, sobre as diretrizes que devem dar ao depoimento que irão prestar, a fim de que o grupo permaneça unido em torno de um único eixo de defesa. Porém Heládio, afirmando que o seu caso é simples e que não "existe propriamente qualquer implicação, alguma coisa mesmo. Tudo não passou de um erro de interpretação, resumindo uma questão semântica" (NB, 39), reitera a Clotilde que sua defesa será particular, fato que aborrece profundamente Clotilde: "É isso aí, a gente ter um amigo velho, trinta e nove anos hein Heládio ? Logo quarenta ! A discricção de um cavalheiro. A propósito, política para você é um negócio entre cavalheiros ?" (NB, 39). Primeiro é Clotilde que desce ao porão para depor, depois é a vez de Gisela e, por último, Heládio.

É um capítulo estruturado de modo interessante: nasce num movimento de *flashback* - de 1980, num recuo de onze anos - rumo ao passado de Heládio. O que provoca esse recuo no tempo é o exercício que Heládio faz com sua memória, motivado pela irradiação da luz azul do quarto. O narrador prepara essa passagem do presente vivido com o passado lembrado ao fechar o segundo capítulo e abrir o terceiro. Os elos se dão pelo contraste da luz, o quarto azul e o quarto cinza; paralelo às fissuras, a do presente, as dores no ânus, a do passado, a aparente desenvoltura para depor, e ainda, pela arquitetura dos dois ambientes, onde o centro da (des)atenção é o teto:

A irradiação azul da plena noite no quarto é substituída pela luz pobre da madrugada; ao quarto azul, um quarto cinza. Os ornatos do teto perdem a transparência de bagos, pesam na sua opacidade sob os móveis do quarto e prendem o teto em seu eixo firmemente o que dá a impressão do pé direito ser menor. (NB,35) [aqui se fecha o segundo capítulo]

P. C. meu amor - Rebaixaram o teto? (...) - Que interessante! Morei aqui em criança nesse bairro. Esta casa deve ser bem antiga, não? Modificaram alguma coisa, rebaixaram o teto? (NB,35) [abertura do terceiro capítulo]

Esse episódio do depoimento merece mais algumas considerações. Introduzida pela voz de Heládio - "Rebaixaram o teto?" -, o diálogo se instaura rápido, apesar do constrangimento do personagem. Primeiro entre Heládio e o atendente da Polícia Federal - trivialidades sobre a origem da casa; depois com Clotilde - apreensões críticas ao sistema repressivo instalado com o AI-5; e por fim com Gisela - registro da ansiedade de quem está prestes a depor.

Mesclada a esse diálogo, a voz do narrador apresenta-se muito mais rápida e certa. É sua voz que descreve os pormenores da arquitetura do casarão, fazendo-nos lembrar da antiga casa da família Pompeu e, por conseguinte, dos velhos palacetes de São Paulo; é também sua voz que nos orienta no curso do tempo, assinalando a direção a um outro passado dois anos mais distante, o passado que nos elucida o porquê de Heládio estar ali depondo: "Heládio endireita-se, cruza os braços, encosta-se contra o frio da parede, afasta sua atenção de Gisela. Pensa para trás, de forma confusa." (NB, 40) E os pensamentos de Heládio fluem de um passado, dentro de um outro passado, sob a pena objetiva e disciplinada do narrador que nada perde - Heládio pensa, o narrador registra. Esse mesmo narrador que, à margem do presente e das reminiscências de Heládio, com pitadas de ironia, tece reflexões sobre o *modus vivendi* de Heládio "sempre no limiar da competência" (NB, 41), extrapolando nele e com ele uma sociedade paulistana que ainda guarda ranço de tradição.

O episódio é finalizado com a cena do depoimento de Heládio, mais precisamente com o registro e a leitura do depoimento. O brilhantismo desse registro está no jogo da focalização e das vozes criado pela autora. O texto aparece entre aspas, reiterando a fidelidade do depoimento. O escrivão lê o texto por ele escrito, tendo como base o relato de Heládio. Com isso a autora pôde criar um linguajar técnico e pomposo, próprio da voz de um oficial que toma depoimentos, mas é a voz do narrador com sua observação ostensiva, minuciosa, de verve crítica e irônica que aparece em destaque. Foi por trás do

ombro do escrivão que o advogado inclinou sua cabeça indicando a Heládio que o assentimento deveria ser dado. E é por trás dos ombros de Heládio e do escrivão que o narrador guia o leitor ao assentimento do ocorrido.

Quando Heládio sai da Polícia Federal é noite. "... mas o dia clareia no quarto 203 do hospital Sta. Thereza, invade e paralisa o movimento desta noite encantada por obscuros significados pendurados na trama das árvores." (NB, 47) Passado e presente se colam novamente. ficando agora, à vista, a face do presente. "Assim Heládio, no quarto 203, observado na sua paleografia: na história, na escrita, de uma escrita antiga, lida sempre mais fundo, entranhada na carne, nas vísceras, textos de datação e decifração duvidosas." (NB, 48)

Esse capítulo, tomado como exemplo, ilustra o que acontece no romance enquanto um todo. Esse acentuado desencadeamento, do que resulta um constante aflorar de acontecimentos de diferentes períodos da vida de Heládio, acaba por organizar-se num profuso universo de vivências passadas. Essa aparente desordem - refletida na irregularidade da cronologia na triagem das lembranças - relaciona-se diretamente com o fluxo dos acontecimentos constantes na seqüência da ação. À medida que os incidentes do primeiro nível, o do presente, se deslocam no espaço - o hospital Sta. Thereza -; os incidentes do segundo nível, o do passado, num movimento retrospectivo da memória, se deslocam no tempo - da infância à idade madura de Heládio.

No que diz respeito à instância narrativa, podemos dizer que a consciência reflexiva extrapola a barreira do espaço e do tempo. Trata-se de um registro em que se veiculam explicitamente os juízos do sujeito da enunciação a propósito de personagens e ações, todavia nada interessado em denunciar, em ser panfletário, mas simplesmente em projetar o homem socialmente determinado. A esse respeito, Berta Waldman declara que

Zulmira "dá de barato a impossibilidade de um sujeito singular e único, num contexto onde se eclipsam, pouco a pouco, as diferenças entre os homens."¹¹

Desse modo, o leitor que se quer atento, deve voltar o olhar para a fantástica sessão de mágicas que é o romance: enquanto os refletores acompanham a estada de Heládio no hospital, é na penumbra de suas reminiscências que se encontram as grandes revelações; enquanto se aguarda até as últimas linhas do romance o desfecho do episódio do misterioso homem do solário - o que não acontece, pois isto pouco importa -, outro é o desfecho que se anuncia: "um passado proparoxítono que une reverência, hierarquia e farsa superlativa." (NB, 122)

¹¹ WALDMAN, Berta. Na mira das "vergonhas" encobertas. **Folha de S. Paulo**, 16 jun. 1985. p. 11.

2.2 UMA ESPÉCIE DE FRAUDE: PERSONAGENS E MÁSCARAS

Zulmira não apresenta seus personagens de maneira total e direta. Prefere dar traços indicativos e desenvolvê-los através de cenas nas quais o caráter se revele através das próprias ações.

Para esse exame, é válido tomar como ponto de partida a distinção estabelecida por Norman Friedman entre "sumário" e "cena". Quando o que interessa é o acontecimento em si, tem-se a cena; se o que revela não é o acontecimento mas a posição do narrador, tem-se o sumário narrativo.¹² Ora, predomina em **O Nome do Bispo**, no que concerne à caracterização dos personagens, esse segundo modo de narrar. Entretanto, a autora vai além: planta um narrador do tipo que se coloca "atrás" dos personagens, separando-se deles a fim de observá-los melhor, considerando sua vida psíquica por meio de uma abordagem precisa e objetiva.

Essa visão "por detrás"¹³, adotada pelo narrador, implica um modo de compreensão que é um modo de conhecimento porque introduz a reflexão e o desdobramento que são próprios da análise. Daí, o narrador assumir *um ponto de vista* crítico em relação aos personagens, chegando mesmo a ser implacável para com eles, isto porque a *ótica* da autora não permanece silenciosa. A respeito dessa relação narrador/autor, Maria Lúcia Dal Farra reflete:

Se o narrador é uma postura fisionômica do autor, seu ponto de vista será uma postura visual doada ao narrador pelo autor. Cumpre portanto, distinguir o ponto de vista do narrador do ponto de vista do autor. Denominemos *ponto de vista* à visão do narrador e *ótica* à visão do autor.[...] o autor não aparece em cena mas conserva nas mãos o registro do universo romanesco. Em verdade, ele é o fluxo "invisível" que percorre submersamente

¹² FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction. In: _____. Theory of the novel. New York: The Free Press, 1967. p.108-137.

¹³ POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974. p. 62-74.

a circulação do romance, inflando-o de vida; é uma espécie de vigia, de orientador que não deixa transparecer, mas que se denuncia implicitamente através da eleição e da disposição da matéria romanesca: ele não quer e não pode evitar que sua apreciação e avaliação permaneçam silenciosas.¹⁴

Indagada sobre a natureza de seus romances e seu posicionamento em relação a matéria ficcional neles desenvolvida, Zulmira declara:

Ao fazer ficção me atendo diante de um campo de trabalho ilimitado. Tudo, em princípio é matéria ficcional. Qualquer coisa: muita, quase nada, pouca, o que seja. Não há hierarquias. Prioridades. *Eu* decido. Todavia essa decisão, uma vez tomada, inverte o sinal. Minha absoluta disponibilidade assume forma de um compromisso rigoroso. Pois a decisão, justamente devido à absoluta liberdade com que se processa, *compromete* visceralmente *quem* decide com *sua* escolha.¹⁵

Conservando nas mãos o "registro do universo romanesco" e comprometida com "sua escolha", Zulmira revela também que reproduz a diferença entre uma subjetividade, no caso ela, e a intersubjetividade que compõe o universo humano como amplo acervo do imaginário. Daí a construção de seu personagem convencer o leitor como verdade humana.

Nesse sentido, uma abordagem atual do personagem de ficção não pode desconsiderar as contribuições oferecidas pela longa tradição de estudo do personagem, nem descartar as oferecidas pelas novas ciências humanas e da linguagem e, principalmente, pela Teoria Literária contemporânea, fundamentada na especificidade dos textos. Encontrar uma relação harmoniosa entre esses componentes e as instâncias do discurso literário constitui-se num desafio para quem se propõe estudar os personagens da ficção contemporânea.

Antonio Candido orienta-nos no enfrentamento dessa questão:

¹⁴ DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978. p.127-128.

¹⁵ TAVARES, Zulmira Ribeiro. Pensando a ficção. In: SCHWARZ, Roberto. (org.) Pontos de vista sobre a ficção. **Novos Estudos Cebrap**. v.2, n.3. nov. 1983, p.42

No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica de personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, relimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. [...] Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. [grifo meu]¹⁶

De dentro do "universo humano", como amplo acervo do imaginário, a autora faz surgir, com pomposo e sonoro nome, o protagonista do romance - Heládio Marcondes Pompeu - O Nome do Bispo. É sobre o comportamento desse personagem que dá razão ao romance, que procurarei me interrogar.

Situado como homem maduro, próximo dos cinqüenta anos, rosto magro de traços pouco acentuados, "olho de capota abaixada",

de estatura mediana, o peso sob controle, ausência de barriga, dentes ainda bons e o cabelo suficientemente farto para permitir que o "curto cheio" venha a ser realmente cheio, Heládio tem boas razões para acreditar que aparente uns dez anos menos. E todavia a meia-idade, sem que se possa dizer, no caso, que resulte da soma de pequenos sinais denunciadores, ali está ele bem o sabe, e o circunda por igual, como uma segunda pele. (NB, 14)

É justamente nesse momento de sua vida que Heládio se vê pela primeira vez diante de um mal ridículo que se desenvolveu nos cômodos inferiores do seu corpo, uma fissura anal, e se vê também, pela primeira vez, diante de sua "natureza duplicada", dessa "segunda pele", questionando os acordos que até então vinha mantendo com o mundo. Neste ponto a intenção do personagem é desmascarada através das considerações do narrador. Fato é que a estúpida ferida aberta em seu ânus vai fazer emergir sua crise existencial e intelectual, necessitada também de reparo cirúrgico. Só que essa ferida de Heládio, sua própria vida, terá de ser reparada por ele mesmo:

¹⁶ CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 58-59.

Este homem maduro, próximo dos cinqüenta anos, sofre de um mal ridículo, [...] que até então merecera dele, Heládio, não mais que uma meia atenção, ociosa e ocasional. Isso até perto de um mês, quando subitamente ela, então plenamente desenvolvida, instalou-se no centro de seus pensamentos, afastando, por meio de sucessivas contrações de dor, cada vez mais freqüentes, o imenso e espraiado universo daquilo que a linguagem cotidiana convencionou chamar "vida interior" mas que nada é senão o próprio mundo debruçado sobre o homem, estreitado nos limites pulsantes do tecido vivo. Em Heládio este estreitamento do mundo (ele mesmo, afinal), adquiriu - por meio da sensibilidade ganha na doença - uma consciência muito aguda de sua natureza duplicada. Se por meio de seu ânus (um outro conduto) e de tudo que a ele se ligou, tinha ocorrido até então, sem maiores problemas, uma forma particular de interiorização-exteriorização de caráter muito local que, sendo o próprio Heládio, ainda assim a ele se acrescentava - isto só agora se fazia perceptível. (NB, 7-8)

O mundo de Heládio está dominado por interesses econômicos, sociais, políticos e éticos cujo sentido o personagem não atinge. Vive sem objetivos realmente definidos porque não sabe se orientar. A ausência de interesses pelos valores que solidificam os vínculos sociais, quer com a tradição da família Pompeu, quer com a nova sociedade que se descortina a seus olhos, o impele à solidão. Desse modo, Heládio vive na confluência de dois mundos, de dois tempos, que se interpenetram e se excluem, e como "está sempre no limiar da competência" (NB, 41), não sabe decidir-se por nenhum deles, apesar de estar sempre começando um novo "projeto".

Donald Schöler nos ensina que "o herói romanesco é submetido a provas que o herói épico desconhece. Este, embora enfrente provas, detém um cabedal de qualidades básicas inquestionáveis. Desprovido de raízes, o herói romanesco respira a atmosfera da perplexidade. Chegamos à antítese do herói épico, que tinha objetivos claros e sabia o que fazer para alcançá-los."¹⁷ Parece que Heládio em sua mediania, sempre a meio caminho, não vence as provas às quais é submetido e a perplexidade perante o mundo e perante si mesmo passa a ser o limite de sua trajetória. A obra parece constituir-se, em

¹⁷ SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989. p.46.

sua totalidade, de momentos consecutivos de perplexidade e de impasse desse personagem diante da vida.

A meio caminho, literalmente, estava Heládio, aos quatro anos de idade, no chão da sala dos avós Pompeu de onde é varrido por ordem do bispo D. Heládio: "- Tire esta criança esparramada do chão" (NB, 16); a meio caminho se encontrava Heládio aos dez anos, no mesmo chão, mas com direitos adquiridos "de participar de agora em diante das funções que porventura vierem a ter lugar ali" (NB, 16); a meio caminho estava Heládio na Polícia Federal prestando depoimento de sua vida particular: "Heládio está muito nervoso. Sente culpa de não ter nenhuma. Vai salvar a pele explicando o que meu Deus do céu? Nuvens, sonhos, estórias da própria pele" (NB, 42); a meio caminho estava Heládio e seus projetos de estudar o folclore brasileiro, de reler atenciosamente Kant, de procurar um novo emprego mais interessante e lucrativo; decidir-se sobre o quanto dar de gorjeta aos enfermeiros, sobre se deveria ou não abreviar a toailete noturna, resgatar ou não a verdadeira imagem de tio Oscar, descoberta tardiamente por ele; a meio caminho ficava na tentativa de reatar um sonho, pois nunca o conseguira, só os pesadelos da infância. Parece ser a condição de Heládio, estar sempre a meio caminho entre algo que já não tem razão de ser e algo que ainda não se compõe definitivamente.

Estar a meio caminho entre uma tradição que se desvanece e uma pobreza que se acerca é a condição de vida que Heládio vem enfrentado, desde sua infância, e que agora na meia-idade (meio século!) procura entender. Tradição e pobreza são dois caminhos que correm paralelos na vida de Heládio e, vez por outra, quando se cruzam, em forma de pequenos atalhos, deixam-no ainda mais perplexo, pois da tradição apreende a hipocrisia e diante da pobreza se vê tomado pelo medo.

Esse embate no qual Heládio se vê envolvido surge através de uma sucessão de imagens, reminiscências de sua vida, relatadas pela voz do narrador que, muito atento, expõe a existência de dois tipos de pobreza: a intimidada - "a pobreza envergonhada que

circulou por tantos anos na periferia dos avós Pompeu; a pobreza intimidada que fazia genuflexão e tomava benção de seu homônimo d. Heládio Marcondes Pompeu, bispo da diocese de Barras" (NB, 64); e a intimidante, percebida casualmente, poucas vezes, por Heládio - "(Um dia, pelo espelho retrovisor pegou a expressão do rosto do motorista de tio Vicente vindo dos fundos da casa para o carro; um olhar obcecado, um olhar dirigido, de bala mandada)" (NB, 64). Esses dois tipos de pobreza se presentificam no episódio do solário, primeiramente a intimidada, quando Heládio "distingue diante do rosto um pulso fino de homem que sai de uma camisa puída [...]. O cheiro de clorofórmio cede a um outro cheiro, um cheiro de... pobreza. Sim, é isso, um cheiro 'difícil', árduo, puxado, de roupa muito lavada [...]" (NB, 64); a seguir, a intimidante, quando o personagem anônimo desfere-lhe palavras ofensivas: "- Escroto! Sim, escroto é o que você é. E agora vai morrer desgraçado, você que subiu pisando sem olhar para os lados; [...] O seu escroto está bichado, fede, é podre, ainda não lhe disseram? Ninguém lhe contou? Você está morrendo de câncer no escroto!" (NB, 64-65).

Novo episódio, consolidando essas duas pobrezas, salta da memória de Heládio e o conduz a 1929, no qual a história do prático, parente do doutor João Batista Cascalho, toma forma quando a pobreza intimidada se torna intimidante, ou seja, quando o prático, sem ter tido outras oportunidades na vida, lesado, desempregado devido às falcatruas do primo, se torna seu agressor, desferindo-lhe no rosto um violento golpe armado de soco inglês. Embora o episódio permita muitas leituras, a ambigüidade da pobreza é patenteada em todas elas. Essa mesma ambigüidade que Heládio, de discutível competência, sempre a meio caminho, não consegue entender e carrega como uma culpa sua:

Ele é o prático, é o fracasso do prático, é o olhar de bala mandada, mas também é o rosto em sangue do doutor Batista Cascalho, é o dinheiro no bolso de um, a falta, o dinheiro devido, no bolso de outro. A vergonha pelos dois lados. Porque, tendo se voltado para o mundo da cultura mas não o bastante (um 'hobby', um passatempo como deixou

registrado no depoimento do DOPS em 69), tem na objetividade mal-digerida não um processo de isenção mas, muito ao contrário, de imersão! Heládio se espalha para todos os lados como o próprio Brasil. Está em todas essas extremidades que não alcançam parte alguma, não chegam a termo, não levantam fronteiras para a construção do entendimento. (NB, 67-68)

Tantas são as fronteiras para a construção do entendimento na vida de Heládio que a ofensa a ele dirigida por engano, no solário, é tomada para si como verdadeira, mesmo tendo consciência do engano ocorrido. Esse processo é reiterado quando Mauro o visita no hospital e diz que o roupão que está usando o faz recordar do de Conceição, uma mulata forte e bonita que conheceu na zona. Heládio mesmo sabendo da discrição do seu e de sua procedência - "Casas das Cuecas" - fica inquieto com essa observação de Mauro e o questiona: "_ Bom, então pareço um pouco efeminado quem sabe? vamos lá, diga de uma vez, uma bicha? Seja franco, parece um roupão de mulher?" (NB, 95)

Tomado de surpresa a todo momento, Heládio experimenta suas limitações de diferentes maneiras. Vale citar ainda o quanto Heládio se sentiu desapontado com o fato do enfermeiro Nicanor demonstrar aprofundado conhecimento sobre música produzida por sintetizadores e, em especial, pela música de Brian Eno. Contrastando com esse desapontamento, fruto da inveja provocada, surge um outro sentimento, o da submissão. Afinal, sabendo que precisa dos préstimos do enfermeiro enquanto estiver no hospital, opta por manter-se simpático a ele, mesmo com o amargo gosto da inferioridade e da incapacidade de viver, com paixão, as coisas simples da vida.

É com essa mesma insegurança e apreensão que enfrenta a alta do hospital, encenando uma triunfal saída em uma cadeira de rodas, pois, dentre outros motivos, sentia-se ameaçado pelo recebimento da carta anônima e era preciso sair dali disfarçado. O protagonista vive a perplexidade, nem além nem aquém da vida, nem mesmo vive a própria vida. É o mundo das máscaras e Heládio tem sua máscara tatuada no rosto, por isso impossível de ser removida sem deixar sinais. A meio caminho fica Heládio

estatelado no chão, à porta do hospital, próximo ao táxi que o levaria a sua casa. Um tombo homérico, risível, digno das mais belas cenas de pastelão. Uma grotesca queda de braços, a mesma posição recriminada por D. Heládio, quando Heládio-criança costumava ficar esparramado no chão. Mais do que lembrança, uma certeza: a de que as suas partes e as suas vergonhas se parecem com a sua vida inteira. E Heládio, em atitude medida, a meio caminho de uma tomada de posição, recua e "faz o corpo pesado, de propósito o faz para parecer que está meio fora de si. Mas não pesado de todo, caso o contrário ainda vem algum interno e o carrega de volta para dentro." (NB, 180) E enquanto tentam erguê-lo, Heládio pensa estar com uma mulher "cobrando-lhe explicações sobre a vida, por que a vida carrega tão tristes e alegres vergonhas consigo e só as oferece à compreensão por partes". (NB, 180) Entretanto fica patente que essa compreensão poderá não se concretizar, que o amadurecimento do protagonista ainda é um projeto, distante de uma lúcida tomada de posição, como se pode apreender desta asserção, com que o narrador estrategicamente arremata o romance, ao criar, através de uma afirmativa e de uma exclamativa, a nítida imagem de uma dúvida: "Pois claro que vai. Ô-lá-rá se não!" (NB, 180) É a vez do leitor ficar a meio caminho.

Faz-se aqui necessário um esclarecimento em torno da acepção do termo "tradição", que, vez por outra, vem sendo utilizada e, que, doravante permeará com mais freqüência a análise que se desenvolve. Objeto de estudo desde os gregos é até hoje motivo de desafio aos pensadores mais modernos, que ao estudar os períodos de estabilidade social e o jogo das crises universais que direcionam os novos rumos da história, como a sucessão do estável e do descontínuo, constatam que a necessidade de ruptura se torna imperiosa para restituir a amplitude que o conceito de tradição contempla.

Sem ignorar a trajetória percorrida e não querendo a ela me deter em minúcias, é oportuno, para abalizar a análise que vem se delineando, buscar a etimologia da palavra

tradição. Do latim: *traditio* - *traditione*, é entendida como entrega, transmissão. O verbo é *tradire*, e significa, precipuamente, entrega, indica o ato de passar algo para outra pessoa, ou de geração para geração, através do elemento oral ou escrito.

A propósito, é sempre bom lembrar as ponderações que Gerd Bornheim tece a esse respeito, ao pautar-se na reflexão kantiana sobre o 'gosto': "A tradição pode, assim, ser compreendida como o conjunto dos valores dentro do quais estamos estabelecidos; não se trata apenas das formas do conhecimento ou das opiniões que temos, mas também da totalidade do comportamento humano, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade."¹⁸

Gerd Bornheim também enfatiza que a abordagem do conceito de tradição deve ter subjacente o conceito de ruptura, ora vinculado à noção de crise, tão bem exemplificada na Idade Média pelo conflito entre fé e razão, teólogos e místicos; ora perceptível nas pressões que definem o mundo das artes, destacando todo o 'estranhamento' da arte atual; ora visto na questão do contrato social, ou ainda, no niilismo, o nervo da tese de Nietzsche.

Posto isso, e já tendo explorado alguns traços caracterizadores do protagonista, convém investigar, primeiro, em que proporção os demais personagens que se acercam de Heládio estabelecem com ele aproximações e contrastes, contribuindo para o delineamento da estrutura de uma sociedade baseada na simulação e no disfarce, reflexo de certa conveniência social interessada em preservar a moral e a cultura que prega. E, segundo, como esses personagens estão enredados na trama narrativa, sem perder de vista que o enredo, a história artisticamente apresentada, se constrói a partir de dois planos temporais: o presente narrado e o passado revivido, através da memória do protagonista.

¹⁸ BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: **Tradição/Contradição**. Coleção Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Funarte, 1987. p.20.

Os personagens que gravitam ao redor de Heládio são apresentados por Zulmira como "tipos", personagens que alcançam o auge da peculiaridade, sem atingir a deformação, podendo ser facilmente reconhecidos por seus "ares", seu peculiar discurso, sua pose.¹⁹ O que surpreende é que são utilizados não como meros estereótipos, mas como símbolos, e portanto, apresentam não somente características de um indivíduo mas também, e principalmente, as características da humanidade. No caso do romance em questão, esses personagens são fragmentos de um mosaico que, ao se compor, matizará os tons e as nuances da tradicional sociedade paulistana.

Zulmira procedeu, com grande engenho, à seleção de aspectos significativos para a construção desses personagens, entendendo-os, de um lado, como "seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que o caracterizam", e, de outro, "como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério."²⁰

A partir dessas reflexões, o que se pretende é que os "tipos" desenhados por Zulmira figurem não como seres estáticos, fáceis de serem reconhecidos e lembrados, mas como seres que, ao contrastar uma dualidade intrínseca, façam emergir o conflito entre o exterior e o interior, entre o passado e o presente, entre a tradição e a ruptura. É o momento de não só colocar os personagens frente ao autor e ao leitor, mas também de colocá-los uns diante dos outros.

¹⁹ A propósito aqui, a reflexão de E. M. Forster: "As personagens planas eram chamadas *humorous* no século XVII, às vezes, chamam-nas tipos, às vezes caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas." **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969. p.54.

²⁰ CANDIDO, op. cit., p. 60.

É dado ao leitor conhecer o escultor Vitório Avancini, o filho Felipe e o amigo Mauro de Castro, em dois momentos: o primeiro quando visitam Heládio no hospital; o segundo, nas cartas que para ele enviam no dia seguinte à visita.

Sem dúvida, o escultor italiano é o personagem que apresenta um perfil melhor definido, cujo apego à tradição vincula-se à idéia da preservação dos jazigos das famílias, da memória de seus mortos, na reverência aos sobrenomes ilustres, na atitude solene ao dirigir-se às pessoas sobre as quais faz referência, no tom de reserva ao dirigir-se a Heládio e na pompa de sua linguagem.

"Atarracado, italiano do norte, pintado de sardas, rosto que não pega sol, cabelos ralos e brancos misturados aos poucos fios ruivos, veio pequeno para o Brasil, filho de mestre-de-obras. Não tem o menor sotaque." (NB, 84) Teve sua oportunidade para freqüentar a família Pompeu, pois a combinação italiano e artista era o passaporte aceitável: "Não podendo deixar de ser artista, nada melhor do que ser italiano. [...] Agora, um artista italiano ou um naturalista alemão, tinham o seu lugar certo no mundo, não criavam confusões."(NB, 84) Assim o ingresso ao universo dos Pompeus se explicava.

Vitório Avancini inaugura sua aparição no romance evocando e saudando a memória do bispo D. Heládio Marcondes Pompeu. Vai do júbilo de tê-lo conhecido à consternação de sua súbita perda. Afinal, Avancini não esculpe somente os túmulos dos cemitérios convencionais utilizando materiais duráveis, como o bronze, o mármore e o granito, ele também esculpe o tempo com sua fala cheia e poderosa, composta por articulações graves e regulares. Uma fala que sedimenta o presente, o passado e o futuro - "Ali jaz a sua eternidade."(NB, 87) Uma fala que evoca, junto com a tradição da família Pompeu, que vem sendo preservada pelo culto à memória de "Sua Reverendíssima!", o compromisso de Heládio, herdeiro do mesmo nome, em mantê-la. Essa evocação à tradição da família a que pertence Heládio, reiterada pelo fato de que este possui o mesmo nome do tio, enuncia, de imediato, a importância que Vitório Avancini concede à

manutenção da tradição. Sua convicção tem a dureza de seu material de trabalho: " _ Os túmulos têm que ser refeitos, restaurados sempre ou construídos de novo se quisermos guardar intacta a memória dos nossos mortos. Um mármore permanece sem alteração aproximadamente de cinquenta a cem anos. Uma duração humana pode-se dizer." (NB, 91)

A atitude de reserva, de discrição, de não confrontação a que Avancini recorre, qualidades estas de quem investe implacavelmente na manutenção da tradição, podem ser constatadas em algumas situações criadas entre o escultor e Heládio. Avancini, num cuidado exemplar, antecipa-se em responder às solicitações que dirige a Heládio. Quando se refere à razão de sua estada no hospital, embora deixasse transparecer um quê de curiosidade, é a discrição consentida que sobressai de sua atitude, e assim se expressa: "Ao vê-lo inclinado nessa cama alta é a dignidade eclesiástica da família que recordo, senhor Heládio, com dor, com muito respeito, guardada as devidas proporções. Não me pergunto do que sofre. Sofre! Deus sabe. É o suficiente."(NB, 84)

Também poupa Heládio de responder sobre sua crença na ressurreição dos mortos: "Senhor Heládio, acredita na ressurreição dos mortos?" (NB, 87) Todavia, ao poupá-lo de discorrer sobre tal assunto, Avancini cria o mote para que ele mesmo discorra sobre o "berço" dos mortos e sua estreita relação com a vida eterna; sobre os antigos jazigos , "uma cena de teatro petrificada [...] um drama na pedra encenada pelo gênio" (NB, 88) e os novos cemitérios, modernos, "grama e mais grama! [...] Por que o cemitério deveria se parecer com um parque, um bosque, com o orquidário, o horto florestal?" (NB, 89)

O que também fica patente em tais atitudes é a habilidade lingüística do escultor. Na primeira antecipação, além de poupar Heládio das embaraçosas explicações sobre sua delicada cirurgia, coisas do mundo terreno, credita certa autoridade a Deus ao transferir o assunto para outro plano, e o dá por encerrado. Na segunda, é ainda mais

perspicaz, pois o silêncio de Heládio é preenchido por uma enfática glosa - provocada pelo mote da ressurreição dos mortos - sobre as esculturas funerárias. E mesmo enfrentando o riso incontido de Heládio, motivado pelas comparações entre os cemitérios "moradias" e os cemitérios "canteiros", é repetindo compulsivamente e com ira a expressão "Admito que ria, admito que ria senhor Heládio. Não se constranja: ria!" (NB, 90), que o escultor contém, com diplomacia, sua indignação e faz passar o riso de Heládio àqueles que acredita bem o merecerem: "Ria na cara dos ecologistas funenários é o que gostaria que fizesse. Sim, na cara deles que bem o merecem!" (NB, 90).

