



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**A nação, a família e o herdeiro: romance e sociedade em
O nome do bispo, de Zulmira Ribeiro Tavares**

Flávia Cristina de Araújo Guedes

Brasília – DF

2020

Flávia Cristina de Araújo Guedes

**A nação, a família e o herdeiro: romance e sociedade em
O nome do bispo, de Zulmira Ribeiro Tavares**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

Brasília – DF

2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AG924n Araújo Guedes, Flávia Cristina de
A nação, a família e o herdeiro: romance e sociedade em O
nome do bispo, de Zulmira Ribeiro Tavares / Flávia Cristina
de Araújo Guedes; orientador Edvaldo Aparecido Bergamo. --
Brasília, 2020.
169 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Zulmira Ribeiro Tavares. 2. Nação. 3. Família. 4.
Herdeiro. 5. Romance Brasileiro Contemporâneo. I. Bergamo,
Edvaldo Aparecido , orient. II. Título.

Flávia Cristina de Araújo Guedes

**A nação, a família e o herdeiro: romance e sociedade em
O nome do bispo, de Zulmira Ribeiro Tavares**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo – TEL/UnB
(Orientador e Presidente da Banca)

Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa – TEL/UnB
(Membro Interno)

Prof. Dr. Tiago Marcenes Ferreira da Silva – IFB
(Membro Externo)

Prof. Dr. Juan Pedro Rojas – LET/UnB
(Membro Suplente)

À minha família, aos meus amigos e a todos que se doam pelas causas sociais, ajudando os mais desamparados, sejam pessoas ou animais.

Agradecimentos

Ao querido professor Edvaldo Bergamo, pela orientação que concedeu em minhas leituras, pesquisas e na escrita desta dissertação. Pela compreensão, por todo o apoio dado nos momentos mais necessários e pelo conhecimento e aprendizado que me propiciou. Por ser inspiração, para mim e para seus demais alunos, transmitindo o poder literário com tanto amor e seriedade. Gratidão eterna!

A todos os professores que contribuíram para a minha evolução pessoal e profissional, por meio de desconstruções e construções asseguradas pelas intensas discussões acerca de objetos literários. Um agradecimento especial à Márcia Manir, de quem fui aluna na Universidade Federal do Maranhão, e tive o prazer de ouvir tantas vezes falar de literatura, principalmente, brasileira e portuguesa, com tanta paixão e comprometimento. Aos queridos professores da Universidade de Brasília: Adriana de Fátima Barbosa, pela oportunidade em orientar a minha pesquisa de Iniciação Científica e elucidar tantas questões sobre as obras de Mário de Andrade, a estética marxista e o feminismo, possibilitando-me entrar em contato com autoras e obras de tão grande relevo, porém, esquecidas pelo sistema literário; Ana Laura Côrrea, por compartilhar a sua paixão pela literatura, bem como pelos estudos marxistas, tão necessários em nossa vida, e que espero que me acompanhem por toda a minha existência; e aos demais professores que, em alguma medida, ampararam os meus estudos e meus conhecimentos literários.

À CAPES, pelo financiamento que me ajudou por tantos meses e possibilitou a aquisição de materiais e participação em eventos, auxiliando em minha formação acadêmica.

Aos colegas de Pós-graduação: João Paulo Ferreira, Nara Gomes, Caroline Neres, Carla Guimarães, Loyde Cardoso e Rafael Teixeira, pela companhia durante as aulas e por dividirem sonhos, conhecimento, esperanças e angústias durante a vigência deste trabalho.

Aos amigos, especialmente, os de longa data, que sempre estiveram presentes, seja fisicamente ou não, em momentos marcantes de minha vida, apoiando e me ajudando a buscar ser o melhor de mim. Vocês estão sempre em meu coração. Gratidão especial a Aquiman Costa, Tiago Amate, Jéssica Barros, Camila Sousa, Jéssica Vasconcelos, Flávia Silveira, Priscila Formiga, Rayssa Baldez, Monique Sales, Marcos Anderson e Eduardo César.

À minha família, em especial, à minha amada mãe, Socorro, a quem eu devo toda a minha vida e sem a qual eu não teria chegado onde estou. Muito obrigada por sempre apostar em mim e sonhar comigo os meus sonhos. Ao meu pai, Antonio, pelo afeto, cuidado e incentivo nos estudos, acreditando no meu potencial. Ao meu irmão Eduardo, que, muitas

vezes, foi como um segundo pai para mim. Parte da pessoa que sou, eu devo a você, minha maior e melhor influência na vida. Ao tio Paulo, por todo o acolhimento durante meus primeiros anos em Brasília e por acreditar nos meus objetivos e ajudar a trilhá-los. Aos meus demais familiares, em especial, a meus avós maternos, Raimundo “Mundico” e Terezinha, que já não estão mais neste plano, mas que habitarão o espaço do meu coração por toda a eternidade. Aos meus avós paternos, Vítor e Carmosina. Todos exemplos, para mim, de fé, luta e perseverança.

A Deus, a quem só tenho a agradecer, por nunca me faltar, sobretudo, nos momentos de mais aflição. E por todas as bênçãos e graças alcançadas. E à Nossa Senhora, mãezinha querida, por seu intenso amor e proteção.

[...] os romancistas tendem a uma figuração realista do típico, a um realismo para o qual a cuidadosa figuração dos detalhes não é mais do que um meio. Fielding diz claramente que o retrato de pessoas vivas, mesmo que plenamente bem realizado em sentido artístico, não tem nenhum valor se as pessoas figuradas não são tipos.

LUKÁCS, György. “Romance como epopeia burguesa”. *In: Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

A sátira é um modo de expressão literária abertamente combativo. O que é figurado na sátira não é o porquê e o contra o quê se combate, nem o próprio combate: é a própria forma da figuração que, em seu princípio e de modo imediato, assume a característica de um combate aberto.

LUKÁCS, György. “A questão da sátira”. *In: Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

Nos nossos dias aparecem outros traços para dar certa fisionomia comum, como, por exemplo, a urbanização acelerada e desumana, (...) pairando sobre isto o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países de origem, transformando-nos (salvo Cuba) em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. *In: A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

A esperança de hoje tem que ser uma adaptação contemporânea do velho chamado aos explorados: ‘Os feitos de imbecis de todo o país: uni-vos!’ Recuperemos nossa inteligência, voltemos a praticar a reflexão autônoma, que é a chave de tudo que a raça humana produziu de bonito e de distinto na vida da espécie. Afinal, tudo que foi feito por gente também pode ser refeito por gente.

SOUZA, Jessé. “Normalizando a exceção: o conluio entre a grande mídia e a Lava Jato”. *In: A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

Resumo

Esta investigação se debruça sobre uma análise do romance *O nome do bispo* (1985), da escritora paulistana Zulmira Ribeiro Tavares (1930-2018), principiando por uma discussão teórica em torno do gênero romance, notadamente, no Brasil, para, em seguida, considerar o sentido de nação, família e herdeiro, sobretudo no que se refere à constituição identitária brasileira. Tais discussões são imprescindíveis para o enfoque analítico do *corpus* desta dissertação ao problematizarem os impasses da formação nacional do país apreendidos pela forma artística do romance e apresentarem a sátira como recurso estético combativo perante os grupos dominantes. A partir do desmascaramento de classe, revelam-se fraturas históricas e sociais entre passado e presente brasileiros que asseguram a atualidade do romance em questão. Evidencia-se, neste contexto, a contribuição da autora para a literatura e sociedade brasileiras, ao indicar as abissais desigualdades que assolam o Brasil, encontrando raízes profundas na configuração patriarcal-escravocrata das elites que, historicamente, dominam o país.

Palavras-Chave: Zulmira Ribeiro Tavares; Nação; Família; Herdeiro; Romance Brasileiro Contemporâneo.

Abstract

This research analyzes *O nome do bispo* (1985), a Brazilian novel written by Zulmira Ribeiro Tavares (1930-2018) who was born in São Paulo. For first the theoretic discussion focus on the novel fiction gender developed in Brazil to finally considerate nation, family and heir meanings into Brazilian national identity. All appointments are essential to the analysis center inside dissertation when they criticize a national formation process exposed by the artistic novel form, or presents satire as an aesthetic combative resource against dominant groups. Because of this class complaint historical and social breakings are revealed between Brazilian past and present what demonstrate the topicality of the mentioned novel. In this context it would be evident the author contribution to Brazilian literature and society when she evokes in her books the deep social inequality that attacks Brazil. Zulmira's artwork expose the patriarchal and slavery configuration of elites which had dominate her country historically.

Keywords: Zulmira Ribeiro Tavares; Nation; Family; Heir; Contemporary Brazilian Novel.

Sumário

“Inchadas, são como bolhas essas elevações que circundam o centro”: introdução	11
1. “O romance é o gênero literário mais típico da sociedade burguesa” – a teoria do romance e o romance no Brasil.....	17
1.1 “O mundo humano em questão é aquele onde a alma, como homem, deus ou demônio, está em casa”: a teoria do romance	18
1.2 “Um gênero de acumulação que foi difícil para a literatura brasileira”: formação do romance no Brasil.....	30
1.3 “Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa”: o romance contemporâneo brasileiro.....	45
2. “O nosso atraso em função do prolongamento do estatuto colonial”: a nação, a família e o herdeiro.....	54
2.1 “O erro histórico faz parte da formação de uma nação”: nação e experiência europeia	55
2.2 “Um longo trajeto nas culturas latino-americanas”: nação e experiência latino-americana	60
2.3 “O poder é a questão central de toda a sociedade”: nação e experiência brasileira....	64
2.4 “A família se confundia com a prosperidade do patrimônio, a honra do nome”: sobre a família.....	72
2.5 “Todos os homens absorvem (...) a própria essência paterna”: sobre o herdeiro.....	80
3. “A precisão descritiva e analítica de Zulmira talvez seja única na literatura brasileira atual”: Zulmira Ribeiro Tavares e <i>O nome do bispo</i> ”	89
3.1 “O materialismo funciona como antídoto contra as ilusões do grã-finismo intelectual”: Zulmira e sua fortuna crítica.....	90
3.2 “A ironia não tem a intenção clara de machucar; só um pouco”: Zulmira e o romance brasileiro.....	98
3.3 “Essa pouca coisa que afinal de contas somos nós como instituição”: a formação nacional problemática em <i>O nome do bispo</i>	107
3.4 “Uma severidade como não se vê mais hoje em dia”: Zulmira e a figuração da família brasileira patriarcal-escravocrata.....	122
3.5 “O embananado herdeiro de um nome paulista ilustre”: Zulmira e o herói fracassado contemporâneo	138
3.6 “Uma trama diversa, ora mais clara, ora mais densa que a própria noite”: o romance <i>O nome do bispo</i> e o projeto literário de uma escritora paulistana	151
“As coisas voltam, mas são outras”: conclusão.....	158
Referências bibliográficas	165

**“Inchadas, são como bolhas essas elevações que circundam o centro”¹:
introdução**

Nos nossos dias aparecem outros traços para dar certa fisionomia comum, como, por exemplo, a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica. Pairando sobre isto o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países de origem, transformando-nos (salvo Cuba), em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais.

No campo cultural, ocorre em todos os nossos países a influência avassaladora dos Estados Unidos, desde a poesia de revolta e a técnica do romance até os inculcamentos da televisão, que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional correspondente à violência real, não apenas da Metrópole, mas de todos nós, seus satélites.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. *In: A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

¹ Trecho extraído do livro *O nome do bispo* (2004), de Zulmira Ribeiro Tavares.

A discussão em torno da formação da literatura brasileira sempre foi conflituosa, sendo divergente o pensamento de vários críticos sobre o assunto. Antonio Candido, por exemplo, toma as primeiras produções literárias, no Brasil, como manifestações literárias “em graus variáveis de isolamento e articulação, no período formativo inicial que vai das origens, no século XVI, com os autos e cantos de Anchieta, às Academias do século XVIII” (CANDIDO, 2017a, p. 26). Segundo o autor, essas manifestações não representam um sistema literário, de fato, mas, em alguns casos, apenas um esboço. É com os árcades “que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando graus variáveis a vontade de fazer *literatura* brasileira” (CANDIDO, 2017a, p. 26, ênfase do autor).

No século XIX, no contexto da independência, surge o Romantismo e, com ele, o gênero romance, que, nos termos de Antonio Candido (2017a), retratava a realidade brasileira sob um outro ponto de vista, mais objetivo e analítico do que os outros gêneros e mais de acordo com as “necessidades expressionais” daquele tempo. O *status* de país independente dava aos intelectuais brasileiros a necessidade de transfigurar a nova realidade da nação² e fazia-se emergente um gênero que desse conta de expressar artisticamente a vida cotidiana e os costumes que aqui haviam, além do exotismo e do pitoresco – como nos romances regionalistas e indianistas de José de Alencar.

Para Antonio Candido (2017a), a amplitude formal do romance, em oposição à limitação dos gêneros clássicos, permitiu-lhe ser o gênero ideal para veicular as contradições existentes no Romantismo. De acordo com o crítico, “sempre que o romance romântico resistiu à tentação da poesia e buscou a *norma* desse gênero sem normas, encaminhou-se resolutamente para a descrição e o estudo das relações humanas em sociedade” (2017a, p. 431, ênfase do autor). Seu eixo era a expressão do real, por meio da verossimilhança, na narrativa, que no romance romântico brasileiro era norteado pelo nacionalismo literário. De Macedo a Taunay, o nacionalismo tinha como principal característica a descrição da realidade local, com sua paisagem, seus tipos sociais e costumes brasileiros. O romance contribuiu para fortalecer e disseminar o idealismo romântico de país novo, tornando-se instrumento de pesquisa nacional.

O romance, portanto, deve muito de sua aclimação à literatura brasileira ao Romantismo, sendo também um gênero relevante para os demais movimentos literários que surgiram depois. É no romance que as contradições da sociedade burguesa são figuradas da maneira mais adequada, como já afirmava Lukács (2011, p. 194). Em um momento de recém-

² Veremos como o termo “nação” tem sido problemático para o Brasil desde a independência.

independência brasileira, com o crescimento das cidades e o advento do estrato burguês, o gênero romanesco era o que melhor expressava as situações do cotidiano – ainda que encontrasse impasses entre forma e conteúdo e, conseqüentemente, comprometesse o grande realismo, no sentido lukacsiano, problemática esta que será solucionada com a segunda fase de Machado de Assis e que veio a influenciar, significativamente, outros escritores posteriores a ele.

Um dos nomes da literatura contemporânea brasileira que reúne aspectos formais e temáticos do romance brasileiro é Zulmira Ribeiro Tavares. Escritora nascida em São Paulo em 1930 e falecida em 2018, publicou o primeiro livro de ficção (e não-ficção)³, *Termos de comparação*, em 1974. Seu primeiro romance, *O nome do bispo*, foi lançado apenas em 1985. Sua obra literária, sobretudo a ficção, acomoda diversos traços, tanto no nível da forma quanto do conteúdo, de muitos escritores importantes para a formação da literatura brasileira, como: Lima Barreto, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Clarice Lispector e Paulo Emílio Salles Gomes – além do já citado Machado de Assis. Essa assimilação entre obras e autores de distintas épocas faz da obra literária de Zulmira, especificamente, *O nome do bispo*, um romance-síntese da formação da literatura brasileira.

O nome do bispo figura diversas épocas da sociedade brasileira, em uma tensão entre passado e presente, arcaico e moderno, mas também mimetiza momentos distintos da literatura brasileira. Tendo em vista a complexidade formal e os importantes temas que o referido romance aborda, é pertinente o seu enriquecimento para o sistema literário brasileiro. É composto por um conjunto de personagens, que, como afirma Lukács (2011, p. 206), representam uma classe e não mais um todo social, como na epopeia. Os tipos sociais estão presentes nos grandes romances realistas brasileiros, como em Machado de Assis e Lima Barreto, por exemplo. Ademais, a sátira e a ironia como recursos linguísticos empregados para fazer crítica social também aproximam a obra de Zulmira a esses e a outros romancistas brasileiros, além da figuração do herdeiro burguês decadente, à maneira machadiana, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Outro momento crucial da literatura brasileira para a composição de *O nome do bispo* é o romance de 1930 e a consciência de subdesenvolvimento do país. Várias são as influências deste período encontradas no livro em questão. O primeiro traço constatado é a presença do herói fracassado no romance da década de 30. O protagonista de *O nome do bispo* muito se assemelha a personagens como Carlos Melo, do *Ciclo da Cana de açúcar*, de José

³ Livro composto por uma parte ficcional, de contos, e outra não-ficcional, com poemas e ensaios.

Lins do Rêgo, e Luís da Silva, de *Angústia*, de Graciliano Ramos. Personagens que, conforme Mário de Andrade (2002), não têm força para viver, são desfibrados e incompetentes perante a vida, não sendo detentores de “nenhum músculo como nenhum ideal” (ANDRADE, 2002, p. 212). Além disso, a vocação autoritária, que configura o plano de fundo do romance de Zulmira Ribeiro Tavares, aparece com força nos romances sociais/regionalistas de 30, como em outros momentos da literatura brasileira, refletindo o autoritarismo de classe que sempre vigorou no país, desde as elites rurais comandadas pelo mandonismo do patriarca.

O romance *O nome do bispo*, como outras obras de ficção de Zulmira Ribeiro Tavares, em alguma medida, distancia-se e aproxima-se de romances da literatura contemporânea brasileira, sobretudo os publicados entre o decênio de 1960 e de 1980. O período do regime militar foi marcado por narrativas de resistência, de engajamento, mas também de desilusão, como informa Renato Franco (1998). Em um momento de fragmentação social e individual, narram-se a violência, indivíduos e relações sociais fragmentadas. Como afirmam Benjamin e Adorno, após o surgimento da Indústria Cultural, e somado a isso, a ascensão de governos fascistas, as sociedades foram se desintegrando, como também “a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua” (ADORNO, 2003, p. 56). Daí a problemática em representar a sociedade moderna de maneira realista, segundo a perspectiva de Lukács.

A prosa de Zulmira Ribeiro Tavares é bastante influenciada pela forma ensaística da ficção de Paulo Emílio Salles Gomes e Silviano Santiago. *O nome do bispo* se distancia daquele “realismo feroz” – como dizia Antonio Candido – que constituía a ficção da década de 70, dos romances-reportagem e dos romances policiais, tão em voga naquela época. Como afirma Flora Süssekind (2003), *O nome do bispo*, assim como outras ficções que continham, em parte, a forma do ensaio, buscava mostrar as armadilhas que podem haver em um ideal de nação – ideário que a literatura brasileira sempre ajudou a legitimar. A modernização é um traço marcante e também matéria para a obra de Zulmira. Sobre o romance, Roberto Schwarz (2004, p. 231) assinala que “liberdade moderna, mais incertezas de uma classe decadente, mais amor literário, da precisão, formam uma aliança em que o desejo de conhecer e de transformar são fermentos fortes, uma aliança cuja atualidade não passou”.

Para chegar à leitura e análise do romance, o *corpus* deste trabalho, é basilar, no primeiro capítulo, partir do estudo da teoria do romance fundamentada pelo renomado filósofo húngaro György Lukács. Ademais, é importante confrontar questões deste intelectual acerca do gênero romanesco com outros estudiosos, como Mikhail Bakhtin, Ian Watt, Walter Benjamin e Theodor Adorno, com o enfoque em *epos* e romance. Adiante, a discussão girará em torno da formação do romance brasileiro e sua aclimatação por aqui, a partir do

Romantismo, passando por todos os movimentos literários importantes na consolidação do gênero no Brasil, levando em consideração a estética realista na percepção lukacsiana. Para esse momento, serão acionados os aspectos críticos de Antonio Candido, Roberto Schwarz, Ángel Rama, Antonio Arnoni Prado, Alfredo Bosi, João Luiz Lafetá, Mário de Andrade, Silviano Santiago, Renato Franco, Tânia Pellegrini, Flora Süssekind e Regina Dalcastagnè.

No segundo capítulo, o estudo teórico envolve o sentido de nação e formação nacional na Europa, na América Latina e no Brasil. No caso específico brasileiro, intenciona-se discutir a origem da formação nacional como um projeto das elites e a propagação da falsa ideia de um país sem fraturas, rejeitando toda a história por trás da escravidão, que legou aos negros e índios séculos de marginalização, preconceito e miséria – e como a ideia de “nação imaginada”⁴ esteve ligada aos interesses da elite intelectual e contribuiu para o prolongamento do atraso social e nacional. Visando a compreender esta temática no romance de Zulmira, objetiva-se, nesta parte do trabalho, um debate acerca da configuração familiar escravocrata-patriarcal e do herdeiro. Teremos como fundamentação teórica os textos sobre nação e nacionalismo de Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Néstor García Canclini, Octavio Ianni, Machado de Assis, José de Alencar, Sérgio Buarque de Holanda, Raymundo Faoro, Darcy Ribeiro, João Hernesto Weber, Jessé Souza, Paulo Arantes, José Murilo de Carvalho. Sobre família e herdeiro, Philip Ariès, Friedrich Engels, Antonio Candido, Gilberto Freyre, Sérgio Miceli, Luís Martins e outros.

O terceiro capítulo se debruçará sobre a análise do romance *O nome do bispo*, a partir da fortuna crítica da autora, buscando identificar a sua linha de força e a leitura predominante de sua obra. Objetiva-se, ainda, examinar a relação entre o romance de Zulmira e o romance brasileiro, a formação nacional problemática que aparece no livro, a figuração da família escravocrata-patriarcal brasileira e do herdeiro fracassado contemporâneo. Para concluir, este capítulo tentará delinear a importância do romance *O nome do bispo* na carreira literária da escritora e na literatura brasileira contemporânea. Serão feitas as análises considerando passagens do romance e as discussões travadas ao longo do trabalho. Tal investigação terá como fio condutor a questão do realismo da teoria de Lukács, procurando averiguar de que maneira o romance consegue apreender a realidade transfigurada, levando em consideração o problema da atualidade do realismo, posto que a sociedade retratada estava saindo de anos de desintegração pelo regime militar e, ainda, sofrendo os impactos gerados a partir da expansão da Indústria Cultural.

⁴ Expressão denominada por Benedict Anderson e trazida para a questão nacional brasileira por José Murilo de Carvalho e Paulo Arantes.

O nome do bispo é o livro que mais repercutiu positivamente na vida literária de Zulmira Ribeiro Tavares. Primeiro romance da autora, conseguiu ampliar e aprofundar questões de classe e de raça já trazidas pelos contos e as formas não ficcionais que compunham a sua obra, além da figuração romanesca de uma formação nacional problemática, incompleta, contraditória. A fusão entre o gênero romanesco, o ensaio, a lírica e outros gêneros, formaram uma marca peculiar na obra da autora. A crítica ferina exposta em forma de sátira e aliada a uma boa precisão e objetividade narrativa chamaram a atenção da crítica, rendendo-lhe o prêmio Mercedes-Benz de Literatura de melhor obra nacional em 1985 e a sua tradução para outros idiomas como o inglês e o alemão. *O nome do bispo*, de acordo com Lucilene S. Costa (2002), foi o romance que deu reconhecimento à escritora, mesmo que relativamente, alcançando um público considerável à época e superando as fronteiras da esfera acadêmica.

Por intermédio de uma fissura anal, o protagonista Heládio Marcondes Pompeu é ridicularizado a todo momento, na narrativa. A fissura anal como metáfora da decadência da classe burguesa e instrumento da sátira, ajudam pela linguagem ensaística do narrador, a desmascarar a farsa do comportamento e a expor as fraturas, não apenas de classe, mas de toda a configuração familiar, incluindo o herdeiro, que, de maneira articulada, sempre estiveram presentes na formação nacional com um projeto de dominação e enriquecimento próprio. Por outro lado, essa fissura demonstra, ainda, aspectos da desigualdade social e miséria legadas à maior parcela da população. Conforme é assinalado por Adorno e Horkheimer (1981, p. 211), “a família desenvolve em seu interior as relações autoritárias que se articulam dialeticamente com o autoritarismo social, além de ser reprodutora do consenso acrítico”.

O olhar acurado do narrador não deixa passar coisa alguma. Memórias, sonhos e delírios trazem de volta enigmas não solucionados que são de grande ganho para a sociedade e a literatura brasileira. Junta-se a este fato a História e o tempo de São Paulo se movimentando, em sentido metafórico, por todo o livro. Para o leitor chegar à análise do romance, é imprescindível começar sua leitura pelas discussões em torno da teoria do romance, para melhor compreensão dos aspectos do gênero romanesco, considerando o ponto de vista de renomados filósofos como György Lukács. Portanto, este será o ponto a ser trabalhado no primeiro capítulo, abordando, também, o romance no Brasil.

1. “O romance é o gênero literário mais típico da sociedade burguesa”⁵ – a teoria do romance e o romance no Brasil

As forças sociais que o artista apreende, figurando o seu caráter contraditório, devem aparecer como traços característicos dos personagens representados, ou seja, devem possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios que não existem na vida burguesa cotidiana; e, ao mesmo tempo, devem se manifestar como características individuais de um indivíduo concreto. O caráter contraditório da sociedade capitalista se manifesta por toda parte e a humilhação e depravação do homem impregnam toda a vida na sociedade burguesa, tanto subjetiva quanto objetivamente; por isso, quem vive uma experiência apaixonada e profunda até o fim torna-se inevitavelmente objeto destas contradições [...].

LUKÁCS, György. “Romance como epopeia burguesa”. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

⁵ Trecho extraído do texto “Nota sobre o romance”, de György Lukács, pertencente à coletânea *Georg Lukács*, organizada por José Paulo Netto.

Propõe-se, neste capítulo, delinear os aspectos teóricos do romance, a partir do filósofo György Lukács, confrontando seus estudos com os de outros estudiosos do gênero – Mikhail Bakhtin, Ian Watt, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno –, com o objetivo de tentar compreender o processo de formação e maturação do romance e a sua relevância no sistema literário brasileiro. Dado conhecimento sobre a teoria romanesca permite-nos analisá-lo em seu surgimento e desenvolvimento, no Brasil, com um referencial bibliográfico de grande relevo, para ajudar-nos a compreender não apenas o seu lugar na tradição literária brasileira, mas, ainda, como figura um projeto de nação desde a sua independência, com suas transformações e fraturas históricas.

1.1 “O mundo humano em questão é aquele onde a alma, como homem, deus ou demônio, está em casa”⁶: a teoria do romance

É imprescindível, para uma discussão acerca do gênero romanesco, levar em conta os estudos do filósofo húngaro György Lukács. Durante toda a sua vida, é possível encontrar reflexões estéticas constantes em suas obras e a preocupação do autor em elaborar uma teoria do romance. A partir dos ensaios *A teoria do romance* (1916), “Nota sobre o romance” (1934) e “Romance como epopeia burguesa” (1935), buscaremos discutir questões importantes sobre a teoria do romance propostas por Lukács nos estudos de sua juventude, influenciados pelas chamadas ciências do espírito⁷ e o legado hegeliano, bem como suas observações elucidadas nos ensaios dos anos 1930, as quais, em certa medida, superam o seu pensamento anterior.

A teoria do romance irrompeu a partir da eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, “sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial” (LUKÁCS, 2009, p. 8). Lukács repudiava veementemente o momento da guerra e a burguesia daquele período. Esse repúdio, ele denomina, em um ensaio de sua maturidade, como “utópico”, visto que, para ele, não havia nada que pudesse mediar a sua “postura subjetiva com a realidade objetiva” (LUKÁCS, 2009, p. 8). Para o autor, não havia possibilidade de superação daquele momento caótico e isso se reflete na problemática da forma romanesca, que se torna a “imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (LUKÁCS, 2009, p. 14). Esse problema advém de “razões histórico-filosóficas”, pois a realidade não é mais um

⁶ Fragmento extraído do livro *A teoria do romance* (2009), de György Lukács, p. 66.

⁷ As ciências do espírito, fundadas por Wilhelm Dilthey e Georg Simmel, e as ideias da estética hegeliana foram pilares de fundamental importância em *A teoria do romance*, sendo “a primeira obra das ciências do espírito em que os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados concretamente a problemas estéticos” (LUKÁCS, 2009, p. 11).

solo fértil à arte, ocasionando a perda de uma “totalidade espontânea do ser” (LUKÁCS, 2009, p. 14).

As formulações estéticas acerca do gênero romanesco presentes em *A teoria do romance* tiveram como bases fundamentais as chamadas ciências do espírito e a teoria do romance e os estudos estéticos de Hegel. Como o próprio Lukács afirma, “encontrava-me, a essa altura, no processo de transição de Kant para Hegel, sem, contudo, alterar em nada minha relação com os métodos das chamadas ciências do espírito” (LUKÁCS, 2009, p. 9). Desse modo, este ensaio trata das questões sobre o romance e a epopeia de maneira mais idealista, caindo por vezes em abstração.

Tais abstrações ocorreram devido à falta de mediações histórico-sociais, as quais estarão presentes nos estudos de Lukács nos anos 30, propiciados pela “virada ontológica”⁸, com o avanço do pensamento hegeliano e de sua percepção idealista-objetivista. Anteriormente, tinha como enfoque o âmbito político-filosófico e o estudo da teoria dos gêneros, ao contrário dos estudos posteriores, em que volta a se dedicar à análise e crítica literária e adquire pressupostos estéticos e filosóficos distintos de *A teoria do romance*.

Na década de 30, Lukács toma como base para a construção da teoria do romance o materialismo histórico-dialético de Karl Marx. Nos termos do filósofo húngaro,

uma vez surgida a sociedade de classes, a grande arte narrativa só pode extrair sua grandeza épica da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica. Na figuração épica, estas oposições se encarnam sob a forma de luta dos indivíduos na sociedade (LUKÁCS, 2011, p. 207).

Para o jovem Lukács, o romance se opõe à epopeia, dado que nela o mundo era totalmente fechado, não havendo nenhuma interioridade e nem exterioridade para a alma. Não há essa distinção no mundo da epopeia, onde tudo é homogêneo, nem conflito para a alma que “desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se” (LUKÁCS, 2009, p. 26). O autor afirma que entre

epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual

⁸ Reiteração de György Lukács ao marxismo a partir do contato com os *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844), de Karl Marx e Friedrich Engels, durante os seus anos de exílio em Moscou. A compreensão ontológica do ser (o homem como um ser social) passa a fazer parte do pensamento lukacsiano.

a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 55).

O homem da epopeia não sabe o que é solidão, ele vive em prol de uma coletividade, da família, do Estado, não sendo somente ele o detentor da substância, sua relação com as demais partes envolvidas desse círculo também é carregada de substancialidade. “O dever-ser é para ele apenas uma questão pedagógica, uma expressão de que ainda está a caminho de casa, mas não exprime ainda a relação única e insuperável com a substância” (LUKÁCS, 2009, p. 29). No mundo burguês do romance, não existe mais a essência transcendental que unia os homens no mundo antigo. Ele é fragmentado diante da nova configuração histórico-filosófica e, portanto, vazio de sentido.

O homem se torna um indivíduo, vivendo em busca de si mesmo, de autoconhecimento, e de sentido para a sua alma em uma realidade objetiva degradada. Ele almeja alcançar uma totalidade que já não está mais dada espontaneamente na sociedade. Essa totalidade é, então, apenas possibilitada pela forma romanesca. Lukács considera que, no romance, esse mundo moderno é abandonado por deus e a responsabilidade pela escolha do próprio destino é colocada nas mãos do personagem principal, necessitando definir um projeto existencial para si. O seu destino conduzirá toda a narrativa romanesca⁹.

Com a ausência de deus, o herói romanesco sente-se deslocado perante a sua realidade objetiva e é guiado em sua trajetória por um espírito demoníaco, “a psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco. A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência” (LUKÁCS, 2009, p. 92). A essência transcendental do mundo grego é substituída por um abismo intransponível, uma cisão entre o eu e o mundo que vai se refletir na interioridade do protagonista burguês, a qual pode se mostrar passiva frente à exterioridade. Quando isso ocorre, o indivíduo se recolhe em sua subjetividade, esquivando-se de lutar as batalhas desse mundo caótico¹⁰.

Esse pessimismo diante do mundo de um Lukács ainda movido por um anticapitalismo romântico, fruto do momento histórico em que viveu, é superado por ele em seus ensaios “Nota sobre o romance” e “Romance como epopeia burguesa”. Ele passa a visualizar uma saída para os problemas que regem o mundo burguês – com o proletariado e o socialismo. Ele enxerga o homem como um ser social capaz de transformar a realidade em que vive pelas

⁹ No mundo antigo, com o auxílio dos deuses, o homem obrigatoriamente, tornava-se herói, visto que a totalidade está dada ali.

¹⁰ A ironia é usada, então, como recurso pelo escritor romanesco para apreender “o deplorável fracasso de uma desejada adaptação a um mundo alheio a ideais, de um abandono da idealidade irreal da alma em prol de um controle da realidade” (LUKÁCS, 2009, p. 87).

suas ações. Aparecem pressupostos estéticos e filosóficos importantes como a ideia de *tipicidade*, a centralidade da ação, a importância da narração e o termo *realismo*. De acordo com o autor dos anos 1930,

para os grandes romancistas, o problema da forma consiste em superar esta hostilidade do material com que trabalham, inventando situações nas quais a luta [de classes] recíproca seja concreta, clara, típica, sem aparecer como choque fortuito; só assim, da sucessão destas situações típicas, pode ser construída uma ação épica realmente significativa (LUKÁCS, 2011, p. 208).

Por essa acepção, é na realidade e na situação concretas, considerando as causas econômicas (forças de produção e propriedade privada) constituintes da sociedade, que o romance apreende artisticamente as contradições nas relações humanas. Na figuração do caráter contraditório das forças sociais e históricas, devem ser captados os traços específicos das personagens. A construção das personagens típicas em situações típicas forma as mediações necessárias, por meio da ação, para a representação realista da vida privada. A centralidade da ação é essencial no romance, pois, “somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, independentemente de que ele o saiba ou não” (LUKÁCS, 2011, p. 205).

Outro autor que se interessa pela teoria do romance é o filósofo russo Mikhail Bakhtin. No ensaio “Epos e romance”, Bakhtin (1990) julga que o romance nasce e se desenvolve em “plena luz da História”. O gênero romanesco não pode ser dissociado do processo histórico, posto que, estando em constante evolução, não está acabado, fossilizado, ainda se constitui, diferente da epopeia, gênero cuja forma está calcificada. Para Bakhtin, o romance é um gênero bastardo da Antiguidade que faz uma escalada para chegar ao cânone, mas, durante muitos séculos, permaneceu fora do cânone, como um gênero inferior aos chamados “gêneros elevados”, já constituídos e velhos.

Para Bakhtin, o fato de o romance ser análogo ao estudo das línguas novas dificulta a elaboração de uma teoria do gênero. Segundo Lukács, essa dificuldade reside no fato de que o romance busca expressar, em sua forma, os problemas contraditórios inerentes ao capitalismo e à sociedade burguesa. Diferente de Bakhtin, que considera outras formas de romance – grego, satírico-cômicas –, Lukács considera o romance apenas a partir do seu surgimento na era moderna. Para o teórico, não havia romance antes disso. As outras variedades do gênero às quais Bakhtin se refere naquele ensaio, para o húngaro, devem ser desconsideradas, dada a

falta de fundo histórico em suas narrativas – e isso constituiria uma das características do romance.

De acordo com Bakhtin, no período de ascensão do romance, ocorre a *parodização* dos gêneros elevados como transição para o romance. A banalização desses gêneros ocorre quando entram em contato com as variedades do romance, que buscam, pelo caráter cômico, rebaixá-los. Bakhtin (1990, p. 400) chama isso de “caráter autocrítico do romance”, como gênero em formação. O romance moderno predomina sobre os demais gêneros e, ao entrar em contato, ocorre uma “romancização dos gêneros” e, em decorrência disso, a linguagem se renova, em virtude de um “plurilinguismo extraliterário” (BAKHTIN, 1990, p. 400). Em oposição ao mundo antigo, em que não havia ideologia, nem “iniciativa linguística”, no romance, o protagonista é um ideólogo, assim como o autor. Não havia apenas uma concepção de mundo, nem apenas uma língua. Ao entrar em contato com outros mundos, várias línguas e culturas se aproximaram, principalmente, no contexto da colonização – e isso se reflete no romance.

Em “Epos e romance”, há também uma influência da estética hegeliana, visto que o filósofo russo enseja opor e aproximar *epos* e romance, comparando ambos os gêneros e afirmando que “o romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica” (BAKHTIN, 1990, p. 427). Quando os gêneros elevados, como a epopeia, se *romancizam*, eles são *parodizados*, dando origem aos gêneros satírico-cômicos. Assim, ocorre o “processo de familiarização do riso” (BAKHTIN, 1990, p. 427). O mundo antigo, passado absoluto distante, dá lugar a um tempo mais próximo do presente inacabado.

Bakhtin, diferente de Lukács, está mais preocupado em estudar o *epos* e o romance com um enfoque no âmbito linguístico. De acordo com sua teoria, o romance possibilitou um novo desenvolvimento e a renovação da literatura no que concerne às línguas e ao seu estilo. É no tempo presente e com as mudanças históricas que uma única língua entra em contato com outras. A colonização em voga na era moderna permite esse contato entre os povos e, conseqüentemente, línguas e culturas. Como afirma o filósofo, “a pluriformidade das línguas, das culturas e das épocas, revelou-se à sociedade europeia e se tornou um fator determinante de sua vida e de seu pensamento” (BAKHTIN, 1990, p. 404). Nesse contexto, o romance tem o seu processo de deformação.

A epopeia é, ainda segundo o autor, um gênero acabado, perfeito e velho, fechado em um passado absoluto e inacessível, separado do presente por uma distância épica. É um gênero que fala de um passado heroico nacional: “o mundo épico do passado absoluto, por sua própria natureza, é inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e

apreciações pessoais” (BAKHTIN, 1990, p. 408). Essa fronteira isoladora do mundo épico é a forma da epopeia. Por sua vez, o romance se desenvolve em um tempo que fala do presente, do contemporâneo. É algo ainda inacabado, próprio de um tempo que está em formação.

Um aspecto bastante relevante e recorrente na análise bakhtiniana é a questão do tempo no romance, aspecto também presente em *A teoria do romance*, de Lukács. No mundo da epopeia, “as categorias temporais relativas que estão dentro dele são ricas e finamente elaboradas (as nuances de *antes*, *mais tarde*, a sucessão dos momentos, da celeridade, da duração etc.)” (BAKHTIN, 1990, p. 411, ênfase do autor). Porém, esses aspectos relativos ao passado épico distanciam-se do tempo atual, que é o tempo do romance, rompendo o laço da forma da epopeia. O tempo passado da epopeia “não está localizado num processo histórico real, nem é correlacionado ao presente e ao futuro, ele conserva, por assim dizer, toda a plenitude dos tempos sobre si mesmo” (BAKHTIN, 1990, p. 411).

O autor considera os gêneros sério-cômicos como uma forma de transição do romance para a sua forma moderna. O riso é um componente que destrói a distância épica e “qualquer hierarquia de afastamento axiológico” (BAKHTIN, 1990, p. 413). Em seus termos, “o riso é um fator essencial à criação desta premissa da intrepidez, sem a qual não seria possível a compreensão realística do mundo” (BAKHTIN, 1990, p. 414). Mesmo quando o romance fala do passado, este não é mitológico, não é o tempo dos deuses, mas um passado histórico. O tempo e o mundo, com o romance, tornam-se históricos.

Outro aspecto do romance, apresentado no ensaio “Épos e romance”, é a inadequação do herói. O homem da epopeia coincide consigo mesmo, sua essência e sua aparência compõem uma unidade, “ele se torna tudo aquilo que poderia tornar-se, e não poderia ter-se tornado outra coisa que não isto” (BAKHTIN, 1990, p. 423). O herói épico está sempre no seu destino, não segue outro caminho. O herói romanesco, entretanto, se sente deslocado em seu destino. Como afirma Lukács, em *A teoria do romance*, Bakhtin também conclui que “o homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” (BAKHTIN, 1990, p. 425). Assim, sua essência e aparência não formam uma unidade, não há adequação de si.

Lukács e Bakhtin se aproximam muito em suas considerações sobre o gênero romanesco e a epopeia. Ambos se preocuparam, na década de 1930, em buscar uma reflexão crítica acerca da teoria do romance. No entanto, Bakhtin, partindo de um paradigma grego para o romance, estava mais focado no discurso, e não em uma perspectiva histórica e econômica. Ele associa os gêneros clássicos e medievais dentro da história dos gêneros, não levando em conta a experiência histórica, como fez Lukács em “Romance como epopeia burguesa”.

Seguindo a linha da teoria do gênero romanesco, em *A ascensão do romance*, Ian Watt aborda questões importantes que envolvem o surgimento do romance no período moderno. Seus estudos têm como base os romances dos escritores ingleses Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, considerados precursores do gênero na Inglaterra, no século XVIII. Watt trata de temas como realismo, individualismo econômico, a evolução da família burguesa, a ascensão da classe média, a experiência privada e o capitalismo, dialogando, em certa medida, com os estudos de Lukács aqui mencionados. O teórico britânico relaciona esses pontos ao romance, à medida que o gênero está intrincado ao contexto social e às suas mudanças.

Diferentemente da noção de realismo trazida por Lukács nos seus estudos dos anos 30, Ian Watt trata de um realismo formal, cuja origem centra-se em um realismo filosófico. O realismo formal ao qual o autor se refere “procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p. 11). No prisma do conceito lukacsiano, o realismo “repousa sobre esta intrepidez no desnudamento das contradições, a verdade social dos seus conteúdos, para a figuração dos quais o realismo de detalhes fornece meios artísticos” (LUKÁCS, 1992, p. 181). Portanto, a noção de realismo em Lukács supera a de Ian Watt, uma vez que um romance não é realista apenas pela maneira como figura a vida privada, mas também por apresentar as contradições das relações sociais.

A experiência da vida privada torna-se o objeto do gênero romanesco, sendo um “árbitro decisivo da realidade” (WATT, 2010, p. 14), em substituição à tradição coletiva da epopeia. Os enredos extraídos da mitologia, de lendas ou outras fontes da literatura antiga dão lugar a enredos não tradicionais, inventados ou inspirados em alguma situação da vida cotidiana. Defoe foi o primeiro romancista a deixar “a narrativa fluir espontaneamente a partir de sua própria concepção de uma conduta plausível das personagens” (WATT, 2010, p. 15). Essa construção não tradicional do enredo, no romance, está subordinada, assim, “ao modelo da memória autobiográfica” (WATT, 2010, p. 15). Na linha do pensamento lukacsiano, Watt afirma que o enredo deve envolver “pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada” (WATT, 2010, p. 16).

Um aspecto essencial no romance é o fluxo temporal que se difere das narrativas anteriores tradicionais e atemporais, como afirma Watt: “a fidelidade do romance à experiência cotidiana depende diretamente de seu emprego de uma escala temporal muito mais minuciosa do que aquela utilizada pela narrativa anterior” (WATT, 2010, p. 24). As

personagens romanescas, assim como o enredo, não estão desprendidas do tempo e espaço, mas neles situadas em uma relação intrínseca. Como afirma Lukács (2009, p. 130), “o tempo torna-se o portador da sublime poesia épica do romance”. A própria ação do tempo confere realidade à figuração romanesca, interligando situações e personagens, muitas vezes, por meio da recordação e da memória. Desse modo, o passado explica o presente.

No que se refere especificamente ao romance inglês, este é oriundo de um período de grandes transformações sociais e econômicas que contribuíram para o seu desenvolvimento e sua disseminação pela Inglaterra e Europa. O romance não era um gênero popular, uma vez que só era acessível à classe burguesa, o que tornava o número de leitores limitado. No entanto, a ascensão da classe média, no século XVIII, possibilitou a expansão do público leitor, que tinha como predominância o gênero feminino das classes alta e média. A mudança na rotina da mulher burguesa daquela época culminou em uma vida ociosa e a leitura do romance se tornou alvo de entretenimento. Posteriormente, o gênero conseguiu atingir as camadas inferiores. Com todas essas mudanças, houve um rompimento “com os temas e o estilo da ficção anterior” (WATT, 2010, p. 62).

Além disso, o romance é a história de um ente privado, um indivíduo em seu ambiente particular. O seu aparecimento é, portanto, para Ian Watt, a conquista da vida cotidiana, e, assim, como afirma Lukács (2011), o romancista se torna “o historiador da vida privada” e “o realismo da vida cotidiana, a recém descoberta ‘poesia da realidade cotidiana’, a vitória da poesia sobre esta realidade prosaica, tudo isso não passa de um meio para a figuração concreta e viva dos grandes conflitos sociais da época” (LUKÁCS, 2011, p. 218). Esses conflitos decorrem do capitalismo, que contribuiu, junto da propagação do protestantismo, para a formação de uma sociedade individualista. O herói do chamado *individualismo econômico*, na concepção de Ian Watt, “tem um lar e uma família e os deixa pela clássica razão do *homo economicus* – é necessário para melhorar sua condição financeira” (WATT, 2010, p. 68-69, ênfase do autor).

O herói romanesco é um explorador com uma única prioridade: o dinheiro. Ele vai se aventurar em outras terras, por vezes, em um ambiente primitivo, para se tornar proprietário e fazer fortuna, para isso, não pode haver vínculos familiares. Um grande exemplo desse indivíduo é Robinson Crusóé, a expressão do homem capitalista daquele tempo, que vê em tudo, inclusive na mulher, um objetivo econômico. Seus relacionamentos são tratados como mercadoria – temos aí a reificação de que Lukács fala em “Romance como epopeia burguesa”. Dessa maneira, esse indivíduo é um ser solitário, que ambiciona ter um escravo. Robinson Crusóé é a metáfora da colonização e o mito do herói positivo burguês, na visão

lukacsiana (LUKÁCS, 2011, p. 218), pois, naquele momento, a vida burguesa era retratada de maneira otimista.

Sobre o romance e a narrativa, no ensaio “O narrador”, o intelectual alemão Walter Benjamin (1994) considera que, na modernidade, torna-se extinto vivenciar experiências fora do cotidiano, compartilhá-las e, conseqüentemente, o ato de narrar. As narrativas, próprias de uma tradição oral, eram contadas por pessoas que traziam suas vivências ou vivências de outras pessoas e dividiam-nas com uma comunidade. Com o advento da modernidade e do sistema capitalista, o homem torna-se fragmentado, isolado em sua sociedade e, principalmente, em tempos de guerra, traumatizado a ponto de não saber mais narrar. Somado a isso, tem-se o aparecimento da imprensa, que vai contribuir para o desenvolvimento e difusão do romance, decretando a extinção da narrativa.

Embora fale em obras de períodos anteriores que tenham aspectos similares ao do romance, Lukács preconiza que os traços típicos deste último “aparecem somente depois que ele se tornou a forma de expressão da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2011, p. 193). Benjamin segue a mesma linha, ao dizer que a evolução do romance só foi possível na sociedade burguesa ainda em ascensão. E o surgimento do livro foi crucial para o estabelecimento do romance, à medida que falava de um indivíduo deslocado. O próprio ato de ler é em si uma forma de isolamento, apartado da natureza, sendo uma “conversa” entre o livro e o leitor.

Conforme observa Benjamin, “o que separa o romance da narrativa – e da epopeia no sentido estrito – é que ele está essencialmente vinculado ao livro” (BENJAMIN, 1994, p. 201). O romance, portanto, tem características que o diferem da narrativa e da epopeia. O homem da narrativa não é um indivíduo que fala para si, mas que fala para um todo, oralmente, que dá e recebe conselhos. Este é o sentido da narração. Para o herói romanesco, isso não é mais possível, visto que a escrita, forma de expressão estruturante romanesca, destina-se a um indivíduo deslocado de seu mundo, que vive em constante peregrinação. Como afirma o jovem Lukács (2009), “mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes” (LUKÁCS, 2009, p. 79).

De grande importância para o fim da narrativa foi o papel da disseminação da informação. Com a imprensa viabilizando a comunicação dos fatos recentes à sociedade, a informação que chegava ao leitor não ocorria de maneira instantânea, como na narrativa oral. O romance não tem nenhuma ligação com a oralidade, como as outras formas anteriores, tal como a narrativa, por exemplo. Para Benjamin, algo comum ao narrador, “a faculdade de intercambiar experiências”, não é mais intrínseca ao homem moderno. (BENJAMIN, 1994, p.

198). De acordo com o teórico alemão, “a arte de narrar”, como assim o era no mundo da epopeia, “está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” no contexto histórico do romance e em sua própria forma. (BENJAMIN, 1994, p. 200-201). Desse modo, não é mais possível transmitir a sabedoria dos mais velhos, em que as histórias eram passadas de geração a geração, como parte de uma tradição oral – nas palavras do autor, “patrimônio de uma poesia épica” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

O romance é um gênero que descreve a vida do homem e toda a sua riqueza em detalhes, revelando uma estupefação na maneira como é vivida. As características que delineiam a narrativa – a experiência, a sabedoria, o aconselhamento, a moral apreendida pelo ouvinte –, são eliminadas pelo romance – para Benjamin, como ocorre em *Dom Quixote*, por ele considerada a primeira grande obra do gênero. De acordo com o filósofo, isso “mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

A narrativa e a sabedoria são centrais para Benjamin, em distinção, em certa medida, à visão lukacsiana, que vê na figura de Dom Quixote não apenas esse ser nobre esvaziado de sabedoria, mas um herói “com uma alma inferior à sua humanidade”, que desnuda as contradições de uma transição de sistemas, do feudalismo para o capitalismo. O mesmo, para Benjamin, ocorre quando ele fala na tentativa do romance, em determinado momento da História, de integrar o ensinamento em sua narrativa. É nesse momento que surge o “romance de formação”, que tem como modelo *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe:

Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação (BENJAMIN, 1996, p. 202).

Walter Benjamin e György Lukács têm em comum a tentativa, por meio de seus ensaios “O narrador” e *A teoria do romance*, respectivamente, de retornar a um passado épico que não é mais possível de ser acessado. Ambos tentam reportar ao estatuto histórico das formas épicas, à medida que a “narrativa” tratada pelo filósofo alemão se refere ao mesmo *epos* ancestral a que Lukács opõe – e enseja aproximar – o gênero romanesco – ainda que o último teórico esteja mais preocupado em chegar a uma teoria do romance e o primeiro, à teoria da narrativa, concentrando-se em noções como experiência e vivência.

Ao falar da posição do narrador no romance contemporâneo, o filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno destaca um paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55), pois, como vimos no ensaio de Walter Benjamin, com a evolução da era moderna e da forma romanesca, narrar tornou-se questionável, devido ao homem da modernidade não ser mais capaz de narrar suas experiências. O mundo administrado tornou-se o decadentismo do mundo burguês, regido pela mesmice e pela padronização. Esse fato é consequência da chegada da Indústria Cultural, produzindo novas formas de arte – que, na verdade, são negócios –, como o cinema e o rádio, em substituição à forma romanesca.

Adorno menciona a obra *Dom Quixote* como o marco do romance burguês e a sua capacidade de captar de modo realista a existência no mundo. No entanto, posteriormente, no contexto do século XIX, representar a realidade realisticamente tornou-se algo controverso. Adorno afirma que “do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p. 55). Já não era mais possível, como afirmou Lukács (2011), figurar, pela forma do romance, uma unidade contraditória das relações sociais, ocorrendo, portanto, o processo de dissolução do romance.

Com o surgimento da Indústria Cultural no mundo capitalista, o romance passou a perder as suas funções tradicionais para a reportagem, o cinema, a televisão. Adorno (2003, p. 56) considera que “a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato”. E com a predominância da informação e da ciência, o romance foi obrigado a romper com os aspectos positivos, dando lugar a uma prosa naturalista. Nesse contexto, o indivíduo torna-se cada vez mais alienado em uma sociedade onde “os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos” (ADORNO, 2003, p. 58). Esse desencantamento do mundo é refletido na estética do romance.

Na esteira do pensamento benjaminiano sobre a narrativa, Adorno julga que, no mundo contemporâneo, não existe mais possibilidade de narrar, porque o mundo da indústria cultural contribui para a desintegração do sujeito. O romance não consegue mais combater, pela linguagem, esse mundo reificado. Assim como o jovem Lukács, Adorno não vê saída positiva para esse indivíduo e considera a forma biográfica do romance uma “subliteratura” e “um produto da desagregação da própria forma do romance” (ADORNO, 2003, p. 57). A subjetividade está condenada pela realidade catastrófica do capitalismo tardio, mais degradante e cruel à vida humana.

Adorno coloca Kafka como um romancista que vai, em seus romances, antecipar a resposta “a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento” (ADORNO, 2003, p. 61). A catástrofe da sociedade da cultura de massas, da primeira metade do século XX, não permite mais a imparcialidade do observador, nem uma “imitação estética” desse cenário. Os narradores não conseguem mais tolerar a sua representação estética. Desse modo, a distância estética entre narrador e leitor é abolida como “um mandamento da própria forma, dos meios eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo” (ADORNO, 2003, p. 62).

A realidade precisa, primeiramente, ser transformada no plano social, para, depois, ser transplantada à forma romanesca. Essa mudança deve acontecer no mundo real pelos homens, “não transfigurada em imagem” (ADORNO, 2003, p. 63). O romance, para se manter, precisa resistir a esse fenômeno e isso, para Adorno, se torna possível pela negação da própria realidade. Por exemplo, quando o narrador busca proteger o indivíduo do romance desse mundo caótico pelo monólogo interior. O indivíduo é retirado desse mundo – que lhe é estranho – para um espaço interior – que lhe é familiar.

Adorno descreve o romance como uma espécie de epopeia negativa – epopeia às avessas. Essa categoria da negatividade, ele vai buscar no jovem Lukács da *Teoria do romance*, o qual afirma que o romance é a epopeia de um mundo desencantado, onde o indivíduo demoníaco busca, de maneira desorientada, o sentido da sua existência. Para o teórico húngaro, o mundo moderno da burguesia, “abandonado por deus”, chegou no seu limite histórico. A realidade contemporânea de Adorno também é estranha ao homem, que liquida a si, “convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido” (ADORNO, 2003, p. 62). Surge uma ambiguidade: a realidade figurada é um retorno à barbárie ou é um meio para a realização da raça humana.

Por um lado, Adorno considera o narrador como categoria central do romance e, por outro, o Lukács, em “Romance como epopeia burguesa”, eleva a ação como categoria principal da forma romanesca. É pela ação que um romance pode configurar, de modo realista, a unidade contraditória – essência e aparência – das relações sociais e as de produção. É pelo aprofundamento da essência e da figuração dessa unidade que o romance possibilita a humanização do homem, diante de uma sociedade capitalista deteriorante. Para Adorno, essa essência aparece nessa realidade caótica de modo assustador, não sendo possível, pela arte, a humanização de um indivíduo liquidado em seu interior.

1.2 “Um gênero de acumulação que foi difícil para a literatura brasileira”¹¹: formação do romance no Brasil

Como vimos anteriormente, o romance moderno é um gênero recente, comparado aos demais gêneros literários, tendo lugar central no século XIX e sua consolidação no século XX. No Brasil, a trajetória da literatura brasileira sempre foi bastante problemática, devido à própria formação do país, colonizado, com leis, cultura, modelos sociais e literários impostos pelo país colonizador – Portugal – e com demais imposições e influências europeias. O romance brasileiro¹² surge num momento em que se buscava, urgentemente, por parte dos escritores, afirmar uma literatura nacional, de fato. Esse gênero encontra no momento do Romantismo, no Brasil, o solo fértil para o seu florescimento.

No capítulo XI de *A formação da literatura brasileira*, Antonio Candido inicia uma discussão sobre o surgimento da ficção, especificamente, do romance, no contexto do Romantismo, no Brasil. De acordo com o crítico, o romance “se tornou o gênero romântico por excelência; aquele, podemos dizer, que deveu ao Romantismo a definitiva incorporação à literatura séria e o alto posto que manteve desde então” (CANDIDO, 2017a, p. 429). Alguns motivos contribuíram para o triunfo do romance no Brasil a partir do século XIX, entre eles um aumento do número de leitores, decorrente dos “movimentos democráticos” (CANDIDO, 2017a, p. 430), bem como o desenvolvimento da imprensa e do livro, com os romances de folhetim, por exemplo.

Conforme Candido, o romance foi o gênero que conseguiu suprir as necessidades que não encontraram espaço nos demais gêneros. As contradições sociais que o romance busca apreender e analisar fizeram dele o veículo ideal para o estudo histórico e sociológico do Romantismo, que buscava uma expressão nova para um país novo. Houve, então, uma fusão entre ambos, por meio de interesses em comum, como “a emoção fácil e o refinamento perverso; a pressa das visões e o amor ao detalhe; os vínculos misteriosos, a simplificação dos caracteres, a incontinência verbal” (CANDIDO, 2017a, p. 430). E para chegar a eles, o ponto de partida é a realidade brasileira oitocentista, objeto de investigação do romance romântico.

O Romantismo visou exprimir costumes e a natureza locais, descrevendo lugares, cenas, situações típicas do Brasil daquele tempo. O nacionalismo foi a bússola que norteou

¹¹ Trecho extraído do livro *Ao vencedor as batatas* (2000), de Roberto Schwarz. p. 38.

¹² É importante destacar que o gênero romanesco surgira no Brasil antes de existir o romance brasileiro, tendo, assim, grande influência na forma romanesca brasileira. Ver SCHWARZ, Roberto. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

romancistas como Macedo, Alencar, Manuel Antônio de Almeida e Bernardo Guimarães a focar e a exaltar os aspectos nacionais de um país recém independente que intencionava se estabelecer como nação. O nacionalismo literário, para Antonio Candido, “além de recurso estético, foi um projeto nacionalista, [que] fez do romance verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país” (CANDIDO, 2017a, p. 432). Esse projeto de nação, por meio da literatura, se fez sentir na consciência da população, que começava a enxergar a importância de conhecer a sua realidade.

O romance de folhetim foi o gênero que inaugurou o Romantismo como ficção no Brasil. Antonio Candido traz como modelo desse romance um escritor de origem pobre e, portanto, rejeitado e esquecido pela burguesia – Teixeira e Sousa. Essa escolha se deve mais à sua importância histórica em representar o aspecto folhetinesco do movimento romântico, pois “ele o representa, com efeito, em todos os traços de forma e conteúdo, em todos os processos e convicções, nos cacoetes, ridículos, nas virtudes” (CANDIDO, 2017a, p. 444). No seu romance, encontram-se quatro elementos essenciais – a “peripécia, digressão, crise psíquica, conclusão moral” (CANDIDO, 2017a, p. 445). Esses elementos são peças-chave na construção da narrativa folhetinesca.

A peripécia aparece como acontecimento vantajoso responsável por guiar a trajetória das personagens. De modo oposto à ficção do século XVIII, a peripécia no romance folhetinesco “consiste numa hipertrofia do fato corriqueiro, anulando o quadro normal da vida em proveito do excepcional” (CANDIDO, 2017a, p. 445). Sobre a técnica da digressão, ela sintetiza a permanência do romance medieval, por meio da inserção de histórias secundárias na narrativa. Em Teixeira e Sousa, a digressão fica por conta dos protagonistas, funcionando como parte fundamental da narrativa. A análise psicológica consiste em uma crise moral que acomete bruscamente as personagens até chegar a uma possível redenção de seus atos criminosos. Para isso, a fatalidade é um recurso que organiza os acontecimentos e a penalização dos culpados.

Além de Teixeira e Sousa, romancista fundamental do folhetim foi Joaquim Manuel de Macedo. Seus romances objetivavam se aproximar do público, *via* narrativas descritivas do cotidiano fluminense e da burguesia que ali habitava, além de recursos estilísticos e linguísticos para representar costumes e maneira de falar próxima àquela dos leitores. Os finais romanescos, no entanto, tendiam a ser diferentes da realidade, “dando estilo às aspirações literárias do burguês carioca, ou como se dizia então, fluminense”¹³ (CANDIDO,

¹³ A sociedade fluminense era o centro econômico-escravocrata do Brasil no século XIX, por isso, o Rio de Janeiro é sempre o palco das narrativas romanescas daquele século.

2017a, p. 454). Macedo cria, então, o mito sentimental, representado pela “Moreninha”, a padroeira de relações sentimentais vividos por indivíduos banais. Relacionamentos que aparecem, do ponto de vista feminino, como um amor idealizado, mas que, do ponto de vista masculino, funcionam como uma forma de ascensão econômica, onde a mulher burguesa era o meio pelo qual os homens obtinham fortuna:

A fidelidade ao real leva Macedo a alicerçar as suas ingênuas intrigas sentimentais com fundamentos bem assentados no interesse econômico, e a descrever a estratégia masculina do ponto de vista da caça ao dinheiro. Ainda nisso revela fidelidade ao meio. (...) Os labirintos românticos da paixão tornam-se as veredas sociais do namoro, neste bom burguês incapaz de trair a realidade que o cerca, acabando sempre por harmonizar no matrimônio o dote da noiva e o talento sutilmente mercável do noivo” (CANDIDO, 2017a, p. 456).

Posteriormente à aparição do romance de folhetim, surge o que João Hernesto Weber (1990) denomina “romance sério”. Nesse âmbito, a literatura de José de Alencar é de grande relevo para o sistema literário brasileiro, como tentativa séria de exprimir, por meio da narrativa romanesca, espaços, costumes e figuras locais que pudessem dar um panorama da realidade e da cultura do país. No entanto, Roberto Schwarz (2000), no capítulo “A importação do romance e suas contradições em Alencar”¹⁴, declara que o Romantismo encontrou um grande entrave em sua representação literária: criar uma narrativa que encontrasse congruência entre a forma, que naquela época era importada da Europa, e a matéria local, a sociedade brasileira.

Roberto Schwarz (2000) propõe que, ao surgimento dos romancistas brasileiros, era natural que se inspirassem e seguissem o modelo europeu, o que de certa forma era problemático, pois a sociedade brasileira já estava habituada à forma europeia que chegava aqui (SCHWARZ, 2000, p. 35). Para o autor, “adotar o romance era acatar também a sua maneira de tratar as ideologias”, que se encontravam deslocadas na sociedade brasileira, sendo função do romancista buscar um equilíbrio entre eles, “reiterar esse deslocamento em nível formal, sem o que não fica em dia com a complexidade objetiva de sua matéria – por próximo que esteja da lição dos mestres. Esta será a façanha de Machado de Assis” (SCHWARZ, 2000, p. 36).

José de Alencar foi o primeiro romancista a tentar superar essa fratura no romance brasileiro e criar uma narrativa que fosse verdadeiramente realista. Mas, apesar de seu esforço em falar do índio, das banalidades da vida burguesa e mesmo inaugurando o regionalismo –

¹⁴ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

com a figura do sertanejo e a vida no interior, como em *O Gaúcho* e *O Sertanejo*, que terá continuidades no movimento Modernista –, Alencar não conseguiu superar o impasse entre forma importada e matéria local, assim como as incongruências ideológicas. Como veremos adiante, a solução aparecerá em Machado de Assis. De acordo com Schwarz, o romancista precisa obedecer a maneira com que o romance aborda as ideologias, também importadas da Europa, e que aparecem deslocadas no romance romântico, “sem prejuízo de guardarem o nome e o prestígio originais, diferença que é involuntária, um efeito prático da nossa formação social” (SCHWARZ, 2000, p. 35-36).

Falar de uma nação periférica de sistema escravocrata e colocar como destaque bailes em salões luxuosos e tramas amorosas à francesa destoavam da realidade local, comprometendo o realismo almejado pelos romancistas, sobretudo Alencar. Contudo, sua obra foi o ponto de partida para se chegar, em Machado, à resolução desses problemas. Ademais, as obras de Alencar tratavam de temas extraídos da sociedade burguesa em que vivia – a questão do dinheiro e da reificação, como em *Senhora*; a formação do brasileiro oriundo da miscigenação entre índio e branco, criados mitologicamente, como em *Iracema*; a ideologia do favor, a questão do privilégio. Temática que, em certa medida, apresentava a realidade brasileira.

O Romantismo gerou romances realistas em seu tempo à medida que se ocupou de mostrar a vida cotidiana do herói burguês brasileiro. No entanto, seu realismo se restringiu ao subjetivismo da classe dominante e de uma realidade não superada pela forma. Isso ocorreu porque o romancista colocava “no centro do romance a coisificação burguesa das relações sociais” (SCHWARZ, 2000, p. 49), porém não mostrava as contradições existentes nas relações sociais, acabando por legitimar o poder e o discurso da elite brasileira daquele tempo. A composição do romance é fundamental nesse aspecto ao dispor de dois grupos de personagens: as periféricas – representantes da cor local – e as centrais – a burguesia carioca.

Alencar, por exemplo, tentou falar de uma realidade local, mostrando o pensamento de classe das personagens principais em detrimento de uma classe subjugada: os negros, os índios e os homens livres agregados. O escravo e o agregado não tinham voz na narrativa, tampouco eram problematizados e transformados. O índio era transfigurado de maneira idealizada, como um ser harmonioso, parte do projeto de nação da elite que buscava apresentar uma nova história do Brasil, em que imperava a harmonia social. Não havia consciência para problematizar esses personagens e as questões sociais de classe. Essa questão também aparece em Manuel Antônio de Almeida, em *Memória de um sargento de milícias*. A seguir, retomamos a questão do dinheiro.

Ocorre, no Romantismo, uma “generalização, com seus infinitos efeitos, da formamercadoria, do dinheiro como nexos elementares do conjunto da vida social” (SCHWARZ, 2000, p. 49). Desse modo, a situação que envolve o dinheiro não afeta as personagens secundárias, mas elas se relacionam pela prática do favor. O molde importado em dissonância com a vida brasileira não encontra correspondência com as personagens periféricas do romance, visto que não havia espaço para falar dos pobres subjugados. Alencar, portanto, não conseguiu chegar ao grande realismo, ignorando as contradições e as problemáticas sociais e deixando na periferia do romance aquelas personagens que vão ser centrais na narrativa machadiana.

Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz faz uma análise crítica da obra realista de Machado de Assis – com foco em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* –, trazendo para a discussão aspectos muito relevantes de sua obra que foram essenciais – e ainda são – para uma nova perspectiva sobre as relações sociais que compunham o quadro nacional. Para Schwarz, “a fórmula narrativa de Machado consiste em certa alternância sistemática de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira” (SCHWARZ, 2012, p. 11). Machado figurava pela forma as relações sociais, inseridas em um tempo e espaço e, dessa forma, questionava, a partir do protagonista e da sua relação com as outras personagens, a realidade do país.

Como requisito técnico machadiano, o narrador é responsável por intromissões que consistem em uma afronta aparente a todo momento, incomodando o percurso do romance. Conforme o estudo de Schwarz, “a crítica as tratou como traço psicológico do Autor, deficiência narrativa, superioridade de espírito, empréstimo inglês, metalinguagem, nada disso estando errado” (SCHWARZ, 2012, p. 17). Assim, a construção narrativa é permeada de segundas intenções, de extrema minúcia, interligando os fatos e amarrando a leitura, o que gerava um empecilho à visualização do conjunto da obra. Todavia, o panorama romanesco pode ser visto, a partir de uma dada distância, permitindo ao leitor mais atento a visão de uma ordem social.

No que tange ao princípio formal, um traço fundamental e marcante na obra de Machado, sobretudo em *Memórias Póstumas*, é a volubilidade do narrador que, além de comprimir tempo e espaço na narrativa, é “um show de cultura geral caricata, uma espécie de universalidade de pacotilha, na melhor tradição pátria, em que o capricho de Brás Cubas toma como província a experiência global da humanidade e se absolutiza” (SCHWARZ, 2012, p. 32). Assim, o espírito da burguesia, é parte constituinte desta volubilidade, entregando-se a

ela em absoluto. Nesta volubilidade, intrinca-se uma problemática nacional, exposta por meio da conduta humana, pelo elemento satírico e de realidade local.

Segundo Schwarz, tanto no plano da forma, quanto no plano do conteúdo, a experiência brasileira que se pretende alcançar não muda. As modalidades usadas por Machado – as anedotas, os apólogos, as charadas, os tipos marcantes, as características etc., que correspondem à vaidade humana – “são formas fechadas em si mesmas, e neste sentido matéria romanesca de segunda classe, estranha à exigência de movimento global própria ao grande romance oitocentista” (SCHWARZ, 2012, p. 51). Além disso, é preciso analisar, pela ação das personagens, com suas relações e intrigas, o antagonismo de classe – a chave do estilo machadiano. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, os episódios da vida carioca e as digressões por parte do narrador compõem a forma do romance, que é biográfica, porque apresenta ao leitor momentos da vida de um brasileiro desocupado e de classe rica.

Neste período, surge outra vertente realista: o Naturalismo, cujo maior modelo é *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. Na contramão do realismo machadiano, Azevedo foi influenciado pela visão científicista e determinista em voga na Europa – a exemplo, do romancista francês Émile Zola. O romance naturalista, como em *O cortiço*, revela a visão fatalista do autor diante da realidade brasileira, ao representar a vida social, o espaço e as personagens de modo animalesco, beirando ao grotesco, formando um quadro degradante constituinte do cortiço. As camadas populares¹⁵, uma espécie de proletariado nascente, ganham eixo no romance ainda que condenados biologicamente ao ambiente e à vida onde estavam inseridos. Essa era uma temática nova que trouxe muito enriquecimento para o romance brasileiro.

Em oposição ao Realismo anterior, a nova corrente literária prioriza o método descritivo, pondo a narração no plano periférico do romance e fazendo dela apenas uma moldura – segundo os parâmetros da estética real-naturalista europeia. Soma-se a esse descritivismo a postura de Aluísio Azevedo em adotar um narrador em terceira pessoa, onisciente, totalmente distante do mundo descrito/narrado. João Hernesto Weber (1990, p. 76) explica que “a realidade é fracionada para caber no modelo narrativo, adquirindo o romance uma visão compartimentada da realidade nacional”. Azevedo, a partir da transição do escravismo para o capitalismo que o Brasil passava, intencionava romper com o passado a partir de uma nova concepção estético-ideológica. Acabou, contudo, por reforçar o transplante

¹⁵ Segundo Weber (1990), o deslocamento das classes populares para o centro da narrativa representou importante avanço na história da literatura brasileira.

cultural europeu, unindo tema novo e estrutura velha. Posteriormente, o confronto entre estas será importante em Lima Barreto.

Nos limites do Pré-Modernismo, aparece a obra de Lima Barreto. Sua produção é inovadora àquele momento, por confrontar a tradição literária vigente no Brasil até então, tendo uma postura crítica frente a ela. Antonio de Arnoni Prado (1976) fala em dois caminhos impostos ao enfoque dos seus textos: um autor em que se chocam “a visão do novo e a permanência do velho” (PRADO, 1976, p. 11) e a possibilidade de visualizá-lo como “a voz do inconformismo que aponta para uma ruptura com a tradição, através de certas atitudes claramente favoráveis à renovação que viria a partir de 1922” (PRADO, 1976, p. 11). Lima Barreto é visto pela crítica de seu tempo como um escritor contraditório, vinculado às contradições do próprio movimento pré-modernista.

Conforme Prado, uma das principais inquietações de Lima Barreto era a questão da linguagem. Tinha por objetivo de criar uma literatura que libertasse a linguagem “das condições impostas pelos modelos consagrados” (PRADO, 1976, p. 18) e que a usasse como “instrumento capaz de se aproximar historicamente da realidade em mudança” (PRADO, 1976, p. 18). A linguagem e o estilo consagrados pelos modelos tradicionais acadêmicos foram duramente contestados pelo escritor, à medida que, do seu ponto de vista, falseavam a realidade. Buscava uma linguagem que, em oposição ao academismo, pudesse expressar a nova ordem social em transformação¹⁶. Para Prado, ver a linguagem oficial como uma representação falsa do real significava o “reflexo de uma visão de mundo que recusa a conversão do real em metáfora, uma espécie de pessimismo anti-imagem dado pela obsessão da própria inversão da imagem – o bovarismo” (PRADO, 1976, p. 19).

Da contestação ao paradigma da velha forma, emerge uma tentativa por parte do escritor em criar uma literatura de cunho social e político que militasse em favor das classes marginalizadas. Desse modo, “o inconformismo é protesto pela exclusão, muito mais do que consciência histórica da ordem em crise” (PRADO, 1976, p. 13). A produção de Lima Barreto denuncia uma tradição passadista que, devido às mudanças sociais, procura desesperadamente bloquear o projeto estético-ideológico, para conseguir conter o movimento da ordem. Criticava a existência de uma literatura vazia, inútil em sua atuação, servindo apenas como

¹⁶ O Brasil naquela época era uma recém-República, com um sistema escravocrata recém-abolido, passado ao modelo capitalista.

estético, mas deslocada do meio social. Era necessária a constituição de uma literatura que atuasse no meio social, que fosse revolucionária¹⁷.

Havia grande urgência dos intelectuais em obter uma reforma literária que confluísse com a nova realidade socioeconômica. Havia, todavia, um comprometimento com os interesses da classe burguesa em continuar reproduzindo os pressupostos estéticos e ideológicos que sempre permearam a nossa literatura, especificamente, o romance, para manter a legitimação do pensamento e comportamento da elite dominante brasileira. Este fato gerava uma incongruência com o processo histórico em transformação, que exigia um novo modelo literário, desligado das raízes europeias e do preconceito formal.

O romance de estreia de Lima Barreto, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, publicado em 1907, aborda exatamente as questões pontuadas acima. Neste romance, delineiam-se os primeiros resultados do conflito entre “escritor”, posição assumida por Lima Barreto, e “literato”, função renegada por ele. Por trás do seu desejo de ser escritor, existia um compromisso em derrubar o literato e todo o regulamento que ele assegurava. Essa finalidade estava expressa em *Recordações de Isaías Caminha*, principalmente, na trajetória e no desfecho do gramático Lobo, o qual se torna, pelo discurso, uma caricatura “da voga lexicográfica presa aos preconceitos gramaticais dominantes na época” (PRADO, 1976, p. 30). No episódio de sua loucura está a metáfora da morte da “medida acadêmico-retórica”¹⁸ (PRADO, 1976, p. 30).

A crise da velha linguagem é central também em obras posteriores de Lima Barreto, como *Triste fim de Policarpo Quaresma*¹⁹. Prado chama a atenção para a evolução desse tema nas publicações de Lima Barreto, o qual aprofunda

uma visão crítica que passa a explorar as relações entre a técnica e a tradição, critérios estéticos e circulação das elites, banalização e preconceito, liberação da forma e descompromisso temático, sobretudo na indicação de algumas tarefas urgentes como sejam o “desligamento” das raízes europeias, o retorno às origens e às fontes populares, a proposta de improvisação contra o excesso de equilíbrio dos modelos dominantes. (PRADO, 1976, p. 35).

¹⁷ Assim, “a literatura justifica uma proposta de resistência e mudança, síntese crítica que Lima Barreto impõe ao sistema em crise” (PRADO, 1976, p. 35).

¹⁸ De acordo com Prado, a morte da retórica e do academismo são pressupostos fundamentais para o desmontamento do “escritor”: “ao operar a linguagem como espelho que se volta contra o próprio sistema, Lima Barreto inaugura o desgaste dos velhos modelos e, nesse sentido, antecipa uma resistência significativa na transição para o novo” (PRADO, 1976, p. 32).

¹⁹ O major Policarpo Quaresma é, de acordo com Prado, “a imagem do visionário que propõe uma espécie de retorno utópico às origens, é o reflexo da consciência que denuncia, numa ironia supostamente ingênua, o descompasso nas relações entre a autoridade e a ‘ordem constituída’, entre a utopia ‘oficial’ articulada pelas velhas estruturas e o tom propositalmente ridículo da utopia *imaginada*” (PRADO, 1976, p. 41, ênfase do autor).