O narrador é determinado ao distinguir o seu discurso do de Avancini. Tendo permitido ao escultor se estender, com sua prosa enfática e cheia de lamúria, em prol das antigas cidades funerárias, atravessando séculos, toma-lhe a palavra e, num movimento de síntese, condensa o tempo. Primeiro, porque se faz solidário com Heládio e com o leitor que, já cansados, não absorvem mais o que ouvem - o narrador é ciente de que, na curva do tempo, a restauração é obra da memória e a memória traça infinitos caminhos, labirintos. Segundo, porque é chegado o momento de distinguir seu discurso do de Avancini, tanto que, no exercício de síntese da fala do escultor, ao utilizar parte do mesmo material de linguagem com expressões retóricas, apressa-se em avisar o leitor de que essas palavras não lhe pertencem, acrescentando entre parênteses, a notação "palavras suas". Tal atitude reflete o zelo que o narrador, instância responsável pela organização dos discursos, tem em diferenciar seu discurso do de Avancini, a fim de que a identidade ideológica de cada um seja bem definida.

O conservadorismo de Avancini, afixando a importância que dispensa à tradição, manifesta-se também nas marcas ideológicas de sua linguagem rebuscada e arcaizante. O reiterado uso do pronome de tratamento - "Reverendíssimo! Sua Reverendíssima" - denuncia a deferência que credita ao título 'bispo' atribuído a D. Heládio Marcondes Pompeu. Os elogios proferidos assumem proporções hiperbólicas: "se

a síncope não lhe tivesse cortado o futuro nem toda a púrpura do mundo daria a medida do lustro de seu desempenho" (NB, 83); ou ainda ao referir-se à sua prematura morte: "teria lhe doado não apenas o nome de inegável brilho ao qual o título 'bispo' sempre se acrescentou como uma honraria reflexa, como teria então principalmente lhe deixado o rastro, o fulgor da mais alta dignidade eclesiástica da Igreja Romana abaixo do Papa: a participação no Sacro Colégio Pontifício!" (NB, 93)

Outra marca é o valor atribuído às famílias que fizeram a história, e esta vem registrada nos sobrenomes que vão desfilando através de sua fala: os "Amalfi", os "Nogueira Lima", os "Jafé", os "Marinello", os "Stuarts", os "Plaviccino" e muitos outros.

Aos poucos, o escultor Avancini vai esculpindo o perfil do homem Avancini; todavia, é o narrador que, tomando-lhe das mãos o cinzel, vai dando retoques e acrescentado detalhes, fazendo de Avancini o perfil mais monoliticamente construído: Vitório Avancini é o mármore, é o bronze, é o granito; é a matéria sedimentada que testemunha a permanência da tradição. Faz-se visível, por conseguinte, a preocupação excessiva em resguardar a memória, principalmente a dos mortos, vinculada à defesa que faz dos jazigos dos cemitérios convencionais, e por ampliação, a veemente advertência quanto ao risco de os antigos casarões serem derrubados também por outros "ecologistas funerários".

Entretanto, Avancini, ao testemunhar os perigos que assolam a perpetuação da tradição, atormentado pela presença da "lepra marmórea", esfarelado os túmulos, acenando o progresso das cidades poluídas, reiterando, enfim, as marcas dos novos tempos, sabe também de sua função, pois como escultor está aí para enfrentar a situação: restaurar, restaurar...; em verdade, restaurar a tradição.

Uma tradição que necessita ser reparada é uma tradição que se esvai. Vitório Avancini tem consciência disso, daí a defesa incontestada da necessidade de restaurar os imponentes jazigos; de estudar e planejar minuciosamente os novos projetos que propõe

executar (como o do jazigo da Família Machado). E é essa mesma consciência que o faz revelar o principal motivo da carta endereçada a Heládio, motivo este enunciado como "minhas esperanças": "Que o nosso encontro de ontem augure uma nova fase em minhas relações com os Pompeu, muito particularmente com o senhor." E, num gesto de disfarçado decoro, acrescenta entre parênteses: "(Recordo-lhe que os Pompeu-Leitão me são praticamente desconhecidos e ficaria muito grato se me introduzisse nesse ramo da família)" (NB, 161)

Essa dupla face que o escultor possibilitou ao leitor esculpir é sentenciada pelo narrador, com uma pitada de ironia, ao descrever com detalhes a letra utilizada para subscitar o envelope. Conclui: "é preciso literalmente *esquecer* essas encantadoras coisinhas disparatadas, amarradas umas às outras em fila indiana, para se chegar ao pensamento de Avancini. Pois o que tem a dizer não se afina nem um pouco com esse mundo de pequenos prodígios dessemelhantes entre si, esses fantásticos ideogramas de mentirinha, maliciosos na fingida leitura que propõem." (NB, 159)

A esta altura, afigura-se oportuno trazer à baila um outro personagem. Trata-se de Felipe, filho de Heládio:

olhos um pouco juntos, o nariz fino com o leve desvio do septo não seria feio se os olhos fossem um pouco mais separados. A barba castanho-clara, aparada rente, cor de charuto, projeta seu queixo com vigor. O cabelo lanoso, também curto, mostra o crânio bem desenhado e acentua o pescoço forte. As mãos apoiadas nos joelhos são curtas e grossas. O conjunto é mal acabado, um tanto tosco. Está de gravata e com um terno apertado. Suado, vermelho. (NB, 72)

Diferente de Heládio, tanto na apresentação quanto no modo de encarar a vida, não se permite ficar "a meio caminho" e não permite que a tradição e a pobreza se tornem caminhos paralelos.

Diferente de Avancini, não demonstra apego algum à tradição e pouco se interessa pelos que lutam para preservá-la. Seu único interesse demonstrado vincula-se aos

benefícios que dela pode usufruir. Mesmo estagiando na área de arquitetura, seu interesse é outro. Enquanto Avancini procura reconstruir com materiais duráveis os valores das tradicionais famílias, Felipe procura ganhar a vida comprando e vendendo objetos antigos, "farelos" dessa sociedade que se pretende sólida. Felipe e Avancini são lados opostos de uma mesma moeda: a tradição.

Em verdade, Felipe encara a tradição de modo utilitário, amoldando-se ao sistema capitalista. Se nesse sistema as coisas são mensuradas pelo valor de troca, Felipe bem o sabe viver: "cada vez que morre um parente você revira tudo como se tivesse catando comida no lixo! Uma mania!" (NB, 75) repreende-o Heládio ao ser inquirido sobre a ajuda que lhe poderia dar ao introduzi-lo nos "bastidores" da família.

Heládio e Felipe também são lados opostos de uma mesma moeda. Heládio, pacato, sempre pronto a investir num novo trabalho - novo cartão -, sempre pronto a participar das reuniões familiares, mesmo que sem o menor interesse, sempre pronto ao "quase". Em contrapartida, Felipe "um mascate farejador e hábil, astuto, duro, cataloga, sopesa." (NB,75); e atento às histórias sobre os Pompeu, sempre as sabia repetir nas horas certas para as pessoas certas: "Numa apropriação indébita e vergonhosa do passado familiar, essa é a verdade! O Brasil então para Felipe se reduz a uma catalogação do passado familiar para ser leiloado no devido tempo, com as devidas informações? Um Brasil de *expertise* ?" (NB,75)

Felipe, além de artiloso no meio familiar, deixa transparecer uma outra marca de seu caráter, a "desimportância" que atribui às coisas que efetivamente pouco lhe interessam, o que se pode chamar de hipocrisia: a rápida visita ao pai, decorrência da informação prestada por um amigo, pois nem sabia onde o pai se encontrava; a televisão remetida, simplesmente o cumprimento de uma mera formalidade; e o empenho, proferido na carta, de ir buscá-lo na saída, quando da alta, sabia Heládio não passar de solicitude filial que não se cumpriria.

Mais uma vez, é o narrador que, com sua lucidez crítica, permite que Heládio perceba claramente que o filho, ao catalogar o passado familiar para leiloá-lo no devido tempo, está anunciando a construção de uma nova sociedade que tem como força motriz o lucro, prenúncio de um novo tempo com outros valores. Entretanto, Heládio, ainda radicado à tradição familiar sempre a ele imposta e pouco questionada, mesmo vislumbrando a "ruptura" que a atual sociedade começa a impor, censura a atitude do filho, que retruca: "Assim não dá mesmo. Você complica as coisas. O que eu quero da vida, essa é boa! O que todo mundo quer, ora essa, um pouco de... - De? - provoca Heládio. - Sossego! Sossego!" (NB, 75-76) Em verdade, "Heládio nunca pôde enxergar o futuro pelos olhos do filho; o filho olha adiante mas sua cabeça pesada, compacta, sua nuca, estão ali, interceptam a linha do horizonte como um tapume. Heládio olha para o filho de costas, saindo e, como tantas vezes olhando para o filho, *nada vê*." (NB, 77)

Contrastando com outros personagens, Mauro de Castro, amigo de infância e adolescência de Heládio, é outro tipo bem construído. Filho de "(imigrantes portugueses de uma geração recente, 'gente muito xucra' no entender dos pais de Heládio)" (NB, 101), vive com os lucros modestos da pequena livraria *Mochila*, sucessora da antiga *Apoio*.

Se no entender dos pais de Heládio, Mauro vem de 'família xucra', aos olhos de Heládio, mesmo que com uma pontinha de inveja, reconhece-o "inteligente, muito inteligente sem dúvida" (NB, 95), e o admira com certa implicância pois "Mauro sabe o que pensa das coisas e quando não sabe não faz nenhum segredo"(NB, 95). Mauro sem dúvida, se assume por inteiro, fato este que o faz diferenciar-se, mais ainda, daqueles que mantêm vínculos com a dita tradicional família paulistana.

Pertencente a outra família - a dos imigrantes - Mauro está livre do peso da tradição que tanto sufoca Heládio, que o impede de se expor e que o impele a usar uma "segunda pele". E é justamente isso o que mais o incomoda em relação ao amigo:

"quando Mauro fala deixa muito claro que tem vida absolutamente própria, move-se por si, não é uma projeção da mente de Heládio ou de outro qualquer. Escapa. Está ali e está por conta dele mesmo." (NB, 85) Jornalista, inteligente e ativo, comprometido com a prática do dia-a-dia (fora exilado político depois do golpe militar), tem em mente a carreira política e planeja sair candidato a deputado nas eleições de 82.

Mauro de Castro, o quarto personagem a visitar Heládio no hospital, é introduzido na narrativa não pelo próprio nome, como até agora fora feito com Felipe, prima Lavínia e Vitório Avancini. Seu ingresso é anunciado pelo subtítulo -"aquele para quem se fala"-, o que alerta para uma outra característica ainda não evidenciada: Mauro é alguém que também sabe ouvir.

O perfil de Mauro vai sendo construído através de "chamadas" que o narrador destaca. Da primeira, utilizada como "subtítulo", o leitor toma conhecimento, como já exposto, dos laços de amizade entre Mauro e Heládio, sua admiração e suas implicâncias para com o modo de ser do amigo. Com uma das falas de Mauro podemos sintetizar essa etapa e destacar também o quanto Mauro sabe ser irônico: " - Sabe muito bem que aqui no quarto o cafajeste sou eu. Você tem *pedigree*." (NB, 95)

Mais quatro "chamadas" são feitas e, a cada uma delas, novas informações vão sendo acrescidas. A segunda não somente rememora e ratifica a relação afetiva entre Mauro e Heládio nos tempos do Colégio São Bento, como também confirma as implicâncias de Heládio com o seguro posicionamento do amigo diante da vida: "Estão os dois ali, agora. Aquele para quem se fala é o amigo do peito, o amigo de infância. Mauro sempre se confessou mais, falou mais, porque teme menos. Mas é Heládio que se deixa afinal de contas surpreender, apanhar, o que acaba ficando à mercê." (NB, 95) [grifo meu]

Nova "chamada", a terceira: "Aquele para quem se fala é ele e o outro." (NB, 96) Se até aqui o olhar do narrador vinha dispensando especial atenção a Mauro, embora e a

propósito do contraponto a Heládio, é a partir dessa que o narrador abandona "tangentes olhares", ora para um ora para outro, e os amplia ao contemplá-los em paralelo: "ele", Heládio; o "outro", Mauro. E desse confronto, as diferenças entre ambos vão sendo esquadrihadas. O narrador aproveita aqui para contrastar seus perfis:

Ele, Heládio, com o peso certo, um pouco mais magro hoje. Bronzeado quase sempre, hoje emaciado, amarelo segundo o filho. O outro, Mauro. Ele, Heládio, o cabelo farto, os olhos encaixados fundo nas órbitas, aquela expressão de viva ternura proveniente do detalhe anatômico (o que não quer dizer que não tenha certa benquerença para com o mundo por vezes quando este lhe parece leve e justo por que o entendeu; ou por que ama) - e o outro.

O outro é Mauro. Mais para gordo, careca, pele moreno-azeitona, olhos redondos, vivos, negros. O nariz é uma pequena bola, rombudo, termina em nada. Qualquer roupa que veste toma-se amassada no ato. Quando ri, o faz para valer, a cara também se amassa rapidamente, tudo ri no rosto, as orelhas movem-se. Anda rapidinho, afoito, um pouco inclinado para frente. Completará cinqüenta anos alguns meses depois de Heládio. A pele esticada, lustrosa, os traços infantis fazem com que pareça menos idade, a calvície quase completa leva-o a cortar muito curto os cabelos restantes à volta do crânio. Em suma, não tem cabelos brancos evidentes porque quase não tem cabelos. Não tem rugas porque é coisa de velho. Essa mistura de impressões que se tem quando se olha Mauro combina com ele mesmo: a descombinação em pessoa. (NB, 96)

Nessa etapa também fica evidenciado quão diferentes são os interesses de cada um. Quando Mauro percebe que Heládio havia levado para o hospital, entre outros livros, um de Kant, interroga-o admirado sobre o fato. Heládio nada diz. O narrador flagra: "Ambos, ele e o amigo, olham para o livro. Mauro pensa em Kant; Heládio pensa em si." (NB, 99)

A quarta "chamada" vem anunciada: "Aquele para quem se fala é um e é o outro; é o operado e é o que visita. E por que cresceram juntos e passaram por algumas experiências de vida e formação, fora do respectivo ambiente de cada um, necessitam um do outro para mantê-las sempre alto, como um trunfo da imaginação, levantá-las muito acima das investidas do tempo, em um esforço comum". (NB, 101) [grifo meu] Retomando o passado de ambos, o narrador aviva os tempo de colégio, as confidências, as aventuras

palpantes da iniciação sexual, as estorietas partilhadas, como a aula inaugural - "Qu' est-ce que la Philosophie?" -, o episódio batizado de "o tabique", e faz das mais belas recriações de São Paulo: o chão de Piche, o pátio do Colégio São Bento, a zona do Bom Retiro, Higienópolis, o lado despovoado e perigosos do Pacaembu, o Jardim da Luz, e por aí vai, mapeando a cidade, erigindo seus marcos que foram mudando à medida que os meninos cresceram.

A última "chamada" - "Aquele para quem se fala é o amigo que entende principalmente a composição afetiva de um relato" (NB, 108) - é utilizada pelo narrador para reiterar e selar a amizade e a cumplicidade que marcaram todo o período da infância e da adolescência dos dois companheiros, e assinalar que estes sentimentos se perpetuarão a despeito dos caminhos que cada um tomará dali por diante.

O narrador indica-nos esses novos rumos de Mauro: "A composição afetiva da prática política de Mauro é hoje uma outra estória." (NB, 108) E esta estória, "uma ação política verdadeira" voltada para o ato de denunciar o quê posto está, é que norteará sua vida dali para frente, enquanto a de Heládio, conforme declarara no depoimento do DOPS, não teria envolvimento com a política e "que até 1964 votara sempre no PSD (Partido Social Democrático); que na sua família ou se votava no PSD, ou na UDN (União Democrática Nacional); que os membros de sua família pouco sabiam a respeito do proscrito Partido Comunista do Brasil... que votara por candidato e não por partido." (NB, 44)

A tônica da denúncia, típica de Mauro, resultado de uma atenta observação praticada desde a infância, exercitada na prática política diária e aproveitada na sua carreira de jornalista, é metaforizada no episódio do bombom, mediante o contraste da reação de Mauro, em relação a Avancini. Autenticamente, Mauro afirma que os bombons estão estragados, sugerindo a Heládio que não os ofereça a mais ninguém. No entanto,

Avancini opta por finalizar a visita rapidamente a fim de se desfazer, fora do quarto, daquele "gosto de vinagre azedo" e não ferir a susceptibilidade do doente-anfitrião.²¹

Se Avancini, em deferência a uma tradição a ser mantida, assume atitudes de reserva, de não confrontação, de falsa discrição, Mauro é seu contraponto: atento às mudanças que ocorrem à sua volta, questiona, discute e denuncia.

É interessante notar que tanto Mauro quanto Avancini são imigrantes. Como já foi citado, a aceitação de Avancini no meio dos " paulistas verdadeiros" deu-se não por ser italiano ou por ser artista, mas pela bem vista composição "artista italiano" - alguém de passagem colocando seus préstimos à disposição -, e principalmente, por compactuar com os mesmos valores dessa sociedade: poder, dinheiro, nome de família, estirpe. Já, Mauro, filho de portugueses recém-chegados, de "baixa extração", não estava apenas de passagem, estava aqui para enraizar-se, como tantos outros filhos de imigrantes e, por conseguinte, estava aqui para fazer sua história, uma nova história.

O mosaico vai assim se formando: Avancini representando a manutenção da tradição; Mauro, a necessidade de ruptura, alicerce de uma nova tradição; Felipe, com seu finalismo, de caráter estritamente utilitarista, apenas usufruindo do momento; e Heládio, "a meio caminho", sempre a um passo de posicionar-se, "porém sua caprichosa memória sempre capitulou nesse ponto e nunca lhe deu a resposta certa". (NB, 103)

Parte desse mosaico, o narrador não apenas junta os pedaços, escolhendo o melhor lugar para encaixá-los, como também se torna uma de suas peças. Estamos juntos com a autora olhando através de um caleidoscópio, só que ela já conhece as combinações possíveis e nós leitores temos que estar atentos, pois a sucessão das impressões é rápida e cambiante.

²¹ A idéia da metáfora sugerida a partir do episódio do bombom foi pensada por João Correa Sobania e registrada no trabalho monográfico **Aspectos do narrador e do discurso das personagens**, apresentado à disciplina Ficção Brasileira Contemporânea, do Curso de Mestrado em Literatura Brasileira, da UFPR, 1991, (mimeo).

Nesse encontro de Mauro com Heládio a participação do narrador se dá de maneira diferente de até então. Sua principal estratégia é permitir que os discursos de ambos fluam com certa autonomia, o que pode ser constatado pelo uso freqüente de travessões e aspas; porém, é Mauro que tem mais voz, talvez, porque o personagem consiga, por si só, ser crítico. O narrador compactua com Mauro e essa cumplicidade se estreita à medida que não é mais só o narrador que emite digressões, Mauro também as faz. Comprova-o a passagem em que suas ilações sobre a operação sofrida por Heládio e a reflexão kantiana, que trata da representação da beleza artística e os exemplos de "fealdade", contida na velha edição em espanhol da *Crítica da Faculdade de Julgar*, trazida por Heládio, destacam-se. Em dado momento, volta-se para Heládio e diz:

- É você que faz afirmações, não me comprometa! Não tenho qualquer opinião formada sobre as minhas, as suas, as nossas dejeções e as circunstâncias eventuais que as possam porventura afetar como por exemplo essa coisinha para lá de absurda que lhe foi acontecer no rabo! E Kant teria em mira essa mesma absurdidade quando mencionou as tais feiúras que provocam repulsa? Como saber com precisão o que tinha na cabeça se não deixou exemplo para esse caso particular de 'fealdade'? E pensaria o dr. Macedo? Esse com certeza não! É você sim senhor que não permite que a *sua* intervenção, a intervenção que sofreu, por puro preconceito em relação à sua especial localização e particular índole, transforme-se em algo decididamente belo! - Mauro dá uns tapinhas afetuosos na perna de Heládio. - Bom, bom, o assunto deu o que tinha de dar. Não tenho nenhum interesse especial por escatologia fique sabendo. Seja num sentido, seja noutro. Não preparo nenhum tratado sobre a natureza dos condutos que levam o homem para o alto, para as regiões rarefeitas das explicações últimas, ou os seus excrementos para baixo, para as regiões abissais! (NB, 100)

Além de o narrador permitir a Mauro fazer digressões, algumas delas estabelecem um íntimo diálogo com a voz e com as reflexões por ele tecidas. Assim, por exemplo, o narrador ao confrontar Mauro e Heládio diz: "Contam-se *tudo* um ao outro?" (NB, 95) Esta interrogação desencadeia a reflexão sobre o que é *tudo*:

Tudo é uma palavra muito forte. *Tudo* é aquela massa de desconforto e miséria, são aqueles segredinhos tortos e ridículos que espreitam da periferia das coisas nomeáveis, que mesmo quando nos esforçamos para também lhes dar nomes nos escapam porque se

vão multiplicando ao infinito, deixando atrás um rastro sempre maior, "defecam" o seu conteúdo imundo, imundo pois sem a grandeza dos sofrimentos sabidos e consagrados, inteiriços; ou das alegrias de igual porte. Tudo é aquela massa flutuante que de fora, ao largo, pressiona o centro. Que centro? *Isso*: essa pouca coisa que afinal de contas somos nós como instituição, regularidade, certeza. *Isso*: um pouquinho de regularidade e certeza falantes, mesmo dúvidas (mas *bem postas*) em um mundo de audibilidade perfeita - e o corpo afinal convocado para lhes dar sentido visual, acossá-las, fazê-las funcionar, essas brevíssimas paralelas, na paisagem nítida da cidadania, da comunidade. (NB, 95-96) [grifo meu]

A retomada se dá mais adiante, quando Mauro e Heládio discutem sobre a eficácia dos diferentes recursos utilizados pelo discurso político a fim de se atingir o público alvo. Mauro, exasperado com o equivocado entendimento que acredita ter Heládio apreendido, retruca:

- Não se trata disso homem! Não se faça de besta! Você sabe muito bem que não é isso o que eu quero dizer. Bem ao contrário. Já que hoje descreio da sublevação popular para o Brasil passo para o jogo cerrado da argumentação; parlamentar principalmente, apostando no futuro. Mas é uma argumentação de maneira especial sabe? Que tira daqui e dali, de diferentes especialidades, tudo o que nelas se estuda a fundo sobre a sociedade e o repassa para um outro espaço, de superfície, simplificado, repetitivo. (NB, 110) [grifo meu]

Outra construção que vem comprovar a estreita parceria da voz do narrador com a de Mauro pode ser exemplificada pelo episódio dos bombons. A denúncia de que os bombons estavam estragados, elaborada pela voz de Mauro, já comentada, aparece fundida com a voz do narrador, que acaba por avalizar a crítica explicitada:

É noite fechada quando Mauro se retira com os seus passos miúdos, o corpo lançado para a frente. Não sem antes aconselhar Heládio a jogar fora aquela caixa de bombons horríveis, [a partir daqui se dá a passagem-fusão entre a voz do narrador e a de Mauro] você estava fechado no banheiro fui obrigado a cuspir pela janela, não um, nem dois, mas três, quatro, cinco bombons, e se tivesse tempo e me sobrasse língua o cuidado com a saúde de suas visitas me levaria a cuspir a caixa inteira. Não foi molecagem. Olhei para baixo antes sim senhor. Tem lá uma reentrância, assim como um ninho formado pelas raízes dessa árvore aí, que me pareceu bem a propósito, me lembrou muito aquelas escarradeiras do tempo do seu bisavô Pompeu conforme o desenho que se pai teve a

gentileza de me fazer. A natureza imita a arte. [a fusão se consolida] (NB, 114-115) [grifo meu]

Todavia, quando é preciso expor Mauro e desvendar o outro lado de seu perfil, o narrador não o poupa. É a vez de denunciar como Mauro se utiliza de "trunfos" que vai colhendo das situações nas quais se envolve. Na infância, por exemplo, no banheiro de esportes, no Colégio São Bento, Mauro fez da denúncia uma arma intimidativa para livrar-se das famosas proezas da iniciação sexual. O narrador revela: "Mauro tampouco participou de tais ritos de iniciação pois sabia ameaçar muito bem dizendo sempre no momento certo. 'Sai que eu conto, eu conto pra todo mundo! Eu grito!' (NB, 103-104) Esse trunfo aprendido na infância, a denúncia revertida em "proveito próprio", quem sabe aprimorado na adolescência, surge vigoroso na idade adulta. Agora não mais com a função apenas de intimidar, mas com a de tirar "proveito social". Na carta que envia a Heládio, Mauro relata seu encontro com Dora Machado Leme e segreda-lhe algumas informações obtidas sobre o grupo A. G. Machado e suas pretensões advindas daí:

O que me interessa em suma é percorrer em sentido contrário o caminho dessa fatura colossal, me entende? Não largo mais o assunto e nem preciso ao menos do teu homenzinho do solário para isso. Acredito firmemente que esta estória, se levada até o fim pode ser exemplar; uma magnífica experiência pedagógica. E me ajudar muito pessoalmente. Não estava brincando ontem quando te falei das minhas ambições. Para isso preciso do concreto, de dados como esse, para trabalhar em cima. (NB, 164)

Fica patente que Mauro já conseguira alguns trunfos e com certeza conseguiria muitos mais - "uma magnífica experiência pedagógica"- para serem usados em sua campanha política. Esse "proveito social" da denúncia, fruto da delação de corrupções e falcatruas do grupo A. G. Machado, viria engrossar a lista das atitudes que visam moralizar a sociedade, entretanto, também guarda consigo aquela função intimidativa revertida em benefício próprio. Enquanto o narrador vai cosendo as ilações que Heládio faz da carta, muito mais interessado no que diz respeito a Dora e à possibilidade de ambos virem a estreitar o relacionamento, paralelamente, leva o leitor àquelas reflexões.

Em decorrência do que foi exposto, parece-me pertinente trazer aqui o personagem vivido por Lavínia, que é apresentado aos leitores em três etapas. Na primeira, através da memória de Heládio, somos conduzidos às sessões de mágicas, na casa dos avós Pompeu, e lá encontramos Vivi, uma criança curiosa, pronta a incomodar todos com os seus porquês. Na segunda, já enunciada anteriormente, acompanhamos Lavínia ao hospital em sua visita a Heládio. É desta etapa que obtemos a maior parte dos dados que compõem o perfil desse personagem, pois além de acompanharmos o diálogo entre ambos, flagrando o presente, a voz do narrador aparece registrando, em retrospectiva, os últimos trinta anos vividos por Lavínia e os condensa em significativas informações. Na terceira, o narrador, com sutil ironia, arremata o perfil de Lavínia: Dora não conhece prima Lavínia e Heládio arrepende-se de haver perguntado se a conhecia. Lavínia deve ter sido uma amizade particular do velho (se não outra coisa)." (NB, 153)

É evidente que o processo fragmentário e ambíguo de apresentação desse personagem vem de encontro ao seu próprio caráter, também ambíguo, "duplo" - Lavínia transita inconscientemente por esferas ideológicas tão distintas: "construiu aos poucos, ao longo dos anos, um estilo muito seu, sedutor, híbrido de mulher fatal e garota saudável, uma sport's girl!" (NB, 79) [grifo meu]

Lavínia, "viúva há muitos anos e sem filhos, desliza para a velhice como uma mulher que faz questão de se apresentar a um só tempo, experimentada e inocente, como diz aos sobrinhos mais jovens que casualmente encontra, 'aberta ao conhecimento'." (NB, 79) [grifo meu] Esse procedimento denota o caráter "duplo" de Lavínia e pode ser verificado, desde a infância, pelas observações tecidas às máximas da família Pompeu. Em uma das sessões de mágicas, tia Clara, que trescalava a perfume francês, é advertida com a seguinte máxima: "Uma mulher fina em hipótese alguma cheira, nem para cá nem para lá" (NB, 21), Vivi não perdoa: "Para cá é o perfume, e para lá é o fedor, ou é o contrário?" (NB, 21) Nova máxima: "O vidrinho de extrato nas mãos de uma senhora

deve durar anos; um nadinha nos pulsos, outro nadinha atrás da orelhas" (NB, 21-22), nova alfinetada de Vivi: "*para quê se ela não deve cheirar?*" (NB, 22) E assim os porquês iam se alastrando como os cheiros ou como "impetigo", o que levou a família a decidir por "alguns tempos no internato em Itabira, onde a disciplina e o ar saudável sem dúvida contribuiriam para uma melhora geral no seu estado". (NB, 22) Essa reação de intolerância, por parte da família, denota que Lavínia desde a infância não se harmonizava com os padrões da família Pompeu.

Essa duplicidade em Lavínia, explicitada pelo narrador, toma as mais diversas formas: "rosto quase infantil com a plástica perfeita [...] cabelo tinto de um castanho 'natural' [...] moça muito 'mimosa' [...] 'Vivi Trepadeira' " (NB, 78-79) Entre experimentada e inocente, entre as antigas casas de chá paulistanas e os quartos esplendorosos dos motéis, Lavínia opta prazerosamente pela vida que lhe é mais convincente, sem a noção precisa do papel que representa. Embora fugindo às regras da família, concedendo a si, apenas, desfrutar de um possível universo paralelo, Lavínia não estabeleceu uma ruptura definitiva, pois transgredir com a tradição sem ter consciência de tal fato significa reconhecer e reafirmar seus méritos.

Mais um vez, o narrador, com sua astúcia e perspicácia, surpreende o jogo que Lavínia e a família Pompeu, silenciosamente, compactuam. O pacto que se estabelece entre ela e os demais Pompeus é de mútua tolerância. Ela paga seu tributo à tradição, sendo comedida no uso da linguagem e recatada na aparência exterior, e os "Pompeus lhe permitem, [à sua (deles) revelia], que ela desenvolva seus movimentos florais de que é capaz nas esplendorosas camas, sem se sentir, nem por um momento, uma 'perdida'. " (NB, 80) Isso tudo se inscreve na natureza dos pequenos (ou grandes) segredos da família, base da manutenção da tradição, que "têm sua existência e qualidade garantidas como as jóias raras da família, nos escrínios, seladas pelo lacre da discrição". (NB, 80)

No presente, a rendição de Lavínia à tradição é reiterada na concepção que tem do adequado uso do perfume, e quando Heládio lhe confia "estar fresca como uma rosa", embora tanto tenha questionado as máximas dos Pompeus na infância, Lavínia responde com convicção: - É o perfume que uso querido. Quando na medida certa tem cheiro sabe do quê? [...] - De nada, simplesmente de limpeza e saúde". (NB, 80) Outra mostra dessa capitulação à tradição pode ser constatada pelo uso do termo antiquado "maganão", utilizado por Lavínia para se referir ao tom malicioso que Heládio imprimiu às justificativas de seu internamento.

Confrontando Lavínia com Avancini e Felipe, nas relações que mantém com a tradição, fica claro que à duplicidade vivida por ela corresponde um movimento retilíneo inverso vivido por eles. Enquanto Lavínia permitia-se, de um lado, uma vida marginal e, de outro, uma vida regrada (mesmo que na aparência e sem consciência do que isso realmente significava naquele contexto), Avancini adequava-se às normas estabelecidas pela sociedade, colocando-se a serviço de sua reprodução, evitando qualquer questionamento; e Felipe, visando o aumento de seu capital, utilizava da tradição como mera transação comercial.

O contraste entre Lavínia e Heládio traz-nos revelações surpreendentes. Além do comportamento ambíguo de ambos, tão bem caracterizado pelo voz do narrador, é a ambigüidade desvelada no diálogo entre eles que mais me chamou a atenção. O narrador dá voz aos personagens e assiste junto com os leitores a mais uma sessão de denúncias, em verdade, uma teatral "sessão de fraudes".

Lavínia é repreendida por Heládio ao usar a expressão "nessa região", referindo-se à delicada localização da cirurgia de Alcyr Machado, evitando a palavra "escroto", talvez por resquícios de pudor. Heládio diz: "- Afinal de contas estamos em 1980 e o meu quarto não é propriamente o salão de vovó Maroquinhas." (NB, 81) Tal atitude por parte de Heládio indica certa dose de ousadia, pelo menos ao nível da linguagem. Em

contrapartida, a prima está mais atenta às mudanças físicas da cidade e adverte Heládio que a praça Buenos Aires "não tem pavilhão branco nenhum nela há muito tempo. E está tão diferente, a vegetação cresceu... é *outra praça!*" (NB, 81) Aqui Heládio demonstra que ainda está no passado, no tempo em que a praça era outro cartão-postal. E assim as recíprocas denúncias se alternam e seus rostos vão sendo despojados das máscaras que ainda se esforçam por manter um diante do outro. Heládio, a fim de anular qualquer pensamento desfavorável a respeito de sua operação e na tentativa de evidenciar seu vigor sexual, confere à cirurgia o importante papel de dividir a responsabilidade da concepção, providência que era, segundo ele, para "as garotas de hoje uma questão de princípio". (NB, 82) Por outro lado, Lavínia, sem real interesse, finge querer ouvir a experiência que o primo tivera com o homem no solário, afinal o "primo sempre foi um 'sensitivo', não muito confiável." (NB, 83) Ambos têm a percepção das fraudes alheias, chegam mesmo a vislumbrar os próprios fingimentos, entretanto faltam-lhes a agudeza do olhar crítico sobre si próprios, a capacidade e a disposição para dinamizar esse discernimento, convertendo-os em ações.

Outro personagem que denota aos leitores as marcas da tradição, e possibilita-nos vislumbrar indícios de ruptura, é Dora Machado Leme; todavia, devido à sua restrita participação no romance, não nos é permitido avaliar a dimensão dessa ambigüidade.

O leitor tem notícia de Dora pela primeira vez quando o narrador registra as impressões que Mauro passara a Heládio a respeito dela: "Conhecia bastante bem uma das filhas do Alcyr Machado, Dora, figura simpática e boa cabeça, freguesa assídua da *Mochila.*" (NB, 97) O próximo, encontro do leitor com Dora (precedido do subtítulo *entendimentos e cumplicidades*) ocorre quando ela procura Heládio no hospital para uma conversa sobre o incidente do homem do solário.

No discurso indireto livre, o olhar de Heládio e a voz do narrador se juntam e Dora começa a tomar forma mais nítida: "É uma bela, bela mulher", constata [...] Mas o que

acha da visitante é um pouco mais complicado, não é assim tão simples quanto a beleza. Tem ali diante de si uma jovem encantadora sem dúvida, mas embrulhada na meia-idade." (NB, 150) As notas vão sendo compostas: "carnação branca", "rosto largo meio eslavo", "nariz bonitinho", "lábios finos mas carnudos", "um pouquinho para gorda", "não muito conservada", "ruguinhas fundas no canto dos olhos", "começo de queijo duplo", "pernas um tanto maçicas". (NB, 150-151) Todavia, é o olhar e a voz do narrador que definem o tom dos acordes: " é essa mobilidade, essas três idades em uma que talvez façam Heládio aprumar-se, hesitar, como se ali naquela luminosidade champanha do solário, uma mulher de creme e ouro falasse nos ciclos da atividade amorosa, em excitação e repouso e novamente em excitação e muito repouso". (NB, 151)

Sob a batuta de Zulmira, regente soberana, Heládio e o narrador, como num concerto a quatro mãos, vão compondo Dora - da ambigüidade de sua imagem à ambigüidade de seus valores. Se por um lado, o entendimento e a cumplicidade entre Dora e Heládio caminham num crescendo, "vão conhecendo um tanto afoitamente um pouco mais de um e de outro" (NB, 153); por outro, Dora "quando fala no marido (e por extensão nas 'mocinhas'), sua voz trai ligeira reserva como se o afastasse com a fala, o empurrasse bem mais firmemente para um determinado cômodo, exigindo que lá fique tranquilo, preferivelmente em companhia das 'mocinhas', para garantir sua permanência de boa vontade?" (NB, 153) Dora, zelosa de seus valores familiares procura dosar aqui desenvoltura e reserva. Outra atitude sua que revela a prudência da discrição é o fato de resguardar a família da história do homem do solário. O narrador dá a nota: "seu marido é um pouco nervoso e as meninas muito tagarelas, prefere que seja ela a telefonar primeiro quando achar oportuno; escolher a hora." (NB, 155-156) No entanto, é preciso estar atento a essa discrição tão bem posta pois paralelamente a ela existe, sob acordes camuflados, um certo tom de cumplicidade, de desejo contido e de ansiosa espera.

Esse recato, característica da tradição, atinge na voz de Dora expressivo relevo e ela confia a Heládio, com intimidade: "O mal de papai foi se dar com todo o tipo de gente. Meu pai foi um homem muito bom mas tinha o hábito de tratar todo mundo igual. Não fazia distinção." (NB, 154) É o preconceito esmaltado à tradição, revelado ao leitor como uma máxima da família Machado e percebido por Heládio num momento de lucidez: "Que coisa mais estúpida para se dizer. No fundo, por trás de toda essa mansidão, que mulherinha mais preconceituosa! Uma frase que poderia ter sido dita perfeitamente por uma Pompeu-Leitão!" (NB, 154) Essa reflexão crítica por parte de Heládio, mais o cotejamento que faz com as informações contidas na carta que Mauro lhe enviara, com suas impressões pessoais a respeito de Dora, autoriza os leitores a situá-la num espaço de extensão indefinida, ora empunhando a bandeira da tradição, ora ousando vôos tangenciais a ela. Isso nos faz lembrar Lavínia, primeiro, por seus vôos também marginais, e segundo, porque Dora e Heládio, a despeito dos escrúpulos das mulheres Pompeu, mantidos vivos por Lavínia, em obediência às máximas que arregimentam o correto uso do perfume, ignoram-nas e se permitem "farejar um no outro os respectivos efeitos aromáticos". (NB, 155)

Heládio e Dora alimentam comedidamente essa ambigüidade cúmplice, tanto que, ao se separarem, a possibilidade de um novo encontro fica entrevista e cercada de cuidados, o que não impede Heládio de vincular esse próximo encontro não apenas ao episódio do homem do solário, mas à vazão que poderia dar a um certo desejo latente que não conhecera tantas vezes em sua vida. De posse desse sentimento que o inebria e acovardado diante das críticas que Mauro faz à família Machado e, por extensão, a Dora, Heládio procura extrair um juízo definitivo, mas não se decide. Essa imobilidade, característica de quem até aqui sempre estivera "a meio caminho", é definida pelo narrador: "o que experimentou de bom e de ruim no solário tem pouco a ver com as virtudes do discernimento ou as excelências da pedagogia." (NB, 167)

Essa oscilação intermitente da vida de Heládio, ora ousando, ora acovardando-se, tem ascendência nas dissimilitudes da família. E dessa crônica familiar duas figuras bastante divergentes ficaram cunhadas em sua memória: tio Oscar e D. Heládio, trazidos ao leitor sempre através das lembranças de Heládio, supervisionadas pelo narrador. De D. Heládio Marcondes Pompeu herdou o nome e com ele o fardo de fazer vingar a vertente mais tradicionalista da família, entretanto esse projeto não vingara, o que pode ser atestado nesse flagrante dado pelo narrador às conversas familiares: "(Heládio é o detalhe 'pitoresco' menos relevante da crônica familiar: 'Sabe é o filho mais velho do Alfredo Marcondes Pompeu? Tem o nome de bispo!' 'E acabou bispo também?' 'Ora vejam o que acabou!')" (NB, 170) De tio Oscar ficou a admiração não só pelas calorosas sessões de mágicas, presenciadas na infância, mas também por ter descoberto que o tio dominara até o fim de sua vida a "psicologia da fraude", enganando a todos com a história da "anã branca".

Na memória de Heládio, a principal lembrança do tio-avô data dos seus quatro anos, materializada nos tons de retaliação da sonora frase: "- Tirem essa criança esparramada do chão." (NB, 16) E junto com esse tom apreende um outro, o do "legítimo sentimento da obediência", admiração e respeito de quem se propusera, naquele momento, atender tal imperativo; todavia, esse "legítimo sentimento de obediência" a D. Heládio sempre fora o princípio norteador a seguir por qualquer um que dele se aproximasse ou a ele se referisse. Heládio via esse tão cultuado sentimento de submissão à figura do tio bispo com certa repulsa.

As sessões de mágicas, bem aceitas nas reuniões familiares, eram reprovadas por D. Heládio que se consultado teria advertido a todos que nesse tipo de espetáculo o demônio poderia infiltrar-se para confundir os presentes: "Pensar na 'sua' presença em uma noite como esta com o fito único de imprimir um conteúdo verdadeiro ao logro para lograr os espectadores!" (NB, 17) Essa tão acirrada aversão se explica, em parte, pelo

efeito de ilusionismo que a mágica causa, mas principalmente, pela possibilidade de ver revelados outros efeitos, os de cunho real, retirando dos escrínios da família seus mais recônditos segredos.

Tio Oscar, um dos tipos mais simpáticos do romance - "Tio Oscar é maravilhoso" - (NB, 20), é versátil e de gosto acentuadamente eclético. É formado em advocacia, mas suas paixões vão da mágica, que ocupa lugar de destaque, à astronomia, transitando pela arte do cinema, da fotografia e da literatura, pelo espiritismo, pela homeopatia e por mulheres. A tudo isso é possível adicionar uma porção de coisas curiosas aprendidas em suas viagens pela Europa.

Esse personagem de interesses tão dispersivos e perfil eclético é mostrado ao leitor como um esboço à espera de retoques, uma máscara de muitas faces. De ascendência negra, mulato aos olhos da família, como num passe de mágica torna-se louro como um inglês - "(na própria Inglaterra, no hotel onde se hospedou, chegaram a pensar que ele fosse inglês)" (NB, 20), pois ao mascarar-lo assim, estavam (des)mascarando também o lado pobre da família, confinada no interior do estado, encobrendo o cabelo pixaim de Sinhana, a pele muito morena e o lábios arroxeados de tia Neusa, o cheiro esquisito que o velho Joaquim exalava. O narrador define a importância dada pelos Pompeus ao fato de tio Oscar ser "perfeitamente" inglês: "E tio Oscar foi assim como a confirmação, a legitimação desta etnia fantasiosa que os fazia tão orgulhosos." (NB, 33) Tio Oscar, o mestre das mágicas, consente em ser fraudado pela própria família, pois essa "sessão" já havia sido por ele incorporada, como parte de seu vasto repertório - "isn't ?" (NB, 33).

A transgressão às regras familiares é uma constante na vida de tio Oscar. Quando solteiro namorou uma mulher casada, para casar escolheu uma italiana, tia Clara Nardelli, filha de imigrantes em ascensão e, depois de casado teve amantes, como Olenka, que participou da sessão de mágicas. Entretanto essas transgressões não se concretizaram

em definida ruptura com a tradição familiar, pois fazendo vistas grossas ao comportamento de tio Oscar, os Pompeus não passavam da crítica silenciosa, nunca o questionando diretamente, e ele se permitia viver essas magias, num livre trânsito. Afinal, a discrição e o silêncio são notas que regem a tradição e, no caso de tia Clara, a família houvera por bem entender que tal casamento representava um novo alento econômico "e que poderiam mesmo, com alguma boa vontade, ser considerados 'italianos finos'". (NB, 23)

É digno de nota o trágico final de vida reservado a tio Oscar. Viúvo, velho e doente, é abandonado à degradação de seu fim. Por força da idade avançada e por sua debilidade física, sem poder falar, viveu esse período, aos olhos da família, como um traste que só sabia importunar e envergonhá-la. Os filhos acompanhavam o "processo degenerativo" e a "decadência" do pai com tristeza e asco. Os amigos e demais parentes afastaram-se. Acusado de viver num clima pestilento e de lascívia senil, solitário, ficava horas diante de uma janela, mirando numa luneta apontada para o céu, examinando as estrelas e investigando a existência de uma delas, a que denominou "anã branca", entendida por todos como uma mulher, causa de seus arroubos libidinosos. Nem mesmo sua morte foi vista com respeito pela família, o que rendeu estas palavras ao narrador, que ao enunciá-las fez questão de fazer referência à fonte, eximindo-se de qualquer cumplicidade: "A parentela não resistiu à comparação entre a decomposição física e moral, a morte 'suja' de tio Oscar, e a 'belíssima' morte súbita anos atrás do homônimo de Heládio, o tio-avô bispo que caíra um dia 'fulminado como que por um raio celeste, na plenitude de suas forças, incendiado pelo amor a Cristo' - conforme a descrição do monsenhor que o assistira." (NB, 133-134)

Tendo Heládio decoberto o mistério que envolvia tio Oscar e a famosa "anã branca", procurou esclarecer o primo a respeito do mal-entendido, no entanto percebeu, perplexo, que tudo seria encerrado sem muitos questionamentos, pois não havia mais

interesse nesse assunto, uma vez que poderia vir à tona, também, o abandono no qual o velho tio vivera seus últimos dias. Por via do narrador, instância discursiva marcada por incisiva e apurada crítica, todo o potencial de denúncia embutido nesse personagem flui:

Entre a mulherinha repulsiva que fora o ponto de atenção de toda a família, dos filhos, do enfermeiro, o fulcro de onde supostamente se irradiava a qualidade letal da imaginação enferma do velho, e o diagrama de Ejnar Hertzprung e Henry N. Russell, ficava verdadeiramente o espaço desconhecido da real personalidade de tio Oscar, não apenas a dos últimos anos de vida. Sim, talvez tivesse tido mais fantasia e mais humor do que se pensara, mais fôlego para se entreter com a vida do que supuseram a ponto de, vencido pela doença final, poder ainda assim atravessá-la com uma curiosidade voltada para fora: avançar além da janela e das possibilidades da modesta luneta francesa, para além do céu de almanaque apontado pelo enfermeiro ou da Terra amesquinhada pela desconfiança e o repúdio dos que o cercavam. (NB, 136) [grifo meu]

Heládio, ao resgatar a verdadeira estória de tio Oscar, efetivamente abandonado pelos filhos à sua sorte, à abjeção de seu fim, vítima da estória da "anã branca", descobre as injustiças cometidas contra o tio e, de certo modo, mostra-se simpático a essas descobertas, enquanto o que fica de D. Heládio é a imagem austera, policialesca, vista com antipatia e certo desdém. Todavia, essa lúcida reflexão de Heládio o aterroriza e ele aos poucos vai se sossegando: "... essa estória toda, que bobagem... (boceja). Quando foi mesmo? Que bobagem... a verdade é que todas as coisas têm mesmo duas versões, duas anãs brancas, ou mais de duas, ou..., que bobagem, ou, ou, muito mais versões, ou, uma constelação, o céu, ahhh..."(NB, 137)

Na composição dos personagens, até então, entraram elementos determinantes para se compreender melhor a outra etapa da análise - A MÁGICA DO ROMANCE - e ainda definir aspectos marcantes que percorreremos na etapa seguinte - O JOGO DAS VOZES - na qual se trabalhará, com mais vagar, os diferentes discursos.

Procurei compor esses personagens, desenhando o seu caráter, o seu mundo e suas idéias. Entretanto, mais do que descrevê-los, o intuito foi despojá-los de suas

máscaras sociais, desmascarando atitudes falsas. Em verdade, o que sempre esteve em jogo foi o discurso assumido pelos personagens, metáfora maior de uma sociedade que também se (des)mascara à medida que os personagens se desnudam.

Se Avancini, Felipe, prima Lavínia e Dora catalisam valores conservadores, e Mauro valores inovadores, as ações de Heládio sublinham um espaço intermediário. Como peça integrante de uma sociedade soldada na tradição, Heládio percebe essas nuances todas, porém não faz investida contra.

Podemos dizer que há uma gradação entre os personagens que contemplam os valores consagrados à tradição. Vitório Avancini e o bispo D. Heládio Marcondes Pompeu apresentam-se absolutamente vinculados a esse valores e pouca idéia mostram ter das múltiplas possibilidades ideológicas que os rodeiam; se as tem, talvez por conveniência, não deixam transparecer. Dora e prima Lavínia transitam por esferas ideológicas distintas, no entanto, por não terem consciência dessa atitude, limitam-se ao movimento de passagem. Felipe tem uma consciência conveniente pois vale-se da tradição em benefício próprio, com o objetivo maior de tirar proveito. Tio Oscar têm um comportamento singular. Vive sendo criticado por todos devido ao trânsito pelos caminhos do "mundo da magia", entretanto tem no silêncio e na pouca divulgação dos fatos, a proteção para viver essa ambigüidade.

Os demais personagens, por terem pouca participação a nível do enredo, foram solicitados na análise quando desempenharam a função de denunciar detalhes do protagonista ou de um outro personagem posto em questão, ou quando serviram para desencadear reações neles. Como exemplo, Clotilde, chamada em cena no depoimento na Delegacia da Polícia Federal, tia Clara na sessão de mágicas, e os enfermeiros.

2.3 UMA ESPÉCIE DE FRAUDE: O JOGO DAS VOZES

A leitura de **O Nome do Bispo** arrebata e atordoa. Arrebata pela novidade e pela força inventiva que o singularizam na literatura brasileira produzida nas últimas décadas; atordoa pelo peculiar tratamento dado à linguagem e pela profundidade com que o ficcional se vê verticalmente atravessado pelo real, pelo social, pelo ocorrido.

Até aqui foi procurado demonstrar a existência de um plano narrativo direcionado por um narrador onisciente que não se contém no ato descritivo, que olha o mundo como se fosse ele igualmente um personagem do relato e tece reflexões sobre os mais variados assuntos; um narrador que constrói digressões que nem sempre terminam por um regresso ao ponto de partida, o que contribui sensivelmente para o esfacelamento da fábula em favor da trama. Também foi procurado enredar os personagens colocando-os um diante do outro, sublinhando-lhes o caráter e arracando-lhes a máscara social - neste ponto a intenção dos personagens é desmascarada pelas considerações do narrador; e, ainda, mostrar que o romance se perfaz numa dinâmica entre passado e presente.

Cabe acrescentar que não freqüenta as preocupações da romancista realizar um registro linear do passado. A situação passada se inscreve abstratamente cronológica, enquanto a situação presente a seleciona e a torna descontínua. Assim o passado é eleito segundo as inflexões do presente, segundo as incursões e caprichos da memória do protagonista Heládio, supervisionada pela lente do narrador que tudo registra.

O espaço do presente é um quarto de hospital e suas adjacências onde o personagem principal relembra episódios vividos na infância, na adolescência e na idade adulta. O presente, circunscrito aos movimentos do passado a fim de espreitá-lo e analisá-lo, existe à medida que atualiza a narrativa. Já o passado é móvel e vai sendo construído através dos vários episódios que oscilam voluntária e involuntariamente da

memória de Heládio, dando suporte e entendimento à narrativa do presente. Os episódios desfilam, porém, fora da seqüência causa-efeito. O fio condutor do espaço é a cidade de São Paulo, e o do tempo é a memória do protagonista, responsável por atualizar o passado dentro do presente.

Nesse ponto é importante ponderar sobre a figura do narrador: se é Heládio que nos faz transitar por um intervalo de cinqüenta anos, mapeando a cidade de São Paulo e revivendo momentos marcantes de sua vida, é o narrador que, com seu poder de análise e síntese, num discurso peculiar, nos faz avançar rumo a um passado mais longínquo, no qual é ouvida a voz de uma sociedade quatrocentona, fermentada nos credos da "mais autêntica tradição paulistana", e a voz de uma nova sociedade que contempla os imigrantes, os novos partidos políticos, um novo conceito de poder sócio-econômico e cultural.

É portanto dessas relações estabelecidas e, de maneira especial, dessa transação entre o passado e o presente, entre os personagens e o narrador, entre a obra e o leitor, que o discurso de **O Nome do Bispo** se instaura intermitentemente. Donald Schüler declara que "o texto romanesco desdobra-se como espaço de experimentação, de configuração variadas, de recursos múltiplos, que substituem a unidade do enunciador pela pluralidade dos enunciados"²², o que nos permite refletir que, por um lado, a narrativa de **O Nome do Bispo** ultrapassa as suas dimensões temporais e alcança o narrador ao longo de todo o romance, assaltando-o e provocando nele considerações e sensações; e, por outro, que o leitor participa do jogo da invenção, ao ser solicitado a estabelecer as relações textualmente sugeridas.

Denomina-se aqui *discurso*, segundo a concepção bakhtiniana, "a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da lingüística, obtido

²² SCHÜLER, Donald. op. cit., p.19.

por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso".²³ Isso implica concordar que o conceito de discurso está intrinsecamente ligado às condições da comunicação verbal, que, por sua vez, vincula-se às múltiplas situações sociais, em diferentes contextos lingüísticos, históricos e culturais. Implica considerar também a consciência individual como um fato sócio-histórico e perceber a linguagem como reflexo das relações sociais sempre impregnada de ideologia.

Bakhtin nos faz atentar para o fato de que o "discurso se molda sempre à forma do enunciado (*unidade real* da comunicação verbal) que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma".²⁴ As palavras de um enunciado trariam assim, em seu bojo, uma carga de significação fortemente ligada a inúmeros contextos vividos, e toda comunicação verbal abarcaria a interação de um falante, um destinatário e um "personagem" (de que se fala) envolvidos numa relação de alteridade na qual se possibilita a compreensão dos elementos ditos e não ditos. Está posto o "caráter dialógico" do discurso: a representação no discurso do "discurso de outrem", também designado por Bakhtin como "discurso citado" e "enunciação na enunciação".

A partir desses posicionamentos, penso o discurso literário, mais especificamente o do romance e o da prosa literária que gira em torno dele. O que caracteriza esse discurso são as unidades artísticas heterogêneas que se encontram muitas vezes em planos diferentes e submetidos a diferentes regras estilísticas. Nesse cruzamento, o discurso literário se dá em dois níveis, por meio dos vários textos que nele dialogam. No horizontal, está a palavra no texto, e ela pertence a quem escreve e ao seu destinatário; no vertical, está a palavra orientada na direção do *corpus* literário anterior ou do contemporâneo, isto é, cria-se uma ambivalência de negação e afirmação, de recusa e

²³ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 157.

²⁴ _____. **Estética da criação verbal**. Trad. feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.293.

aceitação pela nova realidade textual daquela com a qual dialoga. Esses dois níveis, designados por Bakhtin - *diálogo e ambivalência* -, foram denominados por Julia Kristeva *intertextualidade*.²⁵

À luz dessas reflexões, pode-se dizer que a prosa romanesca - "uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais"-²⁶ converte-se numa rede de citações, absorção e transformação de outros textos aproveitados pelo escritor, consciente ou inconscientemente. Conforme Bakhtin, o romance é um fenômeno *pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal*.

Em **O Nome do Bispo**, o discurso romanesco se manifesta de formas diversas. É o narrador figura singular e relevante no processo composicional do romance, ora dando a palavra aos personagens para em seguida suprimi-la, ora fazendo sua voz emergir com nitidez, através do discurso indireto, ora registrando a fala e o pensamento dos personagens num discurso aparentemente indireto. A essa manifestação deve-se acrescer a reiterada solicitação feita ao leitor para que o diálogo efetivamente se realize em toda sua amplitude. Esse mecanismo possibilita ao narrador assumir uma posição de observador minucioso em relação ao passado e desenvolver um discurso analítico que levanta a narrativa até o seu presente, a fim de ser mostrada e até mesmo julgada. Ele tem como proteção no ato de julgamento a margem do tempo decorrida, que funciona como um escudo e como um processo de depuração da situação lembrada. Surge assim o discurso romanesco como resultado da ação que o presente contínuo do narrador exerce sobre o passado próximo - aquele que gira ao redor de Heládio - e um mais distante - filtro de sua visão crítica que percebe a decadência do antigo mundo paulista das parentelas e a ascensão da nova sociedade dita de massa. Na seleção e

²⁵ KRISTEVA, Julia. Présentation. In: BAKHTIN, M. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seul, 1970. p. 5-21.

²⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1990. p. 74.

interpretação de tais acontecimentos, Zulmira dá especial atenção à divisão que se opera na composição do texto entre a voz do narrador e a dos personagens, estabelecendo marcas distintivas, principalmente quando o discurso indireto livre toma conta do ato de narrar.

De antemão, importa relevar que as formações específicas da prosa romanesca, ou seja, o *discurso direto*, o *discurso indireto* e o *discurso indireto livre* serão aqui tomados um a um, para estudo das formas composicionais de **O Nome do Bispo**, com fins meramente didáticos, pois, como se sabe, essa tipologia do discurso, segundo Bakhtin, deixa de ser classificação isolada e passa a possibilidades combinatórias da expressão prosaica, focalizada pelo movimento dialógico entre os discursos, o que nos permite prever que tal tripartição dificilmente será levada a termo tão rigidamente. Entretanto, comecemos pelo discurso direto.

Irene Machado, no livro **O Romance e a Voz**, ao estudar a ficcionalidade das vozes discursivas, diz que, via de regra, "o discurso direto se define como um discurso dialogado dos personagens situado no contracampo do discurso indireto enunciado pelo narrador" e, enquanto instância dialógica, "é enunciação tanto dos personagens quanto do autor-narrador. Sua singularidade é ser citação direta de uma voz."²⁷

Tal formulação é bastante pertinente para o entendimento da organização da *fala* dos personagens no romance em estudo. Irene Machado, ao assinalar que o discurso direto está situado "no contracampo do discurso indireto enunciado pelo narrador", faz alertar também para o fato de que em **O Nome do Bispo** essa relação não se realiza apenas enquanto exercício mecânico de introdução do discurso direto, mas, e principalmente, como mais uma das marcas do posicionamento ideológico do narrador.

²⁷ MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995. p.110.

Nessa atmosfera, é possível exemplificar a freqüente incidência com que o narrador decide o momento em que a voz direta do personagem deve ficar audível fazendo com que a sua desapareça e vice-versa. E é, justamente, quando a voz do narrador se sobrepõe às demais, através do discurso indireto, abarcando o discurso narrativo como um todo, que sua presença se torna marcante na construção do romance e, paradoxalmente, nos sugere a autonomia do discurso de cada um dos personagens.

Vejamos, então, como se concretiza no romance a articulação dialógica entre os discursos. Para tal, toma-se como exemplo o capítulo "O turno do dia". Observemos o primeiro contato entre Heládio e Dora Machado Leite, no solário do hospital:

- O dia está nublado, por que será que não levantaram os rolôs?

Esta é a primeira frase de Dora Machado Leme à feição de cumprimento, sorrindo para Heládio do meio do solário.

- Vou suspender uma das cortinas - diz Heládio pressurosamente, aproximando-se da mulher, sorrindo também em resposta.

- Não... - retruca Dora, - está muito bem como está. Fica-se mais abrigado. Falei à toa. E o senhor - faz uma pausa, sorri de novo, muda o tratamento - você, está melhor da gastrite? Se entendi bem não chega a ser úlcera? Veio para tratamento ou foi operado?