No romance de Lima Barreto, a linguagem aparece como experiência do cotidiano, alternando “a improvisação da montagem com as permanências verbais” (PRADO, 1976, p. 66). Como consequência, tem-se o direcionamento para a libertação do narrador, em poder recorrer ao projeto estético, o que, posteriormente, Mário de Andrade consideraria “uma das conquistas básicas do Modernismo” (PRADO, 1976, p. 66). Para Prado, assim como a oposição estética de Lima Barreto, sua proposta política para o romance também recebeu influência de sua concepção anarquista. No âmbito político, sua preocupação com o momento e o processo histórico é central. O embate contra os velhos paradigmas são “a conscientização de sua missão libertadora que coincidiu historicamente com o impulso do momento capitalista no raiar do século” e a piora de suas contradições internas no país (PRADO, 1976, p. 78).

Assim, o Pré-modernismo fermentou o solo propício para o surgimento do Modernismo no decênio de 1920. O interesse por novas formas, uma linguagem mais moderna, em suma, por um novo projeto estético, acendia-se de modo emergente. De acordo com Alfredo Bosi (2010)²⁰, a ruptura da forma tradicional só foi possível em São Paulo devido ao seu avanço socioeconômico em relação a todo o resto do país, que vivia ainda de modo precário²¹. Assim, “a combinação de uma nova perspectiva histórica, o novo espaço-tempo da cidade grande de pós-guerra, com uma bateria de estímulos artísticos europeus, tornou-se possível, historicamente, a Semana de Arte Moderna de 1922” (BOSI, 2010, p. 210). Tinha-se por objetivo rejeitar o gosto e o estilo passadistas que ainda pareciam resistir.

A ruptura com o “passado meio acadêmico, meio simbolista” não impediu que os moldes retórico-dannunzianos influenciassem a prosa de Oswald de Andrade – como em *Os condenados* –, a escrita literária de Menotti del Picchia e a poesia de Guilherme de Almeida. Para além deste fato, as demais produções – tanto na prosa quanto na poesia – eram absolutamente novas no âmbito estético, por meio da inserção do verso livre e da influência do Cubismo e do Futurismo. Mas esse “novo” não se deu de maneira simples. Junto à sua aparição, há também a problemática da situação interna que permitiu o florescimento do movimento modernista: “quando se dá uma aparência de novidade, é preciso determinar a área em que se operou o desligamento e, ao mesmo tempo, o outro contexto a que tende a ligar-se o fio despregado” (BOSI, 2010, p. 212).

²⁰ BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: *Céu, inferno: Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2010.

²¹ Segundo Bosi, tal observação foi feita, em tom satírico, por Oswald de Andrade, em *Serafim Ponte Grande*.

A imagem da modernização paulistana, com a industrialização, o espaço metropolitano e as figuras do burguês, do proletariado, do imigrante e do intelectual surgia nas obras de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade. Conforme Bosi,

Miramar e Serafim seriam pontos de vista impensáveis sem a união de uma alta burguesia paulistana com uma inteligência viajeira, curiosa e crítica. Seus focos de consciência movem-se com desembaraço no interior de uma classe inquieta, pronta para zarpar – real ou metaforicamente – para os centros principais da modernidade (‘Paris, umbigo do mundo’) e para queimar as pontes com uma linguagem ainda ‘metrificada’ e ‘nacionalista’, conforme as palavras iniciais do *Serafim* (BOSI, 2010, p. 212, ênfase do autor).

Quando estava chegando ao fim a República Velha no Brasil, é publicada a rapsódia *Macunaíma: herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. A partir de tal epíteto e da expressão “Macunaíma, herói de nossa gente”, colocada pelo autor no epílogo do livro, Bosi (2010) infere a presença de duas fortes motivações para Andrade e que vieram a ser “molas da composição da obra”: narrar e cantar a trajetória de um ser lendário que comportava dentro de si o humano e o mítico e o anseio de “pensar o povo brasileiro, *nossa gente*, percorrendo as trilhas cruzadas ou superpostas da sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação” (BOSI, 2010, p. 188, ênfase do autor)²². Cada motivação integra um projeto estético e outro ideológico, respectivamente.

Macunaíma – assim como *João Miramar e Serafim ponte grande* – era fruto da recusa do modernista Mário de Andrade ao estilo documental naturalista, ao tom parnasiano, e do interesse pela pesquisa cartográfica, em estudar o folclore, a oralidade popular, as falas e costumes indígenas e o mítico brasileiro. Nisto, residia a originalidade do referido romance, onde habitam “o moderno da perspectiva crítica e o arcaico da composição rapsódica” (BOSI, 2010, p. 197). Esta narrativa mitológica, a qual comportava um “antirrealismo formal, extremos de sátira e paródia, alegorias de otimismo e pessimismo surrealmente cruzadas” (BOSI, 2010, p. 207), era também uma crítica ao progresso e à burguesia paulista e uma busca por compreender o Brasil.

Dentro desta perspectiva, *Macunaíma* é o herói deslocado e padecente que não se sente pertencente nem à selva, nem à cidade, configurando um impasse, “*a dor pelo impasse*”, e por toda a parte a presença da “máquina hostil, a política rasteira e o dinheiro” (BOSI, 2010, p. 204, ênfase do autor). *Macunaíma* é, portanto, a expressão do brasileiro que não se identifica

²² BOSI, Alfredo. “Situação de Macunaíma”. In: *Céu, inferno: Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2010.

com lugar algum, restando como saída apenas a morte. O movimento literário posterior, o romance de 1930, não trilhou o mesmo caminho que *Macunaíma*, intencionando por “enraizar fortemente as suas histórias e os seus personagens em espaços e tempos bem circunscritos, extraíndo de situações culturais típicas a sua visão do Brasil” (BOSI, 2010, p. 207). Mário de Andrade foi um grande admirador dessa fase.

Em “Literatura e subdesenvolvimento”²³, Antonio Candido (2017b) principia, citando Mário Vieira de Mello, a falar da consciência de país novo que vigorou no Brasil – e também em outros países da América Latina – até a década de 1930. Essa consciência surgiu da independência do Brasil, coincidindo com o momento do Romantismo e com o princípio de reconhecimento de si como nação, com “a ideia complementar de que a América tinha sido predestinada a ser a pátria da liberdade, e assim consumir os destinos do homem do Ocidente” (CANDIDO, 2017b, p. 141). Esta percepção otimista sobre a formação do país se refletiu na literatura, a qual objetivava mostrar o exotismo, a beleza da terra e um projeto de nação utópico. Segundo Candido, esse “estado de euforia” do intelectual brasileiro veio do latino-americano, transformando essa condição em dispositivo de afirmação nacional e ideológica.

A segunda fase sobre a qual Antonio Candido discorre é o que ele denomina “consciência catastrófica do atraso”. Essa fase corresponde ao regionalismo nos anos de 1930-1940, momento de um projeto ideológico, marcado por uma consciência que desperta para a realidade social e a condição de país subdesenvolvido. A década de 1930, no Brasil, teve como marco intensas transformações a partir da Revolução de 1930, com a ascensão política de Getúlio Vargas e a centralização de poder, retirando-o da oligarquia cafeeira, representada pelos grandes coronéis, para colocá-lo sob as rédeas do Estado. O Brasil passa de um sistema economicamente agrário a um sistema capitalista de base industrial, provocando a saída dos trabalhadores e dos pobres, de modo geral, do espaço rural ao urbano, ocorrendo uma ampla urbanização e modernização conservadora. A modernização é conservadora em razão da exclusão das classes dominadas, que continuava vivendo no atraso, na miséria.

Devido à pobreza cultural do país novo, os escritores brasileiros projetavam os seus valores na Europa, especialmente na França, tomando o seu romance e os seus costumes como ponto referencial. Como sabemos, “a penúria cultural fazia os escritores se voltarem necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto” (CANDIDO, 2017b,

²³ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

p. 148). A literatura brasileira requintada, inspirada nos moldes europeus, parecia ser destinada ao leitor da Europa, não encontrando lugar em uma sociedade nova, onde não havia público suficiente. Por isso, o leitor e sua produção eram desconectados de sua terra natal²⁴. A partir disso, é possível refletir sobre o atraso e subdesenvolvimento brasileiros, os quais por vezes, como afirma Candido, nada tem de chocante,

significando simples demora cultural. É o que ocorre com o Naturalismo²⁵ no romance, que chegou um pouco tarde e se prolongou até nossos dias sem quebra essencial de continuidade, embora modificando as suas modalidades. O fato de sermos países que na maior parte ainda têm problemas de ajustamento e luta com o meio, assim como problemas ligados à diversidade racial, prolongou a preocupação naturalista com os fatores físicos e biológicos (CANDIDO, 2017b, p. 150).

Na fase da consciência catastrófica do atraso, ou de “pré-consciência do subdesenvolvimento”, ocorre uma independência cultural, revelando uma capacidade, por parte dos escritores, de produzir romances que não mais seguissem o paradigma europeu, mas o nacional. Ainda nos anos 1920, com o surgimento do Modernismo, a inspiração vinha das vanguardas europeias, embora tenham sido inovadoras ao marcarem “uma libertação extraordinária dos meios expressivos e nos preparam para alterar sensivelmente o tratamento dos temas propostos à consciência do escritor” (CANDIDO, 2017b, p. 154). Desse modo, o Modernismo de 20 proporcionou “autonomia e autoafirmação” para a literatura brasileira, sobretudo para o romance. A partir disso, passou-se a ter um referencial nacional para as gerações posteriores. A Europa não era mais a influência, e, sim, autores como Mário e Oswald de Andrade.

Retomando a questão das fases de consciência amena e catastrófica do atraso, Candido confronta o momento do regionalismo em ambas. Do período romântico aos anos 1920, o regionalismo corresponde a um “pitoresco decorativo” e tem como função a conquista da realidade brasileira e esse aspecto convertido em tema para a literatura. No dito romance de 30, onde se desperta a consciência do subdesenvolvimento, a temática regionalista “funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político” (CANDIDO, 2017b, p. 158), tendo como grande

²⁴ Disso decorre o problema da dependência cultural, aspecto normal, oriundo da nossa condição de país civilizado e que gerou aspectos positivos e negativos para a nossa literatura.

²⁵ O Naturalismo, grande corrente literária do século XIX, que ainda tentava sobreviver na Europa durante as primeiras décadas do século XX, “entre nós ainda podia ser ingrediente de fórmulas literárias legítimas, como as do romance social dos decênios de 1930 e 1940” (CANDIDO, 2017b, p. 150).

modelo o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos²⁶. Ao regionalismo deste período, Candido atribui determinada problemática, cuja origem são os chamados “romance do Nordeste”, “romance social” e “indigenismo”.

Antonio Candido descreve, ainda, a fase da consciência dilacerada do subdesenvolvimento, também chamada de “super regionalista”, nos anos de 1940, a qual “opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa” (CANDIDO, 2017b, p. 162), em conformidade com a literatura brasileira e da América Latina. Grande exemplo desse super regionalismo é a obra de Guimarães Rosa, “solidamente plantada no que se poderia chamar de a universalidade da região” (CANDIDO, 2017b, p. 162). Desse modo, estavam superados os aspectos pitoresco e documental do romance e o naturalismo acadêmico, trazendo mais ingredientes regionais para as narrativas, constituindo “a atuação estilizada das condições dramáticas peculiares a ele, interferindo na seleção dos temas e dos assuntos, bem como na própria elaboração da linguagem” (CANDIDO, 2017b, p. 162).

Nessa linha, temos o ensaio “Dez problemas para o romancista latino-americano”²⁷, do crítico uruguaio Ángel Rama, que faz um estudo sobre os problemas pelos quais os romancistas da América Latina, incluindo o Brasil, passaram até chegar à produção de suas obras e como isso está relacionado de maneira equiparada – porém, com suas respectivas características – em todos esses países, visto que ambos tiveram o estigma da colonização e conceberam o romance no momento de sua independência, aproximando-os culturalmente²⁸. Esses países, assim como o romance latino-americano, tiveram como padrão comparativo a Europa e, conforme apresenta Rama, quando o complexo cultural da ex-colônia é redescoberto, “assume-se a plenitude orgulhosa dessa pobre, única realidade, como condição constitutiva” (RAMA, 2001, p. 49). Assim, a autenticidade consiste no escritor ser latino-americano, sendo os seus valores particulares a determinar os valores universais.

O Brasil, além do México e da Argentina, diferencia-se dos demais países latino-americanos por ter conseguido, no século XX, produzir uma literatura, de fato, nacional, “com sua estrutura interna própria, sua constelação temática, sua sucessão estilística, suas peculiares

²⁶ O regionalismo nos anos de 1930 e de 1940 é fundamental para a literatura, à medida que buscou focar na realidade da vida dos sertanejos e no subdesenvolvimento econômico do interior, em contraposição à vida urbana que se tornava cada vez mais central nos romances.

²⁷ RAMA, Ángel. “Dez Problemas para o Romancista Latino-americano”. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

²⁸ A esses territórios da América Latina com uma grande proximidade cultural, Ángel Rama chama de Comarca.

operações intelectuais, historicamente reconhecíveis” (RAMA, 2001, p. 63). O problema reside na fragmentação política oriunda dos diversos governos – Império, oligarquias, estrutura colonial –, aos quais criaram estruturas nacionais extremamente precárias. Porém, para Rama, é por meio dessa desfiguração que o romancista deve reconhecer elementos muito poderosos, dando-lhe uma característica única. O autor conclui que “se continuaram sendo notórias e notáveis as aproximações entre os países dentro da mesma comarca, isso se deve em primeiro lugar à literatura, sobretudo àquela – romance ou poesia – mais embebida nas fontes populares” (RAMA, 2001, p. 64).

No caso brasileiro, o teórico uruguaio cita autores como Machado de Assis, José Lins do Rego, Cyro dos Anjos, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Clarice Lispector e, com destaque, Guimarães Rosa, atribuindo-lhes grandes modelos de romancistas que dão sustentação à literatura nacional. A riqueza estrutural e linguística da obra de Guimarães Rosa, como em *Grande Sertão: Veredas*, a faz ser comparada ao *Ulysses*, de James Joyce. Em *Grande Sertão* encontramos “uma profunda interiorização nacional, tanto pelos temas como pelas formas narrativas e, sobretudo (...) por sua sabedoria linguística e sua ação de revitalização da fala popular, elevada a estruturas cultas” (RAMA, 2001, p. 65).

Os romancistas latino-americanos representantes do regionalismo do século XX, que escrevem no âmbito das revoluções, como a mexicana, não recuam “diante do impulso dinâmico que sacode as sociedades americanas” (RAMA, 2001, 74) e reconhecem a realidade que os cercam, dignificando a obscuridade daquela vida, por meio da representação da fala regional. Ángel Rama (2001) sustenta a teoria a qual o romance de denúncia social dos anos 1930 desenvolve-se no período da luta contra os movimentos fascistas em ascensão mundial, alcançando o seu auge no confronto contra as ditaduras americanas. No entanto, posteriormente, as formas de expressar o descontentamento com as situações sociais vão declinando nas camadas superiores e mantendo-se nas inferiores. Logo, outras formas precisarão ser adotadas para esse romance conseguir sobreviver.

Retomando aqui o princípio do movimento modernista, também chamado de fase heroica, a partir do pensamento de João Luiz Lafetá, no capítulo “Pressupostos básicos”, de *1930: a crítica e o modernismo*, estabelecem-se discussões importantes sobre o que ele denomina “projeto estético” e “projeto ideológico”. O projeto estético está diretamente relacionado às transformações decorrentes da linguagem – quando a linguagem passa por inovações na literatura, ela afeta a construção estética do texto – e o projeto ideológico liga-se à percepção de mundo de uma dada época – o modo como o ser social enxerga e pensa sobre a realidade em que está inserido. Do mesmo modo em que cabe uma distinção – segundo

Lafetá, abordada dialeticamente – entre esses dois projetos, eles também constituem uma unidade, posto que o sentido estético só se realiza em conjunto com a ideologia de determinada sociedade, em dado tempo histórico.

Como mencionado, ambos os termos são inseparáveis, no entanto, um sobrepõe o outro em determinada fase do Modernismo. A geração de 1920 foi responsável por uma inovação estética²⁹, rompendo com uma linguagem bacharelesca e arcaica, a qual idealizava um tempo há muito superado e, em consequência, já não encontrava mais lugar em um momento de modernização pelo qual o Brasil passava – transformações oriundas do surto de industrialização, pelo desenvolvimento do país e superação da hegemonia das oligarquias rurais. Desse modo, o projeto estético era predominantemente relevante para os modernistas de 1920, à medida que é revolucionária ao inserir-se “dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional – característica de nossa literatura” e que “não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultura anterior à sua atividade” (LAFETÁ, 2000, p. 21). Essa tendência modernista retorna, para depois aprofundar, as preocupações estéticas – para superar o Brasil arcaico – já presentes nas produções literárias de Euclides da Cunha, Lima Barreto, Monteiro Lobato e Graça Aranha.

Na década seguinte, o movimento modernista atinge, segundo Lafetá, o seu auge e a sua maturidade. A renovação estética não seria mais o enfoque do romance – embora ainda estivesse presente – mas, sim, a luta ideológica, marcada por transformações econômicas no mundo inteiro e que ocasionaram o surgimento dos movimentos fascistas. No Brasil, essas mudanças permitiram o crescimento do Partido Comunista e da ideologia de esquerda, com o despertar da consciência da luta de classes, ainda que confusa, e da denúncia das más condições de trabalho e da vida do povo. A partir da Revolução de 30, exige-se uma consciência social e política voltadas para a busca pelo reconhecimento de história rejeitada da nação brasileira: a situação do povo rural, marcado pela fome, pela miséria e pela seca. Desse modo, o projeto ideológico, neste período, “transborda os quadros da burguesia” (LAFETÁ, 2000, p. 26).

Em “A elegia de abril”, Mário de Andrade aborda uma figura muito importante, que surge no romance de 30, o herói fracassado³⁰. Segundo ele, esse herói era um personagem

²⁹ O pressuposto ideológico dos anos 20, segundo Lafetá, tinha como base o “anarquismo”, que desmascarava uma projeção idealista pela literatura da classe oligárquica, para trazer uma nova percepção e linguagem, que como nos séculos anteriores (desde o Romantismo), pintava “estados de ânimo vitais e eufóricos” (LAFETÁ, 2000, p. 29). Exemplos disso são *Pau-Brasil*, *Pauliceia desvairada* e *Memórias sentimentais de João Miramar*.

³⁰ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

novo, aparecendo com, cada vez mais, abundância nas obras dos escritores daquele tempo. O fracasso no romance não é aqui um tema novo, visto que ele aparece no amor, na luta social, no indivíduo falido. Personagens fracassadas existiram antes do decênio de 1930, como Dom Quixote, Otelo e Madame Bovary. No entanto, diferenciam-se, pois tinham ambição, eram dotados de características positivas, se impunham e lutavam para conseguir atingir seus objetivos. O fracasso se dá pela perda dessas personagens em um embate com forças maiores.

O herói fracassado aparece como uma figura síntese da desistência da vida, e nisto, reside a inovação do tema do fracasso no romance de 30³¹. Esse herói é desprovido de ambições na vida, sem estímulos, sem força para lidar com a realidade; um “indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum” (ANDRADE, 2002, p. 212). Como exemplo primeiro do típico herói fracassado tem-se Carlos Melo, do *Ciclo da Cana de açúcar*, de José Lins do Rêgo, também o protagonista Luís da Silva, de *Angústia*; seis fracassados cultos no romance de Cecílio Carneiro, o fracassado caipira em Leão Machado, o fracassado nordestino, protagonista de *Mundo Perdido*, de Fran Martins, e o fazendeiro fracassado, no romance de Luís Martins.

1.3 “Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa”³²: o romance contemporâneo brasileiro

Os anos de 1940, bem como os de 1930, foram um período de renovação do temário literário, da procura pela naturalidade e um retorno à questão estética, embora boa parte dos escritores não percebessem a sua importância pela revolução estilística por eles produzida. Conquistavam um novo processo formal, propiciado pela iniciativa e liberdade alcançada pelos modernistas de 1920. Nomes de grande relevo dessa fase são Clarice Lispector, com o seu romance de estreia *Perto do coração selvagem*, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna e Lygia Fagundes Telles. O romance produz uma realidade própria que é, ao mesmo tempo, discurso literário. No caso de Rosa, o sertão não é matéria de regionalismo, “mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente” (CANDIDO, 2017b, p. 251).

Antonio Candido considera que os escritores destas gerações (1930-1940), aqueles amadurecidos nos anos de 1950 e os estreados desse período, “promoveram o que se pode

³¹ Mário de Andrade faz algumas inflexões em busca de chegar a uma conclusão sobre o motivo pelo qual o herói fracassado atraía os escritores nacionais naquele período. Para ele, poderia ser um sintoma do complexo de inferioridade na inteligência nacional: “Toda esta literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo?” (ANDRADE, 2002, p. 214).

³² Excerto extraído do livro *A educação pela noite e outros ensaios* (2017), de Antonio Candido. p. 257.

chamar a consolidação da média, que segundo Mário de Andrade é essencial para a literatura. O que antes era exceção tornou-se rendimento normal” (CANDIDO, 2017b, p. 248). Não obstante, para o crítico, poderíamos ter presenciado o nascedouro de menos obras de alta criatividade. Essa foi a fase da ficção brasileira onde houve maior aparecimento de bons livros. Como exemplo de autores que estrearam e atingiram sua maturidade nesse período: Dalton Trevisan, Osman Lins, Oto Lara Rezende, Lígia F. Telles e o regionalista Bernardo Ellis.

Neste período, os romances de temática urbana são predominantes, sem grande interesse pelo local campestre. Segundo Antonio Candido, os romancistas citados acima não manifestam, na ficção, preocupação ideológica, o que mudará com o golpe de 1964. A experiência extensiva do romance não permite mais dicotomias como ideologia de direita ou de esquerda, romance social ou pessoal, escrita popular ou erudita. À vista disso, não há mais espaço para a posição ideológica ou a denúncia social, cedendo lugar ao “modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo” (CANDIDO, 2017b, p. 249). Posteriormente, a literatura sofrerá mudanças³³, a partir das transformações tenebrosas pelas quais o país começa a passar a partir dos anos 1960.

Na ficção contemporânea brasileira dos anos 1960 e 1970, manifesta-se a narrativa fragmentada, com desdobramento do gênero romanesco, deixando-o de ser, ao incorporar linguagens e técnicas novas, assemelhando-se, por vezes, a reportagens. Isso, graças à influência da explosão jornalística. Outro ponto é a presença do “fluxo do monólogo”, característica da obra de Clarice Lispector e de ficcionistas como Maria Alice Barroso e Nélide Piñon. Nos termos de Antonio Candido, Clarice “é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios” (CANDIDO, 2017b, p. 254). Seus textos são uma espécie de *nouveau roman* em que “decorre a perda da visão de conjunto devido ao meticuloso acúmulo de pormenores, que um crítico atribuiu com argúcia à visão feminina, presa ao miúdo concreto” (CANDIDO, 2017b, p. 254).

No ensaio “Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista)”³⁴, o romancista e professor Silviano Santiago faz algumas reflexões acerca da problemática da veiculação do livro de ficção na atualidade brasileira. Este objeto alcança um número irrisório de leitores em

³³ De acordo com Candido (2017b), ocorre a predominância do gênero conto sobre o romance, ao tornar-se o maior representante da ficção brasileira deste período. Surge uma espécie de ultrarrealismo presente nos contos violentos de Rubem Fonseca, os contos do absurdo de Murilo Rubião.

³⁴ SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

um país populoso como o Brasil, e nisso reside a questão de classe: o livro é objeto caro, acessível, majoritariamente, à classe dominante. O leitor de ficção está vinculado à “exigência de universalismo burguês” (SANTIAGO, 1982, p. 26), dado que ele tem influenciado e sido paradigma para a literatura tupiniquim, desde o início de sua formação. Sendo assim, “a qualidade universal é necessariamente uma componente importante no novo romance” (SANTIAGO, 1982, p. 26), o que influencia de maneira negativa a expansão do romance nacional em nosso mercado e dificulta a apreensão da qualidade da ficção brasileira pela crítica literária.

Por essa acepção, as vendas do romance brasileiro, superada pelo romance estrangeiro e sem amparo do Estado e do empresariado, não é rentável para o escritor, não podendo fazer disso sua profissão. Ele usufrui do lazer que a sua classe lhe permite dar e de seus trabalhos rendosos paralelos, tornando-se romancista à medida que também é escravo do tempo e do leitor. A partir disso, Silviano Santiago afirma que

O discurso ficcional é a réplica (no duplo sentido: cópia e contestação) do discurso de uma classe social dominante, que quer se enxergar melhor nos seus acertos e desacertos, que quer se conhecer a si mesma melhor, saber por onde anda e por onde anda o país que governa e governava, que se quer consciente das suas ordens e desordens, ou ainda da sua perda gradual e crescente prestígio e poder face a novos grupos ou a transformações modernizadoras da sociedade. (SANTIAGO, 1982, p. 28).

O romance contemporâneo brasileiro tem uma função social de estabelecer um espaço crítico, rebelde e estimulante, nos bons exemplos e, em outros casos, pode refletir os grupos sociais que ascendem ao poder, gozam de prestígio, nas tomadas de decisão nas fazendas e no meio urbano (SANTIAGO, 1982). Para que este círculo seja rompido, é preciso emergir um novo e distinto leitor que exija uma nova postura do romancista, com uma visão mais crítica e que possa provocar reflexões que alcancem as diferentes camadas sociais, não só a elite. Essa tentativa de mudança e escrita populista, por vezes, desemboca em frustração para o romancista, pois busca figurar problemas conferidos à divisão de classes e à população marginalizada pela política neocapitalista e repressora, no Brasil, por meio do livro. No entanto, o livro é consumido apenas pela classe dominante, que não se sensibiliza diante da denúncia.

De acordo com Renato Franco (1998), durante os primeiros anos após o golpe militar, entre os anos de 1964 e 1968, a prosa de ficção não encontrou lugar que lhe fosse favorável. Ainda que em menor destaque, em comparação a outros setores das artes, a ficção brasileira teve duas tendências que conseguiram se apresentar com maior nitidez: o “romance de

impulso político” e o “romance da desilusão urbana”. A primeira está interligada ao momento cultural e político pelo qual o país passava, tendo como modelos os romances *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e *Pessach* (1967), de Carlos Heitor Cony. A segunda tendência tinha por foco aspectos da vida na cidade, influenciados por um momento de intenso desânimo diante da situação política. Os romances *Engenharia de casamento* (1968) e *Paixão bem temperada* (1970), de Esdras Nascimento, e *Bebel que a cidade comeu* (1968), de Ignácio Loyola Brandão, e *Curral dos crucificados* (1971), de Rui Mourão³⁵, foram significativos neste período.

As intensas mudanças pelas quais o Brasil passava – regime militar, intensificação da modernização conservadora, aparecimento da Indústria Cultural etc. – se refletiram no conteúdo e na forma romanesca, tendo, ao mesmo tempo, absorvido as tendências culturais, os demais gêneros como contos, a forma jornalística, as crônicas, a forma cinematográfica – o que por vezes gerava uma característica negativa ao romance – e figurado a solidão do indivíduo, o seu deslocamento e impotência em meio à nova situação político-social – como vimos anteriormente, em Benjamin e Adorno –, a falência social, sobretudo, do casamento, que também sofreu impactos pela nova condição econômica³⁶.

Naquele período, a televisão e o jornal, bem como a Indústria Cultural, ganhavam intenso prestígio, passando a reger a vida em sociedade – os quais, então, alienavam o indivíduo, contribuindo para uma existência fragmentada. Esses meios passam a ser a matéria do romance “que prenuncia as grandes questões experimentadas pela prosa de ficção após a década de 1960” (FRANCO, 1998, p. 35), como a busca por novas formas de figurar a realidade por meio do jornal (romance-reportagem), a solidão e o fracasso do sujeito, a mudança nas vivências sociais, a representação dos conflitos políticos e as lutas sociais de resistência, entre outras. Vale ressaltar que o espaço retratado era o urbano, não o rural, que estava alheio a essa modernização que ocorria no país, vivida apenas pela sociedade burguesa.

Ao final dos anos 60, o romance passava por grandes mudanças tanto em sua temática quanto nas escolhas técnicas. Segundo Renato Franco (1998), o universo romanesco se adequava à situação dominante no quadro cultural, para questioná-la. Posteriormente, nos anos 70, tanto as personagens quanto os escritores deixariam a militância na vida real para se engajarem politicamente por meio da literatura, sendo essa instrumento de luta e resistência³⁷.

³⁵ Tais escritores eram também jornalistas, o que contribuiu, ainda, para a união entre literatura e jornalismo.

³⁶ Exemplo disso é o romance *Engenharia de casamento*, de Esdras Nascimento, que se aproximava, em certa medida, do romance urbano de José de Alencar, porém com outro enfoque.

³⁷ O regime militar tentava eliminar, pela censura, qualquer manifestação cultural que o confrontasse, o que resultou em muitas atividades artísticas censuradas. No caso do romance, escritores precisaram se distanciar da

No entanto, nesse período, o narrador será afetado pela situação vigente, a ponto de não mais conseguir narrar inteiramente uma história – postura intrínseca ao narrador pós-moderno. Surge, então, a necessidade de reconstrução da memória, como forma naturalista de testemunho, como em *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *Quatro-olhos* (1976), de Renato Pompeu, e *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós.

Os “anos de chumbo” foram marcados pela truculência e pela censura. A ação repressiva do Estado militar incidiu sobre a produção literária, que precisou recorrer a novas temáticas e estilísticas, por vezes, revisitando formas antigas, influenciadas pelo “realismo e suas refrações” (PELLEGRINI, 2018, p. 185). A produção romanesca precisava passar por ajustes, introduzindo em sua forma elementos que conseguissem torná-la indecifrável pelo censor do governo, conseguindo burlá-lo e passar por seu crivo, para ser publicada. Isso, contudo, sem deixar de aclimatar as feridas e cicatrizes advindas do cenário político-social daquele momento. A violência que se sentia com força na sociedade brasileira virava matéria para a ficção.

Relacionada à temática da violência, surge, em romances como os de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, o que Antonio Candido chamou de “realismo feroz” ou “brutalista” – termos referentes “ao desamparo, à crueldade e à degradação que grassam nos nossos centros urbanos, em que até hoje se cruzam barbárie existencial e sofisticação tecnológica” (PELLEGRINI, 2018, p. 194). Os romances desses escritores buscavam retratar realisticamente a obscuridade do regime e da sociedade, em oposição ao retrato otimista que ao governo interessava pintar. O realismo era a solução formal ideal para informar o leitor – de classe média, que tinha acesso à literatura e à instrução formal – e conscientizá-lo da realidade cruel ao seu redor.

Com a revogação do Ato Institucional número cinco (AI-5), o fim da censura ao término da década de 70, os intelectuais puderam, com certa liberdade, relatar todo o sofrimento, tortura e perda vividas. A partir do movimento de esquerda, emergem produções literárias de cunho testemunhal, com o objetivo de figurar tudo aquilo que fora vivenciado e sentido. Muitos textos foram produzidos pelos escritores quando se encontravam no exílio ou na prisão, a exemplo de Renato Tapajós e o romance *Em câmera lenta*. Segundo Pellegrini (2018, p. 209), “o romance mimetiza a impossibilidade de dar conta de uma realidade tornada ‘inenarrável’, leva-a ao paroxismo, quase implodindo a própria ideia de refração, como se nem mais houvesse um prisma cujas faces pudessem refratar qualquer realidade”.

realidade histórica e do meio político para evitar a censura. Assim, muitos recorreram ao experimentalismo estético.

O retorno ao discurso memorialista tão presente nas narrativas dos melhores romancistas do Modernismo, cuja escrita da reminiscência dá força ao texto ficcional, e “a memória afetiva da infância e da adolescência sustenta o fingimento literário, indicando a importância que a narrativa da vida do escritor, de seus familiares e concidadãos, tem no processo de compreensão das transformações sofridas” (SANTIAGO, 1982, p. 31) pela burguesia brasileira do final do Segundo Reinado ao início da Segunda República. Silviano Santiago declara que Antonio Candido expôs a relevância do texto memorialista no retorno ao processo de conscientização ideológica e política presente no livro dos anos 70, tomando como exemplo a obra de Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava, mas que, em sua percepção, “pode reduzir-se a um único e indiferenciado discurso de classe” (SANTIAGO, 1982, p. 34).

Na década de 1980, o romance-reportagem, o aspecto picaresco e a narrativa memorialista, tão em voga na década de 70, dão lugar a outros paradigmas literários. Conforme Flora Süssekind (2003), o realismo deste período substitui a configuração da reportagem pelas “caçadas lógico-fatais da novela policial” (SÜSSEKIND, 2003, p. 257). Tem-se a passagem de um romance-reportagem policial³⁸ para um romance policial, de uma personagem egocêntrica – que narra suas memórias íntimas e intrasferível e, ao mesmo tempo, testemunha acontecimentos políticos –, a uma personagem que vai adquirindo traços épicos, compondo o chamado *romance de fundação*. De acordo com Süssekind, a ficção brasileira percorre um trajeto que, mudando sua roupagem, enseja manter, nos anos 80, direções antigas: “uma nacionalidade em retrato coeso ou um elogio detetivesco do ideário ‘liberal’, da atividade judiciário-policial e de uma prosa *cheek to cheek* com o mercado” (SÜSSEKIND, 2003, p. 257-258, ênfase da autora).

Destoando, no entanto, dos romances de gênero policial e épico que têm por ideal a continuidade da objetividade e da figuração pela imagem de um país heroico e sem fraturas, surgem romances que serão a descontinuidade desse ideário: *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, e *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares. O narrador dessas obras, em sua figura e subjetividade, é posto em questão em uma ficção aproximada do gênero ensaio, dialogando de modo crítico com protagonistas e intrigas, as quais se mostram intencionalmente hesitantes. Narrador e personagens, bem como os demais elementos narrativos, apresentam-se como se estivessem em uma exposição e a linguagem é teatralizada,

³⁸ Como em *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, que vai servir de suporte para romances ditos de fundação, a exemplo de *Tocaia grande*, de Jorge Amado, e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, como forma de “reafirmação da crença no caráter, na alma nacional e com a mitificação literário-ideológica do popular” (SÜSSEKIND, 2003, p. 257, ênfase da autora).

como em um espetáculo. Não há privacidade, nem fundo, nos heróis dessa prosa da vida íntima, a qual, não obstante, configura-se como uma vitrine.

Entre dobradiças e vitrines, a prosa de ficção brasileira dos anos de 1980 parecia trilhar o seu caminho. A vida íntima, as memórias familiares e afetivas do protagonista se entrecruzam às imagens televisas e cinematográficas, como se, por esses meios, ela viesse à tona, exposta à visitação pública. Como exemplifica Flora Süssekind,

O nome do bispo, de Zulmira Ribeiro Tavares, onde Heládio lembra diante do que vê na tevê. Um telejornal se mescla a velhos cinejornais, a tela de sua Sony a antigos cinemas, as imagens da mídia às da memória: ‘Das cabines dos velhos cinemas paulistanos, Odeon, Rosário, os projetores iluminam a pequena ‘tela’ da Sony, interferem no presente. E dentro das imagens de arquivo da tevê Bartira Canal 8, um outro arquivo recuado se abre: os esquecidos jornais da Pathé, Gaumont, Paramount, Fox, da Metro, do DIP...’. E essas imagens que de modo algum são patrimônio de Heládio, este arquivo cinematográfico se mostra tão familiar na sua memória quanto as cenas particulares, quanto os rostos de parentes (SÜSSEKIND, 2003, p. 263, ênfase da autora).

Romances como *Em liberdade* e *Stella Manhattan* são influenciados pelo “aspecto reflexivo, pela capacidade de se pôr a prova” (SÜSSEKIND, 2003, p. 265- 266) do gênero ensaístico, seja pela reflexão oriunda da relação entre intelectual e Estado brasileiro, seja pela relação entre narrador e personagem. *O nome do bispo* se distingue pela forma como configura a prosa ensaística – na maneira de registrar, por meio do narrador, situações cotidianas e indivíduos medianos, constitutivos do romance, segundo a teoria de Lukács, assim como as digressões recorrentes. Em oposição a esses romances, aqueles de Rubem Fonseca, além da temática policial, tratam de uma personagem muito importante na ficção de 80 – o mercado –, expondo o livro como mercadoria, que, naquele momento, apresentava-se como objeto de vendagem e lucro.

Em direção contrária à literatura do decênio de 70 – que ainda acreditava no poder da linguagem como forma de combate e transformação das estruturas sociais vigentes e de desnudar a realidade nacional, com suas desigualdades e injustiças, no campo ou na cidade –, a literatura das décadas posteriores precisará se ater às exigências do mercado, com a substituição de indagações sobre “a convivência ou não entre nacional e importado – entre ‘campo’ e ‘cidade’” (PELLEGRINI, 2008, p. 20, ênfase da autora), pelo âmbito das formas eletrônicas e de comunicação, próprias da sociedade de consumo, cada vez mais em expansão no Brasil e no globo. Com isso, as novas obras literárias procuram se inserir no mercado, nacional e internacional, alterando, significativamente, a ordem estético-literária, que naturaliza, em muitos casos, “descuidos, mesmices, obviedades e redundâncias na fatura, em

busca de leitores cada vez mais apressados e interessados nos derivativos que a televisão oferece” (PELLEGRINI, 2008, p. 20).

Como mencionado outrora, a ficção, a partir dos anos 80 – mais especificamente, em 1985, segundo Pellegrini (2008) –, abandona, relativamente, a posição de resistência – com tendência à política de esquerda –, predominante nos anos 70, aclimatando outras temáticas de cunho urbano como “a questão das minorias (incluam-se aí as mulheres, os negros e os homossexuais), o universo das drogas, da violência e da sexualidade” (PELLEGRINI, 2008, p. 21). A abdicação à resistência ocorre de maneira parcial, uma vez que ainda se faz presente. A resistência ainda pulsa, só que mais fragmentária, baseada em “micropolíticas”, bem “menos utópica e mais que nunca centrada nas cidades, refletindo-se aí, indiretamente, também o desenvolvimento do mercado editorial, que descobre nessas temáticas novos e apropriados ‘nichos’ de mercado” (PELLEGRINI, 2008, p. 21, ênfase da autora).

As micropolíticas referem-se às propostas literárias que vão ganhando espaço a partir dos anos 80, como a literatura de tema homossexual e a de autoria feminina, as quais apresentam sua própria luta política contra percepções conservadoras a respeito de sexo e gênero, buscando desconstruir preconceitos e revalorizar aspectos censurados por tais estruturas sociais³⁹. Importante ressaltar que, embora a literatura brasileira tenha conhecido grandes escritoras de expressão significativa, como Rachel de Queiroz e Clarice Lispector, é na ficção atual que aparece um número expressivo de autoras que encontram, na literatura, espaço emblemático, onde se figura “uma nova condição social para a mulher contemporânea, gestando-se em meio a desencontros, perplexidades, acertos e enganos, num contexto global em vertiginosa transformação” (PELLEGRINI, 2008, p. 27).

Essa conquista está relacionada, porém, às mulheres de classe média que escrevem para a classe média. Regina Dalcastagnè (2012) assinala que as classes populares, de escritores a personagens, estão, quase absolutamente, ausentes na narrativa brasileira contemporânea, sendo, portanto, a literatura ainda detentora da burguesia. Essa exclusão é reflexo de um “fenômeno comum a todos os espaços de produção de sentido na sociedade” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20). Embora as camadas populares busquem contestar espaço e legitimidade no âmbito literário, ele ainda é um lugar privilegiado ao homem de classe média. Mesmo a mulher, quando representada, é inserida sempre no espaço doméstico – a mulher

³⁹ A expansão do debate sobre assuntos referentes a minorias configurou uma transição histórica para esses grupos.

negra na cozinha –, os pobres e negros em presídios e favelas, os homens brancos de classe média como detentores do espaço público⁴⁰.

Segundo Regina Dalcastagnè (2012), os seres sociais foram impulsionados a “duvidarem, a reconhecerem todo e qualquer discurso como um espaço traiçoeiro, contaminado de intenções, e de silêncios imperdoáveis” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 105), devido à sequência de mudanças sociais, políticas, históricas, econômicas pelas quais o Brasil passou. Acrescido a esse fato, tem-se a importância do espaço romanesco, em que a cidade não se configura como um simples cenário para o desenrolar do enredo, mas, ainda, como uma personagem que dá ampla significação à narrativa⁴¹. Espaço que se liga em uma relação intrínseca à própria personagem, dado que, em seu corpo, estão as marcas dos lugares por onde trilhou.

A exemplo dos aspectos mencionados acima, tem-se o romance *Leite derramado*, de Chico Buarque. Nele, há o narrador-personagem que conta a história de sua vida, mas que também se apresenta como fragmento, à medida que o protagonista Eulálio D’Assumpção é um homem centenário com suas faculdades mentais confusas e flutuantes entre passado e presente, não se distinguindo, por vezes, o que é realidade e o que é fantasia. Esses elementos são assegurados “pela maestria literária de Chico Buarque, o romancista, para quem o narrador de anteontem é um artifício que permite sobrepor e confrontar as épocas” (SCHWARZ, 2012, p. 149). Sobre a ambientação, segundo Schwarz, talvez seja ela a protagonista do romance, informando mais que a personagem e as intrigas. Nos espaços da narrativa, “o que se configura é a modernização na sua variante brasileira, em que tudo se desemboca” (SCHWARZ, 2012, p. 148).

Vivem-se as mesmas fraturas históricas e sociais, porém, com nova aparência, e o romance brasileiro contemporâneo tem nelas a sua substância. Não é intenção aqui aprofundar o estudo sobre o gênero no Brasil de 1990 em diante, visto que o romance *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares – objeto de pesquisa deste trabalho –, foi publicado em 1985. Portanto, detivemo-nos a investigar – para rastrear, adiante, uma coadunação com a obra de Zulmira – a análise da teoria romanesca, até a sua evolução no correr dos anos em terras brasileiras, tratando também do desenvolvimento do romance contemporâneo. Seguiremos, no próximo capítulo, analisando a constituição da nação, sobretudo, a brasileira, a formação da família e do herdeiro, a partir da perspectiva de alguns historiadores e sociólogos.

⁴⁰ Os lugares para as classes sociais são bem demarcados, como representações da realidade.

⁴¹ SANTOS, 1999, p. 132 *apud* DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110.

2. “O nosso atraso em função do prolongamento do estatuto colonial”⁴²: a nação, a família e o herdeiro

As atuais classes dominantes brasileiras, feitas de filhos e netos dos antigos senhores de escravos, guardam, diante do negro, a mesma atitude de desprezo vil. Para seus pais, o negro escravo, o forro, bem como o mulato, eram mera força energética, como um saco de carvão, que desgastado era substituído facilmente por outro que se comprava. Para seus descendentes, o negro livre, o mulato e o branco pobre são também o que há de mais reles, pela preguiça, pela ignorância, pela criminalidade inatas e inelutáveis. Todos eles são tidos consensualmente como culpados de suas próprias desgraças, explicadas como características da raça e não como resultado da escravidão e da opressão (...). A nação brasileira, comandada por gente dessa mentalidade, nunca fez nada pela massa que a construíra. Negou-lhe a posse de qualquer pedaço de terra para viver e cultivar, de escolas em que pudesse educar seus filhos, e de qualquer ordem de assistência. Só lhes deu, sobejamente, discriminação e repressão (...). Constituíram, originalmente, os chamados bairros africanos, que deram lugar às favelas. Desde então vem se multiplicando, como a solução que o pobre encontra para morar e conviver. Sempre debaixo da permanente ameaça de serem erradicados e expulsos.

RIBEIRO, Darcy. “Classe, cor e preconceito”. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015.

⁴² Trecho extraído do capítulo “Literatura e subdesenvolvimento”, do livro *A educação pela noite e outros ensaios*, de Antonio Candido.

Este capítulo pretende abordar a questão da nação nos contextos europeu, latino-americano e brasileiro, para investigar como a ideia de nação se configurou nestes espaços e, sobretudo, como o Brasil deu início ao seu projeto de nação. A partir disso, é importante entender alguns aspectos que compõem a formação da família e do herdeiro brasileiros, tendo em vista a figura do regime patriarcal e a sua relação com os modos de produção que regiam a nossa economia, política e sociedade desde o período colonial. Para tal discussão, buscaremos subsídio nos estudos de historiadores e sociólogos de elevada estatura como Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Néstor Canclini, Antonio Candido, Darcy Ribeiro, Sérgio Buarque de Holanda, Jessé Souza, Friedrich Engels, Philippe Ariès, Gilberto Freyre, dentre outros.

2.1 “O erro histórico faz parte da formação de uma nação”⁴³: nação e experiência europeia

Com o advento da modernidade e as transformações culturais, políticas, econômicas e sociais, surge um termo que se tornou fundamental para a compreensão da história humana: a nação. A questão da “nação” é central em países “desenvolvidos”, do eixo eurocêntrico, principalmente nos séculos XIX e XX. Muitos estudiosos se dedicaram a estudar a origem e o sentido desta palavra, bem como a de “nacionalismo”, ao buscar iluminar questões referentes a eles e à sua contribuição para o desenvolvimento histórico, dado que tais termos delineavam, cada vez mais, o mapa europeu. A respeito do surgimento das nações, o historiador Eric Hobsbawm (2016), afirma que não é tão antigo, porém, no sentido moderno como é conhecido, é posterior ao século XVIII.

Como todo o desenvolvimento da humanidade, a existência da nacionalidade sempre teve a sua complexidade. Em países com processos históricos e sociais tão diversos, com culturas, raças, idiomas e etnias particulares, era difícil conceber um conceito de “nação” e movimentos nacionalistas que aclimatasse todos eles, o que desaguava em controvérsias. Para a resolução desta problemática, muitos critérios foram instituídos sobre a existência de dada nacionalidade e inexistência de outras. Ficava o questionamento: por que alguns países se configuravam como nação e outros, não? Tais explicações tiveram como base “critérios simples como a língua ou a etnia ou em uma combinação de critérios como a língua, o

⁴³ Fragmento extraído do livro *Nações e nacionalismo desde 1780*, de Eric Hobsbawm. p. 22.

território comum, a história comum, os traços culturais comuns e outros mais”⁴⁴ (HOBSBAWM, 2016, p. 13-14).

De modo oposto à visão de outros estudiosos, Hobsbawm não julga a nação como “uma entidade social originária ou imutável” (HOBSBAWM, 2016, p. 18), considerando-a como entidade social apenas no contexto de “Estado-nação”, relação crucial para o entendimento de nação e nacionalismo. Portanto, uma investigação mais precisa sobre estes termos e os seus eventos decorrentes deve levar em conta as condições econômicas, políticas, administrativas, sociais, entre outras, que envolvem o Estado territorial relacionado a eles. Em contrapartida, “as ideologias oficiais de Estado e movimentos não são orientações para aquilo que está nas mentes de seus seguidores e cidadãos” (HOBSBAWM, 2016, p. 20).

Na era do liberalismo europeu, a ideia de nação moderna se torna parte da própria ideologia liberal do século XIX, a qual a visualizava como um componente de progresso para os territórios, à medida que a formação das nações equivalia a um processo de expansão, saindo de uma escala familiar, tribal, chegando a uma escala global⁴⁵. Desse modo, o sentido de “nação” servia, convenientemente, a interesses e discursos políticos, nivelando povo e Estado em uma equação à semelhança de expressões como “Estado-nação” ou “Nações Unidas”. Como afirma Hobsbawm, “isso significava que se esperava que os movimentos nacionais fossem movimentos pela expansão ou *unificação* nacional” (HOBSBAWM, 2016, p. 48, ênfase do autor). Logo, uma heterogeneidade nacional, com a fusão de nações maiores e menores-atrasadas, servia a esse propósito⁴⁶.

Havia, ainda, um outro tipo de nacionalismo que não se identificava com o conceito moderno de nação, o que Hobsbawm denominou “protonacionalismo popular”. Esta não-identificação tinha como base o fato de não concordar com o critério político-territorial para construção de uma nação. Pessoas de outros países, vivendo em outros territórios ainda, podiam se sentir pertencentes à sua nação de origem. Assim, um dos critérios para esse protonacionalismo é “a consciência de pertencer ou ter pertencido a uma unidade política durável” (HOBSBAWM, 2016, p. 98). A nação moderna seria uma comunidade imaginada, na concepção de Benedict Anderson, para grupos de pessoas que haviam de algum modo perdido as suas reais comunidades, vinculando-se a ela por um sentimento de liame coletivo.

⁴⁴ Eric Hobsbawm critica veementemente estes critérios, que, para ele, eram equivocados, ambíguos e inúteis para uma orientação a respeito do tema nacional, servindo apenas para “propósitos propagandísticos e programáticos e não para fins descritivos” (HOBSBAWM, 2016, p. 14).

⁴⁵ O autor chama a atenção para os discursos políticos e sociais da Era das Revoluções, sobretudo, a partir de 1830, para compreender a natureza do conceito moderno de nação, que, a princípio, recebeu o nome de “princípio da nacionalidade” (HOBSBAWM, 2016, p. 31).

⁴⁶ O que poderia significar um avanço positivo para as nações “inferiores” ou o seu desaparecimento.

A exemplo dos judeus pelo mundo, os quais conviviam em outras comunidades e outros grupos, sem deixarem de se identificar com os seus.

Até o início do século XX, na Europa, a monarquia como forma de governo era ainda predominante. Com as transformações pelas quais o conceito de nação passava, governos monárquicos, sobretudo aqueles que já estavam estabelecidos há muito e que não tinham passado por grandes mudanças após a Revolução Francesa, tornou-se inevitável uma busca por adaptação. Na era das revoluções, o conceito revolucionário de nação, “com um corpo de cidadãos cujos direitos, como tal, davam-lhes um chão no país e, portanto, faziam Estado, até certo ponto, *algo nosso*” (HOBSBAWM, 2016, p. 124, ênfase do autor), trazia, com o ato de democratização política, uma consciência populista, o reforço e, por vezes, a criação de um patriotismo.

O Estado, embora separasse o patriotismo estatal do nacionalismo, podia usá-lo a seu favor como um instrumento para atrair cidadãos e atingir seus objetivos, vinculando o povo à nação por um sentimentalismo e símbolo de comunidade. Este fato, que acabaria ganhando proporções xenofóbicas e racistas, facilitou a mobilização de grupos sociais em nome de uma “superioridade nacional”, motivado pela “pseudociência do racismo” (HOBSBAWM, 2016, p. 127). A partir daí, no contexto da “era dos imperialismos”, o número de migrações, dentro e entre os Estados, aumentaria e os conflitos e rivalidades internacionais também, o que acabou por culminar na Primeira Guerra Mundial. O que se pregava não era uma lealdade de base nacionalista vinculada ao país, mas algo que faz parte dele: a ideologia.

Na perspectiva de Benedict Anderson (2008), a ideia de nação e nacionalismo está vinculada a um sentido emocional muito profundo, à medida que é instituída no imaginário social como uma entidade que a conecta a um meio coletivo em uma espécie de fraternidade. Com ela, surge um novo tempo que é, simultaneamente, vazio e homogêneo, daí a chamada “noção de simultaneidade” – coincidência temporal. Esse tempo vazio e homogêneo do nacionalismo é marcado por “amnésias”⁴⁷, sintetizadas na imaginação popular a partir de estratégias políticas, como uma forma de selecionar e apagar – informações ou pessoas – que privilegiem os seus objetivos. Por isso, a nação é entendida, por Anderson, como uma comunidade política imaginada, capaz de legitimar discursos e projeções políticas, mas, também, sentimentos de preenchimento para a alma.

A nacionalidade ou condição nacional – *nation-ness* – é oriunda de situações culturais particulares, no cruzamento de forças históricas, e para ser investigada deve-se analisar as

⁴⁷ Segundo Anderson (2008), essas amnésias se manifestaram, primeiramente, na Europa Ocidental e no então chamado “Novo Mundo”.

suas origens e transformações históricas, e o motivo de dispor de uma “legitimidade emocional tão profunda” (HOBSBAWM, 2016, p. 30). Definida em termos antropológicos, a nação como comunidade imaginada é também limitada em suas fronteiras, limítrofes de outras nações, não podendo ser ela uma entidade que unifica todas as nações em apenas uma. Ademais, é ainda soberana, definição surgida à época do Iluminismo e da Revolução Francesa, onde seus ideais estavam destruindo a legitimidade de poder das monarquias de ordem divina. O conceito de nação soberana veio para legitimar novamente o poder do Estado soberano, que garantia a liberdade das nações por intermédio divino.

Conforme Benedict Anderson, para chegar a uma compreensão das origens do nacionalismo moderno é preciso analisar, primeiramente, as suas raízes culturais⁴⁸. Ele sugere que deve se principiar pela “morte”, entendida como “o último elemento de uma série de fatalidades” (ANDERSON, 2008, p. 36). As comunidades antigas se valiam muito de resoluções religiosas para tentar explicar questões inexplicáveis à existência humana, muitas vezes, infortúnios. Disso, a importância das instituições religiosas nesse processo, até o seu declínio com a chegada do Iluminismo, que, com o estabelecimento do racionalismo, não permitia mais a aquietação dos corações sofridos pela providência divina. Assim, houve a necessidade de “uma transformação secular da fatalidade em continuidade, da contingência em significado” (ANDERSON, 2008, p. 38), o que se adequou bem à ideia de nação.

Além da comunidade religiosa, outro sistema cultural importante que precedeu o nacionalismo foi o reino dinástico, o qual se mostrava como “o único sistema *político* imaginável” para grande parte dos grupos sociais – súditos da monarquia –, devido ao seu poder legitimado pela divindade (ANDERSON, 2008, p. 47-48, ênfase do autor). Isso contribuiu para a expansão dos Estados monárquicos, somados à anexação de territórios pela guerra e pelo chamado “princípio geral da verticalidade”, onde as uniões matrimoniais eram responsáveis pela reunião de diferentes povos sob novos liames, a exemplo da Casa dos Habsburgo. Conforme Anderson, em reinos onde a poligínia era permitida pela Igreja, era comum que recorressem à miscigenação como forma de dar prestígio às linhagens reais, visto que era símbolo de superioridade.

Com as transformações econômicas e culturais na Europa, houve a separação entre cosmologia e história, surgindo a necessidade de se buscar novos modos de “unir significativamente a fraternidade, o poder e o tempo” (ANDERSON, 2008, p. 70). A maneira

⁴⁸ Ao contrário de Eric Hobsbawm (2016), Benedict Anderson propõe alinhar a compreensão do nacionalismo aos sistemas culturais que o antecederam – e não a “ideologias políticas conscientemente adotadas” (ANDERSON, 2008, p. 39).

que se mostrou mais eficiente a essa exigência foi o capitalismo editorial, “que permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas e a se relacionar com as demais de maneiras radicalmente novas” (ANDERSON, 2008, p. 70). Na acepção de Benedict Anderson, o capitalismo, além de contribuir para o declínio do latim como língua “oficial” e, aliado ao protestantismo, propagar a vernaculização, foi fundamental para o surgimento e disseminação das línguas impressas, as quais imprimiram as estruturas para a consciência nacional de três modos distintos –criando (i) uma comunicação entre pessoas que falavam formas variadas de sua língua, por meio do papel impresso, (ii) uma “nova fixidez à língua” e (iii) línguas oficiais diferentes.

Em meados do século XIX, muitas dinastias sofreram impactos políticos e culturais em decorrência da revolução filológico-lexicográfica e do aparecimento dos movimentos nacionalistas na Europa, produtos do capitalismo e “elefantíase” dos próprios estados dinásticos (ANDERSON, 2008, p. 127). Com isso, todas elas, naquele período, optaram por língua oficial algum vernáculo⁴⁹. Somada a essa mudança, a ideia nacional ganhava cada vez mais prestígio em todo o continente europeu, criando uma tendência de adoção de uma identificação nacional pelas monarquias, a qual servisse a seus propósitos. Daí a ideia de “nacionalismo oficial”⁵⁰, fruto da união entre nação e império dinástico, dado que foi uma reação ao avanço dos movimentos nacionais populistas e ao medo da ameaça e rejeição nas comunidades imaginadas do povo.

Neste contexto, surgiu o “nacionalismo colonial”, sobretudo, em territórios coloniais da África e da Ásia. Esse nacionalismo consistiu, entre outros fatores, em uma “russificação” nas colônias europeias. Devido às mudanças pelo capitalismo industrial, os Estados estavam avançando em suas funções, nas metrópoles e nas colônias. Então criaram-se sistemas educacionais que tinham por objetivo de “formar quadros subordinados e necessários para as burocracias do Estado e das grandes empresas” (ANDERSON, 2008, p. 197). Tais sistemas produziram novas peregrinações, alastrando o poder do Estado pelas capitais coloniais, “pois as nações abrigadas no núcleo dos impérios não mais permitiam uma ascensão interna” (ANDERSON, 2008, p. 197-198). Esse contexto permitiu o surgimento de novas comunidades imaginadas, onde os nativos poderiam se identificar como “nacionais”.

Desse modo, muitas nações se configuraram no imaginário das pessoas e, conseqüentemente, sofreram adaptações e mutações. Em sua estrutura guarda afinidades com

⁴⁹ Caso do Império Austro-Húngaro, em que José II trocou o latim pelo alemão, a nova língua oficial.

⁵⁰ Os nacionalismos oficiais, segundo Anderson (2008), “eram políticas conservadoras, para não dizer reacionárias, adaptadas do modelo dos nacionalismos populares, em larga medida espontâneos, que os precederam” (p. 161).

o racismo, mas, também, com sentimentos positivos, atrelados aos produtos culturais do nacionalismo, como a poesia, a música, as artes. A condição nacional está vinculada aos “laços naturais” de uma comunidade. Nesta conjuntura, surge a ideia de sacrifício, em que comunidades, tomadas pelo sentimento de nacionalismo, se doam em sacrifício por amor a uma pátria. Este fato advém de profundas mudanças na consciência, que acarretam nas amnésias típicas e na necessidade de narrativas nacionais, para rememorá-las.

2.2 “Um longo trajeto nas culturas latino-americanas”⁵¹: nação e experiência latino-americana

De modo oposto ao que muitos historiadores europeus consideravam, Benedict Anderson explica que o nacionalismo surgiu, primeiramente, no chamado Novo Mundo, e não no Velho Mundo. Isso, segundo ele, é comprovado por uma série de evidências que a própria História apresenta, a começar pelo aparecimento dos movimentos nacionalistas que “havia estranhamente brotado no Velho Mundo civilizado num período tão obviamente *posterior ao do Novo Mundo bárbaro*” (ANDERSON, 2008, p. 267, ênfase do autor). Os movimentos revolucionários pela independência que ocorreram entre os séculos XVIII e XIX foram parte essencial nesse processo de construção nacional dos territórios latino-americanos, à medida que causaram uma ruptura com as grandes metrópoles e passaram a ser vistos como um fenômeno histórico particular, “*como precedentes e modelos históricos*” (ANDERSON, 2008, p. 265, ênfase do autor).

Como mencionado no tópico anterior, o avanço do capitalismo tipográfico, com o trabalho da imprensa e dos jornais, foi decisivo para o desenvolvimento de uma consciência nacional, no contexto europeu. Na América espanhola, as primeiras tipografias surgiram na segunda metade setecentista, embora, mais descontínua e lentamente. Os jornais criavam, a princípio, sem elementos políticos, laços naturais e uma comunidade no imaginário dos leitores, geralmente, da classe dominante. No âmbito do jornal, havia o aspecto da pluralidade, onde os povos tinham consciência da existência de outros leitores em situação paralela à deles. De acordo com Anderson, a criação do nacionalismo nas terras latinas refletia o nível em que se desenvolveu, de modo geral, o capitalismo e a tecnologia em fins do século XVIII, e o atraso das colônias espanholas, nestes pontos, em relação ao Império.

⁵¹ Excerto extraído do livro *Culturas híbridas* (2015), de Néstor García Canclini.

A língua, que foi um fator muito relevante para a formação da ideia de nação na Europa, não estava em pauta nas primeiras lutas pela libertação nacional das ex-colônias espanholas, porque não era um motivo que a distinguisse das metrópoles imperiais. Conforme Anderson (2008), as línguas impressas das nações europeias “foram de fundamental importância ideológica e política, ao passo que o espanhol e o inglês nunca foram questões relevantes nas Américas revolucionárias” (ANDERSON, 2008, p. 107). Apesar disso, foi justamente o fato de metrópole e ex-colônia compartilharem a mesma língua, além da religião e da cultura, que foi possível surgir as primeiras imagens nacionais. À exceção do Paraguai⁵², “qualquer tentativa de conferir profundidade histórica à nacionalidade por meios linguísticos enfrentou obstáculos insuperáveis” (ANDERSON, 2008, p. 269).

Durante o século XIX, criou-se, “naturalmente”, um sentido de fraternidade entre as comunidades imaginadas de origem colonial, porém fraturadas pelas violentas oposições de classe, raça e região. Tal noção apresentava o nacionalismo como uma forma representativa de uma nova consciência, surgida a partir do momento em que a ruptura das estruturas coloniais e imperiais e o surgimento da nação não eram mais uma novidade. Pregava-se uma ideia de fraternidade entre brancos e negros, índios ou mestiços, entre colonos e escravos, entre metrópole e colônia e depois ex-colônia, que era contraditória ao próprio momento histórico da colonização de onde surgiram tais nações. Segundo Benedict Anderson (2008), a esta ideia vincula-se a noção de “fratricídio tranquilizador”.

Segundo Antonio Candido (2017b), assim como no Brasil, vigorou nos países latino-americanos, até a década de 1930, a ideia de “país novo”, embora não estivessem consolidados, mas que criava um otimismo em torno da possibilidade de progresso. O autor sugere que “a ideia de que a América constituía um lugar privilegiado se expressou em projeções utópicas que atuaram na fisionomia da conquista e da colonização” (CANDIDO, 2017b, p. 169). Desde a chegada dos colonos aos novos países, propagou-se um tom de exaltação e deslumbramento em torno do Novo Mundo. A separação política dos países colonizados e as metrópoles criaram a ideia de que era o destino da América “ser a pátria da liberdade, e assim consumir os destinos do homem do Ocidente” (CANDIDO, 2017b, p. 170).

O estado de euforia resultado dos processos de independência dos países latino-americanos serviu de instrumento de “afirmação nacional e em justificativa ideológica” (CANDIDO, 2017b, p. 170). Na literatura, os intelectuais celebraram tal estado de euforia e as

⁵² O qual durante um longo período teve como língua nacional uma língua nativa: o guarani, por intermédio dos jesuítas.

belezas naturais durante o Romantismo. “A ideia de *pátria* se vinculava estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa”, nos escreve Antonio Candido (2017b, p. 170, ênfase do autor). O exotismo, na literatura, tornava-se motivo de otimismo social, à medida que buscava compensar “o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais” (CANDIDO, 2017b, p. 170).

A partir dos anos 30, tal noção é substituída pela de “país subdesenvolvido”, com o realce da situação de atrofia econômica, onde perseveram as desigualdades sociais. Enquanto a consciência de atraso anteriormente era amenizada pelo exotismo da terra, na década de 30, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, os políticos, economistas e demais intelectuais adquirem uma “consciência catastrófica do atraso” (CANDIDO, 2017b, p. 172). O analfabetismo aparece nos países latino-americanos como o “traço básico do subdesenvolvimento no terreno cultural” (CANDIDO, 2017b, p. 173). Embora ocorra um intenso processo de modernização oriundo da Indústria Cultural, os países subdesenvolvidos ainda vivem em estado de precariedade e pobreza. Candido ainda chama a atenção para o problema da interferência cultural dos países desenvolvidos na América Latina, uma vez que impõem seus valores culturais, orientando-os de acordo com seus interesses políticos. Ademais, a cultura do país desenvolvido se sobrepõe à cultura local.

As revoluções e guerras pela independência marcam a origem dos países latino-americanos como nações, delineando os seus principais aspectos. Os momentos cruciais de configuração desses países como nação perpassam revoluções burguesas e revoluções populares, posto que reorganizam, revolucionam e transformam conferindo novas formas à sociedade nacional. Segundo o sociólogo Octavio Ianni (1988),

o que há de épico nas lutas simbolizadas por Tausaint Louverture, Francisco de Miranda, Simón Bolívar, José Artigas, José Morelos, Miguel Hidalgo, Bartolomé Mitre, Bernardo O'Higgins, Antonio Sucre, José Bonifácio, Frei Caneca, Ramón Betances, José Martí e muitos outros, está enraizado na façanha destinada a emancipar a colônia, criar o Estado, organizar a Nação” (IANNI, 1988, p. 6).

Em *Culturas híbridas*⁵³, o antropólogo argentino Néstor García Canclini propõe uma análise e reflexão em torno de um fenômeno crescente na modernidade: a hibridação da cultura no contexto latino-americano. A cultura – erudita, a popular e a de massas – não tratadas aqui em sua divisão – é pensada em sua configuração na América Latina a partir das

⁵³ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

relações coexistentes e complexas entre tradição cultural e modernidade. Tal qual proposto por Canclini (2015), essa coexistência entre elementos tradicionais e modernos, inserida em cruzamentos socioculturais, ajuda a pôr em xeque o valor e o sentido da modernidade no complexo cultural heterogêneo que é a realidade latino-americana. Para ele, “ser moderno perdeu o sentido neste tempo em que as filosofias pós-modernas desacreditam os movimentos culturais que prometem utopias e auspiciam o progresso” (CANCLINI, 2015, p. 18).

Sobre os países latino-americanos na atualidade, Néstor García Canclini sustenta a ideia de que eles

são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. (CANCLINI, 2015, p. 73-74).

As demais nações latino-americanas, assim como o Brasil, que foram colonizadas por países da Península Ibérica e viveram processos semelhantes de independência, tiveram muitos elementos em comum durante a sua formação, como a inserção do indígena e do negro na constituição racial e cultural dos países. À pluralidade cultural da diversidade étnica foram agregadas novas tecnologias modernas, ao invés de um esperado apagamento da cultura primitiva. A produção artesanal passa, portanto, a coexistir com a produção industrial, fato que se reflete na política: “as razões pelas quais tanto as camadas populares quanto as elites combinam a democracia moderna com relações arcaicas de poder” (CANCLINI, 2015, p. 19). A heterogeneidade cultural engloba formas sociais e políticas opostas, convivendo em circuitos híbridos.

Para a sobrevivência da cultura popular, são desenvolvidas estratégias pelos setores trabalhistas, construindo e defendendo suas posições, e sendo disseminadas pela Antropologia, a Sociologia, a Arte e a comunicação. Segundo Canclini (2015, p. 169), “os museus, como meios de comunicação de massa, podem desempenhar um papel significativo na democratização da cultura e na mudança do conceito de cultura”. Por sua teoria, tal aliança entre o museu e os meios de comunicação, somados ao turismo, tiveram mais eficácia em difundir a cultura pela nação e pelo mundo do que os artistas que buscam levar sua arte para as ruas.

2.3 “O poder é a questão central de toda a sociedade”⁵⁴: nação e experiência brasileira

Vimos, até o presente capítulo, como a ideia de nação apareceu e se desenvolveu no continente europeu e nos países latino-americanos e os fatores que antecederam e fermentaram o seu surgimento. Agora, é de grande relevância focar no estudo da formação do Brasil como nação, desde o instante de sua independência em 7 de setembro de 1822, atravessando grandes rupturas e avanços históricos, transformações sociais, políticas, ideológicas. Procura-se averiguar como se desenvolveram os costumes e a ideia de progresso – e até que ponto, de fato, houve progresso na nação brasileira e no pensamento ideológico vigente durante a sua trajetória. Importante analisar também o contexto da passagem do sistema escravocrata para o capitalista e que influência teve o pensamento da elite patriarcal e a divisão de classes para o (des)avanço da nação tupiquinim.

Segundo o historiador brasileiro José Murilo de Carvalho (1999), as imagens que se tinham do Brasil como nação, desde o momento da independência até 1945, foram formadas pelas elites intelectuais e políticas, excluindo o povo de tal construção. Na concepção de Carvalho (1999), “a primeira poderia ser caracterizada pela ausência do povo, a segunda pela visão negativa de povo, a terceira pela visão paternalista de povo” (CARVALHO, 1999, p. 233). As nações eram, então, imaginadas, pois eram vistas segundo uma ideologia de classe, não levando em conta toda a realidade e todos os participantes da vida brasileira. O próprio país não era considerado como uma unidade em muitas revoluções e ideais que se tinham. Capistrano de Abreu (*apud* CARVALHO, 1999) fala em consciência capitania, não nacional, à época da colonização, devido à desagregação em que se formaram as capitanias, não havendo sentimento coletivo de país, mas, sim, de capitania.

Como falar em nação em um país que tinha parte da população formada de escravos e pessoas analfabetas e rurais que não eram consideradas cidadãs? Não existia qualquer sentido de identidade nacional para aquelas pessoas que, tampouco, tiveram participação no processo de independência. A ideia de pátria, para muitos, era equivalente à província, não ao Brasil, e após a independência, conforme Carvalho (1999), esse processo continuava ambíguo. Coube à elite imperial a função de fazer o povo brasileiro sentir-se parte do próprio país, “um consenso entre a maioria desta elite era a monarquia” (CARVALHO, 1999, p. 238). O sentimento monárquico instalou-se na população de tal maneira que, mesmo após a

⁵⁴ Trecho extraído do livro *A elite do atraso*, de Jessé Souza.

Proclamação da República, ainda se mantinha vivo na população pobre e rural do país, a exemplo da Guerra de Canudos.

Os políticos pensavam no Brasil como uma nação, mas como uma forma de manter a ordem social, para evitar medidas abolicionistas: “para os interesses escravistas, a manutenção da unidade podia ser, a curto prazo, benéfica, de vez que evitava possíveis medidas abolicionistas em regiões de pequena população escrava e preservava a ordem social” (CARVALHO, 1999, p. 236). Assim, internamente, o Brasil não poderia ser considerado ainda uma nação: “a nação brasileira ainda era uma ficção” (CARVALHO, 1999, p. 237), sendo apenas o que o filósofo Paulo Arantes chama de “comunidade política imaginada porque, na mente de cada um dos compatriotas desconhecidos, reverbera a imagem de uma liga filistina” (ARANTES, 2006, p. 42).

Apesar da preocupação da elite imperial em relação à questão da identidade nacional, isso ficou apenas no campo das elites, como afirma Carvalho (1999):

A preocupação da elite imperial com o problema da identidade nacional resumiu-se em tentar socializar e convencer setores divergentes da própria elite. Foi no campo das instituições de elite que se fizeram os maiores esforços. (...) A instituição que mais diretamente se empenhou em difundir o conhecimento do País, ao mesmo tempo em que buscava transmitir uma identidade particular, foi o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado em 1838 (CARVALHO, 1999, p. 241).

Para falar dos fatores que envolveram o contexto do surgimento do sentimento de nação e da necessidade de afirmação nacional, no Brasil, é crucial considerar a configuração do nacionalismo literário, porque essa era a expressão de uma nação que ainda estava em vias de constituir-se. Um artigo que analisa bem essa questão é o renomado “Instinto de Nacionalidade”, de Machado de Assis, onde o autor aborda o impasse da independência literária brasileira, como um processo ainda em contínuo. Por meio das formas literárias, buscava-se imprimir as cores de nossa terra, a natureza e a vida brasileira, “prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional” (ASSIS, 1999, p. 10).

O instinto de nacionalidade corresponde ao desejo de ter uma literatura independente, uma literatura nacional, de fato, brasileira. No que se refere ao arcades como Basílio da Gama e Durão, Machado de Assis afirma que são reconhecidos como “precursores da poesia brasileira”, visto que eles “buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária” (ASSIS, pp. 10-11). A busca pela afirmação nacional, adiante, pelos românticos, a partir da figuração do indígena, não era suficiente, não

devendo ser elemento exclusivo da literatura brasileira, mas também não devendo ser excluído.

No ensaio autobiográfico de José de Alencar, “Como e porque sou romancista”, pode-se identificar, a partir de suas vivências cotidianas e literárias e de sua formação, qual pensamento e quais costumes predominavam na sociedade brasileira àquela altura do século XIX. O escritor principia falando de sua vivência no Colégio de Instrução Elementar, com destaque à figura do professor Januário, a quem ele atribui determinada importância. É possível constatar, desse relato, como se configurava o papel do educador e da escola na formação do aluno e da geração de intelectuais da sociedade daquele tempo. O desempenho da educação foi fundamental, tanto para a formação intelectual, literária e política de Alencar quanto para os demais filhos de pessoas de grande renome e prestígio. Fica evidente como a educação era restrita à elite.

No entanto, havia certa deficiência no aprendizado, como afirma Alencar:

Sabíamos pouco; mas esse pouco sabíamos bem. Aos onze anos não conhecia uma só palavra de língua estrangeira, nem aprendera mais do que as chamadas primeiras letras. Muitos meninos, porém, que nessa idade tagarelam em várias línguas e já babujam nas ciências, não recitam uma página de Frei Francisco de São Luís, ou uma ode do Padre Caldas, com a correção, nobreza, eloquência (*sic*) e alma que Januário sabia transmitir a seus alunos (ALENCAR, 2005, p. 24).

A casa onde residiu na juventude foi palco de acontecimentos históricos como a preparação da “grande revolução parlamentar que entregou ao Sr. D. Pedro II o exercício antecipado de suas prerrogativas constitucionais” (ALENCAR, 2005, p. 24-25). Naquele espaço privado de sua família, passaram figuras importantes do meio político, vinculados ao Clube Maiorista, do qual seu pai, que era Senador, fazia parte. Suas reuniões aconteciam ali de modo secreto e “celebravam-se os serões em um aposento de fundo, fechando-se nessas ocasiões a casa às visitas habituais, a fim de que nem elas nem os curiosos da rua suspeitassem do plano político” (ALENCAR, 2005, p. 25). Na sua residência seguinte, a Chácara da Rua Maruí, nº 7, também ajudou a produzir acontecimentos da história da política brasileira, como a Revolução Parlamentar da Maioridade e a Revolução Popular de 1842. Ademais, sua casa serviu de exílio aos perseguidos pelo governo.

Como ocorria em sua casa, era comum a família receber parentes ou amigos para conversar, à medida que as mulheres tricotavam e todos mantinham o hábito de ler livros, sobretudo, novelas, prática que fez Alencar tomar gosto pela forma literária. Romances, em sua maioria, de origem francesa. Em tempo posterior, as belezas naturais da paisagem

cearense serviriam de inspiração para a elaboração de seus romances. Seu deslocamento, aos treze anos, do Ceará a São Paulo, para a preparação de exames que o levariam à faculdade jurídica, representa o movimento e trajetória do jovem filho proveniente da elite rural: “ao chegar a São Paulo, era eu uma criança de treze anos, cometida aos cuidados de um parente, então estudante do terceiro ano, e que atualmente figura com lustre na política e na magistratura” (ALENCAR, 2005, p. 37).

A condição de vida conferida à elite do Brasil recém-independente político-administrativamente se dava pela facilidade do escravismo em enriquecer os velhos fazendeiros ou senhores de engenho. Embora houvessem reclamado a volta do país a uma condição colonial, não era mais de interesse da elite escravocrata – a qual, para evitar tal restauração, pressionou pela proclamação da independência. Todavia, “a independência realizou-se sem que se tocasse na estrutura escravista, condição prévia, aliás, para que ela pudesse inclusive se concretizar” (WEBER, 1990, p. 16). As elites coloniais aspiravam a desvinculação de Portugal, mas queria evitar conflito armado com o mesmo, o que culminou na delonga da ruptura entre metrópole e colônia.

A proclamação pacífica da independência, assim como a ascensão de um príncipe português, foi uma estratégia política para evitar um tumulto na sociedade e provocar uma revolução por parte dos escravos, já que não era conveniente para a classe dominante a libertação dos escravos e o fim do escravismo. Para aquela elite, tinha de se “fazer a independência sem tocar na estrutura social calcada na escravidão” (WEBER, 1990, p. 16). Após a independência, a organização do Estado Nacional Brasileiro ficou a encargo da elite escravocrata, composta por um novo grupo econômico que emergia – os fazendeiros de café do Vale do Paraíba.