- Assim, assim - balbucia Heládio e percebe no ato que sua frase não faz qualquer sentido. Sem transição arremata: - Meus pêsames. Senti muito" (NB, 149-150)

Até aqui a voz do narrador, além de alinhar os discursos de Heládio e Dora, utilizando os verbos de elocução - "*diz Heládio*", "*retruca Dora*", "*balbucia Heládio*", "*arremata Heládio*" - acrescenta aos leitores alguns dados importantes. Como exemplo, destacam-se a gentileza de Heládio para com Dora, a aproximação entre ambos criada pela troca do tratamento "senhor" em lugar de "você" e a observação sobre a falta de sentido da penúltima frase pronunciada por Heládio, que corroboram para que percebamos o tom de cordialidade desse primeiro contato e o jogo de sutilezas que cada um usa para se apresentar e se aproximar do outro. É através do discurso indireto que o narrador, nessa cena e em tantas outras, aclimata a fala dos personagens ao tom que

percebe ou quer fazer existir entre os interlocutores o que, muitas vezes para eles próprios, não se fez claro ou nunca se fará. Essa atitude torna-se inquestionável quando os diálogos intermediados pelo narrador encontram-se em cenas vinculadas ao eixo dos acontecimentos transcorridos no passado. Como exemplo, as do episódio da sessão de mágicas, as do depoimento no DOPS, cenas estas que, devido ao distanciamento dos fatos ocorridos, têm sua credibilidade garantida. Já as cenas intermediadas pelo narrador no eixo do presente, as quais são acompanhadas *pari passu* pelos leitores, tornam-se mais vulneráveis à crítica, pois a proximidade facilita perceber se o teor do diálogo entre os personagens é realmente o mesmo contemplado pelas observações do narrador. É um jogo ardiloso do qual participamos, às vezes sendo vítimas de trapaças, às vezes trapaceando.

Ainda analisando o exemplo citado, do diálogo instaurado participam, em primeira instância, cinco vozes. Dentre elas, três são nitidamente ouvidas e registradas: a de Dora, a de Heládio e a do narrador. Os personagens ouvem a voz um do outro. O narrador ouve e organiza as três - a voz dos personagens e a sua. As outras duas aparecem camufladas: uma é a da autora que co-participa dos dois discursos, o direto dos personagens, e o indireto do narrador; e a outra voz é a do leitor, que, num diálogo aparentemente mudo, caminha junto com esse emaranhado de vozes, fazendo eco a todas elas. Esse diálogo entre Heládio e Dora flui rápido, não dura muito mais que alguns minutos, porém não é essa a sensação que os leitores têm. Ficamos à mercê do narrador que interrompe a cena dialogada entre os personagens para uma *pausa*, aproveitando-se dela para redesenhar o solário como agora se apresenta, caracterizar Dora sob seu prisma e o de Heládio e destacar as primeiras impressões que vão sendo geradas desse encontro.

É preciso notar que o recurso descritivo empregado se distancia daquele quadro estático tão usado na ficção realista-naturalista para salientar o espaço e descrever os

personagens. Longe disso, o leitor é tomado de surpresa, pois descobre que os dados acrescentados surgem impregnados de olhares cúmplices - o de Heládio e o do narrador; o de Dora e o do narrador - ou exclusivamente o olhar do narrador. Assim como num jogo, o narrador olha Heládio que olha Dora e juntos registram: "'Ela deve ter chorado inda há pouco', observa Heládio quando lhe aperta a mão. 'Mas não parece triste'. 'É uma bela, bela, mulher', constata. 'Que bom'." (NB, 150) Aqui nos defrontamos com a voz do protagonista ainda latente em seus pensamentos, que se explicita, ao ser apropriada pelo narrador, num discurso *quase direto*.²⁸ Estamos diante de uma peculiar construção do discurso indireto livre, fruto da total onisciência do narrador. Nesse particular, comparando a outras formas de discurso, o discurso indireto livre permite ao autor, segundo o pensamento de Bakhtin/Volochinov, "apresentar não o relato de um fato qualquer ou um produto do seu pensamento, mas comunicar suas impressões, despertar na alma do leitor imagens e representações vividas. Ele não se dirige à razão mas à imaginação."²⁹

No entanto, em frases seguintes ficamos a sós com a voz do narrador que, mais do que contemplar e descrever, avalia: "Mas o que acha da visitante é um pouco mais complicado, não é assim tão simples quanto a beleza. Tem ali diante de si uma jovem encantadora sem dúvida mas embrulhada na meia idade. Isso é possível?" (NB, 150) Com esse questionamento, explicita-se também a convocação do leitor para se apresentar ao jogo. É preciso esclarecer aqui que "estar a sós com a voz do narrador" supõe entendê-la necessariamente em seu caráter dialógico, uma voz que incorpora e representa a *fala* de outrem.

²⁸ Nessa perspectiva, Irene A. Machado declara ser o discurso quase direto "uma manifestação intermediária entre o discurso direto e o indireto. Formalmente pertence ao autor, mas emocionalmente pertence a um personagem, visto que corresponde a uma fala interior transmitida e representada pelo personagem. **O romance e ...** p. 311.

²⁹ BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 3. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1986. p.183.

O diálogo direto entre Heládio e Dora só toma lugar novamente duas páginas adiante, quando o protagonista reitera sua última frase: "Senti muito mesmo a morte de seu pai. Fomos vizinhos de quarto, por pouco tempo é verdade." (NB, 152) Esse resgate do teor da última frase é o recurso que o narrador utiliza para ajudar os leitores a recuperar o assunto do diálogo, que depois dessa marcada *pausa* poderia ter ficado disperso em nossa mente.

Na continuidade do diálogo entre os personagens, novamente se estabelece a cumplicidade de olhares, só que agora o narrador olha Dora que olha Heládio e consignam: "- Que absurdo o meu - retruca vivamente a filha de Alcyr Machado. Claro que não. Ele estava tão mal e ficou em coma três dias. Mas você está pálido! Sente-se bem? Perdeu sangue? Dora avalia impressionada: 'um rosto sofrido. Que olhos, que expressão'." (NB, 152). [grifo meu]

No momento seguinte, mais uma vez, estamos a sós com o narrador, que esquadrinha cada movimento de Dora e, com a intimidade de quem tivesse acabado de ouvi-la, segreda-nos detalhes de seu convívio familiar com o marido e as filhas. Todavia, não se limita ao relato e relaciona as informações obtidas com outras já pontuadas, tecendo conjecturas a respeito: "Reginaldo Leme. Um dos diretores do grupo A. G. Machado. Eles têm duas mocinhas. Seria impressão ou, quando fala no marido (e por extensão nas "mocinhas"), sua voz trai ligeira reserva (...)? (NB, 153) [grifo meu] Mais adiante: "Dora não conhece prima Lavínia e Heládio arrepende-se de haver perguntado se a conhecia. Lavínia deve ter sido uma amizade particular do velho (se não outra coisa!)." (NB, 153) [grifo meu]

Nesses momentos em que estamos a sós com o narrador, podemos observar também o cuidado que ele tem em destacar de seu discurso as palavras e as idéias já apropriadas por outros personagens. Ainda no encontro entre Dora e Heládio, quando o narrador se refere aos perfumes que os inebriam, faz relação com duas propaladas

máximas da família Pompeu. A primeira reza a respeito do adequado uso de perfumes e a segunda sobre a prática diária da higiene íntima. Com sagaz ironia, assevera: "A verbena de Dora Machado cruzou com o vetiver de Heládio (posto parcimoniosamente nas frentes e atrás das orelhas depois de Heládio ter lavado copiosamente o rosto e o pescoço) (NB, 150) Esse zelo do narrador em salvaguardar sua identidade ideológica é uma constante em todo o romance. Em relação a Avancini, o perfil mais vincado aos cânones da tradição, e a Heládio, o protagonista condutor do fio da memória, fica ainda mais acentuado.

A construção dos discursos direto, indireto e indireto livre em **O Nome do Bispo**, sem deixar de manter suas singularidades, torna-se no todo um emaranhado de vozes que se conjugam e se distanciam à medida que a autora as solicita. É pertinente enfatizar que essa singularidade não se refere apenas à construção técnica dos diferentes discursos, refere-se muito mais à carga ideológica que se encerra em cada um deles. Portanto, a polifonia deixa entrever que as vozes que dialogam e polemizam situam-se em posições ideológicas diferentes, e que o discurso se constrói do cruzamento dos diferentes pontos de vista.

Enquanto instâncias ideológicas, fica nítida em **O Nome do Bispo** a divisão que se opera entre a *fala* dos personagens entre si e cada uma delas em relação à do narrador. Demonstrou-se, em páginas precedentes, quando do estudo dos personagens, que Vitório Avancini, Felipe, prima Lavínia, Dora, D. Heládio e tio Oscar são personagens solidários com determinados valores consagrados pela tradição e que é o grau de consciência de cada um em relação a esses valores que os diferenciam. Por sua vez, esses valores contrastam-se com os que perpassam o discurso de Mauro e o discurso do narrador.

É na instância discursiva do narrador, esteja ele voltado para o registro da rememoração do passado, esteja ele relatando o presente, que magníficas digressões

parecem pontilhar todo o enredo de maneira inteiramente ocasional, acabando por constituir momentos de uma prosa voltada para a precisão descritiva e analítica, na qual se privilegiam reflexões de ordem bio-psíquica, filosófica, sociológica, enfim científica, o que confere à narração um tom ensaístico peculiar. A esse respeito Roberto Schwarz declara que a exatidão da escrita e o cuidado iconográfico da prosa de Zulmira "têm algo de rigor científico" e "uma atitude objetiva e disciplinada, que não é propriamente da ordem da ficção, embora aplicada a situações fictícias, o que cria um clima humorístico, de ciência do imponderável."³⁰

O Nome do Bispo ocupa uma zona fronteira nas relações da literatura com o que se costuma chamar de não-literário. Só que nesse caso é o não-literário que se introjeta na literatura. Aqui nos lembramos mais uma vez de Bakhtin, que vê no romance um gênero inacabado, aberto e maleável para se transformar no jogo com o real. O caráter ensaístico do texto, vazado na relevante freqüência das digressões, é instrumento que busca a decifração ao constituir-se de "minimonografias" que são conhecimento propriamente dito e ao denunciar de maneira categórica a deterioração da vida burguesa como classe social decadente.

Davi Arrigucci Júnior, ao considerar a obra de Borges, enfatiza que a

mescla freqüente de ensaio e ficção que ele [Borges] opera supõe certamente a atitude de base do leitor inquisitivo, mas depende também do comentário. A mistura implica a passagem da pergunta à resposta, da atitude de indagação, no extremo metafísica porque diz respeito à natureza da realidade, ao desdobramento ensaístico ou narrativo (por isso não estranha que a metafísica seja um ramo da literatura fantástica), através da mediação do comentário, ou seja, da forma detida e rudimentar da decifração. O comentador (ensaísta ou narrador) desdobra uma incógnita inicial, mediante um discurso racional feito de conjecturas sobre o significado do enigma, sem que possa esgotá-lo. Talvez se pudesse dizer que se trata de uma espécie de *logos* que interroga e se interroga a questão que deu origem ao *mythos*. É como se a pergunta inicial se cifrasse numa metáfora enigmática [...] que se desenvolve, pelo comentário, numa resposta conceitual

³⁰ SCHWARZ, Roberto. Um romance paulista. (Posfácio). In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O nome do bispo**. São Paulo: Brasiliense. 1985. p. 183.

não de todo suficiente (leitura, tradução, conjectura sobre o significado). Esta impossibilidade de uma resposta cabal se transforma na condição da literatura, que tem na ambigüidade pertinaz um atributo essencial. Assim, um relato de Borges envolve uma resposta, um mito, um enredo narrativo, atravessado pelo pensamento racional que o desenreda até a beira do conhecimento do sentido dessa resposta, até a pergunta enigmática que lhe deu origem, *permanecendo na iminência de uma revelação, que, no entanto, não se produz.*³¹

Isso faz pensar que, *mutatis mutandi*, o discurso ensaístico de **O Nome do Bispo** opera uma atitude decifratória por parte do leitor, que através das digressões (comentários do narrador), empreende a busca de diferentes conhecimentos, que se apresentam tecidos na rede do enredo. Se "um relato de Borges envolve uma resposta, um mito, um enredo narrativo que o desenreda até a beira do conhecimento dessa resposta", o romance de Zulmira envolve também uma resposta, só que por ser construído sobre um enredo, um mito, ele enreda o conhecimento, permeando o ficcional. Se num relato, num ensaio, muitas vezes a linguagem se anula em benefício dos conteúdos, no romance, ao contrário, o mundo representado e os veículos que o oferecem são mantidos simultaneamente.

Em **O Nome do Bispo**, é no discurso do narrador que constam os diferentes conhecimentos sobre os mais variados assuntos, muitos dos quais veiculados por intermédio das digressões que tanto caracterizam esse discurso. Como comprovação, citamos algumas passagens: a "psicologia da fraude" disseminada por todo o texto - nas sessões de mágicas (NB, 17-18; 59), nos efeitos da anestesia (NB, p. 51-52; 63), no final da vida de tio Oscar com a história da anã branca (NB, p. 134-137); as "jóias de família com lugar garantido na crônica familiar" (NB, p. 22); a identificação de um "certo espaço entre vovó Maroquinhas e o conjunto da família" (NB, 23); um exame minucioso tendo em vista conhecer o comportamento dos integrantes de determinadas etnias, como

³¹ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 233-234.

a dos italianos (NB, 23), a dos portugueses (NB, 101), a dos miscegenados - "Tio Oscar é um mulato loiro.(...) Em criança, com seu tipo sanguíneo, um inglesinho perfeito! - (NB, p. 33), a dos judeus, alemães e japoneses (NB, 84); os dados a respeito da convalescença de Heládio (NB, 61); os comentários críticos sobre prima Lavínia (NB, 78-80), sobre Felipe (NB, 75), sobre Avancini (NB, 84); a comparação sobre o estilo de vida de Mauro e o da de Heládio - "Qu'est-ce que la Philosophie?" (NB, 107) e o episódio do "tabique"(NB, 107-108); os perfumes Vetiver e Verbena que aproximam Heládio e Dora (NB, 150; 155); os tratados sobre a pobreza (NB, 63), sobre a morte e os túmulos das famílias (NB, p. 87-89), sobre "Isso" e "Tudo" (NB, 95-96) e sobre astrologia (NB, 135). Uma característica ostensiva e constante, comum a essas e outras passagens, é o grau de intencionalidade do narrador, que não se camufla em seus discursos, fazendo valer suas opiniões. É essa instância discursiva que serve de veículo ao conteúdo ideológico melhor elaborado.

Até o presente da análise que vem sendo empreendida, é possível afirmar que Zulmira imprimiu à prosa romanesca de **O Nome do Bispo** uma configuração singular de caráter plurilingüístico, pluriestilístico e plurivocal que atinge todos os níveis, inclusive o composicional. E é nessa perspectiva que se reconhece no romance os discursos dos personagens e do narrador estilisticamente individualizados (como até agora o temos mostrado) e inúmeras outras composições que se relacionam como *gêneros intercalados*,³² exigindo do leitor uma participação ativa num contínuo movimento de vai e

³² "O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor, Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística". BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e literatura**, p. 124.

vem entre o autor e a sua linguagem, e uma ininterrupta (re)avaliação de seu posicionamento crítico.

Visto desta forma, isto é, considerando-se o romance como uma unidade ideológica e composicional, uma prosa artisticamente elaborada, é agora o momento de investigar de que maneira Zulmira preenche a narrativa com componentes ideologicamente reveladores. **O Nome do Bispo** acolhe um diálogo intencional de citações, absorção e transformação de outros textos que nos apontam algumas direções. Reconhecidamente duas delas são marcantes.

A primeira é a das sentenças aforísticas, que se apresentam não como aforismos puramente objetais, mas como máximas filosóficas plenamente intencionais e significativas, com diferentes graus de refração das intenções do autor. Encontramos no romance uma série dessas sentenças, que assumem tons diversos. Se, por um lado, são engraçadas e provocam o riso, por outro, usando as palavras de Berta Waldman, "esse verdadeiro bestialógico traça o perfil nítido de uma classe social em sua facilidade de transformar a bobagem em norma de vida".³³ Como já foram enunciadas algumas dessas máximas quando do olhar do narrador e do autor na composição dos personagens, outras serão destacadas. Primeiro algumas dessas sentenças que aparecem aqui e ali no romance, aparentemente despretensiosas, por fazerem parte dos clichês institucionalizados pelo domínio popular, e que ganham graus diferentes de intencionalidade quando confrontadas com a voz que as enunciam e com a de seus receptores. São ilustrativas as seguintes máximas: "Plantou? Colheu?" (NB, 133), usada por Maria da Glória, irmã de tio Oscar, ao expressar-se sobre a senilidade pestilenta e cheia de lascívia, que ela e os parentes diziam ter cercado o final da vida do irmão. "O Brasil é uma grande família" (NB, 67), máxima que o narrador verbaliza em tom irônico, e

³³ WALDMAN, Berta. Na mira das vergonhas encobertas. **Folha de S. Paulo**. 16 jun. 1985. Folhetim, p.10.

com ela denuncia as diferenças sociais entre as etnias que compõem o povo brasileiro e destaca o ramo mais abastado dos Pompeus do da parentela pobre. Ou ainda: " _ Família grande tem suas alegrias e também suas tristezas. Mais se tem, mais se perde" (NB, 87) [grifo meu], dita por Heládio a Avancini sobre as mortes prematuras de dois parentes.

Dentre esses aforismos, destaco o jogo intertextual de três máximas usadas por Mauro ao revelar para Heládio sua intenção de envolver-se mais efetivamente com a política e candidatar-se a um cargo:

- Devo então governar de fato ou devo ser assim como um mero terminal de uma serviço de computação que tire uma média de pesquisas do gênero 'o povo sabe o que diz'?
- Mas você agora mesmo disse que sabe!
- Um momento! Um momento! Uma coisa é a sociedade civil organizada, em partidos, grupos, votando, influenciando, pressionando, outra é você obter uma média de palpites e fazer delas algo assim como: 'a voz de do povo é a voz de Deus', máxima que tem parentesco estreito com aquela outra, 'a natureza é sábia', justamente a dos entusiastas horticultores de fundo de quintal mencionados! (NB, 112)

Por outro lado, outras máximas, criadas ou atualizadas pelos personagens a propósito de situações vividas, passam a engrossar o acervo das frases de efeito e de denúncia. Mauro cria algumas máximas e as incorpora à sua *fala*. Aquela que norteia seu discurso político é deveras instigante: "Democracia relativa vem a ser a perfeita imagem invertida de uma ditadura relativa" (NB, 108), máxima que serve de mote para o narrador tecer um dialético discurso sobre o pensamento e os posicionamentos políticos de Mauro, culminando em uma sentença definitiva pontuada de ironia: "O discurso político eficaz precisa de uma retórica pesadona e sem graça [referindo-se à mão pesada que deixa vergões] e que vai em frente, vai em frente sem esmorecimento ou delicadezas". (NB, 110)

Dentre as máximas da família Pompeu incorporadas por Heládio, destaca-se uma aprendida do Bispo D. Heládio Marcondes Pompeu, para quem se "a vida é um caminho reto, o diabo tenta pelas margens" (NB, 42), máxima que o narrador traz ao

conhecimento do leitor quando Heládio acorda de um sonho no qual estivera prestes a possuir uma mulher, caso não fosse o ar livre que entrara pela janela e o acordara (ou sua incompetência até mesmo em completar um sonho). Outras três são aprendidas das lições do avô Pompeu. Duas dizem respeito à higiene noturna, indispensável a "um homem bem-nascido": "Se abreviares a toalete noturna será o primeiro a ter abreviado o respeito próprio" (NB, 116) e "Um cavalheiro *mostra verdadeiramente quem é* muito mais por sua toalete noturna quando está só, do que pela diurna ou por aquela reservada às 'noites especiais' ". (NB, 116) A terceira parece perseguir as reflexões de Heládio na decisão que deveria tomar sobre o quanto dar de gorjeta a cada enfermeiro: "Um homem bem-nascido, seguro de si, jamais se preocupa com gorjetas ainda que o dinheiro escasseie. Diminui-se o teto, o limite máximo, mas a hierarquia das gorjetas, esta nunca é posta em dúvida". (NB, 53)

É digna de nota, em outra passagem, a leitura parodística que o doutor Macedo faz do conhecido provérbio "Cada cabeça uma sentença". Pelo enfermeiro João, Heládio e nós leitores tomamos conhecimento da nova máxima que surge: "- Não quis falar perto dele para não tomar confiança. O senhor conhece o provérbio: 'Cada cabeça uma sentença'? Pois o dr. Macedo sempre diz depois de cada operação desse tipo que faz: 'Cada traseiro uma sentença'. Se todo doente fosse igual!" (NB, 176)

O que fica patente em todas as máximas distribuídas pelo romance (e são muitas) é o encontro de vozes no seu interior em confronto com as que as contextualizam. Estes aforismos estão penetrados pela intenção da autora que, sem dúvida, assume um posicionamento ideológico ao desnudar a sociedade aí exposta.

A segunda direção assumida pelo dialogismo no romance é a da recuperação de outros textos que são encaixados na narrativa, ora como *colagem*, mantendo absoluta fidelidade à sua fonte; ora incorporados à fala de um ou outro personagem; ora estilizados, denunciando as vozes que se congraçam ou se confrontam em seu interior.

Esses textos inseridos no romance de formas tão diferentes, reitera sua polifonia ao orquestrar a diversidade das linguagens do mundo e da sociedade. Disto se segue uma característica de **O Nome do Bispo**: o plurilingüismo social, vetor determinante da ressonância do discurso maior do romance.

As colagens que permeiam a narrativa são percebidas e identificadas com clareza, pois suas fontes são também enunciadas no próprio texto, entretanto não se apresentam como meras citações que destoam do conjunto no qual se inserem. Essas colagens, harmônica e intencionalmente encaixadas na estrutura composicional do romance, numa justaposição dialogizada com os demais discursos da narrativa, mostram que a linguagem é plasmada de um sentido semântico, mais precisamente de um *sentido social concreto*.

O teor da carta respondida pelo dr. João Batista Cascalho à firma "Fornecedora" a respeito da compra de equipamentos para a construção da Estrada de Ferro Poços de Caldas Botelhos (NB, 65), a citação do parágrafo quarenta e oito da *Crítica da Faculdade de Julgar de Kant* (NB, 99), a citação de trechos do conto *O Inesperado* de Jack London (NB, 14), as diversas citações do *Guia de Medicina Homeopática do Dr. Nilo Cairo* (NB, 129-131), a definição de estrela trazida das leituras que tio Oscar fizera dos astrônomos Ejnar Hertzsprung e Henry Norris Russell (NB, 135) são alguns dos exemplos que ilustram o processo de colagem em **O Nome do Bispo**.

Cabe trazer à pauta uma citação do livro do Dr. Nilo Cairo, observar como é feita sua inserção na narrativa e como o narrador a manipula na construção do discurso maior do romance. O *Guia de Medicina* aparece como parte das excentricidades de tio Oscar, e vem relatado no discurso do narrador: "A curiosidade do tio Oscar pela homeopatia contudo nunca o levou a investigar o conceito antagônico de 'alopatia', cunhado pelo inglês Gregory no século dezoito e que pouco ou nada tinha a ver com a medicina contemporânea; talvez por que seu interesse pela homeopatia se misturasse ao seu lado histriônico tanto quanto à sua curiosidade pela 'ciência'" (NB , 129) Para tio Oscar, esse

livro reeditado mais de vinte e sete vezes, fora "fonte de delícias da natureza obscura e um fermento à sua fantasia do que qualquer outra coisa". (NB, 129) O narrador utiliza-se dessas referências para caracterizar tão polêmico personagem, mas não para por aí. Seu discurso põe em xeque a cientificidade e a seriedade desse exercício de medicina e o confronto com um outro desempenhado pela alopatia, que também se vê questionado e ironizado, através do aforismo tão usado pelos homeopatas nos meios paulistanos da época - "a alopatia cura a doença mas mata o doente". (NB , 129)

Introduzido por essas considerações, o *Guia de Medicina* passa a ser citado e comentado. O narrador salienta que a parte mais apreciada por tio Oscar encontrava-se no capítulo final do livro, intitulado "Tendências Morais". É esta a parte que destaco:

O capítulo abria-se explicando que: 'A alma é uma função do cérebro' (na vigésima edição vinha em nota de rodapé o esclarecimento de que o dr. Nilo Cairo 'era positivista, razão de ser do conceito acima externado'). E o dr. Nilo Cairo explicava: 'Todo indivíduo é dotado de vaidade como todo fígado de secreção biliar, mas quando essa vaidade ou essa secreção biliar se excedem, tornam-se estados mórbidos dos que devem ser curados'. A seguir ele dava uma série de 'exemplos morais', trinta e sete precisamente (como: acanhado, orgulhoso, arrogante, mau, vingativo, rancoroso, perverso, ralhador, pessimista, etc.) para cada qual havia uma indicação precisa. Tio Oscar gostava particularmente de alguns: 'Mulher altiva, fria e indiferente', *Sépia*. 'Desmanzelado e porco', *Capsicum*, *Sulphur* e *Tarantula Hispanica*. (Todavia para 'Aversão à água e falta de asseio' além de *Suphur* introduzia-se *Ammonium Carbonicum*, em compensação tirava-se a *Tarantula Hispanica*, o que sempre o deixava bastante intrigado.) 'Remorso': *Ciclamem*. 'Gosta muito de rua': *Bryonia*. (NB, 130-131)

A colagem é feita a propósito de uma crítica irônica à prática da medicina homeopática (não poupa também a alopatia). A maior ironia, entretanto, está na utilização do próprio discurso científico dessa medicina. Com criteriosa seleção, a autora recorta algumas partes do *Guia de Medicina* e, ao recolá-las na ordem que assim melhor

entendeu, mais o comentário que autoriza o narrador a ir tecendo, oportunizou o que Schwarz chamou de "clima humorístico de ciência do imponderável."³⁴

Trabalhando com o tom humorístico, a autora (des) mascara uma sociedade que tenta esconder preceitos que já se encontram falidos diante de uma nova concepção de mundo. Esse desmascaramento não cai no discurso retórico e demagógico. Ela parte de situações como essa e dá "corda para o sujeito se enforçar", melhor dizendo, deixa que o próprio discurso do "sujeito" em questão o denuncie. Na carta redigida pelo dr. João Batista, percebe-se uma escrita a quatro mãos. Sem dúvida, as mãos e a ótica de Zulmira conduzem o texto:

'Respondo sua carta de onze do corrente. Sobre a extração de areia no rio Pardo, segue junto a esta o desenho de uma bomba de extração. Precisamos adiantar logo as cousas. Daqui a uma semana lhe remeterei também catálogos sobre uma máquina que fabrica blocos de cimento e areia e que aqui em S. Paulo está sendo usada com grande sucesso. Isto é mais vantajoso do que construir com tipos comuns. Vejam tudo bem e pensem no que poderemos ganhar com esse material entregue às obras oficiais e particulares.guardo notícias mais pormenorizadas de vocês'. (NB, 65-66) [grifo meu]

E assim vão sendo colados, junto com os textos trazidos para o romance, uma diversidade de vozes que, num movimento caleidoscópico, parecem fragmentar-se em múltiplos pedaços para em seguida agruparem-se e formalizar ao leitor um discurso que traduz as diferenças lingüísticas e principalmente sociais.

É nessa perspectiva que também entendemos o discurso que vem incorporado à fala de Abérsia, antiga empregada de Heládio, que trabalhara em sua casa lá pelos fins da década de 60, pouco antes de seu desquite. "Uma mulherinha minúscula, quase uma pigméia de idade indefinida. Muito escura mas difícil de se dizer se nela predominava a ascendência índia, a negra ou a branca." (NB, 56) Figura folclórica, traduzida no sincretismo de sua origem e das histórias que contava. "Abérsia Maria de Jesus trouxe

³⁴ SCHWARZ, Roberto. op. cit., p. 183.

também junto consigo uma série de relatos que ela sabia de sua terra e que corriam por regiões de Pernambuco, estórias de Camões no Recife." (NB, 56) [grifo meu] Abérsia relata a Heládio três "estórias" sobre o Camões de Recife, homem que segundo ela conhecia todas as coisas dos livros e que aceitava os mais difíceis desafios do Rei de sua terra. Essas estórias representam dentro do romance, atualizadas na voz de Abérsia, o discurso folclórico pernambucano e desempenham o papel da voz do povo, a voz daquelas pessoas que, como Abérsia, tinha "sua paixão acesa nos olhinhos para com todos aqueles de 'muita leitura' " (NB, 58) O narrador conclui:

O direito de Abérsia a ter os seus momentos, mesmo durante o trabalho, escurinha, pigméia, vinda de um recesso, um grotão, para S. Paulo, de fazer saltar no seu momento a própria vida como representação - Se Heládio conseguisse a partir desse pequeno palco armado ali na porta do escritório, nas tardes ociosas e cheias de expectativa de alguém que 'procura trabalho' - 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 de Brasil. (NB, 58-59) [grifo meu]

Abérsia e seu discurso, Abérsia-discurso, é um pedaço do Brasil que Zulmira dá vez e voz no romance. É a parte da sociedade que se junta àquela fração pobre e mulata dos Pompeus, que se junta aos emigrantes que chegaram para trabalhar, que se junta numa massa que ainda está fermentando, crescendo, mas que já faz vista ao tradicional ramo dos Pompeus, aos Amalfis, aos Nogueira Limas, aos Jafés, com direito aos mausoléus no Cemitério da Consolação. É o discurso de um grupo que não conhece privilégios, replica ao discurso conservador que tudo faz para resistir ao tempo. No entanto, essas novas vozes se juntam num discurso para instaurar um processo de ruptura e contrastar com o da sociedade paulistana amarrada nos seus quatrocentos anos de tradição.

Esse pluriligüismo disseminado por todo o romance encontra-se também em alguns discursos estilizados. Os mais recorrentes em **O Nome do Bispo** são os paródicos. Esse

tipo de discurso aparece como representação literária do estilo lingüístico de outrem e, como esclarece Bakhtin, apresenta duas consciências individualizadas: "a que representa (a consciência lingüística do estilista) e a que é para ser representada estilizada."³⁵ Acrescenta que a estilização "difere do estilo direto, precisamente por esta presença da consciência lingüística (a estilística contemporânea e de seu auditório), à luz da qual o estilo estilizado é recriado e, tendo-a como pano de fundo, adquire importância e significação novas."³⁶

A partir dessas considerações, o depoimento prestado por Heládio à Delegacia da Polícia Federal é bem ilustrativo. Aos moldes de depoimentos prestados em juízo, num linguajar técnico, o narrador, num discurso metalingüístico, aclara ao leitor que Heládio "escuta sua própria fala devolvida pela voz do escrivão em um discurso que se desenrola inteiro por igual como uma passadeira sendo estendida, estreito, sem caminho de volta (NB, 43) Observemos a linguagem formal do início do relato: "Heládio Marcondes Pompeu, com trinta e nove anos de idade, brasileiro, natural desta Capital, filho de Alfredo Duarte Marcondes Pompeu e Carmem de Souza Pompeu, casado com Sônia Guedes Marcondes Pompeu, comerciante, residente à rua Motta Pessanha, no. 247, sabendo ler e escrever. Aos costumes disse nada. Testemunha compromissada na forma da Lei, inquirida pela autoridade..."(NB, 43)

À medida que o texto avança, esse intróito formal se completa e o assunto do depoimento propriamente dito toma conta. É nesta parte que o paródico impregna o relato. A estilização paródica surge fértil, pois as intenções do discurso que representam não estão de acordo com as do discurso representado. O tom solene inaugurado no início e solicitado por este tipo de discurso é desmascarado. A obediência do escrivão às palavras de Heládio, além de reiterar o perfil mediano do protagonista, faz com que o

³⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e literatura**. p.159.

³⁶ Id. *ibid.*, p. 159.

relato mostre outra face, a da destruição desmascaradora que recria a linguagem parodiada, estilizando-a num tónus jocoso. Quando Heládio é inquirido sobre a sigla P.C. encontrada em seus bilhetes colocados, aleatoriamente, dentro dos livros da livraria *Apoio*, de propriedade de seu amigo Mauro, presta minucioso esclarecimento ao qual é dado o seguinte registro pelo escrivão:

não eram as iniciais do Partido Comunista Brasileiro; não eram as de partido algum; que isso ficava claro por que depois de P.C. vinha sempre, ou quase sempre, colocado 'Meu Amor'; que P dizia respeito à 'Paisagem' e C à 'Circundante'; que significava literalmente 'Paisagem Circundante' ou P.C. vinha a ser uma mulher cujo nome não declinava para não comprometê-la assim como à sua família, uma vez que ele, depoente, era casado, e ela, P.C., solteira e muito jovem. [...] O depoente reconhece que de fato em um dos bilhetes estava escrito 'P.C. do B.' e não 'P.C. Meu Amor' mas reafirmou que o destinatário vinha a ser a mesma jovem mencionada e não o Partido Comunista do Brasil (P.C. do B.) do qual sabia ainda menos que sobre o P.C.B. (Partido Comunista Brasileiro); que em verdade no bilhete estava escrito P.C. da B. e não 'do B', o que uma releitura mais atenta iria confirmar. O depoente assegurou que os bilhetes não vinham a ser correspondência cifrada coisa nenhuma; [...] que lhe era igualmente contrangedor e penoso revelar que o B de 'Brasil' apostado ao P.C. (Paisagem Circundante) não vinha ser B de 'Brasil' mas sim o B de 'Boceta'; que esse B poderia ser explicado facilmente e que pertencia juntamente com P.C. à mesma constelação de problemas conforme descrição que se segue: Que a citada jovem...(NB, 44-45)

Esse registro denuncia um discurso montado numa base em que predominam a desarmonia e a inadequação. O cunho técnico e solene pressuposto é zombado no contexto e até mesmo nos termos que o cercam.

Assim a linguagem desmascaradora, com tonalidades diferentes, impõem-se em **O Nome do Bispo**. Destacam-se no romance vários outros opostos e dentre eles evidencio o grotesco e o lírico, que estão presentes em algumas manifestações do narrador. O grotesco pode ser apreendido no relato que focaliza Heládio nas horas subseqüentes à intervenção cirúrgica. Não podendo conter seus intestinos, Heládio elimina pelo ânus não apenas o bolo fecal, mas também "acocorado na privada e depois no bidê, ali ficou, fraco, suando frio, trêmulo, cagando a alma, cagando tudo que tinha guardado de reserva como

adulto, cagando seu RG, cagando o seu título eleitoral, cagando o seu CIC, suas economias ridículas, também suas aspirações mais ocultas, sua elegância bronzada da meia-idade, sua pose". (NB, 60) Diante disso, o narrador conclui que toda a empertigada pose de Heládio ia-se embora nesse momento: 'Não saberia explicar por quê. Muita gente diz: 'Estou pouco me cagando para a vida'. Mas Heládio achava que estava era cagando a própria vida. Que ela lhe saía inteirinha por baixo e o despojava de tudo.'" (NB, 60) Em contrapartida há exemplares momentos de lirismo. No trecho abaixo, o efeito é atingido pela descrição precisa das mudanças na luz do dia e do movimento das folhagens:

... mas o dia clareia no quarto 203 do hospital Sta Thereza; invade e paralisa o movimento desta noite encantada por obscuros significados pendurados na trama das árvores. Na ponta dos galhos, sobre as hortênsias, na copa das palmeiras, equilibram-se estrelinhas pisca-piscas: pequenos e ridículos enigmas não-resolvidos, ressoando pela voz dos grilos. Abrem as boquinhos-bocetinhas e falam, falam loucamente de amor, paixão e política para o anfiteatro de uma cena cada vez mais clara. Falam na sua voz ligada, rouca, sem sintaxe, uma única massa sonora tão densa como a carne e sua animada vida submersa, movida por níveis de variada composição. (NB, 47)

Em **O Nome do Bispo** é dado um rico sistema de representações das linguagens, cujas inter-relações dialógicas, possibilitou-nos uma percepção ideológica de dois eixos discursivos justapostos: o primeiro congrega todas as vozes, todas as *falas* que reiteram os valores da tradição, representados pela elite paulistana; o segundo reúne as vozes e os discursos daqueles que, de um modo ou de outro, se colocam do lado oposto aos valores cultuados pela sociedade conservadora e ficam à sua margem.

Esse discurso dicotômico tem sua gênese no equilíbrio com que Zulmira trata a valorização não-estética do assunto que o romance põe em pauta, com a sua atualidade literária, voltada para o espírito crítico. De outro modo, vale dizer que a situação fictícia não é mais que um suporte da liberdade digressiva das explicações, que assumem uma dimensão reflexiva e documentária.

3. JÓIAS DE FAMÍLIA: "DOUBLETS" E "DOUBLETS"

As mentiras de Maria Bráulia, como as de todos os bem-sucedidos e experimentados mentirosos, geralmente não são formadas de uma peça só, contêm vários elementos, muitos verdadeiros, e sob esse aspecto pode-se observar nelas alguma semelhança com os rubis falsos ou semifalsos em montagens do tipo doublets e triplets.

Zulmira Ribeiro Tavares

3.1 A NARRATIVA E SEUS "DOUBLETS": *FLASHES E FLASHES*

Na prosa romanesca de **Jóias de Família**¹, texto desprovido de pontuações que marquem pausas convencionais, ordens, adjetivações, interjeições, a atitude hipócrita de uma sociedade perde os matizes de anormalidade e se revela como "modus vivendi" do cotidiano. A ironia e a crueldade com que Zulmira ridiculariza a tranqüilidade da velhice, a amizade envilecida, o amor familiar pervertido, as diferenças sociais e a sociedade risível digna de escárnio acenam-nos para a investigação da falsidade\verdade e das máscaras e desmascaramentos de uma sociedade - "jóias de família". Vislumbrar nesse romance meio uniforme a tensão causada pela ironia significa descobrir os porquês da sociabilidade ser bem mais "que um baile de máscaras, e a verdade não apenas uma velha quimera", e atentar para que "se a falsidade é o tema central destas **Jóias de Família**, a verdade não será aquilo que encontraremos, resplandecente, no final da jornada".²

No suporte artístico que subjaz a este universo, a autora cria uma série de recursos estratégicos que, aos poucos, vão delineando a narrativa e preenchendo-a de ingredientes ideologicamente esclarecedores. Tendo em pauta esta perspectiva, a leitura que realize de **Jóias de Família** toma duas direções. A primeira, explícita, é a da incursão, através do próprio texto, à busca de descobertas; a segunda, de caráter mais lúdico e sutil, trata do diálogo que estabeleceremos entre esse romance e o romance **O Nome do Bispo**. É preciso esclarecer desde já que essas duas trajetórias assinaladas não se concretizarão em mão única. Trata-se da conversa intencional do texto que está

¹ Toma-se como referência, neste estudo, a edição de lançamento de **Jóias de Família**, publicado em 1990, pela Editora Brasiliense, de São Paulo. A ela devem ser associadas, quando estiverem acompanhadas da sigla JF, as indicações de número de página apostas aos fragmentos textuais no decorrer da análise.

² NAVES, Rodrigo. Apresentação-capa. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Jóias de Família**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

sendo investigado - **Jóias de Família** - com a investigação apresentada na primeira parte sobre **O Nome do Bispo**.

É acompanhando a trajetória da vida de Maria Bráulia, Maria Brau - "de velhice definida mas de idade não declarada, com movimentos seguros e rápidos, acompanhados de tapinhas, faz aderir ao rosto o seu segundo rosto, 'o social', de pele entre rosa e o marfim, boca e face rosadas" (JF, 5) - que incursões através do texto e da sociedade serão empreendidas. Será investigado o relacionamento de Maria Bráulia com o juiz Munhoz e com o joalheiro Marcel de Souza Armand, um relacionamento composto de três, como os falsos "rubis triplets". A verificação da simbologia social do rubi sangue-de-pombo, do cisne de Murano, do cabochão, das seis Marias, dos nomes de família e das jóias de família, com certeza nos acenará descobertas ímpares.

Carlos Alberto Dória, na introdução do livro **Ensaio Enveredados**, opina que "nenhum livro, nenhum tema, é imune ao seu tempo. Numa época em que se discute a modernidade, em que a grande imprensa joga papel decisivo em instituir e destituir modismos culturais, banalizando a própria noção de moderno, este livro [referindo-se a **Ensaio Enveredados**] traz à baila arcaísmos e tradições".³ **Jóias de Família** e **O Nome do Bispo** são livros que também trazem à tona muito do que é tradicional: desenham e esquadrinham duas das tradicionais instituições que o tempo e a história consagraram - a família e a sociedade. Entretanto, com o olhar crítico do presente - "nenhum livro, nenhum tema, é imune ao seu tempo" - Zulmira, ao resgatar a sociedade paulistana das últimas décadas, discute conceitos e valores que são atemporais, utilizando-se do que Dória chamou, em outras palavras, de banalização do moderno.

A modernização vem causando uma salada que será certamente secular. A esse respeito Roberto Schwarz faz a seguinte ponderação:

³ DÓRIA, Carlos Alberto. **Ensaio enveredados**. São Paulo: Siciliano, 1991. p.11.

Psicanálise, lingüística, sociologia, publicidade, capital, maravilhas de técnica etc, em forma degradada tornaram-se parte de nosso ambiente cultural. No que vão dar, ninguém sabe. Em todo caso, é natural que por ora falte naturalidade a esta segunda natureza, de fabricação tão recente. A falsidade incontornável dos lugares-comuns da modernização, as suas expressões feitas, em que justamente o novo se torna um hábito antigo, são testemunha disso. Para o escritor, contudo, essa linguagem é preciosa (depois de ter sido abominável). São depósitos inconscientes do tempo.⁴

Os escritos de Zulmira, em questão **Jóias de Família** e **O Nome do Bispo**, estão localizados dentro desse espírito e dessa expressão de modernidade: banalizam o moderno, no sentido em que rompem com o instituído, indo buscar a tradição, prisma de seus temas, e captam a marca da modernidade ao utilizar uma linguagem muito raciocinante, altamente elaborada, que faz emergir a ironia dos pequenos excessos de credulidade e aplicação. E os leitores da obra de Zulmira como ficam? Vou deixar que Schwarz conclua: "E hoje, quando é moda abafar o leitor na matéria bruta do grotesco, numeroso e repetitivo, que o nosso cotidiano não deixa faltar, é benfazeja a distância arejada com que Zulmira não lhe retém senão o perfil."⁵

A história é narrada em terceira pessoa por um *narrador onisciente intruso*. Esse tipo de narrador, categoria proposta por Friedman⁶, adota um ponto de vista para além dos limites de tempo e espaço e, ao adotar várias posições para narrar, ora observa da periferia dos acontecimentos, ora do centro deles, ora como se estivesse *de fora* ou *de frente*, podendo, ainda, trocar sucessivamente de posição. A intrusão, traço característico desse narrador, revela-se na manifestação de opiniões, pertinentes ou não à história narrada. Essa intrusão do narrador no assunto tratado se dá com tanta intimidade que, em muitas passagens, perdemos de vista quem está narrando. A história flui diretamente dos personagens e das impressões que fatos e pessoas deixaram neles. Aqui o narrador,

⁴ SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978. p.95.

⁵ SCHWARZ, Roberto. op. cit., p. 96.

⁶ FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philips. **The theory of novel**. New York: The Free Press, 1967. p. 119 - 130.

exercitando sua onisciência, registra o que vai na mente dos personagens através do discurso indireto, ou faz a palavra exibir sua dupla orientação, na qual as impressões e a voz são dos personagens e o registro do narrador. É esse recurso, o discurso indireto livre, que faz com que não exista nenhuma formalidade para a transmissão da fala, já que se omitem os verbos de elocução e não há fronteiras entre os vários discursos. Em relação ao conjunto, os discursos diretos são poucos. O fluxo da memória de Maria Bráulia, que predominantemente seleciona o material a ser narrado, pede a presença ativa de um narrador, o que explica o reiterado uso dos outros dois tipos de discursos. Nesse emaranhado de vozes, é possível ouvir também a voz do narrador, quando ele se coloca à parte, para tecer reflexões, fazer comentários, emitir digressões. Cenas e sumários fundem-se num movimento que visa retardar ou antecipar fatos que estão sendo lembrados. As digressões e os comentários feitos pelo narrador, que parecem fluir mais ou menos ao acaso, acabam por se constituir no eixo do romance.

Para exemplificar como ocorre no texto a organização desse emaranhado de discursos, selecionei um dos recursos utilizados pela autora. O trecho faz parte do primeiro capítulo. Trata-se da despedida de Julião e Maria Bráulia após a tumultuada conversa sobre o rubi sangue-de-pombo. O exemplo ilustra os vários ângulos que o narrador adota para narrar a cena, o modo como dá voz aos personagens, a apropriação que faz dos pensamentos de Julião e os comentários que tece fazendo sua voz distinta da dos personagens:

Mais tarde, depois da costumeira sessão do cafezinho, o diálogo foi retomado: - Não, o aumento que me pede é impossível. Não seja tão pídão! [...] Em setembro lhe dou um aumento. Se precisa de um dinheiro extra por que não arranca aquele casal choramingas da minha melhor casa no Paraíso e a aluga por um bom preço? Você leva de gratificação os dois primeiros aluguéis inteiros (tia Brau, a lei do inquilinato). Não quero saber. Um bom advogado é como um bom tintureiro dizia sempre o Munhoz. Pinta qualquer lei com as cores da sua bandeira! Estude advocacia (Mas me formei em comunicação tia Brau). E não pratica, não pratica! (Sai do emprego para ficar só com a senhora minha tia) Se

fosse só advogado seria outra coisa (Vou pensar tia Brau). Você sempre diz isso. Pense mesmo. Pense.

Em vista do que, antes de se dirigir para a porta ele ainda ficara parado de pé. O que repete agora lembrando a exortação; mais uma vez de pé diante de Maria Bráulia. A cabeça baixa e as sombrancelhas alçadas. Almejando passar um certo ar de submissão (educada e até certo ponto altiva, e que fosse o resultado de um longo hábito de respostas sintonizadas com seus desejos) misturado ao de uma reflexão vivaz (dando seguimento a um movimento sempre espontâneo e renovado em busca das melhores soluções para os seus negócios). Tem alguma dúvida porém quanto ao efeito alcançado. Pois em uma súbita visão vê ali parado diante da tia um ursão manso com o pêlo um pouco ralo, estropiado mesmo, talvez devido às andanças entre os humanos, ou pelo fato de nunca ter usado chapéu. Diversamente das aparições religiosas, porém, esta não lhe dirige a palavra reveladora (ou qualquer outra) e o seu mutismo se explica por sua identidade, que ele, no fundo, nunca duvidara qual fosse. (JF, 16-17)

Neste trecho, Zulmira tece os vários discursos com nós bem atados. Ao colocar, entre parênteses, as expressões "(tia Brau, a lei do inquilinato)", "(Mas me formei em comunicação tia Brau)", "(Saí do emprego para ficar só com a senhora minha tia)" e "(Vou pensar tia Brau)", cria certa ambigüidade. Sabe-se a princípio que elas pertencem a Julião, pois a primeira pessoa é marcada textualmente, todavia pode-se entendê-las como seus pensamentos, apropriados pelo narrador e propositalmente encaixados na narrativa, buscando o efeito de um diálogo, ou entendê-las efetivamente como discurso direto, daí os parênteses terem a mesma função das aspas e dos travessões. Talvez seja mais prudente dizer que esses "pensamentos/falas" estão ali para replicar o discurso de Maria Bráulia. Já nas duas expressões seguintes - "(educada e até certo ponto altiva, e que fosse o resultado de um longo hábito de respostas sintonizadas com seus desejos)" e "(dando seguimento a um movimento espontâneo e renovado em busca das melhores soluções para os seus negócios)" - é a voz do narrador que sobressai, opinando sobre as atitudes de Julião. A impressão que se tem é que essas duas concisas digressões, por se relacionarem diretamente ao assunto que vinha sendo narrado, ficaram aprisionadas entre parênteses, o que não acontece com a digressão posterior, na qual o narrador faz reflexões sobre o uso do chapéu.

Jóias de Família apresenta uma fábula aparentemente simples. Conta a vida de Maria Bráulia, de família muito rica, de fortuna sólida nascida com a indústria de tecidos, de onde lhe haviam vindo jóias; o noivado e o casamento com o juiz Munhoz; o relacionamento com Marcel de Souza Armand, o joalheiro da família; e a velhice solitária. Na verdade, a fábula desse romance, assim apresentada, foi e não foi contada: e o rubi sangue-de-pombo, e o cabochão e Maria Preta, etc? Seria a fábula, então, a história do falso rubi sangue-de-pombo, presente de noivado de Munhoz e as implicações daí decorrentes? Estamos diante de um enredo que rompe com os encadeamentos de motivos e sua sucessão cronológica. Torna-se quase impossível resumir a fábula numa determinada sucessão temporal, submetendo o que é contado ao princípio de causalidade. Nesse texto, a trama se sobrepõe à fábula: a história artisticamente contada rompe as seqüências cronológicas definidas, fazendo com que os *motivos associados* e os *motivos livres* apresentados, para usar a terminologia de Tomachévski⁷, troquem de posição dentro da estrutura do romance; com certeza, a exclusão de muitos motivos livres, que não comprometeriam a fábula, aqui danificaria totalmente a trama. Zulmira dá aos motivos livres, reforços periféricos de uma narrativa, uma importância fundamental. Nós, leitores de seu texto, acabamos por esquecer a fábula e partimos numa viagem de digressões rumo ao passado, ao futuro, a um futuro dentro de um passado, ou até mesmo a um passado que já o sabemos enquanto tal, mas que se nos apresenta como futuro. Na verdade, perdemos a nítida noção do tempo.

Apesar de não estar numerado em capítulos, o romance apresenta-se dividido em sete partes bem delimitadas. Zulmira elege um dia da vida de Maria Bráulia para, a partir daí, permitir que o narrador, num movimento de vaivém entre o passado e o presente,

⁷ TOMACHÉVSKI, B. Temática. In: TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et. al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169 - 204.

narre a vida de Maria Bráulia e com isso revele a verdadeira história das muitas Marias Bráulias. Em verdade, é a máscara da sociedade paulistana que mais uma vez está sendo descerrada por Zulmira.

O enredo está estruturado de modo bem interessante. A narrativa do presente, pouco enfática, não dura muito mais do que doze horas. Vai do horário em que Maria Bráulia recebe o sobrinho Julião Munhoz para almoçar até depois da meia-noite, madrugada desse mesmo dia, com ela tentando dormir. Esse tempo é acompanhado e marcado pelo narrador que o vai explicitando com marcas definidas. Observemos o correr do tempo:

Maria Bráulia Munhoz, no nono andar de seu apartamento no Itaim-Bibi, prepara-se para o almoço. A mesa está posta para duas pessoas: ela e o sobrinho. (JF, 5)

- Bom meu filho, é a horinha de minha sesta, você vai me dar licença... (JF, 13)

Nesta noite Maria Bráulia toma o seu prato de sopa mais lentamente do que de costume; com um vagar tranqüilo e satisfeito. A sesta da tarde fora particularmente agradável. (JF, 35)

Ainda cedo Maria Bráulia se retira para o quarto. (JF, 39)

Sim, hoje como em tantas noites ela vai atrás do *seu* rubi. Do *outro*. (JF, 42)

É quase meia-noite. Maria Bráulia está deitada com o cabochão de rubi no pescoço. (JF, 63)

É muito tarde. Várias cabeças rolaram. Umas fora da vida, outras nos travesseiros. Só a do cisne de Murano permanece erguida. A madrugada chega. (JF, 81)

Entretanto, este tempo medido comporta um outro tempo, anos e anos da vida de Maria Bráulia. Acompanhar estes dois tempos, o presente (doze horas) e o passado (um compacto de uma longa vida de experiências) e cruzar os diversos momentos que os compõem, só se torna possível porque Zulmira, ao eleger um *narrador onisciente intruso*,

faz com ele acompanhe o ritmo que a protagonista impõe à sua memória ou, como já o dissemos, permite que a narrativa se narre a si própria. Neste particular, vale evocar o presente pensamento de Kayser: "A liberdade do narrador quanto ao tempo está em estreitíssima conexão com a sua extensão de visão e com a sua onisciência."⁸ Assim, a autora assiste ao desenrolar da ação sem a condicionar, manifestando-se, porém, diante dela, coexistindo.

Cabe ao leitor, agora envolvido nessa teia, ir unindo a fragmentação das seqüências e as estruturas episódicas apresentadas. A primeira descoberta logo se faz: a fábula relaciona os acontecimentos e uma série de motivos numa cronologia tal, que o texto respectivo não respeita. Fábula e trama efetivamente não coincidem. O mecanismo fundamental da trama de **Jóias de Família** baseia-se numa contínua alternância em *flashbacks* e *flashforwards*⁹ e em certos grupos de *flashbacks* e *flashforwards* embutidos. Umberto Eco considera que:

Quando nos inteiramos de uma história que se refere a um tempo narrativo 1 (o tempo em que os fatos narrados ocorrem, o qual pode ser duas horas atrás ou mil anos atrás), o narrador (na primeira pessoa ou na terceira pessoa) e as personagens podem reportar-se a algo que aconteceu antes dos fatos narrados. Ou podem aludir a alguma coisa que, na época desses fatos, ainda estava por ocorrer e era esperada. Como diz Gérard Genette, um *flashback* parece reparar um esquecimento do autor, ao passo que um *flashforward* constitui uma manifestação de impaciência narrativa.¹⁰

⁸ KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 5. ed. Coimbra: Armênio Amado, 1971. p.329.

⁹ *Flashforward*: o contrário de *flashback*, ou seja, um fato futuro inserido na estrutura cronológica de uma obra literária ou cinematográfica. ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 35. Comparando com a nomenclatura usada por Genette, o *flashforward* está para a *prolepse* assim como o *flashback* está para a *analepse*. Genette, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega. [s/d]

¹⁰ ECO, Umberto. op. cit., p.36

A trama começa em um ponto da vida de Maria Bráulia, muitos anos depois da morte de seu marido, o juiz Munhoz, em um almoço com o sobrinho Julião, num maio dourado, em seu apartamento no Itaim-Bibi. É o momento da vida de Maria Bráulia em que ela, "de velhice definida mas idade não declarada" (JF, 5), tem uma vasta experiência e, em sua solidão, vive de recordações, lembranças de um longo passado, porém não as narra ela própria. A história de **Jóias de Família** constrói-se dos flagrantes que Zulmira e o narrador dão a essas lembranças que fluem da memória de Maria Bráulia. A impressão que se tem é que Maria Bráulia, em seu mundo solitário, alimenta-se dessas recordações para continuar vivendo. O motivo desse almoço, no qual é revelado que o anel de rubi sangue-de-pombo, presente de noivado do juiz Munhoz, que o sobrinho levava para ser avaliado, é falso, nós leitores só vamos entender com precisão muitas páginas a frente, ou melhor, quando Maria Bráulia folhear sua memória muitas páginas para trás. Zulmira, com apurado senso artístico, positivamente nos confunde em **Jóias de Família**, ao utilizar um jogo atordoante de *flashbacks* e *flashforwards*.

O primeiro *flashforward* é introduzido pelo narrador na narrativa do presente, no tempo em que os fatos narrados ocorrem, após as despedidas de Julião Munhoz e Maria Bráulia, mais precisamente quando o narrador fecha a minuciosa descrição da saída do sobrinho-secretário do apartamento da tia. Este *flashforward* esclarece a respeito do que Julião fará mais tarde quando se encontrar com a esposa e os amigos:

Jurema irá encontrá-lo mais tarde, e hoje também Bento, para o chope com salaminho. Tudo considerado, o que fez de mais concreto nesse dia foi comer. Bento vai dar o murro de sempre na mesa quando souber dos sucessos do dia, mas Jurema irá se mostrar compreensiva, dirá que não se importa e que mais cedo do que pensa terão capital para o ponto de vídeo-pôquer. À noite não conseguirá fazer amor direito com Jurema, será obrigado a introduzir assuntos de digestão em um momento em que só deveriam sobreviver os amores, o que soará tão mal quanto aquela mistura (inevitável) da tia com jogos eletrônicos clandestinos, mas Jurema uma vez mais irá se mostrar compreensiva. E essa lembrança o leva de volta ao apartamento 91; e da compreensão jamais esgotada de

Jurema retira força moral para se condoer de Maria Bráulia e de suas enxaquecas. Como estará passando? (JF, 18)

Por detrás desse relato, o narrador crítico e astuto não perde a chance de refletir sobre o relacionamento de Julião e a esposa. Termina recordando-se de Maria Bráulia e suas incômodas enxaquecas e questiona: "Como estará passando?" Esse é o gancho para o início do segundo capítulo: "Surpreendentemente passa bem; e muito." Está deitada no quarto com as persianas descidas. Respira tranqüilamente mas não chega a dormir." (JF, 19)

O primeiro longo *flashback* acontece durante a sesta de Maria Bráulia " - Bom meu filho, é a horinha da minha sesta, você vai me dar licença... (JF, 13), através dos atalhos de sua memória, quando Maria Bráulia no aconchego de seu quarto, em sua privacidade, "respira tranqüilamente mas não consegue dormir." (JF, 19) O leitor, acompanhando passo a passo o narrador, fica sabendo sobre o escuso relacionamento do juiz Munhoz com o seu secretário-fisioterapeuta, estudante de Direito (JF, 20-21), o noivado de Maria Bráulia com Munhoz e o anel de rubi sangue-de-pombo (JF, 22-23), o casamento (JF, 24), a lua-de-mel na Europa e a perda do rubi, que até então se supunha ser uma cópia feita por medida de segurança (JF, 24-25), sua vida em comum com Munhoz, na Alameda Eugênio de Lima (JF, 25-27), a descoberta de que a jóia que ficara no cofre do banco era a falsa (JF, 29) a constatação que Maria Bráulia tivera de que nunca existira um rubi verdadeiro (JF, 30), a entrada de Marcel de Souza Armand para a intimidade e a cumplicidade da vida familiar dos Munhoz (JF, 29-30).

Esse primeiro longo *flashback*, preparado pelo primeiro capítulo, ocupa o segundo e constitui-se não somente de acontecimentos que servem para ir-se tecendo a trama, dando *corpus* à fábula, mas também de *flashes* que anunciam fatos que ainda serão esclarecidos posteriormente para o leitor. Cabe aqui ponderar sobre a construção dos *flashforwards* em **Jóias de Família**. O primeiro já apontado (o que antecipa dados sobre

Julião) enquadra-se perfeitamente à definição de *prolepse* de Genette, atualizada por Umberto Eco, a saber: a *prolepse* corresponde a todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação.¹¹ Entretanto, os *flashforwards*, como também são denominados esses *flashes*, são uma constante nessa etapa e nos outros dois longos *flashbacks* que completam o ciclo das memórias de Maria Bráulia. O que se tem é uma antecipação inserida dentro de um movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação, que é o *flashback* ou *analepse*.

Tendo como suporte esta reflexão, observemos dois *flashforwards* embutidos nesse longo *flashback*. Apresentados de forma concisa, trazem informações e questionamentos preciosos para os leitores atarem os fios da narrativa, fazendo com que nos apressemos na leitura à busca de sentido maior. Além de produzir os efeitos esperados por tal recurso, também nos fazem atentar para a substância que compõe o perfil que está sendo esboçado de Maria Bráulia: "Mas a grande lição nesse terreno Maria Bráulia a recebera do Juiz ainda quando apenas ensaiava os primeiros passos de uma existência ao seu lado, apesar de só bem mais tarde ter alcançado o seu 'verdadeiro' sentido". (JF, 21) Nós, leitores, ainda não sabemos sobre essa lição que aparece enunciada no passado. O jogo é perfeito pois o fato que está sendo narrado já acontecera, entretanto só tomaremos ciência um pouco mais para frente. É um fato passado, dentro de um outro passado, que no momento se apresenta enquanto futuro. Mais adiante defrontamo-nos com a seguinte observação do narrador: "Dessa forma o joalheiro Marcel de Sousa Armand entraria para as relações da família, o que iria ter, tempos mais tarde, desdobramentos na vida de Maria Bráulia Munhoz." (JF, 30) Este é mais um dos sucessivos alertas sobre a mutação que Maria Bráulia sofreria no decorrer de sua vida. Esses *flashforwards*, como diz

¹¹ Cf. notas 9 e 10 deste capítulo. p.89.

Genette, parecem constituir uma manifestação da impaciência narrativa do autor, e de fato em **Jóias de Família** vão instigando os leitores a prosseguir em busca de dados que esclareçam e confirmem os fatos que de antemão já conhecem, sabem que vão acontecer, entretanto não sabem quando e nem como, talvez se conheçam apenas alguns porquês.