Durante o século XIX, o Brasil passara a ter como base socioeconômica a produção cafeeira, enquanto a economia açucareira entrava em declínio. Com a expansão do café, o nascimento das indústrias e, com a abolição, a transição do escravismo para o capitalismo, a cidade viu seu intenso crescimento⁵⁵, a formação das classes médias e o estabelecimento dos “fazendeiros-empresários capitalistas”. Os antigos senhores de engenho perdem seu espaço para os usineiros emergentes – o estrato rural burguês em ascensão – e fixam-se nas cidades, tomando altos cargos burocráticos. O meio urbano viu emergir as primeiras favelas, compostas pelas camadas populares, pelos ex-escravos libertos, brancos e mestiços pobres e o proletariado nascente.

⁵⁵ Segundo Sérgio Buarque de Holanda, “toda a estrutura de nossa sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos” (HOLANDA, 2014, p. 85).

Importante salientar que a civilização brasileira tem raízes rurais. Durante os primeiros séculos de colonização, a economia que girava aqui era agro-manufatureira, sustentada pela mão-de-obra escrava, as cidades dependiam economicamente de tais propriedades rústicas. As casas dos senhores de engenho nas cidades ficavam vazias, porque eles passavam a maior parte do tempo nas fazendas, cuidando da produção nos engenhos. Este cenário se modifica com a abolição da escravatura, que, como preconiza Sérgio Buarque de Holanda, tem um “significado singular e incomparável” (HOLANDA, 2014, p. 85). O ano de 1888 é uma data que dividiu dois períodos decisivos na História do Brasil: a transição do escravismo para o capitalismo e, quase que de modo simultâneo, a transição da Monarquia para a República, no ano subsequente.

No decurso da Monarquia, toda a vida social, bem como a política, era regida pelos grandes fazendeiros e seus herdeiros, que eram educados no âmbito das ideias liberais, dominando a política, seja candidatando-se ou elegendo seu candidato. A política do mando comandava a sociedade brasileira sob rédea curta e tal prática e mentalidade rural de base patriarcal vigoraram no país ao longo de séculos de História. Sérgio Buarque Holanda ressalta que “toda a ordem administrativa do país, durante o Império e mesmo depois, já no regime republicano, há de comportar, por isso, elementos estreitamente vinculados ao velho sistema senhorial” (HOLANDA, 2014, p. 105). A mentalidade das antigas elites rurais dominou, inclusive, as camadas populares, enraizando-se e atravessando todo o processo histórico da nação brasileira.

No que tange à hegemonia de poder dentro de uma configuração político-cultural, Sérgio Buarque de Holanda retoma a ideia de patrimonialismo de Marx Weber, para elucidar a questão do homem cordial brasileiro, representante político, que não fazia distinção entre sua vida privada e sua vida pública, ao passo que era, ainda, herdeiro dos valores e nuances paternalistas do grande patriarca de sua família. O homem cordial brasileiro era caracterizado como um ser amistoso, que lidava com o público de maneira cortês, polida. Essa maneira cordial no trato com as pessoas era considerada como fruto de sua criação no ambiente rural e patriarcal, o que criou no imaginário do estrangeiro uma imagem acolhedora do homem brasileiro. Todavia, essa imagem é enganosa, “e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas do ‘homem cordial’: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula” (HOLANDA, 2014, p. 176-177).

Em *O povo brasileiro*⁵⁶, um estudo sociológico sobre a formação do Brasil, Darcy Ribeiro ressalta que “a classe dominante bifurcou sua conduta em dois estilos contrapostos: um presidido pela mais viva cordialidade nas relações com seus pares; outro remarcado pelo descaso no trato com os que lhe são socialmente inferiores” (RIBEIRO, 2015, p. 164). Desse modo, a mesma figura representava dois papéis: o de homem cordial e hospitaleiro com os visitantes e o de senhor implacável com seus subordinados, em ambos os casos, de maneira muito espontânea, o que é justificada pela constituição “bipartida” de sua personalidade. Tal configuração bifurcada encontrava-se na época dos senhores de engenho e fazendeiros da Monarquia, e depois da República, os chamados coronéis, que faziam a mesma política do mando e de exploração econômica.

O coronelismo foi um fenômeno que surgiu da passagem do Império para a República e consistia na eleição de coronéis na política republicana, como arremata, em seu livro *Os Donos do poder*⁵⁷, Raymundo Faoro:

[o coronelismo] se irmana à oligarquia das unidades federadas, num recíproco jogo de interações ativas. O comando do sistema caberá ao governador, isto é, ao grupo estadual por ele representado, intermediário dos favores e benefícios da União sobre as comunas. Entre o governador e o coronel a relação é de obediência, autoritariamente garantida pela milícia estadual e pelos instrumentos financeiros e econômicos que partem daquele (FAORO, 2012, p. 708).

O país vivenciou, na primeira metade do século XX, avanços muitos significativos no âmbito industrial e comercial, mas também no papel do Estado na vida da população. As mudanças na estrutura social moderna oriundas desse progresso criaram a classe média, segmento social intermediário entre a classe proprietária e a classe popular. Ela se configura como um estrato que não é nem conservador e nem homogêneo como a elite. De acordo com o sociólogo Jessé Souza (2019), um exemplo disso foi o movimento tenentista nas décadas de 1920 e 1930. Este movimento político era composto por oficiais militares de média e baixa patente que apoiavam a ascensão de um novo Estado que se opusesse ao pacto conservador e ao mandonismo rural da Primeira República. Dentro do movimento havia duas vertentes: uma, que se radicalizou na Coluna Prestes e deu origem ao Partido Comunista Brasileiro, e outra, que apoiou Getúlio Vargas, alinhando-se à Revolução de 30. Com a vitória de Vargas, o poder passou a ser centralizado nas mãos do Estado, o que descontentou às elites oligárquicas.

⁵⁶ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3ª. ed. São Paulo: Global, 2015.

⁵⁷ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 5ª.ed. São Paulo: Globo, 2012.

O tenentismo foi um movimento de oposição à corrupção estatal. Daí a noção de patrimonialismo, que Sérgio Buarque de Holanda se referia como um grande problema do país, e que Jessé Souza critica veementemente. Para o sociólogo, o problema da corrupção do Estado reside em algo muito mais profundo, que é o “efeito de sua captura pela própria elite econômica que o usa para defender e aprofundar seus privilégios” (SOUZA, 2019, p. 139). Porém, historiadores como Sérgio Buarque de Holanda e Raymundo Faoro não perceberam essa questão, e acabaram por legitimar uma ideia falsa de que a desigualdade do país é resultado da corrupção do Estado, como se a corrupção residisse apenas na esfera política. Assim, o Estado corrupto é identificado como o maior problema da nação, garantindo à elite do dinheiro “uma espécie de carta na manga que pode ser usada sempre que a soberania popular ponha no poder, inadvertidamente, alguém contrário aos interesses do poder econômico” (SOUZA, 2019, p. 140).

Como assinalado pelo sociólogo Jessé Souza (2019), a escravidão ainda existe, porém com outro nome. Os pobres trabalham até a exaustão, recebendo uma ninharia de salário e pagando impostos altíssimos – em muitos casos, sem a garantia de direitos trabalhistas –, enquanto a “elite econômica” sonega impostos e enriquece cada vez mais, às custas da classe trabalhadora. Segundo o sociólogo, o problema da crise brasileira é também uma crise de ideias. Ele polemiza com as velhas ideias de corrupção e patrimonialismo legadas por intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda, Raymundo Faoro e Roberto DaMatta e que tornam possível “a aliança antipopular que caracteriza o Brasil moderno desde 1930” (SOUZA, 2019, p. 11), ajudando a legitimar a dominação oligárquica. Tais ideias perpetuaram a concepção da corrupção na política como o verdadeiro problema nacional, quando, na verdade, essa noção tem ajudado a legitimar e a ocultar o verdadeiro corrupto, “a grande fraude que impossibilita o resgate do Brasil esquecido e humilhado”: a elite brasileira (SOUZA, 2019, p. 8).

Durante os anos de 1950 e início da década de 1960, o Brasil testemunhou um grande progresso, em parte, pelo intenso processo de modernização pelo qual passava. Sua relação com o então hegemônico Estados Unidos e o capitalismo internacional promoveu um progresso na cultura e na sociedade, com o advento da Indústria Cultural. Ademais, a ideia de progresso esteve muito presente no governo de Juscelino Kubitschek, com seu projeto de modernização do país de “50 anos em 5” e a construção de Brasília, nova capital do país. É de se ressaltar o populismo como modo de governo, como foi o de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart.

A política populista seria interrompida e substituída pelo regime militar em 1964, com o fim do Estado democrático e estabelecimento do autoritarismo, da censura e da repressão. Momento que significou, ao mesmo tempo, modernização e fratura social e histórica. Modernização, no caso, conservadora, pois era usufruída apenas pela pequena parcela da população, “a elite do dinheiro”. Tal modernização, com o avanço da Indústria Cultural e da sociedade de massas, criou a ilusão de progresso e de superação do atraso nacional. A maior parte da população ainda vivia, no entanto, no subdesenvolvimento, o que aumentou mais ainda a distância social entre as classes e o atraso social do Brasil. O Brasil como nação, sempre foi um projeto das elites, uma nação imaginada.

A nação brasileira é rica em miscigenação – indígena, branco, negro, imigrantes várias partes do mundo –, com predominância da herança negra no sangue e na cultura brasileira. Como concluiu Ribeiro (2015, p. 185), “a grande herança histórica brasileira é a façanha de sua própria constituição como um povo étnico, nacional e culturalmente unificado”. Apesar disso, ainda existe muito preconceito racial, produto de séculos de escravidão, de exploração servil e exclusão das camadas socialmente inferiores. Conforme Ribeiro (2015, p. 167), “as atuais classes dominantes brasileiras, feitas de filhos e netos dos antigos senhores de escravos, guardam, diante do negro, a mesma atitude de desprezo vil”. Os negros sempre foram vistos como força física, mercadorias as quais podiam facilmente ser substituídos por outras.

Finda a escravidão, não tiveram nenhum amparo político ou social para um recomeço decente. Sempre viveram à margem, acumulando-se em favelas e recorrendo à vida do crime para sobreviver. Não havia oportunidade para o negro e, quando havia, era para servirem à classe dominante às custas de exploração, discriminação e opressão. “A nação brasileira, comandada por gente dessa mentalidade, nunca fez nada pela massa negra que a construíra. Negou-lhe a posse de qualquer pedaço de terra para viver e cultivar, de escolas em que pudesse educar seus filhos”, e toda e qualquer outra forma de assistência (RIBEIRO, 2015, p. 167). Mas, mais do que preconceito racial, no Brasil, o que tem ainda mais força é o preconceito de classe.

O preconceito de classe advém do distanciamento social e cultural em larga escala entre a classe dominante – senhores de engenho, fazendeiros capitalistas e seus herdeiros, o patronato empresarial – e a classe dominada – escravos, ex-escravos, depois o proletariado. Essa distância condicionou o estrato senhorial a visualizar o povo sempre como simples força de trabalho, destinada ao desgaste pela exploração e a viver sem direitos que garantem a sua subsistência. No centro dessa oposição residem os interesses de cada uma. Tal oposição entre as classes permanecem por séculos, coadunando os termos de Ribeiro (2015, p. 187-188),

“pelo domínio do poder institucional e do controle da máquina do Estado nas mãos da mesma classe dominante, que faz prevalecer uma ordenação social e legal resistente a qualquer progresso generalizável a toda a população”.

Em quinhentos e vinte e anos de História, a nação brasileira testemunhou um longo processo de miscigenação, colonização, exploração, crescimento desordenado nas cidades, transição de formas de governo, de ideologias políticas e modos de produção. O Brasil viveu, no século XX, décadas de modernização industrial e cultural, e de urbanização. No entanto, entre tanto progresso, ainda se vive em um país socialmente atrasado. A maior parte da população não tem sequer saneamento básico, não tem o que lhe é garantido, inclusive, pela Constituição: dignidade, saúde, alimentação, trabalho. Os resquícios do pensamento da elite patriarcal ainda permanecem, assim como o escravismo, mesmo que sob nova roupagem. O velho e o novo; o arcaico e o moderno. Enquanto a noção de patrimonialismo continuar se perpetuando e os herdeiros da elite do patriarcado rural vivendo seus privilégios, às custas do Estado e da classe trabalhadora, sem serem incomodados, o Brasil continuará sendo o país do atraso.

2.4 “A família se confundia com a prosperidade do patrimônio, a honra do nome”⁵⁸: sobre a família

É inconcebível tratar da questão nacional, seja em outros países, seja no Brasil, sem atravessar o âmbito da família e como esta se configura nos espaços privados e sociais. É de extrema importância o estudo de Friedrich Engels sobre *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*⁵⁹ para a compreensão da constituição da família, desde a sua origem, nas comunidades primitivas, suas transformações e sua relação com os modos de produção de determinada época. De acordo com a sua tese (ENGELS, 2012, p. 9), “o desenvolvimento das forças produtivas resultante da Revolução Neolítica é o fundamento histórico para a gênese e desenvolvimento da exploração do homem pelo homem, portanto das classes sociais, do Estado e da família monogâmica”.

A evolução da família, desde os primórdios da humanidade, sempre teve relação com o trabalho e os modos de produção, visto que estes delineiam o mundo dos homens. Desde a família coletiva do comunismo primitivo até chegar à família monogâmica, com o

⁵⁸ Fragmento extraído do livro *História social da criança e da família*, de Philippe Ariès.

⁵⁹ ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução de Leandro Konder. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

patriarcalismo burguês, não havia diferenciação da totalidade social e, conseqüentemente, também da História. Consoante à teoria de Engels (2012, p. 11), “todas as formas de família foram determinadas pelo modo como a sociedade se organiza para retirar da natureza o que lhe é imprescindível”. No caso da sociedade burguesa, a família monogâmica se configurava como “expressão da propriedade privada” (ENGELS, 2012, p. 10).

O ponto de vista tradicional que se conhece a respeito do relacionamento entre homem e mulher é a monogamia, mas também a poligamia para os homens e a poliandria para as mulheres como formas de relação que transgredem as barreiras conjugais impostas pela sociedade. A História mostra que a monogamia resultou de uma série de mudanças de um estado de coisas, envolvendo a prática das relações poligâmicas e poliândricas, que regiam o período primitivo, como descreve o autor. As relações eram desenvolvidas mais livremente, não havendo ainda a noção de ciúme, nem de incesto. Tais concepções só emergiram, na sociedade, relativamente tarde. Vários homens podiam se relacionar com várias mulheres e terem filhos em comum, assim como irmãos e irmãs, pais e filhos também se relacionavam, casavam.

A partir dos estudos de Morgan, Engels apresenta os tipos de família que se formaram a partir daquelas relações “livres”: a família consanguínea – como primeira etapa da família –, a família punaluana, a família sindiásmica e, por fim, a família monogâmica. A primeira corresponde à família consanguínea – que já não mais existe – onde “seriam descendentes de um casal em cada uma de cujas gerações sucessivas todos fossem entre si irmãos e irmãs e, por isso mesmo, maridos e mulheres uns dos outros” (ENGELS, 2012, p. 55). No segundo caso, a relação conjugal excluía irmãos, que não mais podiam se relacionar sexualmente. Na família sindiásmica, a poligamia ainda era permitida, mas a mulher deveria ser fiel. A família monogâmica, a última forma tradicional de família existente até os dias atuais, tem como base a união entre um casal, com o predomínio do patriarcalismo na configuração familiar.

A monogamia como forma de família, ao contrário das configurações anteriores, parafraseando Friedrich Engels, não se baseava em uma relação natural, mas em relações econômicas⁶⁰, a exemplo dos casamentos por conveniência que passaram a compor tal cenário matrimonial. Ademais, tinha como fundamento o “triunfo da propriedade privada sobre a propriedade comum, originada espontaneamente” (ENGELS, 2012, p. 86). O contexto do surgimento do antagonismo de classes e da opressão pelas classes dominantes coincide com a

⁶⁰ O modo de produção capitalista foi decisivo nessa forma de relação familiar: “ao transformar todas as coisas em mercadorias, a produção capitalista destruiu todas as antigas relações tradicionais e substituiu os costumes herdados e os direitos históricos pela compra e venda, pelo ‘livre’ contrato” (ENGELS, 2012, p. 103).

opressão e com o antagonismo entre homem e mulher na relação monogâmica. O homem é a figura dominante, como o burguês, que oprime e explora a mulher, a exemplo do proletariado. E, dessa relação, surgiram a prostituição e o adultério.

Partindo da perspectiva do historiador Philippe Ariès (2012), faz-se necessário também uma análise da conformação familiar na sociedade moderna, das suas novas funções e das mudanças de comportamento desempenhadas por ela, desde o período medieval. Em uma época que remonta à Idade Média, um elemento crucial para a representação da família foi a iconografia: por meio dela, se apresentavam momentos de indivíduos em seu cotidiano familiar, por vezes, exercendo algum tipo de tarefa doméstica ou trabalho na terra. Porém, o tema familiar começou com a rua e não com o espaço privado. A rua, como uma extensão da vida familiar, só de modo subsequente cedeu lugar à casa.

A priori, as representações iconográficas medievais não eram exatamente sobre a família, ocorrendo uma evolução nas cenas dos calendários, com a introdução gradativa de novos “personagens” – a mulher, vizinhos, companheiros e a criança –, progredindo significativamente para a iconografia da família, combinada ao simbolismo das idades da vida – desde o nascimento até a morte). O sentido da duração da vida, no século XVI, estava vinculado à hierarquia da família, que passou a ser ilustrada em retratos, fato que se tornaria cada vez mais popular, na Europa e fora dela. Os retratos reuniam famílias e geralmente contavam histórias, por vezes, dramáticas e expressavam o seu sentimento. De acordo com Ariès, “o sentimento da família está ligado à casa, ao governo e à vida na casa” (ARIÈS, 2012, p. 145). Isso não era comum, todavia, durante boa parte do período medieval, em razão de outra concepção peculiar de família: a linhagem⁶¹.

Novas concepções e temáticas adentravam e compunham a constituição da família, como a instituição do casamento, do batismo, as festas de família e o sentimento religioso⁶². O casamento, que antes era aceitável apenas como contrato para legitimar a união conjugal, passa a adquirir nuances religiosas, tornando-se objeto de devoção⁶³. Como modelo exemplar deste fato, têm-se os quadros e vitrais da Igreja que agrupavam a família, sendo, posteriormente, associada ao culto dos santos padroeiros – era também o culto à família.

⁶¹ Segundo Ariès (2012), o sentimento de linhagem, embora envolva laços de sangue, não envolve os valores da habitação e da intimidade. A linhagem, à diferença da família, não se constituía em espaços privados. Com enfraquecimento dos laços de linhagem, a autoridade paternal da casa tornava-se, progressivamente, central na estrutura familiar, passando-se, com o tempo, à família o valor que correspondia à linhagem. Assim, a família tornava-se “a célula social, a base dos Estados, o fundamento do poder monárquico” (2012, p. 146).

⁶² Anteriormente, os cultos religiosos ainda não faziam parte da vida privada. No final da Idade Média, a religiosidade se reúne, de modo afetivo, ao sentimento da infância e da família. Segundo Ariès, o *benedicte* tornou-se o modelo da prece feita pelas famílias.

⁶³ Para Ariès (2012), a família encontrava o seu modelo tradicional na Sagrada família.

Conforme a teoria de Philippe Ariès (2012), a representação do casamento em imagens foram deixando de focar a cerimônia religiosa, para captar as relações familiares durante as festas. O batismo também era figurado dentro de reuniões em casa.

Na Idade Moderna, um elemento familiar torna-se central nas relações familiares, trazendo modificações em sua estrutura: a criança. A preocupação que surge em torno da educação dos filhos acaba por aproximar a família, já que os pais buscavam vigiar os filhos e tê-los mais perto, não os abandonando mais aos cuidados de outra família. Era muito comum que se privilegiasse o filho primogênito em detrimento dos outros filhos, concebendo apenas a ele a educação e a continuação dos bens da família. Na modernidade, as crianças passaram a ter privilégio de igualdade, o que, segundo Ariès, “é uma prova de um movimento gradual da família-casa em direção à família sentimental moderna” (2012, p. 162). A realidade familiar baseia-se agora na afeição.

A primeira constituição da família moderna, no século XVII, era composta por pessoas ricas e de grande prestígio social que integravam as casas grandes, as quais, geralmente, agrupavam um número considerável de pessoas – além da própria família, havia uma multidão de empregados, criados, clérigos, caixeiros *etc.* Outra figura aparente nesses espaços até o fim do século XIX foi a ama de leite, que morava com a família e alimentava as crianças, pois o leite de origem animal, durante muito tempo, apresentava riscos à sua saúde. Até o século XVII, a casa grande se configurava como centro das relações sociais, um papel público. Sucessivamente, a casa se reduz a um espaço de isolamento, adquirindo um traço solitário e afetivo para a família. A casa é a habitação onde se desenrolam todas as vivências familiares, e, ao mesmo tempo, é lugar de refúgio da vida extrafamiliar.

No caso específico da formação da família brasileira, Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*, faz um estudo sociológico sobre a configuração da família sob o regime patriarcal brasileiro. Detemo-nos nos capítulos “O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro” (parte 1 e 2), para tentar compreender a influência dos escravos, sobretudo das escravas que trabalhavam na casa grande, no processo de miscigenação e na organização da vida da família dos senhores de engenho. Ademais, é preciso levar em conta a cultura africana que era transmitida para as crianças que ficavam sob os cuidados da ama de leite, ou mesmo a influência indireta, pela comida e pelas brincadeiras. Importante ressaltar que a relevância do negro na vida e no progresso econômico foi maior que a do indígena.

De acordo com Gilberto Freyre (2006), a figura da ama de leite, que teve participação na vida da família europeia durante alguns séculos, como mencionado acima, no Brasil, era imposta às negras escravas que habitavam a casa grande e eram chamadas de “mãe negra”.

Muitas escravas saudáveis que desempenhavam esse papel acabaram por contrair muitas patologias como a sífilis, a partir da contaminação pelo contato da criança sífilizada, conferindo manchas no peito da ama. A sífilis, como afirma Freyre, muito comum a partir do século XVI, “fez sempre o que quis no Brasil patriarcal. Matou, cegou, deformou à vontade. Fez abortar mulheres. Levou anjinhos para o céu” (FREYRE, 2006, p. 401). E não havia escrúpulos de parte dos senhores brancos, que designavam os filhos doentes às amas, sem se importarem com a sua saúde.

A feitiçaria, que tinha influência tanto europeia quanto indígena e africana, era praticada no Brasil, principalmente com intuito sexual: para amarrar alguém por amor, para atrair fecundidade, para proteger os lares e a disseminação das famílias. Além disso, a existência de superstições e crenças era muito comum, tornando-se tradicionais e presentes até hoje, como “o de fazerem promessas à Nossa Senhora do Parto, do Bom Sucesso, do Ó, da Conceição, das Dores, no sentido de um parto menos doloroso ou de um filho são ou bonito” (FREYRE, 2006, p. 407). Se as graças fossem alcançadas, costumava-se pagar as promessas colocando o nome de uma Santa na criança, ou vestindo de santo ou de anjo em procissões, submetendo o filho ao seminário para ser padre ou a filha para tornar-se freira. Era uma prática comum oferecer parte do cabelo em oferta a um santo.

Como dito anteriormente, os negros escravizados giravam em torno da estrutura da família, nas fazendas, seja na figura da ama negra, que amamentava e ensinava as primeiras palavras ao filho do seu senhor, no negro idoso, que contava histórias, ou na cozinheira, na mucama, e havia ainda um menino escravo, de mesma idade, que servia de brinquedo e saco de pancadas do “nhonhô”. Segundo Gilberto Freyre, o escravo companheiro era “apertado, maltratado e judiado como se fosse todo de pó de serra por dentro; de pó de serra e de pano como os judas de sábado de aleluia, e não de carne como os meninos brancos” (FREYRE, 2006, p. 419). As crianças cresciam juntas e o escravo era objeto de caprichos e das mais perversas ações, a “brincadeira” principal era de cavalos de carro, em que os meninos brancos montavam e chicoteavam seus escravos.⁶⁴

Com relação ao casamento, os maridos eram escolhidos pelos pais da noiva e, geralmente, por conveniência, sendo homens muito mais velhos e de prestígio e riqueza (bacharéis, médicos, senhores de engenho, oficiais, negociantes portugueses). Ocorria, em algumas ocasiões, de a filha não aceitar o pretendente do pai e estar envolvida amorosamente com outro rapaz que não era aceitável pela família. Quando assim, o casal apaixonado fugia

⁶⁴ Na Literatura Brasileira, a forma como as crianças escravas eram tratadas pelos filhos dos senhores de engenho é figurada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

ou a moça era raptada, sempre com a cumplicidade de alguma mucama ou escravo. Mas, como o casamento era por conveniência, em alguns casos, a noiva era substituída pela irmã e o casamento realizava-se normalmente, sem prejuízo.

É de salientar ainda a importância da casa-grande, formada, também, pela senzala, não apenas como um espaço íntimo da vida em família, mas também como representante do sistema econômico, político e social:

de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao *pater familias*, culto dos mortos etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa-casa de misericórdia aparando velhos e as viúvas, recolhendo órfãos (FREYRE, 2006, p. 36, ênfase do autor).

Antonio Candido (1951) afirma que, para o estudo sociológico da família brasileira, a partir de sua percepção histórica, deve-se aclimatar as mudanças, dentro de sua estrutura, que resultaram de uma simplificação imposta pela restrição de suas funções. Tais transformações ocorreram na economia, nos modos de participação no meio cultural e nas formas de subordinação e dominação, frutos do sistema capitalista, e na mesma medida, nas formas de relação das famílias, culminando em novas formas de solidariedade. Essas questões devem ser confrontadas de um ponto de vista a partir de seus traços estruturais, morais e funcionais, considerando o patriarcalismo agrário que, durante muitos séculos, foi a base da família moderna mundial e também predominou na formação da família brasileira.

Os antigos colonos portugueses que aqui se instalaram, no século XVI, e vieram de zonas rurais e das camadas médias e baixas da sociedade, eram mais conservadores e estavam mais vinculados à estrutura patriarcal daquela época do que as camadas mais altas e da zona urbana. A clássica imagem do pai de família medieval é vinculada a um líder autoritário, truculento e rude em seus costumes e severo em seu temperamento, possuindo um alto senso de sua dignidade. Essa caracterização estava muito presente em poemas luso-brasileiros, até o século XVIII. A família brasileira era composta por uma figura masculina dominadora e violenta, uma mulher à sombra do marido e servil a ele, tudo legitimado pela lei, pela moral e pela religião.

De acordo com Candido (1951), teoricamente e, em alguns casos, na prática, a organização familiar portuguesa foi transplantada para o Brasil no início do período colonial, contudo, aqui não havia terreno propício para tal, devido à configuração social na colônia,

com a escassez da mulher branca, a presença da mulher indígena e negra, que serviam aos desejos do conquistador português. Isto gerou relações sexuais fora do casamento e filhos mestiços apareciam em grande escala. O autor descreve que “os homens, incluindo os padres e os frades, com exceção dos Jesuítas, que lutaram constantemente para regularizar as uniões e prevenir a depravação, tinham filhos fora do casamento, com escravas” (CANDIDO, 1951, p. 292, tradução nossa)⁶⁵.

Embora os colonos portugueses se relacionassem extra conjugalmente com as escravas, esse fato não eliminava o preconceito de cor que havia durante o período colonial e até mesmo depois. Este preconceito era, no entanto, mais social do que racial, em virtude da defesa à família tradicional. Era muito raro o casamento entre um branco e uma mulher indígena ou negra, quando muito, o marido era mameluco. Apesar disso, havia muitas referências a filhos ilegítimos em uma variedade de documentos, o que comprova a existência de uniões não legais. Em alguns casos, o preconceito era estendido aos filhos, os quais, em alguns casos, eram reconhecidos e contemplados financeiramente, ou, pelo menos, eram salvos junto à mãe do *status* de escravo.

A casa sempre foi um elemento importante em diversos estudos sobre família, desenvolvidos desde o século XVI, devido às suas características e desenvolvimento em torno do patriarcalismo, “do *pater* famílias, dono de casas características menos do seu domínio de homem, que do domínio da família representada por ele, sobre mulheres, meninos e sobre outros homens” (FREYRE, 2004, p. 52). Da casa-grande, com a senzala em anexo, aos sobrados, em contraste ao mucambo, a palhoça, a cabana, o racho. Os sobrados, até o século XVII, eram extensões das casas grandes, recebendo o senhor e suas famílias em épocas de chuva e servindo de local para festas das famílias. Entre o século XVIII e XIX, a situação se inverte e os engenhos tornam-se dependências dos “sobrados burgueses” e “uma espécie de decoração social” (FREYRE, 2004, p. 111).

O período de urbanização e transposição das famílias rurais para as cidades foi de intensa mudança, como por exemplo,

menos patriarcalismo, menos absorção do filho pelo pai, da mulher pelo homem, do indivíduo pela família, da família pelo chefe, do escravo pelo proprietário; e mais individualismo da mulher, do menino, do negro – ao mesmo tempo que mais prostituição, mais miséria, mais doença. Mais velhice desamparada. Período de transição. O patriarcalismo urbanizou-se (FREYRE, 2004, p. 126).

⁶⁵ Do original: “the men, including the priests and the friars, with the exception of the Jesuits, who struggled tenaciously to regularize the unions and to prevent licentiousness, begot children out of wedlock with the slaves” (CANDIDO, 1951, p. 292).

Segundo Candido (1951, p. 306-307), com o surgimento da industrialização, imigração e urbanização, as regiões de população tradicional brasileira mais ou menos afetadas por esses processos ainda tinham os sistemas de valores antigos de modo resistente. Entre as classes urbanas mais baixas e a população rural também era possível observar a permanência de aspectos da organização familiar antiga. As camadas mais conservadoras destes estratos sociais preservavam os aspectos adquiridos no momento em que seu contato com a família patriarcal latifundiária motivou uma certa transmissão de valores. Porém, a urbanização foi decisiva para a evolução da família, desde o século XIX, com a mudança da elite rural para a cidade, processo desenvolvido em larga escala no início do século XX, e estendido às demais camadas sociais, resultado do *boom* industrial, que mudou a configuração familiar, levando a mulher para a fábrica.

A família passou por diversos processos até se configurar como família moderna, acompanhando e se moldando a partir de transformações históricas e sociais. Theodor W. Adorno e M. Horkheimer, no estudo “Sociologia da família” definem:

Historicamente, a família aparece inicialmente como relação espontâneo-natural, que vai posteriormente se diferenciando até chegar à figura moderna da monogamia, criando – em virtude desse processo de diferenciação – uma esfera separada, a esfera das relações privadas. Essa última se apresenta à consciência ingênua como uma ilha em meio ao fluxo da dinâmica social, resíduo do idealizado estado de natureza. Na verdade, a família não apenas depende da realidade social em suas sucessivas concretizações históricas como também é socialmente mediatizada até em suas estruturas mais íntimas (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p. 213).

A instituição da família moderna vive, desde o início do século XX, uma crise de natureza social e, portanto, “não é possível negá-la, ou liquidá-la, como um simples sintoma de degenerescência e decadência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p. 218). E para entendê-la, os autores afirmam que é necessário analisar o antagonismo que perpassa o seio familiar, desde o início da era burguesa. A crise da família burguesa acompanha a crise social e humanitária que a sociedade global vivencia. O pai, que era a figura central e dominante da família, perde a sua autoridade, a mulher e os filhos tornam-se dependentes na sociedade industrial. A instituição do casamento se vê fragmentada e as relações familiares tornam-se mais fragilizadas. Para os filósofos, “o próprio elemento irracional da família se torna objeto do cálculo propagandístico e da indústria cultural, enquanto nada pode restaurar a fé ingênua em sua vigência absoluta” (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p. 219).

O declínio histórico da família contribui, desse modo, para a ascensão de dominações totalitárias, que surgem a partir de tendências econômicas que também estão destruindo a instituição familiar. Os filhos não são mais educados para cumprir o desejo dos pais, o próprio conceito de herdeiro torna-se vazio de significado. Assim, o menino “não pode mais se identificar por muito tempo com o pai, não pode mais efetuar aquela interiorização das exigências colocadas na família, a qual (...) contribuía decisivamente para a formação do indivíduo autônomo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p. 221). A família perde sua força e dá lugar a uma busca pela substituição do pai real por uma figura patriarcal mais poderosa, que supra a falta da autoridade que aquele perdeu. Nisto, as ideologias totalitárias encontram respaldo e se manifestam como promessa de dar a proteção e segurança que as famílias necessitam.

2.5 “Todos os homens absorvem (...) a própria essência paterna”⁶⁶: sobre o herdeiro

Na constituição da família patriarcal brasileira, durante o período colonial, havia uma figura de fundamental importância para a continuidade daquele modelo de família: o filho herdeiro. Como foi exposto no tópico acima, sobre a configuração da família, o filho primogênito, desde a Idade Média, era privilegiado pelos pais, em detrimento dos irmãos mais novos, sendo o escolhido para ter educação fora de casa. Segundo Philippe Ariès (2012), essa prática foi a base da família do fim da idade medieval ao século XVII e teve início “para evitar o perigoso esfacelamento de um patrimônio cuja unidade não estava mais protegida pelas práticas de propriedade conjunta e solidariedade de linhagem” (ARIÈS, 2012, p. 161). Os bens também não eram divididos de modo igualitário entre os filhos, para não haver prejuízo da glória familiar. O filho mais velho era, portanto, o herdeiro escolhido para se sacrificar em nome da família.

Todavia, tal privilégio do filho mais velho ruiu no século XVIII, após muitas reivindicações pela igualdade de tratamento entre os filhos. Houve uma mudança na estrutura familiar e os pais se aproximaram afetivamente dos filhos. Antes, como as relações familiares não se baseavam no sentimento, mas, sim, em uma noção de “casa”, como uma empresa desvinculada de afeição, não era concebível o sentimento de igualdade entre filhos, porque o crucial era a imagem da família e o seu patrimônio. Tentou-se instalar na Europa do século XIX esta questão do privilégio filial, entretanto, não encontraram solo fértil: “muitos poucos

⁶⁶ Trecho extraído do livro *O patriarca e o bacharel* (2008), de Luís Martins.

chefes de família, mesmo nobres, utilizaram o direito que lhes era reconhecido pela lei de beneficiar apenas um dos filhos” (ARIÈS, 2012, p. 162).

A saúde e a educação eram preocupações constantes com relação aos filhos. Dada a precariedade do sistema de saúde de séculos passados e a constante evolução de doenças que provocaram mortes em grande escala, era comum que os filhos viessem a óbito ainda bebês. Além do sentimento afetivo, era importante que o filho vivesse para dar continuidade à riqueza da família e seguir o posto do pai. No que tange à educação, o herdeiro ou herdeiros eram educados em casa, posteriormente em escolas/internatos para estarem preparados a ocupar o cargo de chefe da família e manter o *status* social, mas também para sua formação política, moral, ética e afetiva.

No contexto brasileiro, a formação do herdeiro teve base no patriarcalismo rural, dentro de uma organização familiar que tinha como princípio a autoridade de um *pater-familias* como chefe de tal grupo. A família que era um grupo social majoritário no Brasil colônia, era rigidamente demarcada pela hierarquia em sua estrutura interna. Conforme Antonio Candido, no ensaio “The brazilian family” (1951), os filhos se dirigiam aos pais de maneira mais respeitosa possível, usando expressões como “Senhor pai” e “Senhora mãe” “Vossa mercê senhor” e “Vossa mercê senhora” (CANDIDO, 1951, p. 294). Outro aspecto fundamental era a hierarquia entre os filhos, onde o mais velho tinha domínio sobre os mais novos, e os últimos deviam-lhe respeito. Geralmente, o mais velho era padrinho do filho mais novo e, após a morte do pai, passava a ocupar a autoridade deste⁶⁷.

A subordinação do filho mais novo ao filho mais velho era reivindicada e garantida pela distribuição de suas respectivas funções nos meios de produção. Filhos e netos desempenhavam as mesmas atividades que os pais e avôs e o sucesso econômico de sua produtividade dependia da experiência adquirida ao longo do tempo: “o filho de um *fazendeiro* era um *fazendeiro* pela força das circunstâncias” (1951, p. 305, tradução nossa, ênfase do autor)⁶⁸. Com a vinda da família real para o Brasil, em 1808, e a subsequente abertura dos portos, novos tipos de liderança, de habilidades intelectuais, surgiram nos modos de produção vigentes àquele tempo. Os filhos das famílias adquiriam outras perspectivas e

⁶⁷ Como assegura Candido (1951, p. 294, tradução nossa): “Os filhos mais velhos tinham grande autoridade sobre os mais novos, de quem frequentemente eles eram padrinhos e poderiam puni-los e chefiá-los após a morte do pai”. Do original: “The older children had great authority over the younger ones, of whom frequently they were the godparents, and could punish them and command them after the death of the father” (CANDIDO, 1951, p. 294).

⁶⁸ Do original: “the son of a *fazendeiro* was a *fazendeiro* by force of circumstances” (CANDIDO, 1951, p. 305, ênfase do autor).

ambições e se desprendiam da tutela dos pais e da vida quase que sufocante no seio da família, para adquirir novas perspectivas e ambições.

As transformações sociais e econômicas que ocorreram, principalmente após a independência e a instalação do republicanismo no Brasil, alteraram em grande medida o modo de organização da família e, conseqüentemente, a configuração do filho herdeiro. Durante o período colonial, os herdeiros eram os filhos dos fazendeiros, senhores de engenho, que se tornavam também fazendeiros, como vimos acima. Filhos que herdavam os engenhos e os escravos e davam continuidade ao “império” construído pelos pais, tornando-se eles, também, figuras patriarcais da família. Com a independência nacional, a vida econômica, social e cultural estava centralizada na Corte, no Rio de Janeiro. Assim, os filhos herdeiros migraram das fazendas para os sobrados nas cidades, com o propósito de estudar e formar-se bacharéis.

A casa-grande, que durante séculos dominava e administrava o país, de acordo com Gilberto Freyre, começou a ruir-se na terceira ou quarta geração da família dos senhores de engenho, uma vez que era abandonada e não conservada pelos descendentes. Como arremata o autor, havia “incapacidade dos bisnetos ou mesmo netos para conservarem a herança ancestral” (FREYRE, 2006, p. 38). Toda a fortaleza que a casa-grande exibia foi esfarelado e, com ela, também, a senzala. Só restaram as ruínas. Em alguns casos, só ficaram de pé capelinhas com santos e catacumbas. Tudo por conta do filho que não conseguiu dar continuidade ao patrimônio rural do pai.

O senhor de engenho também tinha filhos ilegítimos e que, pela instrução, conseguiam ascender socialmente e lograr êxito, mais rapidamente, na vida que o filho branco legítimo. Como ressalta Gilberto Freyre:

No Brasil, muita cria e mulatinho, filho ilegítimo do senhor, aprendeu a ler mais depressa que os meninos brancos, distanciando-se deles e habilitando-se aos estudos superiores. As tradições rurais estão cheias de casos desses: de crias que subiram, social e economicamente, pela instrução bem aproveitada, enquanto os meninos brancos só deram, depois de grandes, para lidar com cavalos e galos de briga. Nas mãos desses brancos legítimos e não nas dos “pardos naturais”, tão desdenhados por Vilhena, é que se dispersou muita propriedade; é que se malbarataram fortunas acumuladas pelo esforço de duas três, quatro gerações (FREYRE, 2006, p. 537).

O herdeiro do engenho ia para a cidade formar-se bacharel e tentar conseguir fazer a própria carreira. Não mantinha os negócios herdados do pai e, se não construía carreira e retornava à fazenda, não obtinha êxito. Como citado acima, o filho legítimo não era acostumado à vida no interior, nem tinha capacidade para lidar com os negócios. Era um

“indivíduo desfibrado”, como dizia Mário de Andrade ao se referir ao herói fracassado do romance de 30. Esse herdeiro fracassado está muito bem representado em diversos romances deste período, a começar pelo Carlos de Melo, do chamado “Ciclo da Cana-de-Açúcar”. E dentro deste Ciclo, todos os demais protagonistas que aparecem nos livros são fracassados. Segundo Antonio Candido (2017, p. 57), os heróis de José Lins do Rego “são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado do futuro”.

Fogo morto, último romance do “Ciclo da Cana-de-Açúcar”, reflete bem o destino dos engenhos, que estavam desativados – origem do nome Fogo morto – e não produziam mais açúcar. No centro da decadência do engenho, figura uma personagem importante que configura o herdeiro fracassado: o coronel Luís César de Holanda Chacon. Ao casar com a filha do capitão Tomás Cabral de Melo e herdar suas terras, após sua morte, não consegue manter a engenhoca como nos tempos do sogro: “a engenhoca decadente do coronel Luís (...) que produzia setecentos bons pães de açúcar no tempo do sogro, o velho capitão Tomás Cabral de Melo, e que se arrasta agora numa decadência lenta, até apagar o seu fogo” (CANDIDO, 2017c, p. 59). Ademais, não goza nem de prestígio, nem de autoridade perante a sociedade:

Todos conspiram contra ele; todos pensam em desprestigiá-lo. Mas ele reage com violência, aos gritos, fechando-se cada vez mais nas suas rezas infundáveis, cercando-se no seu isolamento trágico, pontilhando a tragédia do autoritarismo fracassado com o baque dos ataques epiléticos” (CANDIDO, 2017c, p. 59).

Seu Lula de Holanda, como é conhecido, “é de gente fina do Recife”, assim como esposa e filha que “não são as tabaroas brucas dos outros engenhos”, e sim mulheres educadas em Recife (CANDIDO, 2017c, p. 59). Não tendo sido criado nos engenhos, não tem o trato do mando, nem da autoridade, sentindo-se impotente perante a ação de cangaceiros, como Antônio Silvino. Não dando o engenho mais sustento para a família de seu Lula, a casa-grande mantém-se pelas “moedas guardadas pelo velho Tomás, dos ovos e das galinhas de dona Amélia” (CANDIDO, 2017c, p. 60) Apesar disso, insiste em não vender o engenho. Luís de Holanda é o típico herdeiro bacharel, que não consegue dar continuidade nem aos engenhos e fazendas do velho pai, nem do sogro.

Os homens da cultura bacharelesca que não conseguiam prosseguir o patrimônio que herdavam dos pais fixavam-se nas cidades e viravam políticos ou funcionários públicos. Para Sérgio Miceli (1979, p. 133-134), “o ingresso no serviço público permitiu aos herdeiros dos

ramos empobrecidos da classe dirigente resgatar o declínio social a que se viam condenados assumindo diferentes tarefas na divisão do trabalho de dominação”. O funcionalismo público era comumente ocupado por intelectuais, como Machado de Assis, José de Alencar, Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Cyro dos Anjos e muitos outros. Grande parte destes intelectuais vinham de famílias rurais de prestígio. O funcionalismo público era uma das principais atividades exercidas, graças aos benefícios que proporcionava e que, depois, veio a se tornar a base do governo.

Citemos, como exemplo de intelectual oriundo de família tradicional falida e que não conseguiu lograr êxito nas atividades exercidas pelo pai, Érico Veríssimo, a quem Sérgio Miceli define como:

Descendente de famílias de grandes proprietários rurais falidos e filho de um farmacêutico cujos conhecimentos práticos em medicina levaram-no a improvisar uma espécie de hospital no interior gaúcho, Érico tentou por uns tempos tirar partido da reputação paterna adquirindo uma farmácia, mas não teve êxito nessa atividade (MICELI, 1979, p. 124).

Depois da falência, era muito comum os familiares tentarem usar do prestígio que ainda tinham para se manterem financeiramente e imporem respeito na sociedade. O filho herdeiro, que não tinha prestígio algum por mérito próprio, usava do nome da família e da influência do pai para conseguir ter sucesso em alguma atividade profissional. Assim, muitos bacharéis, devido à instrução e aos estudos acadêmicos, tornavam-se intelectuais e buscavam trabalho que correspondesse à habilitação que tinham para tal. De acordo com Sérgio Miceli,

Num momento em que as últimas turmas de bacharéis exerciam pressões no mercado de trabalho em busca de empregos condizentes com sua habilitação escolar, a ampliação do mercado de postos públicos destinados em princípio a esse contingente de bacharéis se faz acompanhar pela ingerência do poder central no processo de regulamentação das profissões de nível superior. (MICELI, 1979, p. 140).

O desejo pelo diploma de bacharel encontra raízes no tempo dos jesuítas, de quem foram alunos muitos intelectuais, poetas, oradores e escritores da época da colonização. Os jesuítas impuseram cultura e aprendizado aos filhos dos colonos, às custas de castigos e muita disciplina. Conforme Gilberto Freyre, no livro *Sobrados e mucambos*, no século XVI, já havia interesse do jovem pela retórica e pelo latim, visando a tornar-se bacharel ou mestre em artes. A beca, nesse contexto, é importante, porque “dava uma nobreza toda especial (...) nele se enunciava o bacharel do século XIX – o que faria a Abolição e a República, com a adesão dos

bispos, generais e barões do Império” (FREYRE, 2004, p. 184). Todos estes eram fascinados pela cultura bacharelesca.

Os bacharéis, segundo o jornalista e crítico Luís Martins (2008, p. 15), eram os “filhos de patriarcas que eram uma espécie de imperadores em ponto pequeno dentro do sistema patriarcal brasileiro”. A relação entre pais e filhos dentro do sistema patriarcal sempre foi de importância decisiva para a formação do povo brasileiro, bem como de sua história política. O conflito ideológico entre as duas partes apareceu com mais força na passagem da Monarquia para a República. A monarquia e o sistema escravocrata representavam os interesses e ideais dos velhos patriarcas ruralistas, enquanto, para os filhos bacharéis, tal forma de governo era vista de modo insatisfatório, tornando-os idealistas românticos de uma nova configuração política, com o desejo pela abolição da escravatura e a proclamação da República. Tais sucessores do patriarcalismo foram chamados por Luís Martins de “geração parricida”.

A “geração parricida” levava esse nome devido não só ao choque violento de percepções políticas e sociais entre eles e seus pais, mas, também, à dispensa conferida àquele que era considerado o maior patriarca da nação brasileira: Dom Pedro II. Embora o imperador tivesse sido aliado dos filhos-bacharéis e não dos pais-senhores de engenho, a sua imagem paternalista concedida pela sua condição de imperador de um país patriarcal, de base escravocrata, predominava no imaginário dos acadêmicos de Direito e Medicina. Dom Pedro II acabou por resignar-se “a um papel que não o de sua escolha nem o da sua disposição íntima” (MARTINS, 2008, p. 19), acolhendo os interesses políticos dos fazendeiros patriarcas. Mas, como se verá adiante, alguns antimonárquicos se tornaram saudosistas arrependidos, cheios de remorso, após a passagem para a República.

O momento de declínio do patriarcado rural coincidiu com a disseminação do liberalismo, a partir da segunda metade do século XIX. Segundo Luís Martins, o patriarca das grandes fazendas, “conservador em política como em moral familiar, proprietário de escravos e opressor da mulher”, enxergava o próprio filho, vindo dos centros acadêmicos de Direito, geralmente de São Paulo ou Recife, tomado por ideias liberais, revolucionárias, como “o maior e mais encarniçado inimigo de suas ideias” (MARTINS, 2008, p. 37). O espírito do velho fazendeiro que se formava no trabalho árduo da terra, com o subsídio da mão de obra escrava, convicto de sua posição autoritária e moral como chefe de família, contrasta com a imagem do filho que, formado na cidade grande, tinha o meio rural apenas nas memórias de

infância, não sendo acostumado ao trato da terra e não adquirindo capacidade para conduzir as terras herdadas pelo pai⁶⁹.

Ainda que as cidades delineassem cada vez mais a vida da população brasileira, a aristocracia rural permaneceu ativa na vida política durante muito tempo. O homem da cidade é o seu rival, mas também seu sucessor, “porque muitos filhos de fazendeiros e de senhores de engenhos desertam de seus imensos latifúndios e se implantam definitivamente nas cidades” (MARTINS, 2008, p. 96). Os jovens são cada vez mais atraídos pelas atividades comerciais e as profissões liberais, geralmente levando-os ao meio político e alcançando prestígio social, capaz de proporcionar-lhes riquezas que rivalizavam com as conquistadas pela manufatura e pelo latifúndio, pelos velhos fazendeiros. Sobre tal rivalidade, Gilberto Freyre (2004) assevera que

O bacharel – magistrado, presidente de província, ministro, chefe de polícia – seria, na luta quase de morte entre a justiça imperial e a do *pater famílias* rural, o aliado do Governo contra o próprio pai ou o próprio avô. O médico, o desprestigiador da medicina caseira, que era um dos aspectos mais sedutores da autoridade como que matriarcal de sua mãe ou de sua avó, senhora de engenho. Os dois, aliados da cidade contra o engenho. Da praça contra a roça. Do Estado contra a família (FREYRE, 2004, p. 122, ênfase do autor).

Com a abolição da escravidão, muitos fazendeiros não conseguiram se ajustar às novas formas de exploração do trabalho agrário que buscavam, já que estavam habituados às facilidades possibilitadas pelo regime escravocrata. Desse modo, como afirma Luís Martins (2008),

esses fazendeiros desajustados às novas exigências da exploração agrícola começam a perder a mística da terra. Muitos se passam para as cidades e procuram adaptar-se à mentalidade urbana que principia a se impor. São seus filhos, entretanto, criados desde pequenos no novo meio, muitas vezes sem o menor contato com o ambiente rural de onde procediam, que passam a integrar uma geração dotada de estilos de vida inteiramente diferente dos de seus pais. (MARTINS, 2008, p. 97).

Após a Proclamação da República, instalou-se um sentimento profundo de insatisfação e remorso, por parte dos republicanos liberais, como, segundo Luís Martins (2008), evocou o republicano histórico Saldanha Marinho (*apud* MARTINS, 2008, p. 119): “Não era a República dos meus sonhos!”. Esta frase se tornou *slogan*, durante todo o período correspondente à Primeira República. Essa insatisfação adveio, em parte, da situação política

⁶⁹ Este fato era, por vezes, relacionado ao declínio de inúmeras famílias tradicionais de fazendeiros, que ruíam ao terem seu patrimônio transmitidos aos inexperientes filhos bacharéis.

que estava nas mãos dos militares, deixando a população de fora, alheia a tudo o que acontecia. Foi uma época de muitos levantes armados contra o governo e de sátiras e caricaturas direcionadas a ele. Passou-se a haver um sentimento de culpa, por parte dos bacharéis defensores da República, o “mesmo remorso dos filhos da horda primitiva depois do assassinio do pai” (MARTINS, 2008, p. 128), à exceção dos republicanos positivistas⁷⁰. Para além deste fato, é possível concluir que os filhos venceram os pais na conquista do progresso.

No decurso do século XX, surge um novo tipo de classe dominante herdeira dos antigos senhores de escravos: o patronato empresarial brasileiro. Com a predominância da vida social nas cidades e a consolidação do sistema capitalista industrial, aparecem no cenário brasileiro, empresas, nacionais e multinacionais, que investem seu capital no país estrangeiro. Os novos herdeiros da nova elite burguesa, em lugar de fazendas, têm como herança grandes empresas e são chamados de sucessores. Sucessores dos pais na administração das empresas da família. A concepção patriarcal é ainda central na gestão empresarial, como Celso Faria e Fábio Vizeu ressaltam:

destaca-se na análise da sucessão o fato deste processo representar manutenção do poder do patriarca e dos valores representados por este chefe do clã. A indissociabilidade entre família e empresa, a sobreposição do masculino sobre o feminino, a onipotência do pai, a tradição de o primogênito homem ser o sucessor do clã, são alguns dos aspectos da herança patrimonialista brasileira que condicionam o processo sucessório em empresas familiares (FARIA; VIZEU, 2014, p. 8).

Importante salientar que o homem se sobrepõe à mulher na sucessão das empresas da família na contemporaneidade. A esposa e a filha dos chefes estão ausentes das empresas, só assumindo a gestão em último caso, quando o fundador daquele patrimônio não tem filhos homens. O escolhido para suceder o pai nos negócios da família sempre é o filho primogênito. Por isso, quando a filha precisa assumir a gestão, sempre encontra obstáculos na empresa, visto que não são tidas com bons olhos pela figura masculina na empresa, até mesmo pelo pai. Seu desempenho e capacidade de sucesso são questionáveis. Assim, “segundo uma lógica patriarcal da cultura brasileira, as mulheres de famílias empresárias são mais preparadas para o casamento, para cuidar do marido, dos filhos e da casa” (FARIA; VIZEU, 2014, p. 8), ficando a cargo dos maridos a administração dos negócios do sogro.

⁷⁰ De acordo com Martins (2008), os positivistas transferiram o culto paternal ao pai do positivismo Augusto Comte, livrando-os do remorso que atingiu os demais republicanos.

Sobre a questão do herdeiro na sociedade burguesa, Theodor Adorno e Max Horkheimer afirmam que,

hoje, num mundo onde a capacidade técnica e a habilidade diante de qualquer situação começam a ser decisivas para a sorte de cada um, e onde a propriedade burguesa perdeu qualquer conteúdo ou foi destruída para um número crescente de famílias, o conceito de herdeiro é esvaziado de todo significado (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p. 218).

Assim, o próprio sentido de herdeiro não é mais cabível em uma sociedade moderna tão apartada de si mesma, onde o pai perde “o trono” e não tem mais autoridade, nem poder sobre o filho, não cabendo a ele decidir sobre o destino do último. Porém, ainda é comum se deparar com o termo “herdeiro”, mesmo tendo um significado falido. Isso advém da instituição social e da família, que sempre buscam perpetuar os seus valores e se manterem, mesmo em uma sociedade e momento histórico que já não condizem mais com a sua existência.

Este capítulo teve como propósito de discutir sobre a ideia de nação, na Europa, na América Latina e, sobretudo, no Brasil. Discorreremos sobre questões inerentes aos processos de independência e de constituição nacional. Ademais, buscou-se esmiuçar aspectos relacionados à configuração da família e à do herdeiro brasileiro, com base na concepção de patriarcalismo e dos modos de produção vigentes que cimentaram toda a constituição social brasileira. Para o capítulo seguinte, teremos a análise do romance paulista *O nome do bispo*, subsidiada pelas discussões teóricas anteriores.

3. “A precisão descritiva e analítica de Zulmira talvez seja única na literatura brasileira atual”: Zulmira Ribeiro Tavares e *O nome do bispo*”⁷¹

O diletantismo hesitante e loquaz de Heládio – um homem que não se logrou enquadrar é um homem não-enquadrado? – desdobra-se na prosa admirável de Zulmira, racional, audaciosa e sem preconceitos, alimentada de liberdade moderna, mas nem por isso senhora de alguma verdade. Não faço aqui o elogio da perplexidade em geral: trata-se de constatar que esta prosa, escolada pela disciplina, pelo estudo e pela autocrítica, interessada portanto em concluir, não arma um quadro capaz de transcender a sua personagem passavelmente acanhada, e que aí parece estar a sua força artística. Liberdade moderna, mais incertezas de uma classe decadente, mais amor literário da precisão, formam uma aliança em que o desejo de conhecer e de transformar são fermentos fortes, uma aliança cuja atualidade não passou, e que é de vanguarda (sobretudo quando mensurada pela fissura (...)).

SCHWARZ, Roberto. “Um romance paulista”. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁷¹ Trecho extraído do posfácio de Roberto Schwarz ao *O nome do bispo* (2004).

O capítulo final deste trabalho irá se debruçar sobre a análise do romance *O nome do bispo*, a partir das discussões teóricas feitas anteriormente para identificar os principais aspectos do romance brasileiro dos quais a escritora paulistana Zulmira Ribeiro Tavares lança mão para compor o referido romance, especialmente, uma herança machadiana – o herdeiro burguês decadente – e do romance de 30 – o herói fracassado –, assim como a modernização conservadora e a consciência do subdesenvolvimento. A narrativa é delineada pelas experiências escatológicas e as memórias de família de um herdeiro desfibrado que ajudarão o leitor a compreender a configuração patriarcal da família brasileira, o impasse histórico da formação nacional – síntese do prolongamento do *status* colonial e da permanência da “elite do atraso” – e a possibilidade de mudança pela arte.

3.1 “O materialismo funciona como antídoto contra as ilusões do grã-finismo intelectual”⁷²: Zulmira e sua fortuna crítica

Zulmira Ribeiro Tavares é filha do engenheiro civil Brenno Tavares e da dona de casa Evangelina Ribeiro Tavares e herdeira de família tradicional paulistana. Romancista, contista, poeta, ensaísta e crítica de cinema, iniciou a sua carreira literária ainda muito jovem, nos anos 50, publicando um livro de poesia intitulado *Campos de dezembro*⁷³. Somente em 1974 publicou o livro híbrido *Termos de comparação*, dividido em uma parte ficcional (poesia e contos) e outra ensaística, vencedor do prêmio “Revelação de Literatura” da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). A distância temporal entre suas primeiras publicações deve-se à ocupação da autora sobre a crítica cinematográfica. Publicou, ainda, *O Japonês dos olhos redondos* (1982), *O nome do bispo* (1985)⁷⁴, *O mandril* (1988), *Joias de família* (1990)⁷⁵, *Café pequeno* (1995), *Cortejo em abril* (1998), o livro de poesia *Vesúvio* (2012) e *Região* (2012).

Para a presente parte do trabalho dedicada à fortuna crítica da autora, importará apenas a sua produção ficcional, especificamente os romances. A intenção é constatar a linha de força presente na fortuna crítica de Zulmira Ribeiro Tavares, a predominância do tipo de leitura de sua obra e se coaduna com a leitura que será feita aqui. Para chegar a tais resultados, serão trazidas as análises críticas de Roberto Schwarz – o qual assina posfácio de *O nome do bispo*

⁷² Trecho extraído do posfácio de Roberto Schwarz ao *O nome do bispo* (2004).

⁷³ Também foi pesquisadora do Departamento de Informação e Documentação (IDART), da Cinemateca Brasileira e professora de cursos de pós-graduação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

⁷⁴ Vencedor do Prêmio Mercedes-Benz de Literatura (1985) na categoria “Melhor livro do ano”.

⁷⁵ Vencedor do Prêmio Jabuti (1991) nas categorias “Livro do ano de ficção” e “Romance”.

–, Augusto Massi – que escreve o posfácio de *Região* –, Berta Waldman, Ana Paula Pacheco, Bruno Zeni, Luis Aberto Brandão e Lucilene Soares da Costa. A partir destas leituras, o leitor mais atento poderá identificar os traços mais comuns à obra literária da autora e como estão relacionados à experiência paulistana e brasileira.

Em “Um romance paulista”, posfácio ao romance *O nome do bispo*, Roberto Schwarz sintetiza os principais pontos apresentados durante a narrativa, a começar por aquele que vai despertar a consciência do “embananado herdeiro” e escancarar a verdade sob as aparências de sua família e as “suas vergonhas” (como “a sua vida inteira”). É por intermédio de uma simples fissura anal que a vida privada da tradicional família Pompeu é revista, no passado e no presente. De acordo com o crítico,

o materialismo funciona como antídoto contra as ilusões do grã-finismo intelectual, um sarcasmo em que a fatalidade provinciana de dizer *bunda* quando o outro diz *cultura* adquire uma dimensão crítica verdadeira (*vide* Oswald de Andrade e Paulo Emílio Salles Gomes). A marcha de nossas elites em direção da modernidade ideológica sempre foi recalitrante (SCHWARZ, 2004, p. 229, ênfase do autor).

A modernização, no Brasil, sempre foi conservadora, devido ao seu não-alcance pelas classes subalternas, sendo privilégio das classes mais abastadas. Porém, junto à modernização vêm acompanhadas outras mudanças que não agradam à elite brasileira. E quanto mais o tempo passa, mais as diferenças entre as velhas e as novas estruturas ideológicas se fazem perceptíveis. Segundo Roberto Schwarz (2004, p. 229), a substância do livro está, precisamente, “nas diferenças e nos arranjos entre a nova sociedade, dita de massas, e o antigo mundo paulista das parentelas. Para efetivar-se, essa construção depende de contrastes em que esteja implicado o tempo”. E, no romance, o passado se opõe muitas vezes ao tempo presente. As memórias antigas de Heládio, especialmente as que envolvem a sua infância, explicam não apenas a história de sua família, mas também a História e as mudanças, através do tempo, em São Paulo.

O cuidado com a pesquisa histórico-sociológica e cultural, incorporando ao livro “acontecimentos e tendências que fizeram data”, revelam sua “afinidade com o bom cinema de reconstituição de época” (SCHWARZ, 2004, p. 229). A heterogeneidade dos dados apresentados em distintas épocas mostra a movimentação da História em toda parte e ganha inesperadas formas. A variedade das histórias e do tempo e a consciência de Heládio, em alguns momentos – confusa devido a ingestão dos analgésicos –, tornam indefinido o conteúdo de suas memórias. Schwarz descreve que “o quadro é de indefinição, mas sem

quebra de nitidez, o que é um valor dos mais sugestivos. Aliás, a precisão descritiva e analítica da prosa de Zulmira talvez seja única” (SCHWARZ, 2004, p. 230).

Roberto Schwarz também observa a objetividade na escrita de Zulmira, possivelmente influenciada pelo *nouveau roman*, e um rigor científico advindo da precisão e da disciplina na iconografia apresentada, que, segundo ele, “não é propriamente da ordem da ficção, embora aplicada a situações fictícias, o que cria um clima humorístico, de ciência do imponderável” (SCHWARZ, 2004, p. 230), humor este criado pela metaforização da sátira, acompanhada da ironia e do sarcasmo, que tornam o enredo mais descontraído. O teórico constata ainda que “o romance está cheio de minimonografias brilhantes ao extremo, que são conhecimento propriamente dito e pouco devem ao enredo, salvo o pretexto, inteiramente ocasional” (SCHWARZ, 2004, p. 230).

As revelações dos segredos de família chegam ao enredo por meio da prosa ensaística da autora, composta por momentos de lirismo, oriundos das descrições acuradas do comportamento das folhagens, da árvore e das mudanças de foco da luz. Para o crítico, a ficção (se assim pode ser chamada) de Zulmira não se restringe às divisões de gênero e “compõe um destes seres híbridos e racionais em que se reconhece a consistência do moderno” (SCHWARZ, 2004, p. 231). Todos estes aspectos se articulam ao protagonista-herdeiro⁷⁶, pois a sua própria incerteza na vida e a sua meia-cultura ligam-se intimamente à “qualidade da prosa e a reunião muito pessoal e sugestiva dos assuntos, que dão valor ao livro” (SCHWARZ, 2004, p. 231).

O protagonista não encontra ambiente favorável para sua transcendência. Assim, Schwarz arremata ao final:

esta prosa, escolada pela disciplina, pelo estudo e pela autocrítica, interessada portanto em concluir, não arma um quadro capaz de transcender a sua personagem passavelmente acanhada, e que aí parece estar a sua força artística. Liberdade moderna, mais incertezas de uma classe decadente, mais amor literário da precisão, formam uma aliança em que o desejo de conhecer e de transformar são fermentos fortes, uma aliança cuja atualidade não passou, e que é de vanguarda (sobretudo quando redimensionada pela fissura de que falávamos inicialmente) (SCHWARZ, 2004, p. 231).

Outra análise crítica a ser considerada é a do professor e poeta Augusto Massi, com o posfácio intitulado “Prosa de fronteira”, do livro *Região*⁷⁷ (2012), de Zulmira Ribeiro Tavares. Este livro é uma coletânea, que, segundo Massi, é importante para repensar toda a

⁷⁶ O protagonista em *O nome do bispo* é, a exemplo de *Três mulheres de três ppês*, de Paulo Emílio Salles Gomes, mais um tipo social objeto da sátira na literatura brasileira.

⁷⁷ O título do livro é acrescido de “ficções etc.”, mesmo integrando em sua estrutura poemas e ensaios, o que, segundo Massi, é uma sinalização da autora de que todos são parte do mesmo universo ficcional.

obra de Zulmira, visto que é composto pela maioria de seus textos híbridos. Textos que podem conviver em uma mesma região ficcional, pois “possuem vínculos estilísticos, guardam certo ar de família, transitam em torno de um núcleo poroso, casa aberta a parentes distantes, seres desgarrados, agregados” (MASSI, 2012, p. 336). Essa hibridização entre os gêneros, como já observado antes na crítica de Roberto Schwarz, e traço marcante na obra literária da autora, parece que ficou de fora das últimas produções, como *Café pequeno*, que incluía ainda o termo “romance”, e *Vesúvio*, composto apenas por poemas. Mesmo *O nome do bispo* teve o termo “prosa de ficção” retirado, já estando evidente que o livro é um romance.

Ao discorrer brevemente sobre a biografia intelectual de Zulmira, Augusto Massi informa que a escritora sempre fazia questão de esclarecer que não tinha formação universitária. Entretanto, estudou com afinco os textos de Kant e Hegel, durante dez anos, em um curso ministrado por Anatol Rosenfeld, o que, segundo Massi, equivale a uma faculdade de Filosofia. Os anos de estudo envolvendo os referidos filósofos parecem ter moldado a sua percepção crítica. Seu trabalho como crítica cinematográfica – e, em algumas ocasiões, como crítica literária e de artes plásticas – pode ajudar a visualizar os dados que influenciaram a sua pesquisa e escrita literária e “o tipo de curiosidade e inteligência” que sempre a nortearam. Curiosamente, em 1974, ano de falecimento de Anatol Rosenfeld, foi publicado o que é considerado o primeiro livro da autora: *Termos de comparação*.

A forma ensaio que compõe a narrativa paulista de Zulmira é um traço presente na ficção de Paulo Emílio Salles Gomes, conforme Roberto Schwarz, no ensaio “Sobre as *Três mulheres de três pppês*”⁷⁸, onde aproxima a obra dos dois escritores. De acordo com Massi,

a prosa de ensaio é um compósito que torna narrável o mundo moderno e seu teor acrescido de abstração. Ela é também um índice de desconjuntamento. Atrás da fluência ensaístico-narrativo-paulista está a permanente disposição de tudo relacionar e explicar, com os meios próprios da cultura geral, de que são parte as especialidades amadorísticas, os esquemas científicos, os boatos universitários, as convicções ocultistas, a formação humanística etc. (MASSI, 2012, p. 340).

Para a professora Ana Paula Pacheco, o narrador é peça fundamental na prosa ensaística, sendo a sua linguagem também ensaística. Por meio dela, ele busca apreender a realidade retratada, cada vez mais difícil de ser apreendida, e analisar a decaída da família burguesa e, ao mesmo tempo, a persistência na permanência dos privilégios de classe

⁷⁸ SCHWARZ, Roberto. “Sobre as *Três mulheres de três pppês*”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

(PACHECO, 2007, p. 274). Tal análise é a máscara que o narrador utiliza para expor a vida privada dos indivíduos da elite. Pacheco afirma ainda que:

O recurso técnico pode ter rendimento formal: se a autoconsciência do lugar da arte faz ainda parte da ordem do dia (no caso, estamos diante de um ‘fingimento’ que toma distância de si mesmo), mas a repetição da metalinguagem transforma-a em ludismo, há uma dimensão estruturante nesse expediente do narrador. (...) A linguagem ensaística, em tom de gracejo, traz no caso alguma simetria (inversa?) com a pose da elite que tem em mira (e para a qual a racionalização das injustiças não é o oposto do jogo nem do cinismo) (PACHECO, 2007, p. 274).

Zulmira se distancia da literatura feminina e policial, muito comum entre seus contemporâneos. Sua ficção se caracteriza por “imprimir à literatura um pensamento político, capaz de articular diversas esferas da vida cotidiana” (MASSI *apud* TAVARES, 2012, p. 346), incluindo temas como classe, preconceito, raça, incitando à reflexão e ao debate político. Suas últimas produções literárias revelam uma evolução na forma e no conteúdo. Além do abandono das formas híbridas, Zulmira interessou-se cada vez mais pela memória pessoal e pela pesquisa histórica, como já é possível observar em *O nome do bispo*, e que ganha mais força em *Café pequeno* e em *Cortejo em abril*. Ademais, as histórias de família são outro traço forte, especialmente nos romances, onde “ela recorre à tradição familiar para ironizar ou expor fissuras numa ideologia crivada de preconceitos” (MASSI *apud* TAVARES, 2012, p. 346). Junta-se a isso o gosto por desvelar o que está oculto e dissimulado.

Soma-se à reflexão a veia humorística do narrador, que, em *O nome do bispo*, desmascara não só a falsidade das aparências dos indivíduos burgueses, mas a percepção destes acerca de momentos importantes do país. O protagonista, totalmente alheio e desinteressado da situação política e social durante a ditadura militar, representa a posição que a sua classe mantinha no seio do regime: ora de pertencimento, ora de alheamento. Esse procedimento crítico no romance é muito similar em *Três mulheres de três ppês*, como já exposto acima, e discutido por Ana Paula Pacheco em seu ensaio. O livro de Paulo Emílio Salles Gomes é de 1977, período em que a produção literária denunciava a violência institucionalizada do regime e o comportamento da classe alta da sociedade paulistana. Zulmira Ribeiro Tavares se aproximou mais desse tipo de literatura do que da literatura marginalizada, por exemplo, que ganhava espaço nos anos 80.

Em *O nome do bispo*, as memórias do protagonista não são apenas uma revisão de sua vida e da sua família, mas também o passado e o trânsito histórico do país. *Jóias de família* tem como foco apenas a vida privada, o que não deixa de ter relação com o todo social. Aqui,

novamente, a falsidade das aparências e que, conforme Pacheco (2007, p. 276), “avizinha-se, em linha de continuidade, também da prosa machadiana, de um ângulo relativamente novo, que é o da mulher rica, ou de família rica, agarrada às ruínas do antigo patrimônio”. A subjetividade aqui é confrontada como numa interrogação policial, acompanhada do suspense característico da narrativa policialesca. Além da metáfora – elemento formal recorrente na obra de Zulmira –, do cisne de Murano, como um “defuntinho de pé”, que representa a “derrocada (social) da subjetividade: ‘um defuntinho de pé’, no caso ainda sustentado por privilégios de classe (PACHECO, 2007, p. 279). Algo muito parecido com a metáfora da fissura anal, em *O nome do bispo*.

No ensaio “Cara e coroa”, a professora Berta Waldman, ao analisar o romance *O nome do bispo*, constata “certo apego naturalista pelo escatológico” que é contrabalançado pelo modo refinado com que o assunto é tratado e analisado (WALDMAN, 1987, p. 110). Ademais, há recorrência no confronto entre o tempo passado e presente, vigente na obra de Zulmira Ribeiro Tavares, e a divisão entre primeiro e segundo planos (pano de fundo)⁷⁹. À margem deles, “o narrador faz magníficas digressões que parecem fluir mais ou menos ao acaso, acabando por se constituir no ponto forte do romance” (WALDMAN, 1987, p. 110). O narrador em terceira pessoa se mantém distante, objetivo em sua crítica mordaz, porém refinada. O lirismo que surge pela descrição do movimento da paisagem escapa à narração disciplinada e objetiva. Sobre a metáfora da ferida anal, referida no parágrafo anterior, Waldman afirma que é “a cara estampada da burguesia, degradada ainda mais pela doença” (WALDMAN, 1987, p. 114).

Na crítica “História e fantasmagoria no século XX paulista”, sobre *O nome do bispo*, o jornalista e escritor Bruno Zeni julga que o humor refinado – que é também singular – é a chave para a construção estética na obra de Zulmira, responsável por introduzir “narrativas de sentido e formas originais”, que desvelam o “próprio caráter ambíguo do estatuto artístico da obra literária” (ZENI, 2004, p. 187). O escritor fala em “proeza da ficcionalidade negativa”, dado que o romance delineia a mediocridade do cotidiano da burguesia e, ao fundo de sua “paisagem desbotada e quebradiça”, aparecem questões de grande relevo – que se apresentam “com grande força artística” – para a sociedade brasileira e para a literatura. Nessa linha, a produção ficcional de Zulmira Ribeiro Tavares mantém grande afinidade com as obras de

⁷⁹ Berta Waldman chama a atenção para esse método compositivo de Zulmira que atrai o leitor para o primeiro plano, quando o que é de fato importante está no pano de fundo. A este método Waldman denominou de “psicologia da fraude”, como no capítulo “Mágicas”, em que tal técnica é empregada pelo tio Oscar, no papel de mágico.

autores como Machado de Assis, Oswald de Andrade e Alcântara Machado – para citar alguns.

Elemento presente em *O nome do bispo* é o da fantasmagoria, ao qual é dedicado um capítulo no livro, “Fantasmagorias”, e que guarda relação com o capítulo anterior sobre o período da ditadura militar, no ano de 1969, em que Heládio está na delegacia para prestar depoimento:

a fantasmagoria poderia ser tomada então como um imperativo estético para descrever os Anos de Chumbo, em que a tortura, a política repressiva e a supressão das liberdades individuais instauraram uma espécie de tempo morto, um coágulo temporal e moral expresso na obsessão do regime militar com a ordem e os bons costumes. Se arriscarmos tal paralelo entre o romance e a situação política brasileira do período, será possível entender a ditadura como um tempo morto – jogado fora, como o período da anestesia – e a volta desse estado alterado de consciência como um espessamento da vida que corresponde à redemocratização e à reorganização social do país e se estende até hoje (ZENI, 2004, p. 191).

Já o professor Luis Alberto Brandão, em “Porosidades – O imaginário da tradição: Zulmira Ribeiro Tavares”⁸⁰, relaciona a obra literária da autora à questão da tradição (e extra-tradição). O processo de herança – de bens materiais, de valores – como a continuidade de um grupo coletivo, como a família, assenta-se no estabelecimento de uma tradição. Conforme Brandão assinala “em *Jóias de família*, deixa-se claro que o recurso à mentira – mecanismo fundamental na montagem das máscaras sociais que preservam as tradições familiares – possui natureza complexa” (BRANDÃO, 2005, p. 69). O professor, então, focaliza duas formas de tradição que interagem nos romances de Zulmira: a tradição da família e a tradição nacional. A família como identidade coletiva, assegurando-se pela memória e esquecimento, pode escapar à sua fronteira e se projetar em outros agrupamentos que sustentem e perpetuem a tradição (a classe social, a cidade e a nação) (BRANDÃO, 2005, p. 76).

No artigo “A ficção histórica em *Café pequeno*, de Zulmira Ribeiro Tavares”⁸¹, de autoria da professora Lucilene Soares da Costa, fala-se na relação entre texto e contexto, muito presente nos romances de Zulmira. Mais do que a reconstituição da atual cidade paulista, o romance aglutina como pano de fundo um importante e “complexo processo histórico”, que comporta “vários estratos sociais e diversas práticas ideológicas” que se

⁸⁰ BRANDÃO, Luís Alberto. “Porosidades – O imaginário da tradição: Zulmira Ribeiro Tavares”. In: *Grafiyas da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina editora/Fale (UFMG), 2005.

⁸¹ COSTA, Lucilene Soares da. “A ficção histórica em *Café pequeno*, de Zulmira Ribeiro Tavares”. In: *Olhares sobre o marginal*. PEREIRA, Danglei de Castro; SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto (Org.). Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

incorporam de modo conflituoso (COSTA, 2015, p. 245). Segundo Costa, complexo é também o processo de transfiguração pela forma: “a complexidade do conteúdo encontra correspondência no nível da forma”, que por meio de imagens justapostas, tenta delinear um amplo quadro daquilo que busca representar, o que faz a narrativa de Zulmira se aproximar da linguagem cinematográfica (COSTA, 2015, p. 245).

Pela leitura da fortuna crítica de Zulmira Ribeiro Tavares, é possível constatar a enorme influência da crítica de Roberto Schwarz (prefácio de *Termos de comparação* e posfácio de *O nome do bispo*), em ensaios e críticas que vieram depois. Na observação de Augusto Massi, “Provavelmente Roberto Schwarz tenha sido o seu leitor mais agudo” e o posfácio “*O nome do bispo: um romance paulista*” veio a se tornar “uma referência incontornável e, até hoje, pauta a recepção crítica em torno de Zulmira” (MASSI, 2012, p. 339). Sua obra não ganhou muita atenção da crítica até o lançamento do romance *O nome do bispo*⁸².