Paralelamente a essa rede de acontecimentos que vão se entrelaçando e que apresenta a nós, leitores, à primeira vista, uma certa dificuldade para situá-los no tempo, ocorrem momentos em que o narrador se distancia da voz dos personagens e assume o seu próprio tom, acrescentando ao texto reflexões e ponderações singulares sobre a vida, nos seus mais diferentes aspectos. É importante acrescentar que as digressões que o narrador emite em **Jóias de Família** vêm tão bem incrustadas no enredo que vai sendo construído, que a sua apreciação exige como espelho a fábula e a trama que lhe servem de suporte. Dentre as muitas que acontecem e se espalham por todo o romance, destaco três digressões, as quais considero primorosas, que vão sendo tecidas pouco a pouco e não se encerram nesse *flashback*. Tratam-se de verdadeiros filosofemas que vão sendo dialeticamente construídos. O primeiro diz respeito à "arte da mentira"; o segundo, ao "ser humano e sua representação teatral" e o terceiro, às múltiplas facetas da "vida". Sobre a mentira, parece que todos os personagens muito têm a ensinar, no entanto é o narrador que tece os postulados:

As mentiras de Maria Bráulia, como as de todos os bem-sucedidos e experimentados mentirosos, geralmente não são formadas de uma peça só, contêm vários elementos, muitos verdadeiros, e sob esse aspecto pode-se observar nelas alguma semelhança com os rubis falsos ou semifalsos em montagens do tipo doublets e triplets. Maria Bráulia por exemplo sofre de enxaquecas, o que não quer dizer sempre quando anuncia a proximidade de uma crise isso seja a expressão da verdade. Ou pode juntar sintomas verdadeiros, mal-estar generalizado, leve enjôo etc., a uma enxaqueca inexistente. Ou descrever minuciosamente para o sobrinho, sempre muito impressionado, sintomas tais como: agulhadas de um lado só da cabeça, moscas luminosas voejando-lhe ao redor dos olhos, pressão do globo ocular esquerdo como se um dedão invisível quisesse afundá-lo

definitivamente na órbita - para marcar uma enxaqueca branda, já controlada por remédios e que absolutamente, em nenhum momento de sua evolução, chegara a apresentar tais características. (JF, 21-22) [grifo meu]

Mais adiante, o narrador acrescenta:

Ainda assim, por longo tempo lhe sobrou alguma dúvida a respeito de tudo aquilo, pois os que sofrem a ação da mentira, tanto quanto os que as inventam, mentem também para si mesmos e defendem-se dos efeitos devastadores da verdade inoculando em si próprios, regularmente, pequenas doses de ilusão. Além do mais o secretário do marido vinha a ser realmente um excelente fisioterapeuta (o marido não lhe mentira) formado na clínica de um médico ortopedista alemão muito conhecido na época em São Paulo e essa tinha sido sua profissão até passar para a área jurídica, quando iniciara seus estudos de advocacia estimulado pelo juiz Munhoz. (JF, 21) [grifo meu]

Sobre a performance do ser humano na teatralização da vida:

Maria Bráulia Munhoz olha para fora, para a doce penugem dourada de maio depositada nos prédios distantes e próximos, nas suas guarnições, quinas, parapeitos. Não diz nada. Maria Preta nesse momento abre a porta da cozinha, atravessa a sala e entra na varanda para retirar a bandeja do café; entra no momento certo, parece ter estado aguardando um sinal qualquer, talvez aquele minuto de silêncio, para fazer sua aparição; como no teatro. Nas comediinhas cantadas a que Maria Bráulia assistia nos tempos do Munhoz, desaparecia-se aqui, a empregadinha surgia ali. A patroa saía por lá, o patrão beijava a criadinha, ali, ali, no lugarzinho. Abria-se a boca e começava a cantarolar no canto direito do palco, no canto esquerdo, ah. A cortina está aberta e o palco iluminado e cheio de ouro é como maio derramado sobre esse prédios; uma borracha dourada vai apagando o que acontecia nesse palco e só deixa a luz esfarinhada e brilhante sobreviver no ar da varanda embandeirada de plantas. (JF, 10) [grifo meu]

Das diferentes faces com as quais a vida aparece travestida, nesta etapa, ela se mostra "detetive" e prepara-se para acolher Maria Bráulia como discípula. As primeiras lições vêm assim esboçadas:

E novamente a vida, no que carregava de mais geral e no que trazia de mais singular (sempre o secretário-fisioterapeuta desviando-se dela pelos cantos da casa, ôh!), levou-a a examinar com redobrada atenção os vários lados do problema [...] E ao seu embevecimento, o embevecimento de todos os parentes e amigos e simples conhecidos e, mais atrás, o da sociedade paulistana em peso chegando e aplaudindo. E na sociedade que aplaudia, a vida - sempre como um detetive paciente e bonachão, mas já agora

guiando-a pelo cotovelo com certa intimidade - a fez descobrir a um canto, aplaudindo também entusiasticamente, o próprio juiz Munhoz que, por méritos exclusivamente seus, acabava de tomar acento no cenáculo de uma das famílias mais prósperas de São Paulo. E a vida, a vida, sempre empurrando-a cada vez mais confiadamente pelo cotovelo [...]
A essa altura da sua crescente intimidade com A VIDA (alguns anos então se haviam passado), Maria Bráulia já não era a bobinha dos seus tempos de recém-casada.
 (JF, 31-33) [grifo meu]

O narrador também pontua seu discurso com rápidas *tiradas*, exercitando com veemência sua verve irônica que, aliás, perpassa todo o texto. Ao se referir ao final brusco que Maria Bráulia havia dado ao encontro com Julião, o narrador flagra a decepção de Julião e registra: "Desapontadíssimo. Abre a boca ; hesita. Tem mais medo das enxaquecas da tia do que das cotações da Bolsa". (JF, 13) [grifo meu]. A despedida de Julião e Maria Bráulia é assim relatada pelo narrador: "Julião permanece um instante em silêncio no meio da sala. Estende a mão e se curva um pouco para beijar a tia no rosto. Apesar de tudo é um sobrinho-secretário modelo". (JF, 14) [grifo meu]

O segundo longo *flashback* vem marcado, no presente, por dois acontecimentos: a visita de Benedita, sobrinha de Maria Preta, empregada da família Munhoz, e a revelação de que Maria Bráulia possuía um outro rubi, uma pedra preciosa engastada em um pingente que adornava seu colo em momentos particulares. Ele abrange o terceiro e o quarto capítulos. Esse *flashback* tem início quando Maria Bráulia se recolhe ao seu quarto, logo após o jantar, e procura no cofre, escondido atrás das prateleiras do armário, o seu verdadeiro rubi. À medida que faz a delicada operação de abrir o cofre, descrita detalhadamente pelo narrador, outras lembranças vêm à baila. O elo entre o passado e o presente se dá nessa operação, que se desdobra na figura de Marcel de Souza Armand que dera a idéia da instalação do cofre ainda na antiga casa de Maria Bráulia, e na contemplação do "rubi graúdo, de lapidação lisa, arredondada; um cabochão de rubi (...) Morno, macio. Um bago. Uma gota de geléia de amora, uma gota de sangue com uma estrela de luz dentro. Uma maravilha. "(JF, 43) Desta vez, é esse novo rubi que se

apresenta em destaque - o cabochão -, metáfora do íntimo relacionamento de Maria Bráulia com Marcel de Souza Armand, agora bem mais do que apenas joalheiro da família. Esse relacionamento pode ser sintetizado por estas palavras de Marcel: "Vamos pôr uma estrela dentro desse casamento. Só isso." (JF,53)

O narrador, num contínuo movimento de vaivém, alterna estas e outras informações àquela laboriosa operação, o que faz com que os fatos narrados surjam simultaneamente e a barreira temporal torne-se tênue. Assim, o leitor fica sabendo de uma outra amizade que o juiz cultivara desde a infância com um fazendeiro de Pirassununga (JF, 40-41), a morte da mãe de Maria Bráulia (NF, 57), o derrame do juiz (JF, 57), a vinda de Maria Preta para a casa da Alameda Eugênio de Lima e sua posição na constelação familiar dos Munhoz (JF, 57) e de como e quando se deu a morte do juiz Munhoz (JF, 60). Aqui alguns elos são atados com o primeiro *flashback*, no sentido de que umas informações são reiteradas e outras acrescentadas a fatos já narrados.

Nesta segunda etapa, merece destaque a apropriação e os comentários que o narrador faz dos pensamentos de Munhoz sobre dois valores, com os quais muito se ocupara em sua profissão e que agora, longe das teorias (o juiz já se encontrava aposentado), pareciam assumir real significação. Trata-se, segundo o narrador, "de duas palavrinhas fatais: dolo, decoro". (JF, 57) A esse respeito, registra:

Lembrava como sempre lhe havia competido manter a ordem e o decoro nas audiências. E como sentira sempre que o decoro o cobria por inteiro e à sua existência toda como uma ampla toga na qual (tal como faziam as senhoras pudicas da família de Maria Bráulia) procurava ajeitar as pregas de forma que nenhuma parte mais íntima da sua pessoa ficasse de fora. Pensava em como um juiz teria de responder por perdas e danos quando no exercício das suas funções (e fora das suas funções, então!) procedesse de forma criminosa, fraudulenta, com dolo.

Dolo! Só agora se dava conta de que este era também o nome de uma espécie de ~~punhal~~ usado antigamente na península hispânica. E lhe produzia calafrio [...] (JF, 57-58)

No entanto, sua voz torna-se ferina ao enunciar, após a morte de Munhoz a seguinte questão: "Como se fabrica uma velha empertigada?" (JF, 60) E implacável é a resposta:

A velhice o tempo fornece. O empertigamento chega na corcova do mundo. Denteada como a crista dura de um velho réptil gigante onde, conforme o lugar de observação, os espinhos (e os cacos de vidro espetados para apanhar bandido) estão em cima ou embaixo. Aprender aos poucos: a pegar um olhar que vem do alto, segurá-lo embaixo e sustentá-lo com arte no cantinho do olho, na esquina do olhar, para no devido tempo jogá-lo por sua vez para baixo; tamborilar impacientemente as mãos sobre a mesa dizendo repetidas vezes: você sabe muito bem a que me refiro, você sabe muito bem a que me refiro, e passar ao largo da fisionomia assombrada porque não sabe, com fina elegância! Um longo, duro aprendizado e então vem um acontecimento súbito como a morte do juiz Munhoz, e o fabrico se acha pronto. Não ainda a velhice, apesar de lá bem no miolo do empertigamento de Maria Bráulia ela ter ajeitado o seu ninho de onde vai crescer e se expandir. (JF, 60-61)

O narrador ainda nos surpreende quando, num misto de deboche e ironia, intercala a voz de Munhoz à explanação que vem fazendo sobre o comportamento do juiz diante das pessoas. Ao incorporar as suas considerações à *fala* de Munhoz, mostra quanto suas vozes destoam uma da outra e quão ridícula fica a máxima criada pelo juiz: " Nada do que fazia era escancarado. Só quando se tratava de estimular o secretário-fisioterapeuta que custava tanto, mas tanto a se formar em advocacia, aí então sim, chegava quase a gritar com voz aguda: 'Um bom advogado é como um bom tintureiro! Pinta qualquer lei com as cores de sua bandeira!' " (JF, 55) Este exemplo serve também para mostrar como no texto se efetiva um diálogo interno. Essa máxima do juiz Munhoz, assimilada por Maria Bráulia, já havia sido enunciada no primeiro capítulo quando Maria Bráulia dava "lições" ao sobrinho.

A ironia mais áspera dessa etapa diz respeito à inclusão de Maria Preta no universo da família Munhoz: "Com a morte da mãe de Maria Bráulia e o derrame do juiz Munhoz, Maria Preta havia entrado então para a casa da Eugênio de Lima. Mandava um pouco nas outras empregadas, tinha o direito de ser mandona pois cuidava de tudo,

atendia aos mínimos desejos do Munhoz. Uma jóia. Como se fosse da família." (NF, 57)
[grifo meu]

Como no primeiro *flashback*, alguns *flashes* contidos nesse segundo *flashback* antecipam e preparam o terceiro e último. O *flashforward* que assinala a morte de Munhoz vem metaforizado:

Para isso a vida tomou mais uma vez Maria Bráulia aos seus cuidados, desempenhando o conhecido papel de sua confidente e conselheira. (A mesma vida que mais adiante iria golpear o juiz Munhoz e vencê-lo com apenas dois golpes certos separados um do outro por dois anos, período que dentro da contabilidade do Eterno seria equivalente aos breves instantes finais vividos no ringue em um torneio de boxe.) (JF, 49) [grifo meu]

O *flashforward* que anuncia a segunda lição dada a Maria Bráulia sobre a lapidação do rubi cabochão e as conseqüências advindas daí, vem sentenciado pelo narrador, entretanto, sem revelar a essência do ensinamento. O interesse dos leitores fica cada vez mais aguçado: "Maria Bráulia voltou na tarde seguinte e em muitas outras, mas a segunda e definitiva lição sobre o cabochão de rubi seria dada só bem mais tarde." (JF, 54) [grifo meu]

O terceiro *flashback* inicia-se quase meia-noite, quando "Maria Bráulia está deitada com o cabochão de rubi no pescoço. Alisa-o distraidamente com uma das mãos no peito. Escuta um ruído regular vindo de um lado da parede e que a faz muito feliz. Lembra ora chuva de granizo batendo no coradouro do quintal de sua casa na infância, ora o pedrisco misturado à areia sendo jogados nos caminhozinhos sinuosos do jardim da sua casa na Eugênio de Lima. Barulhos de infância e mocidade [...]." (JF, 63) E lembra-se, finalmente, da segunda e definitiva lição sobre o cabochão:

- Pois é todo seu, todo seu - acrescentara o joalheiro passando-lhe a corrente pela cabeça (e sua mão havia então se detido um momento, pressionando de leve o rubi contra o peito da mulher do juiz). Ainda havia dito: - em lembrança de nossa primeira tarde verdadeira e

das outras que virão. Depois ele se afastara um pouco apreciando, inclinara a cabeça de lado como era seu hábito e ali se deixara estar: os braços descaídos, as mãos cruzadas na frente do tronco reforçado mas elegante. [...] Depois, com as mãos sempre cruzadas na frente pressionara significativamente aquela região que mais tarde ficou conhecida de Maria Bráulia como 'o cofre do Marcel', 'o lugar secreto do Marcel', 'o estojo do Marcel', bem ali embaixo onde começava o par de pernas robustas abrindo-se ligeiramente, vestidas de linho claro - e completara: - 'essa peça aqui guardada também é sua, inteiramente sua, toda sua...' [...] - Caboche! (JF, 80-81)

Nesta última olhada para trás, que contempla parte do quinto capítulo e o sexto capítulo, o narrador presta ainda dois esclarecimentos. Um esclarecimento leva-nos à compreensão do início do romance. Agora entendemos o significado maior do almoço de Maria Bráulia com o sobrinho Julião Munhoz e constatamos o porquê de ela ter concordado com a avaliação do rubi, se já o sabia falso. É o momento em que nós leitores temos a definitiva lição: esse *flashback* esclarece a fábula e atualiza a trama. O elo finalmente é atado, todavia a narrativa não se fecha, pois o narrador incursiona pela memória de Maria Bráulia, resgatando o "desaparecimento de Marcel" e um importante dado sobre seu caráter. Antes de passar para esse *flashback*, observe-se a passagem que esclarece o início do romance:

Hoje em dia amola o secretário-fisioterapeuta no sobrinho-secretário. (Suas emoções no caso, como as atividades do juiz Munhoz, transitam por interposta pessoa.) Um pouquinho apenas. Vai pôr na linha o sobrinho que tão cedo não terá cara para aporrinhá-la com a história das jóias. Nunca mais, enquanto viva for, ele vai pôr os olhos no anel. Voltou para o cofre e permanece lá. Bem trancafiado. Conhece o tipo. É dado a umas crises de melancolia e de falta de confiança (quem sabe por problemas digestivos, já o alertou a respeito) e assim ela acredita que com o tempo ele será capaz de começar a duvidar da própria avaliação que mandou fazer. Vai começar a pensar, a pensar, a pensar. Ela mesma lhe diz volta e meia: pense! mas no quê? Em acertar na vida, ora essa! Pensar não para começar a dar voltas ao redor do mesmo assunto como barata tonta. Ele fica num estado quando pensa! Mas num estado! (Ela se ri um pouco no escuro.) Pobre rapaz, de qualquer forma vai ter de continuar a dançar direitinho no compasso dela para merecer o que ganha. Pelo bem dele. Muito soma. (JF, 74-75)

A respeito do "desaparecimento de Marcel" da vida de Maria Bráulia, o que até então se constituía numa incógnita para nós leitores, ficamos sabendo que sua morte ocorrera quando viajava a negócios pela Europa, e que morrera após uma refeição copiosa em um restaurante português típico, instalado nos arredores de Paris, "Santinha de Samouco", o que deixou Maria Bráulia surpresa ao constatar que o nome do restaurante esclarecia para ela uma mentira de Marcel. Segundo Marcel em confidência a Maria Bráulia, a Santinha de Samouco era uma Souza, representante do lado português-católico da família, digna de canonização. Esta revelação apresentada no quarto capítulo (JF, 53), é reiterada pelo narrador no início do sexto. (JF, 72) Maria Bráulia nunca teve coragem de comprovar suas suspeitas. O narrador sentencia: "E este foi também o único traço de covardia claramente manifestado por Maria Bráulia nessa fase da vida." (JF, 77)

Novamente Zulmira recorre ao processo de releitura de seu próprio texto, e num exercício de intratextualidade, une o terceiro ao segundo *flashback* e faz embutir dentro daquele um outro. Pode-se ampliar essa idéia para toda a estrutura do romance, basta que se observem as sucessivas retomadas que Zulmira faz para ir explicitando o envolvimento do juiz Munhoz e de seu secretário-fisioterapeuta que, dentro do que já se analisou, fica bem perceptível.

Nessa etapa, procurando atar alguns outros elos, a autora retoma o filosofema sobre a vida. Não que o tivesse abandonado, apenas é que agora ele se faz contundente. A vida é apresentada como mãe e conselheira de Maria Bráulia assim como no segundo *flashback* revelara-se punitiva em relação a Munhoz.

Entre a primeira lembrança, rápidas reminiscências dos tempos de infância e mocidade, e a segunda, enfeixada de dados, conforme já mencionados, a narrativa do eixo do presente aflora com vivacidade. A cena que registra a conversa de Maria Preta e sua sobrinha Benedita toma a maior parte do quinto capítulo. Cria um efeito interessante

na construção da narrativa. A cena, depois de ser introduzida pelo narrador, não é mais intermediada por ele, fazendo com que o diálogo flua rápido. Entretanto a impressão que se tem é que este *flash* do presente está preso entre os *flashes* do passado e não como até agora vinha acontecendo, os do passado aprisionados na narrativa do presente. Esta cena exige do leitor um breve tempo de leitura, mas nem por isso é menos densa do que as outras. Aqui podem ser relidos por outro ângulo alguns dados já apresentados, como a inserção de Maria Preta na família Munhoz e o seu entendimento sobre o rubi sangue-de-pombo e o cabochão. Por outro lado, novos dados são apresentados, como por exemplo a "constelação da seis Marias". No entanto, o ponto forte dessa cena está na crítica feita a alguns valores até então firmados e pouco questionados. Esta crítica que perpassa todo o diálogo tem na *fala* de Benedita o registro de um novo modo de encarar a vida, modo este que se destoa do de Maria Bráulia não somente em pequenas coisas, como não usar sandálias, falar em tom baixo, mas principalmente, ao posicionar-se de forma radicalmente contrária a fazer parte da "família" Munhoz. O discurso de Benedita traduz um novo tempo, a possibilidade de um grupo menos privilegiado social e financeiramente ter sua ascensão, e marca o repúdio pelas diferenças sociais advindas do preconceito racial. Já o discurso de Maria Preta, como réplica ao de Benedita, apenas reproduz o discurso de Maria Bráulia. Neste momento é a própria Maria Preta que se posiciona "como se fosse da família".

O romance apresenta ainda mais um capítulo e completa o ciclo que caracteriza, a princípio, o texto literário: um começo, um meio, um fim. Porém esta questão não é tão simples. Se se considerar a história narrada, o texto pode ou não se fechar. Quando esta fica em aberto à imaginação do leitor é porque conflitos e tensões apresentados não foram resolvidos. É o que acontece nos romances **Jóias de Família** e **O Nome do Bispo**,

"em que a ação da última seqüência admite o prosseguimento para além do discurso acabado, a narrativa permanece aberta".¹²

Em **O Nome do Bispo** o desfecho se dá com o homérico tombo de Heládio quando às escondidas deixa o hospital Sta. Thereza. Heládio concluíra sua estada no hospital, entretanto uma série de questões ficaram pendentes. Como exemplo, destaco a expectativa de Heládio em receber a visita do homem do solário, a espera de um telefonema de Dora, a disputa de uma vaga na Câmara do Deputados por Mauro, a aproximação de Avancini com a família Pompeu. Em **Jóias de Família** essa série de questionamentos não acontece, todavia a vida de Maria Bráulia continua sendo motivo de grande interrogação para o leitor, mais do que isso, a "vida" continua sendo uma incógnita. O último capítulo é curto, um único parágrafo, porém denso e intrigante:

É muito tarde. Várias cabeças rolaram. Umas fora da vida, outras nos travesseiros. Só a do cisne de Murano permanece erguida. A madrugada chega. As cortinas estão afastadas e de fora avança a sua luz branquicenta descendo na sala. Emprasta ao cisne de Murano a qualidade macia do que é de carne e penas ao mesmo tempo que lhe rouba a aparência de vida emprestada; tão descorado se acha quanto um frango de pescoço torcido sem pinga de sangue. Estarrece por afrontar as leis da natureza e os costumes dos homens. Um defuntinho de pé. (JF, 81)

Em **Jóias de Família**, pode-se ver no processo da reminiscência - elemento essencial da atitude narradora - o suporte do presente , pois a este é o passado que confere autêntica existência. O já vivido parece ser o que salva o viver. Desse modo, o jogo temporal adquire uma essência abstrata e sensível, constituída de relações entre momentos que não se ligam uns aos outros, pela sua multiplicidade e pelo seu caráter fragmentário.

¹² PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1986. p. 73.

O romance, motivado pela alternância entre passado e presente, mergulha numa temporalidade que na verdade é aparentemente múltipla e contraditória, pois o que define essa temporalidade é o seu caráter de abrangência, resultante da duração, essência da obra.

Para percorrer esse vaivém do tempo, atendendo aos seus mais diferentes *flashes*, e mostrar as diferentes vozes e os diferentes tons que compõem a narrativa, foi preciso seguir os passos do narrador e acompanhar a trajetória da protagonista, que sem dúvida é a via definidora da construção da narrativa, pois é a partir dos torneios de sua memória que o narrador, autorizado de perto pela autora, compõe o romance.

Prosseguindo nesse percurso, o passo seguinte é aprofundar a análise dos personagens, sabendo desde já que uma boa parte do caminho já foi trilhada.

3.2 OS PERSONAGENS E SEUS "DOUBLETS": MÁSCARAS E ESPELHOS

A partir de duas idéias desenvolvidas na análise dos personagens de **O Nome do Bispo** é que encaminho a investigação dos personagens de **Jóias de Família**. A primeira diz respeito ao fato de Zulmira não apresentar os personagens de maneira total e direta, preferindo dar traços indicativos e desenvolvê-los através de cenas nas quais o caráter se revele em decorrência das próprias ações¹³. A segunda idéia perpassa toda a análise e refere-se à atitude de colocar os personagens não somente frente ao autor e ao leitor, mas também colocá-los um diante do outro. Na composição dos personagens, também será levado em consideração a problemática temporal explicitada pela tensão entre o presente e o passado.

Maria Bráulia Munhoz - um rosto social e um rosto natural

A abertura do texto é feita pelo nome da protagonista, Maria Bráulia Munhoz. A primeira observação diz respeito ao fato de o personagem ser apresentado pelo nome completo, o que implica posicionar Maria Bráulia na constelação dos "sobrenomes" de família, valor cultuado pela tradição.

O narrador localiza a protagonista no espaço - "no nono andar de seu apartamento no Itaim-Bibi [São Paulo]" (JF, 5), entretanto a indicação temporal apontada no início pela referência - "prepara-se para o almoço" - (JF, 5) e os outros índices apresentados no decorrer da narrativa, permite apenas que a situemos com certa precisão no eixo do

¹³ Cf. 2.2 UMA ESPÉCIE DE FRAUDE: PERSONAGENS E MÁSCARAS. p. 23.

presente, isto é, no *tempo do discurso*, sem contudo situá-la com definição no *tempo da história*¹⁴, pois as indicações são vagas. Esta constatação, mais o fato de que a história é contada pelo narrador ao incursionar pela memória de Maria Bráulia, permite que ela seja avaliada nos dois eixos temporais, ora observada no presente quando suas atitudes são mostradas pelo narrador, ora confrontando essas atitudes com suas ações no passado. No entanto, a protagonista, o narrador e a autora ficam completamente à vontade para narrar a vida de Munhoz e de Marcel, pois além dos personagens já se encontrarem mortos, ficam aprisionados no eixo temporal do passado, apresentando-se somente quando solicitados pela memória de Maria Bráulia e revelados pelo narrador. Em relação ao tempo histórico, algumas marcas apontam a inserção dos personagens na sociedade paulistana da década de 30, atestado pela referência feita à Revolução de 32 (JF, 40) e na década de 40-50, referência feita aos anos do Estado Novo (JF, 55)

Em **O Nome do Bispo**, o protagonista também é apresentado na abertura do romance pelo pomposo nome, homônimo de seu tio bispo, Heládio Marcondes Pompeu, o que lhe é cobrado durante toda a sua vida, das mais diferentes formas. Esse culto à tradição, revelado no apego aos sobrenomes, é reiterado em toda a obra. Enquanto nesse romance o olhar crítico do narrador volta-se para o conflito que Heládio enfrenta entre o seu interior (ele mesmo) e essa sociedade que se apresenta (o seu nome), em **Jóias de Família** parece recair verticalmente sobre os conflitos interiores da protagonista, o que não exclui as máscaras sociais tão bem assumidas por ela.

Maria Bráulia, Maria Brau ou ainda Braulinha é apresentada aos leitores como uma mulher de idade não declarada mas de velhice definida. Uma mulher de dois rostos, o

¹⁴ "O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta". TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. **Communications**. Paris, Seil, n.8, 1966, p.139.

'particular' e o 'social'. Uma mulher que à luz do dia, de pele entre o rosa e o marfim, boca e face rosadas, mostra sua máscara social e, quando recolhida na intimidade de seu quarto, à frente do espelho, como no final de uma peça, retira a maquiagem e revela o seu rosto particular, natural. Com o primeiro enfrenta a sociedade e a si própria; com o segundo revela-se como realmente é. Vamos surpreendê-la:

Com o rosto social mais uma vez encenado, o outro, estritamente particular, recua, como acontece todas as manhãs, e é esquecido imediatamente por sua dona. Um rosto que de tão pouco visto por terceiros adquire a mesma modéstia do corpo murcho; e assim, trazê-lo à luz do dia, sustentá-lo sobre o pescoço como se fosse a coisa mais natural do mundo (o que vem aliás exatamente ser), exibi-lo para algum outro, ainda que muito íntimo, como o sobrinho, lhe pareceria um ato da mais absoluta e indesculpável falta de pudor. (JF, 5-6)

Não se pode deixar de destacar aqui a fina ironia com que o narrador, às avessas, justifica e defende a necessidade desse segundo rosto em favor da moral estabelecida. E é com essa mesma ironia que Maria Bráulia dribla a vida e se (des)mascara. Entretanto o ato de (des)mascarar-se é ritualístico e solitário, e é por ela determinado 'como' e 'quando' realizá-lo: "Seu rosto social continua firmemente afivelado ao natural e ela permanece deitada de costas numa cautela desnecessária para não manchar a fronha com os tons vivos das faces pois usa os melhores produtos existentes no mercado e esse segundo rosto tão alegre e de cores tão primaveris [...] será removido apenas quando sua dona o desejar, por meio de um cheiroso líquido de um branco leite." (JF, 19)

Maria Bráulia tem, além desse dois rostos, um terceiro, que é capaz de determinar a hora exata da apresentação do rosto natural e do rosto social. Assim, ela faz emergir um 'rosto maquiavélico', mais uma máscara, todavia com competência para manipular e compactuar com o jogo das outras máscaras e distinguir o teatro-arte do teatro-vida. Assume a direção de ambos, pois é uma "destilação de natureza especial":

Então com um pedaço de algodão molhado no líquido branco e cheiroso vai apagando cuidadosamente do rosto, aos poucos, aquelas cores vivas e alegres como faria o gerente de uma casa de espetáculos apagando uma a uma as luzes, primeiro do palco, depois dos corredores, da sala de espera, do pátio. No espelho resta então alguma coisa tão esvaziada e quieta como a fachada de um teatro às escuras. Mas não é a mesma coisa, pois enquanto no teatro o espírito do espetáculo vai indo embora junto com o público que se retira, ali no fundo do espelho começa a surgir daquelas formas apagadas, mal definidas e rugosas como o interior pálido das ostras, um espírito muito fino, animado e alegre, um espírito licoroso, uma destilação de natureza especial. (JF, 42)

É oportuno aqui algumas referências que Jean Chevalier e Alain Gheerbrant fazem sobre a máscara no **Dicionário de Símbolos**:

As máscaras às vezes se revestem de um poder mágico: elas protegem aqueles que as usam contra os malfeitores e os bruxos; inversamente, elas também servem aos membros das sociedades secretas para impor sua vontade assustando. [...] A máscara preenche igualmente a função de agente regulador da circulação (sendo mais perigosa na medida em que é invisível) das energias espirituais espalhadas pelo mundo. A máscara visa dominar e controlar o mundo invisível. A multiplicidade de forças no espaço explicaria a variedade composta das máscaras onde se misturam figuras humanas e formas animais em temas indefinidamente entrelaçados e às vezes monstruosos. Mas a máscara não é inócua para quem a usa. Essa pessoa tendo desejado captar as forças do outro lançando-lhe as ciladas de sua máscara, pode ser, por sua vez, possuída pelo outro. A máscara e seu portador se alternam e a força vital pode apoderar-se daquele que se colocou sob a sua proteção: protetor se transforma em senhor.¹⁵

Maria Bráulia parece ter apreendido o poder mágico das máscaras. Soube incorporar as "forças" daqueles que sempre estiveram à sua volta e, de maneira exemplar, tornar-se "senhora" de seu universo familiar e social.