Como mencionado anteriormente, na crítica de Augusto Massi, é com um terceiro ensaio, em que aproxima a ficção de Paulo Emílio Salles Gomes e o romance de Zulmira, que “Roberto Schwarz chegou a uma formulação mais aguda, cujo alcance crítico arma um sistema literário” (MASSI, 2012, p. 339). Desse modo, os textos de Schwarz dão respaldo a muitos estudos e a críticas sobre a obra da autora. Neles, é comum identificar as principais ideias e observações assinaladas por Schwarz: a acurada observação e percepção crítica, a veia irônica e mordaz, porém altamente refinada, a sátira ao tipo social, sua escrita objetiva e disciplinada e a proximidade entre a obra da autora e a de importantes nomes – e também períodos – da literatura brasileira, como Machado de Assis e Paulo Emílio Salles Gomes⁸³.

Se o leitor pensar a imensidão de fortunas críticas em torno das sínteses literárias de grandes autores do sistema literário brasileiro, fica mais fácil constatar o quanto ainda é escassa a produção acadêmica em torno da obra de Zulmira Ribeiro Tavares. Pode-se dizer que Roberto Schwarz contribuiu para que o trabalho dela fosse visualizado e inspirasse outros estudos acadêmicos, além, claro, do mérito da escritora, que, não por acaso, ganhou prêmios importantes por algumas de suas produções no âmbito da literatura. Os estudos e críticas sobre as principais produções da escritora encontram algumas averiguações em comum. A primeira delas é a cidade de São Paulo como o espaço geográfico escolhido para ambientar o

⁸² Cf. A importância que este romance tem na carreira literária da autora será discutida na seção 3.6.

⁸³ Cf. A inserção da produção literária de Zulmira no romance brasileiro e sua relação com as obras de alguns escritores presentes na formação da literatura brasileira serão tratados na seção seguinte, 3.2.

enredo de suas narrativas. Fato importante, devido à ausência da cidade paulistana em grande parte da literatura brasileira, sobretudo, na fase anterior e posterior ao Modernismo de 1920.

Ademais, a leitura predominante que se faz sobre a composição literária na obra de Zulmira é a da complexidade da forma e do conteúdo, a crítica mordaz, sempre acompanhada de um humor refinado, à decadência das elites brasileiras, por meio da representação da família e do conflito ente passado e presente. É constatado também o cuidado na pesquisa histórico-sociológica e cultural, que aproxima as narrativas à forma cinematográfica, além do ensaísmo de sua prosa, o lirismo e a descrição acurados, como também a recorrência ao uso de metáforas – da fissura anal em *O nome do bispo*, do cisne de Murano em *Joias de família* e do estouro de uma boiada em *Café pequeno* –, para expor a fragilidade por trás da aparente pompa da classe burguesa.

A fortuna crítica aqui exposta é de grande relevância para a pesquisa da obra de Zulmira e a produção deste trabalho. Pode-se conceber o estudo de Ana Paula Pacheco como o que mais guarda proximidade com a análise do romance *O nome do bispo* que será discutida, aqui, mais adiante. A falsidade no jogo de aparências da família tradicional paulistana revela muito mais do que apenas a pobreza de espírito e a ruína da elite brasileira. Como buscaremos mostrar, o declínio da unidade familiar e da ideologia burguesa tem vínculo com o todo social, desvelando o impasse da formação nacional e o processo histórico de São Paulo – e também do Brasil –, por intermédio do narrador e do protagonista herdeiro-burguês, fracassado como a própria família e o progresso do país.

3.2 “A ironia não tem a intenção clara de machucar; só um pouco”⁸⁴: Zulmira e o romance brasileiro

Vimos, na seção 1.2, a formação do romance brasileiro, cujos primeiros passos se deram pelos estímulos formais vindos de fora. Durante o século XIX, a ficção brasileira foi toda influenciada pelo modelo formal europeu, que se tornou impasse para uma representação estética realista, uma vez que buscava retratar a realidade local, muito distinta da europeia. Os intelectuais brasileiros tinham os escritores europeus como suas principais referências, fato que começou a mudar na literatura pós-machado, sobretudo a partir dos anos 30. Desse modo, os romancistas brasileiros passaram a ser referência para as gerações que estrearam

⁸⁴ Fragmento extraído do romance *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares.

posteriormente. E a influência das primeiras gerações de romancistas se dá tanto no nível da forma quanto na escolha temática do conteúdo.

O liame entre a obra de Zulmira Ribeiro Tavares e a de vários autores da literatura brasileira, de diferentes épocas, comprova a força artística da autora. Uma leitura minuciosa do romance *O nome do bispo* identifica diversas referências, embora a escrita de Zulmira seja singular em sua precisão na descrição e na análise, como já afirmara Roberto Schwarz. É possível perceber, no livro, a presença de aspectos formais que lembram a prosa de Machado de Assis, Lima Barreto, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Clarice Lispector e Paulo Emílio Salles Gomes. O paradigma do romance de 30 tem muita força em *O nome do bispo*, no que se refere à temática da modernização conservadora e da consciência do subdesenvolvimento. Outra herança de 30 é a representação do herói fracassado.

Sobre o legado machadiano no referido romance, há muitas características que fazem as obras dos dois autores dialogar. A começar pela composição da personagem principal: o herdeiro rentista de uma aristocracia decadente⁸⁵. Em fins do século XIX, Machado de Assis elegia um burguês para a representação e o desmascaramento de classe. Os tipos sociais são comuns tanto em Machado de Assis quanto em Zulmira Ribeiro Tavares, e que são definidos pelo meio social em que vivem. A prosa em *O nome do bispo* é extremamente detalhista e, sobretudo, o que está ao fundo da narrativa guarda segundas intenções, assim como nos romances de Machado em que “praticamente não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espirituoso” (SCHWARZ, 2012, p. 18)⁸⁶. Ao modo deste, o referido romance de Zulmira tempera a linguagem ácida e irônica com bons toques de humor.

Na estrutura narrativa do romance *O nome do bispo*, o leitor se depara com a presença de muitos tipos sociais, a começar pelo herdeiro problemático da família Pompeu: Heládio Marcondes Pompeu, oriundo de uma ilustre família tradicional paulistana. Em tais personagens “manifestam-se as características objetivas, historicamente típicas de sua classe; e tais características se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual” (LUKÁCS, 2011, p. 211). Além dele, há outros tantos personagens típicos de classe, como os indivíduos da elite – membros de sua família e que são alvos da crítica impiedosa do narrador –, os personagens que representam a classe média em

⁸⁵ Em Machado e em Zulmira, há a figuração de um herdeiro rentista ocioso e voluntarioso de uma burguesia em ruína.

⁸⁶ O objetivo aqui não é fazer um trabalho comparativo entre as obras dos referidos autores e *O nome do bispo*, mas mostrar os paradigmas do romance brasileiro que influenciaram a composição do romance de Zulmira Ribeiro Tavares.

ascensão dos anos 30 e 40, como os imigrantes italianos, e ainda a representante da classe periférica, Abérsia e a parentela pobre que circunda a periferia da família Pompeu.

Outros recursos técnicos empregados por Machado parecem ter inspirado a composição formal do romance de *Zulmira*, como o recurso da volubilidade, da ironia e da digressão. Lá o espaço carioca como ambiente a ser figurado, aqui o espaço paulistano. Em ambos, a representação da sociedade e das relações sociais, a partir da vida cotidiana, que problematizam as fissuras nacionais, revelando não apenas o verdadeiro caráter de classe, mas a relação desta classe (burguesa) e o projeto nacional que se queria para o Brasil, revelando os impasses históricos para a formação desta nação:

O cheiro de clorofórmio cede a um outro cheiro, um cheiro de... pobreza. Sim, é isso, é um cheiro 'difícil', árduo, puxado, de roupa muito lavada e passada, um cheiro também que não chega a ser de suor mas de corpo cansado; um conjunto que fala de roupa muito sovada com sabão de pedra, desinfetante; a pobreza envergonhada que circulou por tantos anos na periferia dos avós Pompeu; a pobreza intimidada que fazia genuflexão e tomava a benção de seu homônimo, d. Heládio Marcondes Pompeu, bispo da diocese de Barras; e uma outra pobreza, não a intimidada mas intimidante... a que às vezes, poucas vezes, ele conseguiu distinguir casualmente (TAVARES, 2004, p. 81).

Zulmira se vale de um recurso muito parecido com o que foi operado na prosa machadiana. Machado de Assis inovou, na ficção brasileira de seu tempo, ao fazer um movimento oposto ao que os idealistas românticos fizeram. Enquanto os últimos colocavam a vida burguesa à moda europeia, em primeiro plano, e deixavam na periferia do romance os personagens secundários vinculados à cor local – o que criava um impasse na relação forma e conteúdo –, Machado foi em direção contrária e trouxe o que estava na zona periférica para o centro. Conforme Schwarz (2012, p. 11), “a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto de primeiro plano”.

Na esteira do estilo machadiano, o mais importante para a reflexão do leitor não é o que está em primeiro plano na narrativa (o problema escatológico e as memórias de família), mas o que está no pano de fundo (a revelação da segunda face, negra, de tio Oscar, a descrição acurada do ambiente em que estavam instalado o DOPS e os diálogos em torno da situação naquele momento *etc.*). Embora o narrador empregasse a “psicologia da fraude”, como observado por Berta Waldman, em que a atenção do leitor é direcionada ao primeiro plano, quando o verdadeiro “objeto” de interesse está por detrás, por vezes, até oculto – técnica aplicada por mágicos, como o tio Oscar, no capítulo “Mágicas”.

De acordo com Schwarz (2012, p. 12), a ousadia da forma literária machadiana encontra definição “nos termos drásticos da dominação de classe no Brasil”. E tal dominação continua a persistir, constituindo ainda um entrave para o progresso social e nacional. Nisto reside o fato de a obra de Machado se mostrar atemporal, apesar das mudanças histórico-sociais e da classe burguesa ainda constituir matéria social para o romance brasileiro, o que possibilita a composição de romances como *O nome do bispo* e a sua correspondência com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo. Conforme assinala Schwarz (2012, p. 13), “as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso”.

A crítica à sociedade burguesa paulistana e brasileira em *O nome do bispo* evidencia diversos impasses que encontram raízes no período colonial-escravocrata. Durante os primeiros séculos de colonização, a elite rural teve os seus privilégios assegurados pelo sistema escravocrata brasileiro, que não dava nenhuma condição para que os povos marginalizados tivessem alguma chance de ascensão social. O alheamento e a desfaçatez de classe ocultam os problemas político-sociais que necessitam de atenção e reflexão da sociedade, a começar pelo preconceito de classe e a desigualdade social: “mas Sônia irritou-se finalmente com aquela mulher ignorante, analfabeta, maluca e que provavelmente mais dia menos dia teria um ataque epilético sem escolher hora” (TAVARES, 2004, p. 74). Crítica feita com bastante acidez e sarcasmo, como em Machado: “a funcionalidade da barbárie colonial para o progresso das elites brasileiras está no centro do humor e do nihilismo machadianos” (SCHWARZ, 2012, p. 128).

Portanto, o romance, como *O nome do bispo*, tem como função criticar e desmascarar a falsa aparência e a apatia da elite diante de sua situação econômica, que já não tem mais o poder o qual tinha em outros tempos, e sua convivência com o sistema econômico vigente, como forma de continuar se mantendo:

Nos dias que lhe restaram de *desemprego* outras coisas lhe ocuparam a mente. Tendo se gripado fortemente e lembrando-se da antiga mononucleose *atípica* e estando com seus INPS atrasado (ora era, ora não era autônomo), seguiu o conselho de um parente da mulher e entrou para o seguro-saúde particular. (‘É para quem pode!’, comentou na ocasião um ex-companheiro da falida Dimensolm o que o aborreceu extraordinariamente.) (TAVARES, 2004, p. 75, ênfase da autora).

A obra de Machado de Assis não é o único ponto de referência para o romance de Zulmira. É possível averiguar alguns traços na forma que lembram o projeto estético de Lima

Barreto e dos modernistas da primeira geração. O autor brasileiro criticava a permanência da velha linguagem acadêmica diante de um cenário de transformações histórico-sociais pelas quais o Brasil passava. Segundo Antonio de Arnoni Prado (1976, p. 22), “essa persistência coincide também com a permanência das velhas estruturas nos principais setores da vida brasileira”. Lima Barreto distinguia a imagem do escritor da figura do literato, porque, para ele, o escritor devia assumir uma posição ideológica e abordar as questões sociais vigentes. O literato, ao contrário do escritor, preocupa-se apenas com uma linguagem academista inútil. A crítica é aliada ao uso da metáfora – como a metáfora da morte da linguagem acadêmica, em *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Pode-se constatar também a cultura bacharelesca presente no romance.

O romance *O nome do bispo* satiriza a cultura bacharelesca do discurso inócuo vigente, por exemplo, na obra de Lima Barreto. Mesmo que a ficção de Zulmira apareça na literatura contemporânea, o projeto estético e ideológico da autora remonta a um passado (50 anos) que mimetiza as mudanças históricas e sociais que marcaram o processo de modernização conservadora do país que, no entanto, legitimava a permanência de estruturas arcaicas. A linguagem academista das personagens e também do narrador é um recurso de que a romancista lança mão para desmascarar a velha elite, que usava a norma culta como pompa e disfarce de sua decadência, inútil diante do atraso, dos problemas e das desigualdades sociais. Além disso, o narrador faz o uso recorrente de metáforas como uma maneira de captar e problematizar tais questões pela forma, com muita acidez:

Acocorado na privada e depois no bidé, ali ficou, fraco, suando frio, trêmulo, cagando a alma, cagando tudo o que tinha guardado de reserva como adulto, cagando o seu RG, cagando o seu título eleitoral, cagando o seu CIC, suas economias ridículas, também as suas aspirações mais ocultas, sua elegância bronzada da meia-idade, sua pose (TAVARES, 2004, p. 75).

Dos modernistas da primeira fase, o romance de Zulmira em questão guarda afinidade com Oswald de Andrade e Alcântara Machado, à medida que, em um tom despachado e satírico, como também em Machado de Assis, esculpe “no isopor o cotidiano das elites e ao mesmo tempo inscrever, no fundo dessa paisagem desbotada e quebradiça, questões propositivas cruciais para a literatura e a sociedade brasileiras” (PACHECO, 2007, p. 187-188). Dentro dessa paisagem de fundo, são reveladas não apenas as histórias de família – e os seus segredos –, mas o tempo de São Paulo, a hegemonia da classe dominante, a imigração italiana, que deixava de ser explorada, para ascender socialmente, a partir do comércio, o casamento entre paulistas e imigrantes:

Nas avenidas Amaral Gurgel e Rangel Pestana as famílias italianas haviam posto as cadeiras nas calçadas para verem passar os donos de São Paulo, os moradores de Campos Elísios, de Higienópolis, da própria avenida Paulista. Lá, entre outros, na companhia de parentes e amigos, estava Clara Nardelli, na calçada; ele a viu e um ano depois se casavam. Não houve propriamente oposição na família uma vez que Clara não pertencia exatamente ao meio onde fora encontrada. Filha de imigrantes em ascensão, comerciantes ligados ao ramo de têxteis e que poderiam mesmo, com alguma boa vontade, ser considerados ‘italianos finos’, tinha naquele carnaval ido visitar um tio no Brás (TAVARES, 2004, p. 28).

Um ponto de virada, com o surgimento do Modernismo – no que se refere ao espaço em que gira as narrativas –, é a transferência do eixo do Rio de Janeiro para São Paulo. Antes do movimento modernista, o romance brasileiro se dedicava a retratar o cotidiano da vida carioca, por conta de o Rio de Janeiro ter sido, durante todo o imperial, o centro econômico e cultural brasileiro. Como afirma João Hernesto Weber (1990, p. 17):

É no Rio, conseqüentemente, que irão se concentrar as atividades mercantis, o grande comércio, a máquina administrativa do Império, a vida política. É no Rio que surgirá a imprensa, o teatro, a literatura. É no Rio, o mundo da Corte, em que se delineia um sistema cultural estável, que assistiremos ao surgimento do romance no Brasil.

No entanto, na primeira República do início do século XX, o eixo cultural do país começava a se deslocar do Rio para São Paulo, que passava a abrigar “o segmento hegemônico das classes dominantes nacionais” (WEBER, 1990, p. 86). São Paulo acompanhava um intenso processo de modernização, desenvolvendo-se cada vez mais, tornando-se o Estado mais desenvolvido do país, em oposição ao resto do Brasil, que ainda vivia uma situação de atraso. Assim, os efeitos da expansão industrial, com a emergência do proletariado e do imigrante, da máquina, do burguês e da metrópole paulistana, somados à urgência no aparecimento de uma literatura inovadora, que convergisse com a modernidade e as novas transformações da sociedade paulista. Esse cenário tornou possível o surgimento do Modernismo. Na prosa de Oswald e Mário de Andrade, “a interação familiar, a educação da infância, as relações homem-mulher, homem-paisagem, a vida em sociedade, as instituições políticas e religiosas, tudo vai mudando de imagem e de significado no nível da consciência” (BOSI, 2006, p. 212-213).

Mas São Paulo não figuraria muito tempo como o espaço citadino da ficção brasileira, voltando a ganhar espaço na literatura contemporânea com Raduan Nassar, Paulo Emílio Salles Gomes e, posteriormente, Zulmira Ribeiro Tavares. Antes disso, a cidade aparece

apenas na ficção de alguns autores, de modo particular, como Lygia Fagundes Telles com *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963) e *As meninas* (1973), João Antônio com *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão de chácara* (1975) e *Dedo-duro* (1982). Só com *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e *Três mulheres de três ppês* (1977), de Paulo Emílio Salles Gomes, São Paulo é recolocado no eixo da vida literária.

O nome do bispo aparece em seguida, publicado em 1985, tendo como centro do romance não apenas os bairros nobres de São Paulo, como Higienópolis, mas também a configuração familiar da elite paulistana e as modificações histórico-sociais e culturais da cidade que dão a ver com os impasses em torno de uma formação nacional. As mudanças em torno do espaço são percebidas pela tomada de consciência e pelas memórias da personagem Heládio Pompeu, quando é acometido por uma fissura anal, como é possível perceber já nas palavras iniciais do narrador: “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 Santa Teresa” (TAVARES, 2004, p. 7). É como se a fissura tivesse tirado o véu de Heládio e, então, ele passasse a enxergar o que o seu alheamento de classe não permitia.

A seguinte passagem reproduz bem a modernização e transformação que o cenário burguês paulista sofreu e, ao mesmo tempo, o olhar negativo do herdeiro em torno dessas modificações que já remontam a um novo tempo, que não mais aquele do apogeu da elite paulistana

“Nem uma pedra sobrou do velho casario.” Ou melhor, as que ficaram se ajustaram tão bem ao conjunto dos prédios novos que a ele hoje pertencem sem memória. Nas casas remanescentes passou a circular uma modalidade diversa de vida, de tal forma que essa, de dentro para fora, alterou a natureza das fachadas tornando-as irreconhecíveis. A nova vida em seus interiores, feito uma erosão controlada, de impulso invertido, pressionou paredes, varandas e vitrais destruindo a correspondência externa das várias linhas do desenho e impedindo que olhos como os de Heládio (que nasceu e viveu parte da infância no bairro) pudessem em cada fachada reconhecer a feição familiar (TAVARES, 2004, p. 9).

O processo de modernização, que vem ocorrendo na História do Brasil, sempre foi tema para a literatura brasileira. Como foi visto na seção 1.2 deste trabalho, Antonio Candido (2017b) fala em três fases de consciência sobre a condição do país: “a consciência amena do atraso”, em que vigorava a ideia de país novo acompanhada de um estado de euforia “herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumentos de afirmação nacional e em justificativa ideológica” (CANDIDO, 2017b, p. 170). A busca pela afirmação

nacional, através da literatura e dessa ideia de país novo, seguida das transformações econômicas, políticas, culturais e sociais, vigoraram até mais ou menos a década de 1930, período em que vai surgir na consciência dos escritores a ideia de subdesenvolvimento do país, o que provocaria uma alteração na sua perspectiva. Este período foi um dos mais importantes para a literatura brasileira e encontra lugar na obra de Zulmira, sobretudo, em *O nome do bispo*.

No romance, o despertar da consciência da personagem para as mudanças degradantes no cenário paulista, tão conhecido de sua infância e mocidade, e a lembrança da parentela pobre revelam uma outra classe da sociedade brasileira tão esquecida pela política, pelo Brasil e, durante muito tempo, pela literatura, resgatada pelo romance de 30. O narrador mostra a distância social entre as classes e o subdesenvolvimento do país na seguinte passagem:

e na pista desse novo rosto mulato que se abre para outras paisagens ele enxerga: fundos de quintal modestos, casas porta e janela, uma parentela pobre, frequentada às vezes nas sobras dos domingos; a velha Juraci e seu xarope de mastruço conhecido em toda São Paulo; os primos do interior, o tio-avô materno, o *cobreiro* (o que conversava com as cobras e lhes tirava o veneno), e atrás da pobreza e misturada a ela, frases soltas, hoje lembradas como aquelas falas sem som, feitas de murmúrios (TAVARES, 2004, p. 41, ênfase da autora).

Enquanto isso, a elite dominante do país sentia os efeitos da modernização, como é possível constatar pela passagem do romance em que Heládio recorda a sua infância nos anos 30, na casa dos avós Pompeu e pela voz do narrador, chega ao leitor a descrição da sala principal, indicando os ares de modernidade presente no lar de uma família tradicional e detentora de privilégios:

Na sala principal, o jorro de luz que se irradia do lustre aviva a tonalidade dos reposteiros e estofamentos, empresta uma qualidade espelhada à superfície das mesinhas polidas, destaca os entalhes na madeira, produz um brilho irisado no cristal da vitrine e duplica os seus reflexos a ponto de dificultar a visão do interior (TAVARES, 2004, p. 22).

O personagem Heládio Pompeu é central no romance, uma vez que todas as outras personagens, o espaço, o narrador, o tempo e as crônicas da família Pompeu estão articuladas a ele. O herdeiro da ilustre família paulistana é a representação de uma classe falida e todos os problemas de classe, de família e até do país estão intrincadas à sua composição e à sua trajetória de vida: “Heládio se espalha para todos os lados como o próprio Brasil. Está em todas as extremidades que não alcançam parte alguma, não chegam a termo, não levantam fronteiras para a construção do entendimento” (TAVARES, 2004, p. 85-86). A ideia do

fracasso, incorporada, sobretudo na figura do protagonista-herdeiro, neste romance, lembra muito “o fracassado como a figura hegemônica no romance de 30” (BUENO, 2015, p. 46).

Muitos são os heróis fracassados do romance de 30 que se assemelham à figura de Heládio Pompeu. Podemos citar, como exemplo, as personagens de José Lins do Rego, sobretudo, as do *Ciclo da cana-de-açúcar*, e *Angústia*, de Graciliano Ramos. Conforme assinala Antonio Candido, os heróis da ficção de Lins do Rego “são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado do futuro” (CANDIDO, 2017c, p. 57). Heládio também é um herói que se sente deslocado da própria família e do tempo, mas também representa a própria transição de um tempo em que a sua família ainda detinha uma situação econômica favorável para o tempo dos novos Pompeu, que já não conseguiam dar continuidade à vida de regalias e luxo que os antepassados viveram. O protagonista é aquele indivíduo que, segundo Lukács (2009), é um sujeito deslocado de si mesmo e que busca encontrar um sentido à sua existência.

O referido romance de Zulmira vai na contramão de algumas obras ficcionais dos anos 70 e 80, que surgiram após a promulgação do AI-5 pela ditadura militar e que buscavam dar continuidade ao “ideal de objetividade e para a construção de uma imagem literária heroica e sem fraturas de Brasil” (SÜSSEKIND, 2003, p. 258). *O nome do bispo* aparece junto de outras ficções, na década de 1980, que indicam algumas descontinuidades e armadilhas para aquele ideário presente na ficção contemporânea. Assim, *O nome do bispo* guarda bastante afinidade com a ficção de Silviano Santiago, com *Stella Manhattan*, e João Gilberto Noll e o romance *Bandoleiros*, apresentando “protagonistas e intriga, propositadamente hesitantes, [que] dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas, num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico” (SÜSSEKIND, 2003, p. 258).

A vida privada das personagens é violada e revela imagens que parecem outras, expostas como em uma vitrine, para visitação, ou em um teatro, apresentadas pela linguagem do espetáculo, ou ainda como se fossem passadas em uma TV. Essas imagens são fragmentárias, “outros pedaços de prosa igualmente an nimas”, que revelam uma existência sem fundo e sem privacidade, como no seguinte trecho do romance de Zulmira Ribeiro Tavares:

São Paulo e por extensão o mundo penetram insidiosamente pela sacada, vindos de fora; uma população estranha, an nima, habita as duas pequenas salas pegadas   principal; escoam para dentro das duas salas, num fluxo regular, contínuo, os desconhecidos participantes do mundo de tio Oscar: homeopatas, fotógrafos, cinegrafistas, atrizes, espíritas e finalmente

mágicos, mas todos travestidos na figura de uma silenciosa mulher branca, sem volume, assexuada, figuras trêmulas como projeções luminosas vêm de fora, acumulam-se umas sobre as outras, e por pressão, como um vasto universo aquoso e indiferenciado, rompem a intimidade dos Pompeu e invadirão dali a minutos a sala principal (TAVARES, 2004, p. 34).

Como o leitor pode depreender a partir do que foi tratado na presente seção, o romance *O nome do bispo* dialoga com vários autores pertencentes à formação do romance no Brasil. Com uma narrativa realista, à maneira machadiana, sua prosa cirúrgica põe à mostra uma subjetividade esvaziada, com personagens e espaços decadentes. Como imagens espelhadas, aparecem refletidas o ego e a verdadeira aparência de classe dominante: “como naquela remota noite de mágicas na casa dos avós Pompeu de Heládio, talvez aí se organize um espetáculo inocente apenas na aparência; uma sessão de natureza tão dúbia como a daquela mesma e memorável noite” (TAVARES, 2004, p. 145). Entre sonhos, delírios e reminiscências do protagonista-herdeiro-fracassado, são violados os mais íntimos segredos da família burguesa paulista, como a parentela pobre e o lado subdesenvolvido da família, oculto pelo preconceito de classe. E, neste desmascaramento, a linguagem cáustica do narrador tem papel crucial.

O passado de Heládio Pompeu e sua família (e também passado de São Paulo) põe em xeque o ideário nacional que sempre se queria afirmar no país. O legado da prosa machadiana, a modernização conservadora e a consciência do subdesenvolvimento presentes no romance de 30 parecem emergir com muita força em *O nome do bispo*, que sintetiza diversos aspectos importantes da formação do romance brasileiro. O que confirma a atualidade de tais romances, algo possível devido à permanência de velhas estruturas e do atraso social de um país marcado pela pobreza, por desigualdades sociais, preconceito de classe, raça e gênero.

3.3 “Essa pouca coisa que afinal de contas somos nós como instituição”⁸⁷: a formação nacional problemática em *O nome do bispo*

No segundo capítulo deste trabalho, tentou-se depreender a ideia de nação, a partir do pensamento de importantes historiadores e sociólogos, para refletir sobre a questão nacional brasileira. É possível pensar o Brasil, de fato, como uma nação? Bom, vimos que a formação nacional é um tema bastante complexo, se pensarmos no longo processo histórico e na imensidão territorial que formam este país. Tendo isto em vista, busca-se averiguar como os impasses para a formação nacional brasileira aparecem no romance *O nome do bispo* e como

⁸⁷ Excerto extraído do romance *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares.

esse tema foi transfigurado esteticamente, delineando os recursos formais de que a autora lançou mão para fazer chegar ao leitor essa temática tão importante e que traz consigo tantos problemas no que diz respeito à História e à sociedade brasileira e que, pela força artística do romance, podem gerar a possibilidade de uma saída.

O nome do bispo traz a conhecimento público a história de Heládio Marcondes Pompeu – homônimo do tio-avô bispo, o que explica o título do livro –, herdeiro malgrado da ilustre família Pompeu, importante círculo familiar da tradicional elite paulistana. A narrativa principia com Heládio acometido por uma fissura anal, indo de táxi para ser internado e submetido à uma (pequena) cirurgia no Hospital Santa Teresa:

Heládio Marcondes Pompeu pouco e 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 Santa Teresa. O táxi vindo de Cerqueira César chega a Higienópolis pelo Pacaembu, avança pela rua Piauí e no cruzamento com a rua Bahia Heládio vê, como se a visse pela primeira vez, ou como se a visse com os seus olhos da infância de antemão gasta e envilecida no seu projeto para a maturidade), a ondulação verde da praça Buenos Aires (TAVARES, 2004, p. 7).

A passagem acima mostra, pela percepção, até então adormecida, da personagem, a ação do tempo e da História no espaço paulistano, marcado pelas mudanças sociais e pela modernização, nos bairros nobres. A ferida ajuda a despertá-lo de um estado de alheamento de sua própria existência no mundo, não percebendo as próprias mudanças que ocorrem ao seu redor e ao seu tempo. Só a partir do despertar de um estado de consciência, “ele percebe que talvez desde há muitos anos tenha estado preso como as plantas e as árvores (ou como os bichos de outrora?) ao chão daquela praça que perdura intacta, fora e dentro da sua cabeça (tão para si, tão para o mundo)” (TAVARES, 2004, p. 8). Esse dualismo entre o arcaico e o moderno, no passado e presente, respectivamente, revela a problemática do sentido de modernidade, no Brasil. Como afirma Roberto Schwarz (1974, p. 19)⁸⁸, “depois que entrou para o nosso cotidiano, a modernização vem causando uma salada que será certamente secular”.

Os bairros que se transformam, destruindo grandes casarios, para edificar prédios novos, apontam para a modernidade degradada. O tempo presente da narrativa se passa nos anos 80, período em que o Brasil se encaminhava para a redemocratização, chegando ao final da ditadura militar e mais moderno, depois de quase duas décadas de intensa modernização

⁸⁸ Ver SCHWARZ, Roberto. “Malcomparando”. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Termos de comparação*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1974.

conservadora *via* Indústria Cultural. As imagens da nova realidade guardam relação com o momento que, conforme João Hernesto Weber afirma (1990), “o aprofundamento da internacionalização da economia brasileira, com a conseqüente homogeneização urbano-industrial-capitalista do Brasil atinge sua plenitude em fim dos anos 60, consolidando-se durante a década de 70” (WEBER, 1990, p. 127). E a expansão pelos militares nos anos de chumbo, visando à inserção do Brasil aos interesses dos Estados Unidos, teve apoio da burguesia internacionalista.

O presente de Heládio era aparentemente diferente daquele dos avós Pompeu e de sua infância e mocidade. Ao mesmo tempo, existem as árvores que enfeitam as praças e que continuam intactas. As mudanças ocorridas advêm dos “*anos loucos*, em que padrões de vida, cultura, hábitos são violentamente transformados em função do projeto ‘civilizatório’ das elites no poder” (WEBER, 1990, p. 128, ênfase do autor). O processo industrial intensificado gerou uma urbanização acelerada e desordenada que varreu um significativo grupo de pessoas do meio rural, causando um inchaço nas cidades. Esta relação entre o que mudou e o que permanece intacto pela paisagem que circunda o protagonista são metáforas de que o narrador dispõe para já indicar, no romance, o dualismo entre estruturas modernas e arcaicas na constituição da nação brasileira.

Como será possível constatar, a metáfora é um recurso recorrente na narrativa, a começar pelo aparecimento da fissura anal, que não aparece por acaso: “Esse enervamento tem hoje alguma coisa a ver com a trama das raízes visíveis externamente sobre a verdura da praça, assim, como a das internas que se prolongam abaixo da superfície” (TAVARES, 2004, p. 8-9). O aparecimento da ferida é essencial para o desvendamento do que está oculto na vida de Heládio, da família e do próprio Brasil. Lukács (2011) demonstra que “a sátira pode ser efetivamente elevada a forma somente quando a simples possibilidade do objeto de representação satírica é suficiente para desmascarar o sistema figurado e revelar a sua essência real” (LUKÁCS, 2011, p. 174). Com isso, a ferida é um meio, um “mal ridículo”, que põe à luz “o falso fundo da subjetividade”, as “raízes visíveis” e o que está “abaixo da superfície” da família tradicional, mas também do que não está resolvido na sociedade brasileira.

O corpo é parte da existência humana e, segundo o francês Jean-Yves Leloup (1998), carrega dentro de si muitas histórias a se descobrir sobre o indivíduo. Por meio dele, nenhuma memória é esquecida, especialmente na infância e na fase adulta. O autor considera cada parte do corpo como um símbolo que oculta uma informação desconhecida. No romance *O nome do bispo*, o símbolo selecionado são “os cômodos inferiores”, para o processo de

metaforização satírica. Desse modo, a “região sagrada” do nosso ser, como o autor denomina a região anal, conecta causas físicas (fissura, hemorroidas, disenteria *etc.*) a causas psicológicas. Segundo ele, as memórias esquecidas, que o homem não quer lembrar, são reveladas através das doenças acometidas à região anal. O apego ou desapego ao dinheiro também tem relação com essa parte do corpo humano. Isso poderia justificar a escolha da fissura anal como reveladora de memórias ocultas da vida de Heládio, de sua família e, como pano de fundo, as memórias em torno da cidade paulistana – a partir da conexão entre a região anal e o estado de consciência da personagem.

A problemática sobre a formação nacional aparece no pano de fundo do romance, intrincada no passado e no presente da elite e seu desmascaramento. Para isso, seria fundamental um representante de classe que articulasse o todo social. Como afirmara o historiador José Murilo de Carvalho (1999), desde a época da independência, o Brasil como nação foi um projeto pensado pelas elites políticas e intelectuais, por uma fração mínima da população, enquanto o povo, que habitava as camadas mais baixas, da escravidão e da pobreza, não tinha qualquer participação que não fosse pela exploração. Desse modo, a nação brasileira era imaginada, segundo o conceito de Benedict Anderson, visto que era pensada a partir de uma ideologia de classe. O Brasil sempre foi pensado como um projeto empresarial para o enriquecimento das elites.

A família de Heládio descende dessa elite que tem raízes no patriarcalismo rural que, durante séculos, detinha grande poder no país. Uma elite que se misturou a outras etnias como o índio e o negro e formaram o brasileiro, mas que nega a miscigenação por puro preconceito de raça e classe, algo estrutural, já que os negros e índios sempre foram vistos como seres desprezíveis, inferiores à burguesia branca. Assim, “as atuais classes dominantes brasileiras, feitas de filhos e netos dos antigos senhores de escravos, guardam, diante do negro, a mesma atitude de desprezo vil” (RIBEIRO, 2015, p. 167). O romance *O nome do bispo* desmascara esse preconceito enraizado na família, a partir do estado de consciência de Heládio, que, com uma nova forma de ver o mundo, percebe nas memórias a etnia negra que a família escondia, mas perceptível nos traços faciais: “não dando muita importância a esses poucos sinais esparsos, e, principalmente, não pensando nesses sinais em conjunto, poderia se dizer que os Pompeu passariam perfeitamente por europeus e americanos do Norte” (TAVARES, 2004, p. 41).

Tio Oscar é o escolhido para desmascarar a pompa e a farsa por trás do jogo da aparência de raça branca da família:

A extrema acuidade e concentração de Heládio nesta noite permite-lhe 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. Esse rosto negro, interior, sempre esteve escondido por detrás do rosto da superfície, mas sempre o marcou aqui e ali em uma modelagem discreta, todavia firme e bastante perceptível: o crespo do cabelo, a conformação das narinas. Tio Oscar é um mulato loiro! Como pôde ser confundido com um inglês na Inglaterra? Quem divulgou pela primeira vez essa história? Ah, sim, há tantos anos (TAVARES, 2004, p. 40).

A explicação tem resposta no tempo em que o tio viajou para a Inglaterra e voltou falando e parecendo um perfeito inglês, “com um travo excêntrico e nobre” (TAVARES, 2004, p. 40), segundo o olhar da família e do próprio tio Oscar. Como afirma o narrador:

os Pompeu sempre se sentiram deliciosamente estrangeiros no Brasil, uns como tio Armando, mais americanos, outros mais franceses, uma curiosa forma de ser estrangeiro, solidamente apegada aos velhos nomes e usos e que nada tinha a ver com a presença concreta de tia Clara Nardelli e dos seus parentes do Brás. E tio Oscar foi assim como a confirmação, a legitimação dessa etnia fantasiosa que os fazia tão orgulhosos (TAVARES, 2004, p. 40-41).

No entanto, o passado de miscigenação negra e branca da família é muito mais distante do que o tempo de Heládio, encontrando lugar no tempo da escravidão: “Fiz Nhonhô terminar com Hortência” e também

A cabeça inglesa do tio Oscar hoje flutua por cima de sua outra cabeça, desencarnada. E essa nova cabeça, plantada nos ombros, sofre um prolongado embaraço. Uma cabeça nua e exposta a críticas como uma bunda de criança virada para cima com as calças arriadas. E como Heládio gosta dela! Dessa nova cabeça-bunda! Pronta para levar uma surra de se tirar o sangue” (TAVARES, 2004, p. 41-42).

Tem-se aqui a contradição entre aparência e essência, entre o que está na aparência inglesa, burguesa da família, o lado rico das casas de lustres de cristais e janelas com vitrais, e o que está “abaixo da superfície”, o parentesco com um povo negro e pobre, que habita “fundos de quintal modestos” (TAVARES, 2004, p. 41), e que tem raízes num passado africano e escravizado. Essa contradição, segundo Lukács (2011), é revelada a partir das relações sociais expostas pelo narrador e pela sátira. Por trás do passado de Heládio, em que figuram os avós Pompeu e outros ramos da família, é possível identificar outro passado: o período em que se deu o processo de formação do Brasil, o patriarcado rural-escravocrata e a necessidade, no raiar da independência, da afirmação como nação.