Esse poder e aquele "espírito muito fino" condensaram-se em Maria Bráulia durante o tempo em que vivera, principalmente com o juiz Munhoz e com Marcel de Souza Armand. Afinal aprendera a usar "os melhores produtos existentes no mercado". O

¹⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain et al. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 790-791.

mercado da vida a nutria de matéria-prima. Foi a 'vida' que lhe ensinou a examinar com redobrada atenção os vários lados de um problema; foi a 'vida' que sempre empurrando-a confiantemente pelo cotovelo, exibiu-lhe os diversos tipos de equilíbrio exigidos pela sociedade, e foi, ainda, da crescente intimidade com a 'vida' que Maria Bráulia já não era a bobinha de seus tempo de recém-casada. "Por tudo isso se pode afirmar que a vida para Maria Bráulia foi mais do que mãe: conselheira, amiga, em certo período muito especial de seu casamento até detetive foi e mais tarde... bem, alcoviteira seria o termo se esse não ferisse suas suscetibilidades - a despeito dos progressos mencionados - sempre à flor da pele. Resumindo: a vida não lhe foi madrasta." (NF, 73)

O aprendizado de Maria Bráulia fora de profissional, tendo a vida como mestre. Aprendera, sem dúvida, que as máscaras preenchem uma função social e que "as cerimônias mascaradas são *cosmogonias representadas que regeneram o tempo e o espaço*, [...] mas são também verdadeiros espetáculos catárticos, no curso dos quais o homem toma consciência de seu lugar dentro do universo, vê a sua vida e a sua morte inscritas em um drama coletivo que lhes dá sentido".¹⁶ Sem dúvida, Maria Bráulia aprendera verdadeiramente a representar. Aquela rosto maquiavélico, que lhe trazia à consciência o que acontecia a seu redor, era apenas mais um, evidentemente superior aos outros dois (o particular e o social), mas apenas mais um, que ora se misturava com o particular, ora com o social, conforme sua conveniência e consciência, enfim, um rosto que a 'vida' lhe ensinara para que continuasse cintilando no mundo. Era a estrela-mor da constelação das Seis-Marias (Maria Francisca, a mãe; Maria Altina, a irmã; Maria Russa, Maria Preta, as empregadas; Só Maria, a lavadeira e, ela, Maria Bráulia Munhoz, esposa do juiz).

¹⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain et al. op. cit., p. 596-597.

Seu aprendizado fora lento e penoso: trocar as máscaras diariamente, dar credibilidade ao que era falso, falsificar o que era verdadeiro requereu de Maria Bráulia mais do que tempo, requereu paciência e muito exercício, pois "os que sofrem a ação da mentira, tanto quanto os que as inventam, mentem para si mesmos e defendem-se dos efeitos devastadores da verdade inoculando doses de ilusão". (JF, 21) Todavia, as pequenas doses de ilusão foram desaparecendo à medida que as técnicas sobre a arte da mentira iam sendo aprendidas "aos poucos, por 'contágio' no convívio de anos com o juiz seu marido, muito mais velho , e que sempre fora nesse campo, mestre". (JF, 20)

Juiz Munhoz - entre o decoro e o dolo

O *narrador onisciente intruso* trapaceia com o leitor, ao submetê-lo ao vaivém de suas digressões, levando-o a conclusões ora falsas ora verdadeiras. Tecendo a história trabalha com premissas verdadeiras e não-verdadeiras, falsas e não-falsas, o que exige do leitor, a cada página, mais atenção, pois o acréscimo de um dado ou a subtração de outro pode levar a reformulações de conceitos que até então pareciam firmados. Ao apresentar o juiz Munhoz ao leitor, na cena que registra o encontro de Maria Bráulia e seu sobrinho-secretário, Julião Munhoz, quando da revelação da não autenticidade do anel rubi sangue-de-pombo, presente de noivado do falecido marido, o narrador induz o leitor a pré-conceber um julgamento a respeito do comportamento do juiz - falsário e mentiroso - (apesar de mais adiante confirmar ser essa uma das muitas máscaras que lhe serão descerradas), ao mesmo tempo em que conclama a condolência do leitor em apoio a Maria Bráulia, por ter sido aviltada e enganada pelo falecido marido (atitude que também será revista pelo leitor).

Está em cena, e apenas começando, mais uma sessão de fraudes, o 'jogo de máscaras' que envolve a autora, o narrador, os personagens (no caso Munhoz) e o leitor. A autora despista o leitor ao chamar sua atenção para a 'história' contada, quando é nos bastidores do palco, numa grande quantidade de cenas e situações distintas e ativas que se interligam com extrema vivacidade, que está o interesse maior do romance. O narrador, a serviço da autora, trança artisticamente os fios da narrativa, emaranhando os fios que sustentam os personagens. Por sua vez, os personagens driblam as armadilhas que enfrentam no percurso da história e surpreendem o narrador, o leitor, e até mesmo a autora. O leitor, nesse momento, torna-se co-autor, co-narrador, pois tantas são as solicitações que o texto lhe dirige, que acaba por transitar entre a ficção e a vida.

Tomando como ponto de partida essa reflexão sobre o "jogo das relações dessa comunidade lúdica"¹⁷ e tendo dado um peso a cada parceiro desse jogo, acredito ter dividido com todos os participantes as qualificações de 'astuto' e 'trapaceiro' que havia anteriormente atribuído de modo contundente ao narrador. Todos trapaceamos. E já que se mencionaram trapagens e astúcia, é hora de trazer novamente em cena um dos mestres nesse campo, o juiz Munhoz.

Apresentado logo no primeiro capítulo como mentiroso em uma cena já relatada que testemunha esse comportamento, Munhoz tem seu perfil (re)afirmado na vivência de seu cotidiano. Para situar melhor tal acusação, convém investigar como tudo aconteceu: Maria Bráulia ganha de Munhoz um anel de rubi, presente de noivado. Por iniciativa dele, uma cópia é feita para que o verdadeiro ficasse seguro em um cofre. Em viagem de núpcias, Maria Bráulia perde o anel-cópia. Após o regresso, Munhoz manda fazer nova cópia do anel a partir do que ficara no cofre do banco. A grande descoberta explode quando o joalheiro Marcel de Souza Armand, ao avaliar a jóia, constata que o anel era

¹⁷ Cf. UMA ESPÉCIE DE FRAUDE: A MÁGICA DO ROMANCE. p. 10

falso, o que nos faz acreditar de antemão que Maria Bráulia tinha perdido o verdadeiro. Isso não comporta toda a verdade sobre o fato, mas também não podemos traduzi-lo como absoluta mentira. Como nos ensina o texto, trata-se de uma mentira formada de caquinhos de verdades, como os falsos rubis. Contudo, a grande revelação acontece tempos depois quando Maria Bráulia deixa de acreditar que Munhoz havia simplesmente se confundido e trocado os anéis na hora de guardar o verdadeiro no cofre. Aí a verdade surge feito um clarão para Maria Bráulia e para nós leitores. Esta descoberta é dado fundamental na composição do perfil de Munhoz:

Maria Bráulia não saberia dizer exatamente quando, a partir exatamente de que momento, finalmente soubera: que o rubi que ficara guardado no Brasil em um banco em São Paulo, e o que viajara com ela e fora roubado na Suíça em algum local de Lausanne, vinham a ser um só rubi e não vinham a ser nenhum (como nunca houvera cofre de banco algum). E mais: que o anel que ia e vinha - colocado, trocado, guardado, sumido, roubado - o era sempre pelas mesmas mãos, aquelas mesmas que a haviam amparado um dia, impedindo que caísse ao descer timidamente os degraus do altar, longas, aristocratas, escuras, maceradas, encordoadas por veias azuis, mãos de terracota, de marido e de juiz. [...] - e por fim lhe havia dado a chave da intrigante natureza da pedra: e a natureza da pedra era a natureza do juiz. (JF, 30-31) [grifo meu]

Esta lição singular desencadeia o entendimento de algumas cenas um tanto bizarras que Maria Bráulia presenciou entre o secretário-fisioterapeuta e o juiz: "ao abrir a porta do escritório o surpreendera com seu secretário particular, entretidos ambos numa espécie de ginástica rítmica conjunta, de natureza obscura" (JF, 20). Também esclarece melhor a amizade de Munhoz com um amigo de infância, filho de fazendeiros, criatura tosca, vozeirão rouco, tipo ruivo, sempre pronto a entrar em ebulição: "Mas talvez a sua escaldante virilidade é que tornasse o Munhoz tão condescendente [...] sempre muito bucólico e cheio de nostalgia." (JF, 41) A natureza do juiz confirma ser assim não apenas falsa como era o rubi sangue-de-pombo mas também dupla e ambígua.

Munhoz foi efetivamente um mestre. Ensinou a Maria Bráulia a discriminação, a discrição e o postulado da fraude. À medida que Munhoz ensinava, a aprendiz se revelava aluna exemplar. A eficiência de Munhoz como mestre pode ser comprovada pelo desdobramento que suas lições tiveram na vida de Maria Bráulia, no modo como ela passou a aplicar em sua vida os mesmos valores.

A concordância em manter o sigilo sobre a troca dos anéis foi tão bem assimilada que nas reuniões de família, quando usava o anel, divertia-se dizendo aos parentes em tom discreto: "Hoje estou mesmo com *ele*". (JF, 29) Depois com a velhice chegando, Maria Bráulia deixou de pôr o anel no dedo e confiante, com ares de sabedoria, explicava: "Está muito bem guardado, obrigada. [...] Mas a cópia? Por que não usa a cópia, o anel com o rubi de imitação? Ah, bem, o anel de imitação nunca existira! [...] Acaso ela era mulher de andar com pedrinha de vidro colorido no dedo? Tinha graça!" (JF, 29)

Maria Bráulia tornou-se mestre na arte de driblar verdades e mentiras. Como a contribuição de seu professor não se fazia mais necessária, a vida 'golpeou-o'. E no período entre o primeiro e o segundo derrame, Munhoz dedicou-se a reflexões. Pela primeira vez aplicava os princípios do Direito na regência de sua vida e se questionava como um juiz teria de responder no exercício de suas funções e fora delas (na vida privada) quando procedesse de forma criminosa, com dolo. Tentando legislar novos princípios que fizessem com que o decoro justificasse todos os procedimentos dolosos que praticara e, por conseguinte, amenizasse as suas culpas, Munhoz torna-se um autodidata. Entretanto, a dúvida permaneceu até o fim de sua vida: "O juiz ia e vinha pelo escritório, ia e vinha, mas não se decidia se em sua vida o dolo ou o decoro teria sobressaído. Ou se apenas o decoro existira para esconder o outro, o dolo, como se isso fosse possível, ou, ou, a vida, meu Deus, a vida". (JF, 59) Assim de posse de outro

princípio utilizado pela mesma magistratura que parecia condenar-lhe, Munhoz sentenciou seu perdão: "*In dubio pro reo*". (JF, 60)

Marcel de Souza Armand - entre o Souza e o Armand

A vida, mestra suprema de Maria Bráulia no majestoso teatro das relações sociais, colocou em seu caminho dois rubis. Um, já o conhecemos, é o 'rubi juiz Munhoz sangue-de-pombo', e o outro, um cabochão, rubi graúdo de lapidação lisa e arredondada, sem arestas, morno, macio, um bago. Este rubi é Marcel de Souza Armand.

Marcel de Souza Armand também foi mestre de Maria Bráulia. As primeiras lições foram sobre o rubi sangue-de-pombo e transcorreram num clima de tranqüilidade. Entretanto, quando as lições passaram a ser sobre o rubi cabochão e já não era mais a bobinha dos tempos de recém-casada, a encantadora figura do joalheiro começou a perturbá-la em suas noites de insônia.

A vida ironicamente reuniu Munhoz, Maria Bráulia e Armand que, ao se tornarem cúmplices na mentira do rubi sangue-de-pombo, fizeram dessa relação uma pedra semifalsa, um "triplets".

Viver esse "triplets" enriqueceu a aprendizagem de Maria Bráulia, pois agora aprendia mais pela práxis do que pela observação. Com Marcel desenvolveu o autocontrole e a arte da dissimulação: "[...] Marcel de Souza Armand muito controlado, satisfeito consigo mesmo e hábil para se permitir ir a deriva levado pelas emoções. Não que elas não fossem sinceras. Mas sua natureza mais profunda participava um pouco da astúcia dos dissimulados.."(JF, 50). Mais do que isso, aprendeu a tirar proveito das situações que exigiam a dissimulação. O melhor exemplo que Marcel lhe proporcionou foi

ao demonstrar como se utilizou de exímia habilidade para fazer com que o juiz Munhoz a jogasse em seus braços. Para tal, Marcel comentara à mesa do jantar sobre a palidez que tomava a face de Maria Bráulia e a necessidade de ar fresco, sol, passeios para devolver-lhe a cor. Imediatamente o juiz determinou que Maria Bráulia começasse por visitar a joalheria do amigo Marcel:

E foi assim que se quebrou o encantamento e teve início para Maria Bráulia Munhoz e Marcel de Souza Armand uma gratificante troca, primeiro de olhares, logo de confidências, seguidas de discussões amenas e conversas a perder de vista. Começando a nova fase na própria joalheria Marcel, na salinha dos fundos, particular, que o joalheiro reservava para os clientes selecionados, aos poucos foi recuando, recuando sempre dentro das tardes paulistanas, para outros espaços ainda mais seletos e particulares. (JF, 51)

Também foi Marcel que lhe ensinou sobre as impurezas e as imperfeições das gemas, especialmente, dos rubis e de seu casamento:

Agora Braulinha o seu casamento é um pouco como esse rubi. Você sabe e eu também sei como ele é. Tem dentro dele uma pequena inclusão (o secretário-fisioterapeuta! - deduziu Maria Bráulia extasiada), eu sei e você sabe qual é (ele! ele!). Vamos então aproveitar essa inclusão para produzir com ela um bonito efeito-estrela (meu Deus). Acho que você está me entendendo Braulinha (Cristo, Cristo). (JF, 52)

A prudência mereceu de Marcel tratamento singular para que fosse ensinada à sua pupila. Afinal, a prudência é a alma gêmea dos grandes segredos e dos grandes pecados: "Outra coisa: confesse o que quiser para o seu confessor mas nada de muito colorido, detalhes, nomes circunstâncias. É mais prudente. Tem muito padre largando a batina hoje em dia. Basta definir o tipo do pecado (pecado!) quando for o caso". (JF, 53)

E com primor Marcel apontou-lhe a saída para a insossa relação matrimonial que levava com Munhoz, insinuou-se enquanto homem e ensinou-lhe na prática o poder da argumentação, da retórica do convecimento, do falso pudor:

Ele poderia ter sido anulado no início, também pelo Código Canônico (*referindo-se ao casamento de Maria Bráulia*), por erro essencial de pessoa, você sabe bem o que quer dizer isso? [...] Mas agora com sua mãe tão velhinha, trazer à tona tudo isso e, pensando bem, mesmo antes, no começo, quero dizer (*morreria, morreria*) e a sua família toda e a do Munhoz (*acabadas*) e o Munhoz tão estimável a despeito de (*destruído, simplesmente destruído*). Não vamos fazer ninguém desgraçado, ninguém merece ser desgraçado, não é mesmo? (*Ninguém merece ser desgraçado!*). Vamos pôr uma estrela dentro desse casamento. Só isso. (JF, 53)

E dentre as muitas lições a definitiva foi sobre o cabochão de rubi, do francês *cabochon*, que quer dizer prego, prego de cabeça grande. Armand presenteou Maria Bráulia com o cabochão: " - Pois é todo seu, todo seu - acrescentara o joalheiro passando-lhe a corrente pela cabeça (e sua mão havia então se detido um momento, pressionando de leve o rubi contra o peito da mulher do juiz). Ainda havia dito: - em lembrança de nossa primeira tarde verdadeira e das outras que virão". (JF, 79) E para sacramentar o pacto e concretizar a lição, com as mãos sempre cruzadas na frente, Marcel "pressionara significativamente aquela região que mais tarde ficou conhecida de Maria Bráulia como 'o cofre do Marcel', 'o lugar secreto do Marcel', 'o estojo do Marcel', bem ali embaixo onde começava o par de pernas robustas abrindo-se ligeiramente, vestidas de linho claro - e completara: - Essa peça aqui guardada também é sua inteiramente sua". (JF, 79)

Marcel de Souza Armand, assim como o juiz Munhoz, cumpriu sua tarefa de mestre e, portanto, a vida preparou sua partida - viajou para Europa e lá faleceu. Maria Bráulia viveu essas duas mortes intensamente e muito aprendeu com elas. Chorou a morte de Munhoz e com ela concretizou o 'empertigamento' que o tempo lhe vinha fornecendo. E com o 'desaparecimento de Marcel' - "tem pessoas que simplesmente somem do outro lado do oceano, com tal sovinice de provas materiais que a palavra 'morte' aplicada a elas há de parecer sempre descabida..." (JF, 75) - aprendeu que a lembrança flutuava numa

espécie de limbo, um ziguezague de diabinhos nas suas reações; também fez vir à tona um único traço de covardia dessa fase de sua vida, pois nunca contara ou perguntara a ninguém sobre a Santinha de Samouco, a quem Marcel de Souza Armand queria canonizar, e que na verdade não passava do nome de um restaurante português nos arredores de Paris, onde Marcel sentira-se mal antes de morrer. E, de vez, o grande aprendizado, fruto da mais rara aula que Marcel lhe ministrara: Maria Bráulia conquistou a 'auto-confiança' e o primeiro passo foi assumir o lugar do joalheiro. Dava consultas sobre jóias e freqüentava a antiga joalheria de Marcel de Souza Armand com honras de uma cliente preferencial.

Desse "triplets", o juiz Munhoz e o joalheiro Marcel, a vida encarregou-se de quebrá-los definitivamente, entretanto, quanto a Maria Bráulia, a vida encarregou-se de lapidá-la. A soberba, a falsidade, a astúcia e a ironia tão bem ensinadas a ela, nela se personificaram e testemunharam a facilidade com que, ao mesmo tempo que discorria sobre a simplicidade e a erudição do falecido marido Munhoz na antiga joalheria de Marcel de Souza Armand, discorria sobre rubis e jóias no aconchegante meio familiar. Estas (sim !) eram as verdadeiras "jóias de família" que Maria Bráulia herdara.

3.3 A SOCIEDADE E SEUS "DOUBLETES": MENTIRAS E VERDADES

O aprendizado de Maria Bráulia ficou encrustado em 'seus rostos' e esculpido na 'vida'. Assim como as jóias de família, sua vida passou para a coletânea das lendárias crônicas e para o grande acervo das peças teatrais que poderiam ser reunidas sob o título: " A Sociedade e suas Máscaras ".

Foi ao revelar os rostos de Maria Bráulia que Zulmira descerrou as máscaras da sociedade, e deu-lhe voz. Bakhtin ensina que "o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais", acrescentando que "o discurso do autor, os discursos dos narradores, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance", para concluir que "cada um deles [discursos] admite uma variedade de vozes sociais".¹⁸ É nessa "voz", formada de tantas outras, eco da vivência de Maria Bráulia em sua constelação familiar e social, que se revela o comportamento e os valores da tradicional família paulistana.

Mais do que acompanhar a trajetória da vida de Maria Bráulia Munhoz, acompanhamos a trajetória de uma sociedade que ao se (des) mascarar revelou seus verdadeiros valores - "jóias de família".

Zulmira construiu essa voz em uníssono, mas para tal, precisou orquestrar e afinar as vozes dos participantes: a dos personagens - Maria Bráulia Munhoz, Munhoz, Julião Munhoz, Marcel de Souza Armand, Maria Preta, Benedita -, mais a dos não nominados,

¹⁸ BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1990. p.74-75.

todavia ali presentes como no anonimato de um coro; a do narrador; e a do leitor, sempre solicitado pelo texto.

No entanto, o que essa união de vozes entoam? Entoam o dialético discurso da verdade/mentira, da humildade/soberba, do aprender/ensinar, do que é moral/imoral/amoral, afinando para a dialética relação do homem com a sociedade.

Esse discurso, longe de ser apresentado em tom eloqüente, retórico, planfletário, apresenta-se resguardado, tímido, até mesmo monótono, mas surpreendentemente irônico. E é dessa fina e aguda ironia que a denúncia emerge, não para clamar soluções, mas para desmascarar. O desmascaramento de Maria Bráulia, de Munhoz, de Marcel nada mais é do que o desmascaramento de uma sociedade que, na aparência, privilegia a moral dos bons costumes e, em essência, vivencia os liames da falsidade.

É a falsidade o tema central dessa obra, e é a ironia o suporte da linguagem. Zulmira conjuga ironia e falsidade com maestria e as extrai das ações, das reflexões e das 'tiradas' que, à primeira vista, parecem testemunhar somente o primado das boas intenções mas, em verdade, escancara outras tantas. Este jogo de intenções pode ser observado no encontro de Julião e Maria Bráulia. Zulmira põem fim à discussão a respeito da imitação do rubi sangue-de pombo, deixando Maria Bráulia definir: " - Eu me ocupo com a honra do Munhoz, você se ocupa em me explicar muito direitinho essa história toda". (JF, 12) Ou ainda: "Quando precisei me desfazer dos diamantes depois da morte do Munhoz, chorei. Vejo agora que tive sorte". (JF, 14)

Maria Preta, empregada de Maria Bráulia, é outro personagem que Zulmira olhou de modo especial. Tornava-a da "família" à medida que ela se fazia útil. Maria Preta nunca foi tratada com efetivo respeito, nunca teve seu trabalho realmente reconhecido. Zulmira provoca o confronto dos que têm o poder com os que são subservientes a ele: "Com a morte da mãe de Maria Bráulia e o derrame do juiz Munhoz, Maria Preta havia

entrado para a casa da Eugênio de Lima. Mandava um pouco nas outras empregadas, tinha o direito de ser mandona pois cuidava de tudo, atendia aos mínimos desejos do Munhoz. Uma jóia. Como se fosse da família". (JF, 57) Ou:

Tia e sobrinho levantam-se para tomar café na varandinha alegrada com plantas. O dia está muito bonito e lá ficarão a salvo dos ouvidos de Maria Preta. Maria Preta é discreta mas não é surda; e o apartamento é pequeno. Maria Preta é como se fosse da família. Em algumas circunstâncias isso quer dizer exatamente o que enuncia: que Maria Preta é como se fosse da família. Em outras, que Maria Preta não é como se fosse da família, uma vez que não é da família, é apenas 'como se fosse'. Hoje é umas dessas circunstâncias. (JF, 7)

Merece destaque na construção do texto as relações que Zulmira estabelece entre os personagens e certos elementos trazidos para seu cotidiano. Refiro-me em especial à presença da rainha Vitória, trazida dos livros de Munhoz para ser elemento de contraste e comparação na composição do perfil de Marcel de Souza Armand e à do cisne de Murano, objeto de decoração da mesa de refeições da família Munhoz, que fornece elementos para melhor compreensão da pessoa do juiz.

Quem primeiro notou a semelhança de Marcel de Souza Armand com a rainha Vitória foi Munhoz, depois Maria Bráulia, apesar de não ter gostado da comparação que Munhoz assinalara e, finalmente, o leitor que, unindo as peças como num quebra-cabeça, pôde concluir que, mais uma vez, a autora joga ironicamente estabelecendo um elo entre a moral de Marcel e a tão criticada moral burguesa da Era Vitoriana. Zulmira celebra o encontro da pseudo-moral:

A figura do joalheiro então lhe aparecia nitidamente nos mínimos detalhes [...] com o olhar sempre de soslaio para Munhoz. Como também sua extraordinária semelhança com a rainha Vitória da Inglaterra em uma foto da soberana reproduzida no grosso volume sobre o Império Britânico, da biblioteca do marido. A soberana posava sentada com uma das mãos apoiada no queixo, a cabeça ligeiramente para o lado, olhando de soslaio para algo fora do quadro. A outra mão dobrada no colo, a roupa escura de punhos e gola brancos, a corrente do relógio destacando-se na roupa, os cabelos penteados bem para trás das

orelhas. Todavia, uma semelhança que excluía o rosto muito redondo e a feiúra de Vitória; também os seus cabelos lisos e puxados (Marcel de Souza Armand os tinha fartos e ondulados), pois tal é o mistério das afinidades fisionômicas ocorrendo por meio de aproximações e afastamentos bizarros. (JF, 48)

O cisne de Murano (sete vezes citado) traz em suas aparições o ar da altivez, da dignidade, da frieza, sempre distanciado daquilo e daqueles que não apresentassem qualidades de nobreza. Sobre uma mesa, em um lago-espelho, lembra Narciso, indiferente a tudo e a todos: " [...] diante da pequena mesa redonda com o lago de espelho no centro; e no centro do lago o cisne de Murano com aquela qualidade fosca de cinza levemente rosado, de algo muito frio, de gelo, mas também luminado e tocado pelo calor [...]" (JF, 25) Munhoz e o cisne se identificam: "sempre a mesa redonda com o pequeno lago polido no centro (habitada por uma única e solitária ave de indiscutível dignidade e cujo perfil lhe lembrava vagamente o do próprio juiz ao ler os jornais da manhã após o café: cabeça sem descair, o peito inflado, o nariz afilado e grande projetando-se entre as manchetes do dia erguidas à altura dos olhos)". (JF, 26) O simbolismo do cisne abre ainda outras perspectivas para um melhor entendimento do juiz Munhoz. O **Dicionário de Símbolos**, mencionado no corpo deste trabalho, registra que no Extremo Oriente o cisne é símbolo de elegância, nobreza , coragem e prudência. Cita também a análise que Gaston Bachelard faz de uma das cenas do segundo Fausto de Goethe. Na conclusão explícita que: "a imagem do cisne é hermafrodita. O cisne é feminino na contemplação das águas luminosas; masculino, na ação.[...] O cisne morre cantando e canta morrendo. Torna-se, na realidade, o símbolo do primeiro desejo que é o desejo sexual".¹⁹ Talvez, esteja aqui explicado o grande segredo de Munhoz, seus exercícios bizarros com o secretário-fisioterapeuta, sua amizade com o viril amigo de infância, filho de fazendeiros.

¹⁹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. et al. op. cit., p. 258-259.

Como foram destacados, múltiplos são os recursos usados por Zulmira para compor **Jóias de Família**, verdadeiras jóias (não de família) e múltiplas são as vozes que emergem do texto e reiteram a existência de uma sociedade degradada.

É oportuno fazer referência aqui ao ritual das refeições que é descrito no texto. Este ritual tem no ato de lavar as pontas dos dedos no "finger-bowl", após as refeições, a tônica comum. Sua abordagem extrapola a mera descrição. Mais do que um ato de higiene ou o exercício costumeiro incorporado no dia-a-dia da família Munhoz, esse ritual é apresentado como mais uma das metáforas de **Jóias de Família**. A metáfora começa a ser composta no almoço de Maria Bráulia com o sobrinho Julião:

No final de um almoço com poucos pratos, mas refinado e substancioso, Maria Preta, a empregada há muito tempo na família, apresenta, como sempre faz diante de cada um, uma vasilha pequena de cristal com um pouco de água perfumada. Ambos mergulham a ponta dos dedos no finger-bowl que têm defronte, e os três, Maria Bráulia, Maria Preta, e Julião, o secretário oficioso, de maneira quase imperceptível entreolham-se e confirmam pelo olhar alguma coisa muito secreta e prazerosa que lhes é comum. (JF, 6) [grifo meu]

A metáfora toma corpo quando o narrador descreve o mesmo ritual sendo celebrado por Munhoz e Maria Bráulia: "E ela e o Munhoz anoitecendo e amanhecendo ali ao lado, uma perfeita dupla de concertistas. Interpretando a quatro mãos a mesma peça mas tirando da superfície arrepiada da água dos finger-bowls gêmeos encantos sempre renovados. (JF, 27)

E se lança à compreensão maior quando descreve com minúcias o solitário jantar de Maria Bráulia:

Nesta noite Maria Bráulia toma o seu prato de sopa mais lentamente do que de costume; [...] Por fim termina e suspira de puro contentamento. Maria Preta atende ao chamado do sininho de prata. Pela última vez naquele dia tem lugar a cerimônia da apresentação da vasilha de cristal com a pétala de rosa boiando na água perfumada. Os olhos de Maria Preta acompanham as mãos de Maria Bráulia, os dedos unidos em forma de pinha descendo em direção à água para, para na fração de tempo seguinte, erguerem-se

rapidamente de volta agora desunidos em um movimento solto e aparentemente sem direção. Porém depois de tantos e tantos anos os dedos não saberiam então o que fazer, para onde se dirigir? Como duas avezinhas amestradas, as mãos num movimento único ascendente tocam de leve o rosto de Maria Bráulia fingindo que levam a ela água suficiente para lhe limpar os lábios, de resto limpíssimos. (JF, 35-36)

A metáfora está lapidada. O fingimento se presentifica na vida daquelas pessoas. Um fingimento teatralizado, sempre pronto para ser encenado. Esse ritual apenas expõe a olhos vistos aquilo que está incrustado muito interiormente nessas pessoas.

Jóias de Família é sem dúvida uma jóia verdadeira da literatura brasileira contemporânea, a sua falsidade apenas está no tema.

4. CONCLUSÃO EM DOIS ATOS

Sei também que a ficção que aspiro a que gostaria de chegar (quem sabe) é justamente a ficção que se dispõe a interromper o processo da curiosidade insaciável. A não-interrupção, o se deixar levar até o fim, pode ser a desestruturação do texto, a loucura de quem o faz, o afogamento do mundo em si, na sua mesmidade e, por outro lado, a defecção, do eu que ficciona, para dentro de sua "historicidade involutiva".

Zulmira Ribeiro Tavares

4.1 PRIMEIRO ATO

A ficção contemporânea carrega em si a efervescência do mundo que representa. O espírito criador tornou-se universal e insubmisso por excelência, o gesto literário encaminhou-se por um sentido de essencialidade inventiva, procurando revelar-se por um macrocosmo onde se conglomera ou se embatem dialética e dialogicamente todas as relações entre o homem e o mundo.

O romance atual deixa transparecer em seu semblante uma explosão das regras tradicionais, ao distanciar-se da convenção astuciosa do ilusionismo e ao dar prosseguimento à trajetória de sua desmistificação. No romance, narrador, personagens e leitor emergem dos estratos textuais com uma nova roupagem. Agora sem um código rígido, firmado em cânones herdados, o romance, em constante ebulição *como gênero em devir*, mostra uma forma de convergência de vários discursos, gêneros e linguagens. Esta idéia explicita-se com mais clareza, quando se definem a experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) como sua faculdade criadora. O romance atual radicaliza o que Bakhtin já havia apontado como próprio do gênero:

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais de sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários, etc. Não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da imagem do autor) redonda em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas mútuas relações dialógicas e nas combinações híbridas.¹

¹ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura**. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1990. p.417.

Parece que o romance só chega a um novo porto quando perde transitoriamente o leme e o rigor. Marcado pelo desejo de adesão à experiência imediata, veste-se e reveste-se mostrando suas múltiplas facetas. Silviano Santiago, no ensaio a **Prosa Literária Atual no Brasil**,² em dado momento, questiona o impasse em que a crítica mais conservadora ficou (e que ainda fica, por isso conservadora) frente às novidades que o romance tem apresentado. Essa crítica, depois de ter olhado com espanto, na década de 20, para **Memórias Sentimentais de João Miramar**, e **Macunaíma**, passa pouco tempo depois por um outro susto com *Grande Sertão: Veredas*. Chamar estas obras de romance foi uma ousadia.

Do ponto de vista do gênero, pouco há em comum entre a prosa de ficção das últimas décadas no Brasil. Para ilustrar essas diferenças, Silviano Santiago calçando botas de sete léguas, lançou o olhar aqui e ali e assinalou os contrastes entre:

"a prosa de *Sempreviva*, de Antônio Callado, e a de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; entre *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, e *Ordem do dia*, de Márcio de Souza; entre *Tebas do meu coração*, de Nélida Piñon, e *Com licença, eu vou à luta*, de Eliane Maciel; entre *A festa*, de Ivan Ângelo, e *Maíra*, de Darci Ribeiro; entre *Essa terra*, de Antônio Torres, e *As parceiras*, de Lya Luft; entre *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Loureiro, e *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna; e assim infinitamente. E se a essa enumeração (necessariamente incompleta) acrescentássemos os variados títulos da prosa com nítida configuração autobiográfica, de Fernando Gabeira e Marcelo Paiva, chegaríamos à conclusão de que a *anarquia formal* é dado importante no mapeamento da questão.³

A "falta de consenso" entre os prosadores, principalmente os das décadas de 70 e 80, refletida na falta de uma tábua de princípios da composição, contrasta com a década

² SANTIAGO, Silviano. Prosa literária no Brasil. In: _____. **Nas malhas da Letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 24-37. Para a elaboração deste segmento, também foram utilizados os ensaios de ARRIGUCI JÚNIOR, Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 e o de SÜSSEKIND, Flora. **Anos 70, anos 80**. IN: _____. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. p. 239-267.

³ SANTIAGO, Silviano. op. cit., p. 29.

de 30, na qual parece haver um eixo mais delineado. Silviano Santiago alerta que a anarquia formal não se constitui num dado negativo na avaliação da ficção atual, mas demonstra a "vivacidade do gênero" quer na maleabilidade da forma, quer na dicção particular do romancista. Em outras palavras, o romance acaba por demonstrar que soube abarcar o confronto dos diversos discursos sociais, representando a inadequação do homem consigo mesmo e com o mundo.

Sem querer alcançar a fisionomia de uma época, pois apreendê-la em sua totalidade é impossível, lanço de minha janela o olhar para as últimas décadas, sabendo de antemão que as trilhas da literatura são as mais diferentes e a tentativa de apreendê-las pode resultar numa tarefa infrutífera. Entretanto quando recortamos um determinado tempo à procura de seus escritores representativos, encontramos em suas obras alguns fios condutores que lhes são comuns, o que vem constituir-se em significativo material para análise.

A crítica especializada, ao traçar os contornos dos anos 80, também de sua janela, pois a proximidade impede uma visão mais global do que se produziu na literatura naquela década, vem perfilando algumas constantes que nos encaminham à compreensão do que foi produzido naquele anos. Desses estudos, ainda por passar a limpo, carente de definição, podemos depreender que a produção daquela época apresenta-se marcada por indefinições e traz consigo a insígia da transição. Aquela aparente "anarquia formal" de que falava Silviano Santiago parece ecoar, na literatura, a ressaca de um Brasil que acabava de sair de duas décadas de escuridão.

Se a anarquia formal, já experimentada em 22 como rito de rebeldia neo-romântica, acentuou-se na prosa dos anos 70-80 é porque encontrou aí terreno fértil. No entanto, é preciso perceber que seus matizes são outros. Tudo parece indicar que os escritores, intérpretes de seu tempo, tentanto abarcar esse vasto período de transição pós-64,

tiveram nesses anos de criar uma manifestação artística bem peculiar. Silviano Santiago, no artigo **Uma década de onze anos**⁴, apresenta a produção literária dos anos 70 dividida em dois períodos: um que vai de 69 a 74, caracterizado pelo que chamou texto de sobrevivência e o outro, de 75 a 79, pelo texto de resistência, o que não impediu que o final da década começasse a ver surgirem outras produções. O texto de sobrevivência apresentou duas facetas: uma centrada no indivíduo, na qual se discutia a "problemática do corpo e seus prazeres" e atingia somente o circuito fechado do escritor; a outra, construída sobre bases metafóricas, exigente de decifração, agradava aos intelectuais e recebia o não do grande público. O texto de resistência caracterizou-se por narrar subjetivamente o que a imprensa não narrou ou narrou objetivamente. Atento ao repertório estético e temático do leitor, fez sucesso. Tudo indica que, apesar dos senões do período, essa produção mostrou-se significativamente fértil. No entanto, cabe ponderar que essa literatura ficou fortemente marcada pelo que a crítica denominou "texto sintomático", aqui entendido como o texto que denuncia a época, mas não a compõe; desmascara os jogos do poder, mas cai nas suas artimanhas. Enfim. um texto que não se sustenta em si, mas nas reverberações sócio-políticas do instante em que é concebido.

⁴ SANTIAGO, Silviano. Uma década de onze anos. In: **Folhetim**. Os anos 70. Folha de S. Paulo. 13 jan. 1980. p. 2. " O texto de sobrevivência é centrado no indivíduo e no seu pequeno grupo social (a literatura de curtição, a poesia marginal, a circulação em mimeógrafo, etc.). Centrado no indivíduo, acaba deslizando para a problemática do corpo e seus prazeres: a droga, o barato, o desbunde e o sonho. Como é um texto de circuito fechado, acaba sendo consumido por alguns poucos e entusiastas leitores. A outra forma do texto de sobrevivência é a que se apoiou no uso da metáfora para poder dizer - falar claro obscuramente. O texto metafórico é aparentemente fácil, mas exige sempre um esforço de decodificação por parte do leitor daí, ao mesmo tempo, seu fracasso na vendagem para o grande público, seu sucesso dentro da universidade. O texto da resistência é antes de mais nada uma réplica aos meios de comunicação que foram selecionados pela censura ou pelos zelosos "copy-desks" da imprensa objetiva. E como réplica que é, usa a mesma forma retórica (o discurso jornalístico) só que diferentemente. Narra o fato ou a notícia de maneira apaixonada [...] Sendo jornalístico, trabalhou com repertório (tanto estético quanto temático) de qualquer leitor brasileiro. Daí o sucesso. [...] por ser jornalístico, parece negar a literatura ao constituir-se em livro, pois se constrói na descrença de que existam processos propriamente literários. Qualquer forma de desmistificação da retórica literária é sempre bem vinda.

Flora Süssekind⁵, num ensaio sobre alguns livros publicados nos anos 80, também lança seu olhar para os anos 70 para poder falar dos 80. Destaca que nos anos 80 a superação dos antigos modelos usados pela vertente realista é fato, e coloca como marco divisor dessas duas décadas o ano de 78, em que se consolida a queda da censura, declarando assim que a literatura não precisava cumprir mais sua função parajornalística, pois os textos jornalísticos estavam suficientemente arejados. Aquela função metafórica da literatura, voltada para camuflar o que não se podia dizer às claras, foi sendo desativada. Outros modelos iam sendo adotados, ao mesmo tempo em que se descartavam as "fórmulas literárias", utilizadas para driblar os meios de comunicação e a censura. Saíam de cena o conto-notícia, o romance-reportagem, os livros embasados em testemunhas e confissões. Já os novos textos, marcados pela presença de um país fraturado, também se fraturam ao questionar a figura do narrador e a subjetividade. É assim que surgem os personagens que, embora envolvidos por um anonimato, distanciados de falas individualizadoras, dialogam criticamente com o narrador, dividindo com ele o poder de criar. Paralelamente a tudo isso, a mídia observa e faz intervenções de toda ordem.

Flora Süssekind põe em realce que a contribuição mais vertical desta literatura será a "ficção-ensaio". Uma ficção marcada pela aguda qualidade crítica, pelo gosto na discussão de idéias, pela articulação culta. Tais características manifestam-se, todavia, por meio de enredos calcados em "matéria banal" e um narrador-autor que, com "olhar ensaístico", faz a inteligência de sua escrita destoar do ridículo de personagens medianos, presos a questões domésticas e banais. Se em outros tempos o ensaio permitiu contagiar-se pela ficção, agora é a vez da ficção contaminar-se pelo ensaio. Hibridismo de gêneros, tônica da atualidade.

⁵ Cf. nota 3

A respeito da "ficção-ensaio", Paulo Venturelli apresenta interessante entendimento que me parece providencial, tendo em vista o ponto a que me proponho chegar: **O Nome do Bispo e Jóias de família**. Assevera Venturelli:

De nossa parte, temos a impressão de que o ensaio abocanhando a literatura, agindo no interior dela, é um dos frutos daquela situação histórico-social tensa que vivíamos então. [refere-se às duas décadas de trevas, que o Brasil viveu após o golpe de 64, ao período da repressão] Ou seja, ao homem-escritor brasileiro é urgente pensar o país. Ainda que possa não fazer um questionamento *direto* de nossos problemas referenciais, a ficção-ensaio está pensando o homem brasileiro em suas vicissitudes cotidianas. Uma ditadura, por mais ferrenha que seja, ao provocar situações dramáticas e de desespero, tem também seu lado histriônico. O brilho da prosa dos romancistas e contistas surpreendendo personagens grotescas em suas ações nos escaninho do todo-dia, pode ter um pé na situação brasileira, quando então um detalhe registra o drama a desenvolver-se num palco muito mais amplo.⁶

"Pensar o homem em suas vicissitudes cotidianas" parece ser o caminho escolhido por Zulmira, pois o que mais tem intrigado em seu trabalho, e aqui estendo o olhar para além dos textos analisados, é justamente, a elaboração requintada. São reflexões sobre aspectos banais do cotidiano - como a operação de uma fissura anal, as mentiras, a televisão, animais humanizados, claras em neve, que para alguns, passam por inócuas. Na verdade, as reflexões que daí se desdobram constituem-se no ponto forte de seus textos.

Tanto em **O Nome do Bispo** quanto em **Jóias de Família**, o ser humano é flagrado em suas relações sociais e, mesmo fazendo parte anonimamente de um grande mosaico que compõe o Brasil, não é determinado como mais um produto do mundo moderno.

⁶ VENTURELLI, Paulo Cesar. **A carne embriagada - uma leitura em torno de João Silvério Trevisan**. Curitiba. Dissertação de Mestrado. UFPR. 1993. p. 187-188. (mimeo).

4.2 SEGUNDO ATO

A leitura realizada pretendeu apreender, no processo de composição das narrativas, investigadas a partir das linhas do enredo, da fixação de personagens e dos discursos utilizados, a matéria da ficção de Zulmira. Partindo daí, procurei descobrir diversas facetas no texto que pudessem me levar a um entendimento, o mais totalizador possível, do universo narrado. Busquei em **O Nome do Bispo** e em **Jóias de Família**, sem contudo a preocupação de traçar paralelos, encontrar alguns pontos de contato que, em certa medida, elucidassem alguns questionamentos suscitados pela leitura das obras. Tentei verificar como a construção flexível e a linguagem variada moldam-se na construção daquilo que Zulmira chamou de matéria de sua ficção - "a variedade do mundo, a vida."⁷

Aqui, a tarefa que se apresenta é arrebanhar alguns significados fundamentais dos textos analisados que foram se dispersando pelo corpo do trabalho, e alinhá-los.

Um olhar retrospectivo poderá entrever, na composição de **O Nome do Bispo** e **Jóias de Família**, uma narrativa multiface, apresentada por um narrador onisciente que promove significativas alterações de perspectivas ao narrar uma mesma cena. Uma leitura mais cuidadosa da construção revela uma estrutura comprometida com um universo social mais vasto do que aquele que condiciona a trajetória de Heládio e Maria Bráulia. O que se revela nestas narrativas é o homem socialmente determinado envolto na degradação social, econômica e ideológica. Olhado por fora, por dentro, vasculhado em sua intimidade, é observado no seu dia-a-dia, examinado nas questões mezinhas, a fim de que se mostre.

⁷ TAVARES, Zulmira Ribeiro. A pequena eternidade de quem escreve. **Folha de S. Paulo**. 26 set. 1993, Mais! Sexto Caderno, p. 4.

Ao longo da leitura de *Zulmira*, fica clara a insatisfação por um modelo fixado. Se em **O Nome do Bispo** e **Jóias de Família** o olhar ensaístico do narrador, refletido numa escrita inteligente, sobrepõe-se ao ridículo de personagens e ações, o caminho que cada uma das obras percorre tem nuances próprias. Em **O Nome do Bispo**, Heládio e os demais personagens se vêem às voltas com um mundo dominado por interesses sociais, econômicos, políticos e éticos cujo sentido cada um apreende à sua maneira. No caso do protagonista Heládio, a ausência de interesses pelos valores que solidificam os vínculos sociais, quer com a tradição da família Pompeu, quer com a nova sociedade que se descortina a seus olhos, não permite que atinja o sentido pleno daquele mundo, o que o impele à solidão. A obra parece constituir-se, em sua totalidade, de momentos consecutivos de perplexidade e de impasse desse personagem diante da vida. O romance é estruturado em torno de sua crise existencial, entretanto sua essência está no jogo de valores reiterados pela antiga família paulistana quatrocentona e os valores de uma nova sociedade que se apresenta. O rompimento da tradição é uma questão forte. Num sentido mais amplo, parece discutir justamente a impossibilidade de um sujeito singular e único, num contexto onde se matizam, pouco a pouco, as diferenças entre os homens.

Jóias de Família tem como pano de fundo as relações dos valores familiares e sociais, todavia o que se coloca em primeiro plano é a atitude hipócrita da sociedade, revelada no dia-a-dia de seus personagens. Nesta obra, *Zulmira* olha com propriedade questões que são inerentes a todo ser humano, mas que se apresentam de maneira muito particular em cada um e, a partir disso, as expõe. Ao contrário de Heládio, Maria Bráulia, embora tenha experimentado momentos de perplexidade diante da vida, aliou-se a ela e, como aprendiz dedicada, superou seus mestres.

O movimento da trama, que é artesanal, pauta-se pela passagem do inautêntico ao autêntico. De certo modo, esta passagem traz em cena um conflito social, pois as suas marcas coincidem mais ou menos com a contradição entre o indivíduo e os constrangimentos que envolvem sua vida familiar.

O tratamento literário dado aos textos tem como base a espontaneidade narrativa, mas sem abrir mão do nível contemporâneo da reflexão. Zulmira consegue um arranjo surpreendente entre a liberdade digressiva das reflexões, das explicações, da linguagem aforística, das minimonografias, das descrições minuciosas - disciplinadas pela brevidade - e o andamento preciso do enredo. Nesse sentido, muitos exemplos foram apontados no corpo desse trabalho e deles pode-se apreender uma atitude crítica da autora que, a partir do fato narrado, com o à-vontade de quem não se submete a nenhuma cronologia, não se atém a ordem alguma, salvo a sua reflexão empenhada na devassa do interior da sociedade e do ser humano, desmascara a ambos. Nele, sadia confusão entre prosa e ensaio para além do ponto de vista teórico, o mérito maior consiste em trazer à tona o seu caráter crítico, sem contudo perder de vista o "affair" com o fazer literário. Tanto em **Jóias de Família** como em **O Nome do Bispo**, a prosa literária e a prosa ensaística colocam-se como forma fronteira, sendo improdutivo querer marcar os seus limites.

Há que se destacar ainda alguns indícios encontrados em **O Nome do Bispo** que parecem anunciar **Jóias de Família**, no sentido de que as sementes lá plantadas, aqui germinam viçosamente. O narrador ao descrever Heládio denuncia em dois momentos que "uma segunda pele" (NB, 14;24) o circunda por igual, o que faz com que os leitores fiquem atentos a essa maquilagem. Também é o narrador que capta, com o olhar de Heládio, o segundo rosto de tio Oscar: "A extrema acuidade e concentração de Heládio nessa noite permite a ele ver o segundo rosto de tio Oscar por detrás do rosto inglês. O rosto inglês solta-se como uma máscara e mostra o outro, o submergido, o rosto negro."

(NB, 24-25) As máscaras dos personagens de **Jóias de Família** e, em especial, a de Maria Bráulia parecem ter tido em **O Nome do Bispo** as primeiras modelagens.

A metáfora das "jóias de família" já se faz presente em **O Nome do Bispo**. O narrador, ao descrever os "movimentos florais" de Lavínia e o pacto de tolerância mútua que se estabelece entre ela e a família Pompeu, pondera: "Sem curso no diário, excessivos, oprimentes, apaixonantes, têm sua existência e qualidade garantidas, como jóias raras de família, nos escrínios, selados pelo lacre da discrição." (NB, 80) O mais significativo indício é dado quando o narrador põe em pauta o gosto de tia Clara por jóias:

Tia Clara apresenta outras particularidades: pinta as unhas de prateado e usa rotineiramente dois anéis, um rubi e outro de safira, além do imenso solitário. O seu gosto pela jóias faz par com o gosto pelas cores fortes. De idade não definida, ainda bela, cabelos "certamente tintos", tia Clara destoa dessas mulheres Pompeu vestidas de meios tons, algumas com o cabelo estriado de branco e cujas jóias permanecem a maior parte do tempo nos respectivos escrínios. (Jóias 'de família', festejadas, amadas, cobiçadas, permutadas umas pelas outras no próprio grupo e ainda assim com lugar certo dentro da crônica familiar; submetidas constantemente a um tipo de olhar que é tão objetivo e avaliador quanto o de um joalheiro assim como carregado de afetividade; e todavia usadas sempre de forma tão parcimoniosa. (NB, 22)

Se na Teoria da História se diz que o historiador é um profeta do passado, pode-se dizer que o ficcionista, no caso aqui Zulmira, também o é, pois busca nos "escrínios" do passado "jóias" e "fraudes" para sua produção.

No último texto do livro **O mandril** - "A casa desarrumada" - Zulmira expõe ao leitor a organização que pretendeu dar ao livro. Na conclusão, apresenta um desafio: "arrumei a casa convidando calorosamente o leitor a desarrumá-la"⁸. O convite foi aceito, com a diferença de que escolhi outras duas casas para desarrumar: **O Nome do Bispo** e **Jóias de Família**.

⁸ TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O mandril**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 129.

BIBLIOGRAFIA

DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Em livros

TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Termos de comparação**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O japonês dos olhos redondos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **O nome do bispo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O mandril**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Jóias de família**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Café pequeno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Em livros (colaboração)

Quatro mil anos de poesia, com J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1969.

O sistema dos objetos, de Jean Baudrillard. Tradução do francês e ensaio expositivo e crítico para a edição brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1969.

26 poetas hoje. Heloísa Buarque de Holanda (org.). São Paulo: Labor, 1976.

Brasileiras. Maryvonne Lapouge e Clélia Pisa (org.). Depoimento e conto. Paris: Des Femme, 1977.

O conto da mulher brasileira. Edla van Steen (org.). São Paulo: Vertente, 1978.

Cinema, trajetória no subdesenvolvimento, de Paulo Emílio. Estudo crítico. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

Literatura/Ensino: uma problemática, de Maria Thereza F. Rocco. Depoimento. São Paulo: Ática, 1981.

Crítica de cinema no suplemento literário, de Paulo Emílio, 2 volumes. Pesquisa e introdução ao primeiro volume. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Os pobres na literatura brasileira. Roberto Schwarz (org.). Estudo crítico sobre Domingos Olímpio. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Política e imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil. Ciro Marcondes Filho (org.). Estudo crítico sobre cinema e televisão. São Paulo: Summus, 1985.

Paulo Emílio - um intelectual na linha de frente. Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (org.). Dois estudos críticos. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme-Ministério da Cultura, 1986.

Contos paulistas. São Paulo: Mercado Aberto, 1988.

Em periódicos

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Termos de comparação (fragmentos). **O Estado de S. Paulo.** 15 set. 1974. Suplemento Literário, n. 894, p. 3.

_____. A redescoberta de Paulo Emílio. **Folha de S. Paulo.** 13 jan. 1980, p. 6.

_____. A literatura entre a ficção e a história. Debate com Moacir Amâncio, Silviano Santiago, Domingos Pellegrini Jr., Oswaldo Mendes e Assis ângelo. **Folha de S. Paulo.** 13 jan. 1980. p. 7-10.

_____. Pensando a ficção. In: Schwarz, Roberto (org.). Pontos de Vista sobre a ficção. **Novos Estudos Cebrap.** v. 2, n.3, nov. 1983, p. 39-48.

_____. Circuitos latino-americanos. **Folha de S. Paulo.** 6 mar. 1983. Folhetim, n. 320, p. 2.

_____. Júbilos Nacionais. **Folha de S. Paulo.** 17 1br. 1983. Folhetim, p.3-5.

_____. Uma quase pomba. **Folha de S. Paulo.** 12 jun. 1983, Folhetim, n. 344, p. 2.

_____. 2 leões. **Folha de S. Paulo.** 4 dez. 1983. Folhetim, n. 359.

_____. Bruxismo. **Folha de S. Paulo.** 29 jan. 1984. Folhetim, n. 362.

_____. O mandril. **Folha de S. Paulo.** 1 jun. 1984, Folhetim, n. 389.

_____. Um homem e seu pires. **Novos Estudos Cebrap.** n. 11, jan. 1985, p. 67.

_____. Interior - anos 20 - mocinhamoringa. **Folha de S. Paulo.** 22 dez. 1985, Folhetim, n. 463, p. 11.

_____. A forma incerta de abril. **Novos Estudos Cebrap.** n. 34, nov. 1992, p. 239-252.

_____. A pequena eternidade de quem escreve. **Folha de S. Paulo.** 26 set. 1993, Mais! Sexto Caderno, p. 4.

SOBRE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

- ARÉAS, Vilma. O texto inteligente (Posfácio). In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O mandril**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 131.
- CARNEIRO, Caio Porfirio. O mandril. **O Estado de S. Paulo**. 15 out. 1988, Ano VII, n. 430, p.11.
- GAMA, Rinaldo. O mandril de Zulmira propõe utopia simbólica. **Folha de S. Paulo**. 30 jul. 1988. Caderno D, p. 5.
- PRADO, Luís André. Zulmira não faz gênero com sua arte precisa. **Jornal do Brasil**. São Paulo, 30 jul. 1988. Caderno 2 - Especial, p. 5.
- MOURA JR, João. (Apresentação). In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O japonês de olhos redondos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- NAVES, Rodrigues. Apresentação. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Jóias de família**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. Malcomparando. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Termos de comparação** (Apresentação). São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 9-10.
- _____. Termos de comparação de Zulmira Ribeiro Tavares. In: _____. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 95-96.
- _____. O nome do bispo: um romance paulista. In: _____. **Que horas são ?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 67-70.
- _____. Posfácio. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O nome do bispo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 183.
- WALDMAN, Berta. Na mira das vergonhas encobertas. **Folha de S. Paulo**. 16 jun. 1985 Folhetim, p. 9-10.

DE APOIO TEÓRICO

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. & CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Tempos da literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.
- AGUIAR E SILVA, Victor. **Manual de teoria literária**. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1986.
- ANDRADE, Mario de. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1972.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- AUERBACH, Eric. **Mímesis**. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca. [s/d]
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 3. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateshi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1986
- _____. **Questões de literatura e de estética**. 2. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: UNESP ; HUCITEC, 1991.
- _____. **Estética da criação verbal**. Trad. feita do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland et. al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido demancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioreatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BORHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: **Tradição/Contradição**. Coleção

- Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FUNARTE, 1987. p.20-30.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.
- _____. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz ; EDUSP, 1987.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A tradição sempre nova**. São Paulo: Ática, 1976.
- BRUNO, Haroldo. Hibridismo de gêneros. **O Estado de S. Paulo**. 15 dez. 1974. Suplemento Literário. p. 1.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1 e 2.
- _____. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. et. al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASTRO, Manuel Carlos de. A natureza do fenômeno literário. In: SAMUEL, Rogel (org.). **Manual de teoria literária**. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain et al. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- CHIAPPINI, Ligia ; AGUIAR, Flávio Wolf de (org.). **Literatura e história na América Latina: seminário internacional**, 9 a 13 set. 1991. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz (espanhol), Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). São Paulo: EDUSP, 1993.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. **O texto literário**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- DOURADO, Autran. **Uma poética de romance: matéria de carpintaria**. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.
- DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. 2. ed. rev. e ampl. Trad. Alice Kyoko Miyashiro et. al. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltesir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, Umberto. **A obra aberta**. 8. ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s/d].
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Três mulheres de três PPPês**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FOLHETIM. Centenário do nascimento de Getúlio Vargas. Entre o monumento e a história. Folha de S. Paulo, 17 abr. 1983. p.1-12.
- FOLHETIM. Os anos 70. Folha de S. Paulo. 13 jan. 1980. p.1-15.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FOUCAULT, Michel; ROUANET, Sérgio Paulo; MERQUIOR, José Guilherme; LECOURT, Dominique; ESCOBAR, Carlos Henrique de. **O homem e o discurso**. (A arqueologia de Michel de Foucault). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- FOUCAULT, Michel; LIMA, Luiz Costa et. al. **Estruturalismo e teoria da linguagem**. Trad. Luís Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- FOUCAULT, Michel. **L'ordre du discours**. A ordem do discurso de Michel Foucault. Trad. Adalberto de Oliveira Souza. Paraná-Maringá: UEM, Apontamentos n. 29, jan. 1995.
- FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction. In **Theory of the novel**. New York: The Free Press, 1967. p. 108-137
- FRYE, Northrop. **Tables of identity** (studies in poetic mythology). New York, Burlingame: Hacourt, Brace & World, Inc., 1963.
- _____. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

- _____. **O caminho crítico**: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Trad. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GAY, Peter. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud**. (A paixão terna). Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. v. 2.
- GOLDMAN, Lucien. **A sociologia do romance**. 2. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte**. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v. 1 e 2.
- HELLER, Agnes. **Uma teoria da história**. Trad. Dilson Bento de Faria Ferreira Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, São Paulo: Loyola, 1992.
- HOHLFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de & ARAUJO, Lucia Nascimento. **Ensaístas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- HOSBAWN, Eric ; RANGER, Terence (org.). **A inveção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Piega, João F. Barreto. 2. ed. Lisboa: Fundação Colouste Gulbenkian, 1985.
- JOLLES, André. **Formas Simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1974.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 5. ed. Coimbra: Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1971.
- KRISTEVA, Julia. Présentation. In: BAKHTIN, Mikhail. **La poétique de Dostoievski**. Paris: Seul, 1970. p. 5-21.
- KUJANSKI, Gilberto de Melo. **A crise no século XX**. São Paulo: Ática, 1989.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.
- LEPECKI, Maria Lúcia. **Autran Dourado**: uma leitura mítica. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.
- LIMA, Luiz Costa. (org. e trad.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- _____. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1 e 2.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, [s/d].
- MACHADO, Irene. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FADESP, 1995.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. A. **A arte do conto, sua história, seus gêneros, sua técnica e seus mestres**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
- MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, [s/d].
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Discurso fundador (a formação do país e a construção da identidade nacional)**. Campinas: Pontes, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A outra voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Em busca do Brasil Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1974.
- POUND, Ezra. **A B C da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 10. ed. rev. ampl. e atual. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1986.

- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Trad. Jaime Ferreira e Vitor de Oliveira. Lisboa: Vega, 1978.
- REIS, Carlos. **Técnicas de análise textual**. Coimbra: Almedina, 1978
- _____. **Construção da leitura**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982.
- _____. & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.
- RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **Texto/Contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1985.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário**. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1975.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHÜLER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
- SOBANIA, João Correa. **Aspectos do narrador e do discurso das personagens em O Nome do Bispo**. Curitiba, 1991. Monografia apresentada à disciplina Ficção Brasileira Contemporânea do Curso de Mestrado em Letras, UFPR. (mimeo).
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- TODOROV, Tzvetan. **Les catégories du récit littéraire**. Communications. Paris: Seul, n. 8, 1966
- _____. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Poética**. Trad. Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema, 1986.

_____. **Poética da prosa**. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, [s/d].

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

VENTURELLI, Paulo Cesar. **A carne embriagada** - uma leitura em torno de João Silvério Trevisan. Curitiba, 1993. Dissertação de Mestrado, UFPR. (mimeo).

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Heldegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título

"OLHAR ENSAÍSTICO - MATÉRIA BANAL"

AUTORA

MARIA CRISTINA MONTEIRO

BANCA

MARILENE WEINHARDT

(UFPR)

ÉDISON JOSÉ DA COSTA

(UFPR)

SILVIA MARIA AZEVEDO

(UNESP)

Data: 18 de dezembro de 1995

Hora: 9:00 Hs

Local: Ed. Dom Pedro I - Sala 1013