O romance mostra que o preconceito de classe da elite brasileira e os interesses nacionais voltados para a sua existência e dominação ainda permanecem, não importa o

tempo que passe, esse preconceito e essa pompa da elite, garantida por um passado baseado no mandonismo e na exploração, ainda subsistem e sempre subsistiram devido ao fato de as estruturas sociais permanecerem as mesmas. Ademais, é revelada a sua hipocrisia em negar o passado que constituiu a miscigenação brasileira, pois, como afirma Darcy Ribeiro, “a grande herança histórica brasileira é a façanha de sua própria constituição como um povo étnico, nacional e culturalmente unificado” (RIBEIRO, 2015, p. 185). O termo “unificado”, porém, é bastante problemático, a ver pela própria representação ideológica da elite no romance.

É possível falar em nação, em um país que vem passando por mudanças históricas, modernização – Mudança para quem? Quem vive os efeitos da modernização? –, mas que, por trás dos ares de progresso, ainda existe uma grande parcela da população que vive à margem da sociedade, sem o mínimo para viver? Como falar em nação em um país tão apartado pela desigualdade social, pelo preconceito, pela discriminação racial? E, ao mesmo tempo, uma elite e classe média que não se importam com as outras classes e com o que acontece fora do “mundo” em que vivem. Tampouco querem fazer parte disso. No entanto, não querem também que essas classes subalternas ascendam socialmente, competindo contra ela, já que, para manterem a superioridade, é preciso que existam as classes inferiores, que trabalham para mantê-la.

Como é assinalado pelo sociólogo Jessé Souza (2019), a escravidão ainda existe, porém com outro nome. Os pobres trabalhando até a exaustão, recebendo uma ninharia, e tendo que pagar impostos altíssimos, enquanto a “elite econômica” sonega impostos e vive no luxo, enriquecendo cada vez mais, às custas da classe trabalhadora. Segundo o sociólogo, o problema da crise brasileira é também uma crise de ideias. Ele faz uma crítica às velhas ideias de corrupção e patrimonialismo que intelectuais como Sérgio Buarque, Raymundo Faoro e Roberto DaMatta legaram à história brasileira e que tornam possível “a aliança antipopular que caracteriza o Brasil moderno, desde 1930” (SOUZA, 2019, p. 11) e que ajudou a legitimar a dominação oligárquica. Tais ideias perpetuaram a concepção da corrupção na política como o verdadeiro problema nacional, quando, na verdade, essa noção tem ajudado a legitimar e a ocultar o verdadeiro corrupto, “a grande fraude que impossibilita o resgate do Brasil esquecido e humilhado”: a elite do atraso (SOUZA, 2019, p. 8).

Além disso, as críticas dos intelectuais excluía um importante tema que guarda raízes para os impasses nacionais de mais de século: a escravidão. Segundo Souza, muitos críticos não deram a devida importância à experiência da escravidão, como se não tivesse havido nenhuma consequência duradoura advinda desse processo. Assim, ele afirma que “compreender a escravidão como conceito é muito diferente. É perceber como ela cria uma

singularidade excludente e perversa” (SOUZA, 2019, p. 10). E as suas consequências tendem a se perpetuar, porque não foram compreendidas, nem criticadas.

O romance figura um momento que trouxe muitas fraturas para o país: a ditadura militar. O terceiro capítulo “PC meu amor” gira em volta do novo sonho de Heládio, onde ele volta a 1969, entrando para depor no DOPS. Ao adentrar o lugar, ele relembra o bairro em que viveu durante a infância. A casa lembrava muito a dos avós, visto que as casas nobres tinham uma arquitetura muito parecida. Parecia não ter muita noção da gravidade do que era o DOPS e do que tudo aquilo representava. Estava num misto de saudosismo pela infância e de choque pela mudança e no que aquela casa se tornara – que também entregam a quão moderna era a casa da avó e as outras ali do bairro): “— Que interessante! – repete Heládio. — Na casa de minha avó também tinha elevador; parece que naquele tempo em muitas casas daqui existia elevador” (TAVARES, 2004, p. 44).

Na seguinte passagem, o narrador faz uma descrição da casa onde naquele momento se achava o DOPS, revelando mais uma vez uma pesquisa geográfica, demonstrando o grau de modernidade das casas em décadas anteriores, e como elas mudaram, mas também permaneceram as mesmas, como se fosse uma metáfora para a própria modernização e a questão social do país: “Os vitrais devem ser muito antigos. Coam uma luz rica e pesada: ouro velho, um verde espesso de folha pisada, o vermelho-escuro da amora madura” (TAVARES, 2004, p. 45-46). Os traços antigos da casa contrastam com o que foi alterado para abrigar o DOPS e o novo cenário decadente e sombrio, como o próprio período pelo qual o país passava: “O interior do recinto o interior das pálpebras. Os pensamentos talhados sem imaginação, iguais aos móveis toscos, depositados, inertes. Um interior fechado e escuro” (TAVARES, 2004, p. 53). A descrição das celas na casa também se opõe aos elementos “ricos e pesados” de uma casa moderna de outrora: “Heládio observou no alto da fachada principal (...) um alto-relevo com rechonchudas figurazinhas infantis aladas devorando cachos de uvas” (TAVARES, 2004, p. 45).

O episódio em que Heládio se vê no DOPS é marcado por muitas revelações. No que tange ao protagonista, a situação revela a sua vida extraconjugal e os problemas no seu casamento, que, segundo Renato Franco (1998), era algo que também fazia parte do novo processo de mudanças pelo qual o Brasil estava passando após a década de 1960 e que, inclusive, tornou-se matéria para prosa de ficção⁸⁹ daquele tempo (FRANCO, 1998, p. 35). O casamento também foi afetado pelos efeitos da Indústria Cultural, da fragmentação advinda

⁸⁹ Como, por exemplo, em *Engenharia do casamento*, de Esdras Nascimento (1968).

dos traumas devido ao contexto brutal da ditadura, o fracasso nas relações pessoais e a solidão. Assim, o fracasso do protagonista pode ser relacionado, nesse período de fins dos anos 60, à forte desintegração da vida cotidiana a qual a sociedade brasileira experienciava. Posteriormente, seu casamento chegou ao fim e ele nunca mais se casou de novo.

Desse modo, a falência do casamento experimentado pela personagem principal refletia também a falência subjetiva e social, mostrando os efeitos de todo o contexto político e cultural, e revelando mais um impasse para a nação brasileira, que se modernizava cada vez mais, mas paralelamente trazia pontos muito negativos para a integridade social, além do problema do consumo pela sociedade de massas. A fragmentação da subjetividade, tema discutido por Walter Benjamin e Theodor Adorno, trouxe muitos impactos sociais para a História desse país. O romance aponta para a massificação da cultura e os meios de comunicação de massa a partir da década de 1950, no Brasil, e como isso afeta a subjetividade do indivíduo, que passa a se relacionar cada vez mais com as imagens midiáticas e perde a capacidade de imaginar e narrar histórias. Segundo Benjamin (1996), “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1996, p. 198).

A emergência dos meios de produção da Indústria Cultural (cinema, reportagem, fotografia *etc.*), conforme Adorno (2003), ajudou a desintegrar “a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56). A teatralização da linguagem do narrador de *O nome do bispo* é produto desse tempo em que a sociedade passa a ser controlada e manipulada pelo conteúdo midiático. Como assinalado por Adorno (2003), o mundo se tornou “administrado, pela standardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003, p. 56). A televisão, por exemplo, é veículo de informações que tendem a alienar a quem assiste, por meio da “espetacularização das notícias”. É a “sociedade do espetáculo”, de acordo com Guy Debord (1997), “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*” (DEBORD, 1997, p. 13, ênfase do autor).

Na seguinte passagem do romance, a tela da Sony substitui as imagens midiáticas pelas memórias da personagem. Segundo Flora Süssekind (2003, p. 264), entre Heládio e as memórias, há um espaço em que se situa “a vitrine, habitat, verdadeira segunda pele dos mais diversos personagens e narradores da ficção 80”. É por meio da espetacularização que as personagens do romance se relacionam:

Chegam as notícias nacionais: trens depredados no vigésimo terceiro aniversário da Rede Ferroviária Federal; espumas flutuando sobre as águas do rio Tietê produzidas por detergentes não biodegradáveis; elas enchem o quadro, alvíssimas, imensas inimagináveis. Heládio pensa outras imagens trazidas por Gary Cooper ou, quem sabe, as espumas flutuantes o lembrem do banho de Claudette-Cleópatra-Colbert, imagens que como as de *Beau geste* se enraízam mais na mocidade dos pais do que na sua própria infância, imagens que não viu a não ser nas velhas revistas de cinema mas que se misturam às que viu, formam uma esteira luminosa cintilando de astros e estrelas; como nos velhos musicais, uma apoteose de figurações que se desdobram em outras e outras (...) (TAVARES, 2004, p. 152, ênfase da autora).

O referido episódio no DOPS revela informações históricas sobre o período, por meio de outras personagens, como Clotilde:

— Incrível! As celas, os xadrezes, como eles dizem, são as subdivisões da parte inferior do porão. São compartimentos minúsculos, baixos, mal dá para os presos ficarem de pé. Está claro que eles (digo, o DOPS, não os presos) se instalaram aqui às pressas. Até há dois meses o Mauro disse que só tinha *uma* cadeira, *uma* mesa, *um* cabide, *o* delegado e *o* escrivão, ah! ah! E digo mais: o delegado que estava aqui há dois meses – não sei se é o mesmo doutor Tarcísio – foi designado por um general, um sujeito tão deslumbrado com o AI-5 que, imagine só, quando falava por telefone para o Rio com algum superior, permanecia de pé, em sinal de respeito. Mas que demora! Eu preciso ir ao banheiro (TAVARES, 2004, p. 49, ênfase da autora).

A fala de Clotilde deixa claro que a brutalidade do regime militar ainda estava começando, fato já apontado pela data 69, ano em que o AI-5 foi institucionalizado. As personagens ainda não tinham noção do que realmente significava aquela situação toda, da gravidade daquilo, embora estivessem agitadas, como expressa ainda o curto diálogo e uma das amigas que estava com ele, quando Rosa termina o depoimento e vai para casa: “— Vocês repararam o olho roxo? — Ai ai Heládio, ela deve ter esfregado o olho e com o calor borrado a pintura. O que você imaginou?” (TAVARES, 2004, p. 52). Segundo a interpretação crítica de Bruno Zeni, “na paisagem de fundo do episódio pulsa uma estocada à reconstituição histórica sem mediação da linguagem literária, numa clara postura, se se pode dizer assim, *realista antirrealista*” (2004, p. 190, ênfase do autor).

Devido aos momentos de volubilidade, Heládio, que estava sob efeito da anestesia pré-operatório, não tem certeza se esse momento de consciência que ele tem ao perceber o olho roxo da colega pertence ao seu eu do passado ou ao do presente. Assim como não fica claro se o seu depoimento é verdadeiro ou falso. No trecho de sua declaração referente à sua não-ligação com o Partido Comunista, pode-se presumir que Heládio esteja falando a verdade,

quando afirma que não tinha interesse pela política e que sua família nunca votou e nem sabia nada a respeito sobre o Partido Comunista Brasileiro:

O depoente nega qualquer ligação com o proscrito Partido Comunista Brasileiro; 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 Brasileiro, mesmo os mais velhos; que um tio-avô pelo lado materno, já falecido, Jesuíno de Souza, havia militado no antigo PRP (Partido Republicano Paulista) e depois entrara para o PSD; que em 1965 e 1966 o depoente votara por candidato e não por partido; que, assim, as iniciais PC que antecedem todos os bilhetes de sua autoria encontrados dentro de revistas e livros da livraria Apoio nada tinham a ver com o Partido Comunista Brasileiro; não eram as iniciais do Partido Comunista Brasileiro” (TAVARES, 2004, p. 55)

Pelo depoimento da personagem, percebe-se o cuidado na pesquisa histórica pela autora e como a elite participava da política brasileira, votando de acordo com os seus interesses, em dois partidos de oposição. PSD foi um partido extinto pelo AI-2, na ditadura militar, e bifurcado em dois outros partidos: um que fazia oposição e outro que apoiava o regime. O fato de Heládio não votar por partido e, nem ele, nem sua família saberem algo sobre o PCB, segundo a sua declaração, mostra que tal classe não é fiel a um partido e nem tinha interesse à esfera política, muito menos às necessidades sociais, mas, sim, a um projeto político que defenda a permanência dos seus privilégios. O modo sarcástico como o narrador expõe os acontecimentos em torno do depoimento, põe, ridiculamente, à mostra o tipo ideológico desta classe que só vislumbra a si mesma.

Por meio da “teatralização da linguagem do espetáculo”⁹⁰, o cenário de cunho político sai de cena com o raiar do dia. O novo dia traz novas memórias, mas permanecem os “pequenos e ridículos enigmas não resolvidos ressoando pela voz dos grilos” que “falam loucamente de amor, paixão e política para o anfiteatro de uma cena cada vez mais clara” (TAVARES, 2004, p. 59). Esta é a metáfora de uma classe “sem sintaxe, uma única massa sonora tão densa como a carne e sua animada vida submersa, movida por níveis de variada

⁹⁰ Por meio desta técnica, a subjetividade do narrador é convertida na “prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade” (SÜSSEKIND, 2003, p. 258). A teatralização da linguagem do espetáculo é reproduzida, no romance, nas relações sociais que, segundo Guy Debord (1997), são midiaticizadas pelas imagens. De acordo com o escritor marxista, o espetáculo “é o âmagdo do irrealismo da sociedade real” (DEBORD, 1997, p. 14). Por meio da informação midiática ou consumo de entretenimento, o espetáculo estabelece “o *modelo* atual da vida dominante na sociedade” (DEBORD, 1997, p. 14, ênfase do autor). Desse modo, o romance polemiza com as formas particulares do espetáculo presentes na sociedade brasileira e que servem como instrumento de dominação ideológica da elite, ao alienar a população por meio da incitação ao consumo e da espetacularização das notícias. A criação de uma sociedade de massas serviu aos interesses propagandísticos da ditadura militar para criar uma falsa ideia de progresso da nação.

composição” (TAVARES, 2004, p. 59), trazida à tona pelas “condições pretéritas de formação” do protagonista-herdeiro-burguês e pela “história de sua escrita, de uma escrita antiga, lida sempre mais a fundo, entranhada na carne, nas vísceras, textos de datação e decifração duvidosas” (TAVARES, 2004p. 59), como a História do Brasil.

No capítulo “Fantasmagorias”, Heládio, ainda sob o efeito da anestesia, vai para a sala de operação. A sala fica na ala nova, mais movimentada, ao contrário do ar pacato da ala velha. É possível presumir que a intensa correria na ala nova do hospital é uma metáfora para a ação intensificada na vida moderna, o presente de Heládio, em contraposição à ala velha, que representa o passado de Heládio, o mundo arcaico.

Corredores, um saindo do outro, rápidos, deslizantes, vistos de forma espelhada, rebatidos para o teto que, de início recuado e cheio de sombras moveidas, tornou-se cada vez mais próximo até vir a alcançar a perfeição fechada e a eficiência circunscrita da sala de operações (TAVARES, 2004, p. 61).

O narrador, por meio de uma prosa ensaística, explicita a condição de Heládio, no pós-operatório: a inconsciência da personagem causada pela anestesia, de modo oposto ao sono, não recupera o tempo transpassado. Segundo ele, na anestesia, “esse período é um período verdadeiramente morto, jogado fora, amputado da vida do paciente”, como a fissura que havia operado (TAVARES, 2004, p. 64). Período morto, como o da repressiva ditadura, que antecede o presente – ainda sob o regime, mas já aberto para a redemocratização – e sucede o passado de Heládio, especialmente a infância – entre os anos 30 e 40. Morte também do conhecimento que teve pelas memórias daquele período. “O não-espço, o não-tempo”, como a História oficial, pretendeu anular e fazer esquecer.

Em “Camões no Recife”, o leitor acompanha a narrativa oral da empregada Abérsia sobre Camões em Recife. A empregada entra em cena, como se estivesse em um palco, pronta para apresentar as suas histórias:

Uma pequena porta acendeu-se na memória de Heládio. Como um pequeno palco intensamente iluminado, nela se apresentou uma antiga empregada, dele e de Sônia, que permanecera por um ano em sua casa, lá pelos fins da década de 60, pouco antes do desquite. Uma mulherinha minúscula, quase pigméia, de idade indefinida. Muito escura, mas difícil de se dizer se nela predominava a ascendência índia, negra ou branca. Nariz largo, olhinhos vivos e estreitos, cabelos alisados presos em dois pequenos biotes no alto da cabeça (TAVARES, 2004, p. 70).

Abérsia representa não somente a classe marginalizada, mas também a tradição oral no Brasil. Nela, encontram-se os elementos que constituem a sociologia brasileira. Analfabeta,

levava consigo histórias do folclore nordestino, típicas de um povo abandonado pela política do país, mas que vivia das narrativas orais transmitidas a cada geração: “Abérsia Maria de Jesus trouxera também junto consigo uma série de relatos que ela sabia de sua terra e que corriam por regiões de Pernambuco, histórias de Camões no Recife” (TAVARES, 2004, p. 71). A tradição oral como cultura das classes baixas é um aspecto do distanciamento entre ricos e pobres. Assim, Abérsia se configura como herdeira da tradição folclórica ao expressar “um saber vulgar transmitido oralmente” (RIBEIRO, 2015, p. 178). De modo oposto, Heládio, ao descender de uma família bem situada economicamente, torna-se herdeiro “do patrimônio cultural erudito” (RIBEIRO, 2015, p. 178).

A personagem oriunda de Pernambuco descende de um povo que habitava espaços rurais, o que era muito comum até o começo dos anos 50, quando passou a haver um intenso fluxo migratório de nordestinos para o Sul e Sudeste do país. Luís da Câmara Cascudo (2006) assinala que, até as primeiras décadas do século XX, o Brasil ainda era ruralista e raramente havia livros nas fazendas e interiores no Nordeste do país, no entanto todos detinham o saber de contar histórias, ao falar da vida no campo e das vivências dos moradores. A narração de estórias acontecia no turno da noite, acompanhada de gestos e mímicas que convidavam ao devaneio.

Segundo Chaves, Oliveira e Freire (2012), “essas estórias orais foram, por meio de escritores, inseridas na literatura escrita, vivendo ambas independentes, pois a oralidade seguia seu curso de adequar-se à região, aos costumes, ao povo local, evidentemente guardando os traços fundamentais que o constituem” (CHAVES; OLIVEIRA; FREIRE, 2012, p. 44). A literatura oral como patrimônio popular contribui para defender a herança cultural e a memória de determinado povo, como foi o caso dos indígenas da tribo Tupi. A disseminação de estórias como lendas, mitos, fábulas ou mesmo experiências reais permite a sobrevivência da identidade cultural de cidades, Estados e, de modo geral, do país.

Abérsia é descrita como mulata, empregada doméstica, “migrante do interior de Pernambuco para o bairro do Pina em Recife e de lá para São Paulo, trazida por uma das filhas que viajara na frente” (TAVARES, 2004, p. 71). A personagem representa milhões de nordestinos que compunham um dos maiores contingentes migratórios para o Centro-Sul do país, sobretudo São Paulo, a partir dos anos de 1930. Neste período, o país atravessava grandes mudanças no âmbito econômico como o estabelecimento de uma economia integrada, resultante da política centralizadora do governo Vargas. Conforme assinalado por Sueli Gomes (2007, p. 114), “a concentração fundiária, concomitante à modernização do campo

somada às mudanças nas relações de trabalho e de poder, provocam uma grande expropriação e estimulam a grande emigração, agravadas nos ciclos das secas”.

Na década de 1950, provavelmente, onde se situa a migração de Abérsia, São Paulo recebia outro grande fluxo de nordestinos, saídos dos meios rurais para o núcleo urbano, como afirma Antonio Candido (2017, p. 243), transformados em “massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica”. O estado de extrema pobreza dos povos interioranos acentuava-se quando chegavam às cidades e encontravam dificuldades para sua sobrevivência. Jessé Souza afirma que essa nova sociedade de massas provocará repulsa e a necessidade de distinção às classes dominantes, mas que, por outro lado, também serão objetos de exploração. Segundo o sociólogo, a elite e a classe média “monopolizam o capital econômico e o capital cultural mais valorizado e se utilizam da ralé como se utilizavam dos escravos domésticos, para serviços na família” (SOUZA, 2019, p. 109).

Tanto imigrantes italianos quanto migrantes nordestinos eram praticamente expulsos de suas terras natais, onde só havia extrema penúria e exploração laboriosa – agravada pelo ciclo das secas, no caso nordestino. Atraídos pelo polo industrial de São Paulo e a política do café, italianos e nordestinos, em momentos diferentes, deslocavam-se em grande massa para a capital paulista, em busca de ascensão econômica. Um dos fatores que contribuiu para o deslocamento do povo nordestino “é a política migratória, em 1930, para a qual Getúlio Vargas propõe uma lei de cotas, que desestimula a imigração externa” (GOMES, 2006, p. 145). Na década de 1960, devido às novas condições econômicas, não havia mais interesse em trazer pessoas para trabalhar nas fazendas, e os que eram expulsos tornavam-se os chamados “boias frias” que iam engrossar as periferias das cidades” (GOMES, 2006, p. 149). No romance *O nome do bispo*, é perceptível o resultado da imigração/migração para italianos e nordestinos, em São Paulo. Há personagens de ascendência italiana como Clara Nardelli e Vitorio Avancini, oriundos de famílias que ascenderam economicamente, no Brasil, e que foram integrados à família tradicional paulistana, em contraposição a Abérsia, empregada doméstica, despedida após um ano de prestação de serviços, porque incomodava com suas narrativas orais⁹¹.

⁹¹ O governo brasileiro investiu na migração nordestina como solução para os problemas em torno da expansão demográfica nas zonas campestres. Quando a migração se tornou um problema, não havia mais serviços profissionais para os migrantes. Ademais, a recepção aos nordestinos, desde o início, sempre foi muito carregada de preconceito. No âmbito econômico, muitos trabalham informalmente, outros enfrentam o desemprego, residindo em cortiços e favelas. (GOMES, 2006, p. 149-150). Devido aos conflitos e à vida precária nas fazendas de café, os italianos optavam por se estabelecer nas cidades, tendo em vista o trabalho nas indústrias e no artesanato.

Abérsia se torna um objeto de pesquisa para o Heládio, que inspirado na personagem, começa a nutrir o desejo de fazer uma pesquisa folclórica, “procurar fazer uma pesquisa a fundo entre o vínculo entre ele e o todo social” (TAVARES, 2004, p. 73). Abérsia despertou esse interesse em Heládio, que desanima em prosseguir com os planos quando a empregada é demitida pela esposa na época. A importância dela reside no fato de que é a representação do Brasil, de uma parte sempre ignorada pela elite brasileira: “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” (TAVARES, 2004, p. 74). A presença de uma mulher analfabeta e ignorante, como descreve o narrador, mas com tantas histórias e cultura local, incomodava a esposa de Heládio: “Mandou-a embora porque ‘Heládio, sinto muito, meu caro, mas não posso decidir os pratos do jantar com um *objeto de pesquisa*’” (TAVARES, 2004, p. 74, ênfase da autora). Abérsia representa um povo que, no projeto de nação da elite, deve existir apenas para servir, sem direito a ter cultura, estudo, ou qualquer forma de ascensão econômica.

No capítulo “No solário”, todavia, são apresentadas, da família de Heládio, ramificações de parentes pobres de diversas partes do Brasil. Parentela essa sempre esquecida, oculta pela parte rica da família, mas que volta à cena após as ameaças que o personagem sofreu e que o remeteu à lembrança dessa parentela abastada no ano de 1929:

Gente cansada, maltratada, ‘esses parentes pobres’ dos Pompeu, de outros, de vários ramos, mineiros, gaúchos, avançam para o centro, sobem para o Norte, ramificam-se, cobrem o Brasil. Uma parentela pobre, suada, vivida das sobras, mal-agraçada, enfadonha (‘Gosta de contar passadas grandezas?’; ‘passadas ou emprestadas?’), teria acrescentado um dia o próprio dr. Batista Cascalho com um travo de bile). O Brasil é uma grande família. Muitos olhares enviesados, tortos. Olhar de bala mandada. Tocaia. Gente ruim (TAVARES, 2004, p. 84).

São apresentadas histórias antigas dos parentes pobres e interioranos da família Pompeu, tornando-se uma história unívoca, parte de tantas outras memórias sobre as famílias miscigenadas do Brasil. Prova de que o tempo e as mudanças socioeconômicas trazem consigo famílias que declinaram financeiramente. Mas que ainda tem manias de grandeza, como o próprio Heládio e os parentes de sua geração, que insistiam em manter a pompa, mas que, financeiramente, já não eram abastados como os antepassados que mandavam no Brasil. Os Pompeu dos anos 20 e 30 que ainda tinham considerada condição econômica não gostavam de se vincular ao lado pobre que faliu ou que descendia de uma classe subjugada.

A todo momento no romance, as memórias e olhar atroz do narrador giram sobre o discurso dos Pompeu de São Paulo, onde, em alguns momentos, é perceptível aspectos da imigração e da influência italiana na cidade, sobretudo na arquitetura e na escultura de túmulos e cemitérios. Como no capítulo “As visitas por ordem de entrada”:

A tradição da escultura italiana, senhor Heládio! Pensar na obra de um Canova, que fez o túmulo de Clemente XIII em 1792, da arquiduquesa Maria Cristina (...) o dos Stuart. Aqui na Consolação os túmulos mais simples, mais antigos, tão gastos, ainda assim mostram um cuidado na construção. Às vezes malconservados, o mato subindo na pedra. Esta inscrição que passei para o papel outro dia me tocou o coração: ‘Marinello, nato a Padova – Italia-17-Gennaio-1842. Morto a S. Paulo, 12-Gennaio-1903’. Nato a Padova! Morto a S. Paulo! Gennaio, Gennaio. Um século e outro, um continente e outro! Estremeço! (TAVARES, 2004, p. 111).

O amigo da família, Vitorio Avancini, informa a Heládio das mudanças que estão acontecendo nos cemitérios e túmulos mais tradicionais, como o Cemitério Verde Paz, no Morumbi: “Um amigo meu foi enterrado num desses cemitérios modernos, andei por aqueles” (TAVARES, 2004, p. 112). O novo cenário em torno dos cemitérios se distancia das belíssimas obras artísticas de influência italiana que vigoraram no cenário urbano de São Paulo até a metade do século XX. Segundo Ribeiro, muitas edificações na cidade de São Paulo, àquele tempo, ficavam “sob a responsabilidade dos inúmeros *capomastri* e *muratori*, que contribuíram com conhecimentos específicos e sofisticados, introduzidos novas técnicas de construção” (RIBEIRO, 1994, p. 29, ênfase da autora). Ainda de acordo com Ribeiro, a técnica italiana se diferencia do trabalho dos pedreiros brasileiros que, sob influência portuguesa, servem-se de estuques e tijolos para as edificações e “adornam fachadas com elementos de gesso” (RIBEIRO, 1994, p. 29)⁹².

O tema da morte é de grande importância para os italianos, como afirma Vitorio Avancini, “mas um cemitério não é a natureza. Somos nós e os nossos mortos; nossos mortos guardados, muito bem guardados! Uma cidade, senhor Heládio! Uma cidade abaixo do nível do chão, com os telhados e as entradas rompendo orgulhosas a superfícies” (TAVARES, 2004, p. 114). Suzanna Ribeiro, ao trazer como o exemplo o caso dos italianos no Brás, fala que os cemitérios, para eles, são “uma extensão da casa e união da família”. Através dos mortos, a comunidade italiana sentia necessidade de visitar o passado, unindo-se no momento de morte de algum familiar ou no dia de finados, para cultuar os que se foram.

⁹² Há também um certo preconceito por parte do paulista com o construtor/escultor de túmulo italiano, como é possível ver na passagem do romance em que Heládio sente-se desconfortável durante a visita de Vitorio Avancini: “‘Que obsessão, que insistência’ – exaspera-se Heládio” (TAVARES, 2004, p. 114).

Segundo a autora, por meio da representação dos túmulos e os de seus ornamentos, o imigrante italiano mostrava “preocupação com a continuidade histórica e preservação das raízes sociais da família” (RIBEIRO, 1994, p. 95).

3.4 “Uma severidade como não se vê mais hoje em dia”⁹³: Zulmira e a figuração da família brasileira patriarcal-escravocrata

A instituição da família – tradicional, monogâmica e patriarcal – sempre teve participação fundamental no processo histórico brasileiro, desde que aqui se instalou, com a chegada dos portugueses. Da Europa, as famílias que aqui desembarcaram, trouxeram seus costumes, hábitos e pensamentos que configuram a família monogâmica. No Brasil, com a institucionalização do sistema escravocrata, a vida familiar girava em torno desse regime, tendo como figura central o patriarca, que se punha a todos, por meio do mandonismo e da autoridade de pai, marido e senhor de engenho. Como assinalou Friedrich Engels, a família monogâmica é a “expressão da propriedade privada, a forma patriarcal de organização familiar” (ENGELS, 2012, p. 10).

O romance *O nome do bispo* tem como tema essencial a família burguesa e a sua relação com outros aspectos que envolvem a problemática formação do Brasil como nação. A família tradicional em questão é composta pelos Pompeu, da cidade de São Paulo, moradores do bairro de Higienópolis. Os membros e as histórias de família flutuam o tempo por toda a narrativa, emergindo das memórias, dos sonhos ou dos delírios do herdeiro Heládio Pompeu, ou mesmo de apontamentos da personagem que remetam a ela: “(...) olhos escuros [de Heládio] cuja expressão adquire um acento terno por estarem colocados fundo na órbita, detalhe anatômico que na sua família é conhecido como “olho de capota abaixada” (TAVARES, 2004, p. 15).

A histórias da família Pompeu apresentada é algo como crônicas familiares de uma elite tradicional a serem desvendadas pelo narrador em questão. Um questionamento interessante é que as situações contadas pelo narrador denotam a complexidade formal do romance. O modo a partir do qual a configuração da família paulistana é apreendida e posta no romance reflete a problemática presente na estrutura da forma romanesca. O gênero romance, segundo Lukács (2009), é o reflexo de um tempo fragmentado, em que não é mais possível um mundo unificado, livre do caos. Desse modo, gera um problema, “introduzindo

⁹³ Trecho extraído do romance *O nome do bispo*.

assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 37). Além disso, o romance comporta a forma ensaio, o que torna a narrativa ainda mais complexa.

Os processos de urbanização e modernização pelos quais São Paulo passa afetam o universo homogêneo da família Pompeu, uma vez que tocam as memórias de família e prejudicam a permanência da tradição. A substituição dos velhos casarios por prédios e a modificação, nas casas remanescentes, tornam-se estranhas à elite tradicional:

As [casas] que ficaram se ajustaram tão bem ao conjunto dos prédios novos que a ele hoje pertencem sem memória. Nas casas remanescentes passou a circular uma modalidade diversa de vida, de tal forma que essa, de dentro para fora, alterou a natureza das fachadas tornando-as irreconhecíveis. A nova vida em seus interiores, feito uma erosão controlada, de impulso invertido, pressionou paredes, varandas e vitrais destruindo a correspondência externa das várias linhas do desenho e impedindo que olhos como os de Heládio (que nasceu e viveu parte da infância no bairro) pudessem em cada fachada reconhecer a feição familiar (TAVARES, 2004, p. 9).

O conflito interno é causado pelo embate entre duas forças antagônicas: “de um lado, uma perspectiva referenciada pela experiência tradicional, rural e patriarcal, de outro, pela experiência moderna, urbana e burguesa” (GIL, 1997, p. 168). Esse “sentimento dos contrários”, expressão usada por Antonio Candido, advém, segundo Cerisara Gil, da tensão não solucionada entre aquelas perspectivas que envolvem as estruturas arcaicas e modernas e que “dá feição própria à prosa narrativa considerada” (GIL, 1997, p. 168). Essa tensão que passa a habitar a mente de Heládio tem início a partir do momento em que desperta a sua consciência para as transformações estruturais da cidade de São Paulo, especificamente o bairro onde vivenciou a sua infância, na casa dos avós. Pelo aparecimento da fissura anal, Heládio desperta a sua consciência para um mundo fragmentado, que antes não percebia.

A fragmentariedade, como afirma Lukács, advém de um mundo que saiu da linha, consequência de um mundo regido pelo capitalismo burguês. Esse mundo cheio de fraturas é representado, em *O nome do bispo*, em diversas épocas da vida do protagonista ou de algum parente próximo seu. A primeira aparição de sua família vem pelo momento de delírio que Heládio tem, por conta do efeito do remédio que havia ingerido para relaxar: “Heládio, ofuscado pelo esplendor da luz que se irradiava do lustre de cristal na casa dos avós Pompeu, mantém as mãos firmemente sobre os olhos” (TAVARES, 2004, p. 19). Então surge a figura central da configuração patriarcal da família: “O bispo d. Heládio Marcondes Pompeu, tio-avô

pelo lado paterno, fala de dentro do esplendor da luz: - Tirem esta criança esparramada do chão” (TAVARES, 2004, p. 19).

Após a morte do avô de Heládio, o tio-avô parece ter ocupado o lugar de comando da casa, tornando-se o patriarca da família. Contudo, sua autoridade sempre se fez presente, em virtude do importante eclesiástico que era. A religião sempre encontrou lugar junto aos costumes da família e ajudou a legitimar a constituição tradicional da família. A autoridade do tio-avô bispo se configura em duas vertentes: a do homem mais velho da casa e, portanto, *pater familias*, e a de bispo, alta patente na hierarquia eclesiástica. Como afirma Antonio Candido (1951), a família, sobretudo, a da elite rural e, posteriormente, a burguesa, era formada pela figura dominadora, autoritária e truculenta do pai e da esposa, filhos e demais membros que viviam à sua sombra e subjugação, tudo legitimado pela lei, pela moral e pela religião.

O capítulo em que se dá o espetáculo das mágicas só foi possível devido à ausência de D. Heládio, que se encontrava em Roma para uma reunião com o Papa Pio XII: “Não aprovaria esse gênero de espetáculos se tivesse sido consultado. Mas não houve ensejo” (TAVARES, 2004, p. 20). O modo rude e tirânico de D. Heládio fazia com que os demais membros da família se divertissem e criassem o espetáculo – que já era uma tradição de Tio Oscar –, apenas na sua ausência e sem o seu conhecimento. A velha figura do tio-avô bispo, em idos dos anos 30 e 40, representava um tempo em que os valores da família rural-escravocrata se mantinham preservados e ainda gozavam de uma situação econômica considerável, embora não fosse a mesma dos antepassados da elite rural. Para Antonio Candido (1951), as camadas mais conservadoras da classe dominante preservavam os valores, costumes e ideologia da família rural-escravocrata.

O capítulo das “Mágicas” concentra uma série de informações ocultas sobre a família de Heládio e o artifício utilizado pelo narrador para chamar a atenção do leitor. A começar pela descrição dos espaços principais da casa: a sala principal e a sala de retratos, onde se dá a sessão de mágicas. A sala principal sempre é retomada nas lembranças de Heládio a partir da luz que irradia de dentro do quarto do hospital onde está instalado ou da luz que vem do exterior. A iluminação remete ao jorro de luz que resplandece do lustre. O lustre é um importante elemento de composição dos espaços, visto que mimetiza a nobreza dos Pompeu e dos bairros de classe alta de São Paulo, mas também a vida interior daquele lugar, marcada pela convivência familiar:

Na sala principal, o jorro de luz que se irradia do lustre aviva a tonalidade dos reposteiros e estofamentos, empresta uma qualidade espelhada à superfície das mesinhas polidas, destaca os entalhes na madeira, produz um brilho irisado no cristal da vitrine e duplica os seus reflexos a ponto de dificultar a visão do interior. A sala inteira cintila aqui e ali. Há uma mobilidade no jogo da luz, semelhante à movimentação das pessoas, às vozes altas da parentela e dos amigos que sempre afluem para essa sala em dias de reunião (TAVARES, 2004, p. 21-22).

A sala dos retratos é marcada por uma diversidade que provoca sensações de aconchego e distância. O narrador explica cuidadosamente que a sala transmite aconchego, “porque suas dimensões modestas, a luz difusa dos abajures e do lustre de opalina aproximam os objetos e móveis, fechando-os em um círculo íntimo” (TAVARES, 2004, p. 22). Mais uma vez, aqui o jogo de luz como metáfora da vida íntima da família, capaz de preservar, na memória dos que ali viveram, as histórias e situações do círculo familiar. Ao mesmo tempo, a luz que jorra dos lustres dá um ar de familiaridade aos elementos de decoração do espaço, tornando-os também parte da vida privada. A descrição acurada que o narrador faz é um método compositivo que não só ajuda a montar um quadro familiar dos Pompeu, como também a entrar em sua vida íntima e desmascarar o que aparece apenas superficialmente.

A importância dos retratos de família, na vida dos Pompeu, remonta à Europa do século XVI. Segundo Phillip Ariès (2012), o retrato de família, que antes tinha função religiosa, agora decorava os interiores das residências particulares, para que ela pudesse ser contemplada pelos parentes. Assim, há no romance em questão “a necessidade de fixar o estado dessa família, lembrando-se também às vezes os desaparecidos através de uma imagem ou inscrição na parede” (ARIÈS, 2012, p. 139-140). A sala de retratos é a “sala dos mortos”, por isso transmite certo distanciamento aos demais. As fotografias revelam “figuras jovens e sorridentes”, embora nem sempre os parentes tenham morrido novos, “foram salvos do esquecimento dessa forma, afastados do seu fim e incluídos em uma infância e juventude comuns”, o que confere à sala uma característica peculiar (TAVARES, 2004, p. 22). O sentimento da infância, conforme Ariès, é inseparável do sentimento de família, por isso a imagem dos membros falecidos da família é preservada dessa forma⁹⁴.

Existe ainda uma outra sala, na casa dos avós Pompeu, que guarda muitas histórias da família. Na sala ao lado da sala de retratos “encontra-se uma vitrine, menor que a da sala principal e que além das preciosidades usuais (...) inclui reminiscências familiares: uma pedra trazida por um neto, o dente de outro, uma flor murcha, um caramujo” (TAVARES, 2004, p.

⁹⁴ O fato de o protagonista sempre lembrar da família nos momentos de infância representa essa questão, assinalada por Ariès.

23). Traz de volta histórias como a que envolve Eufêmia, “a pajem portuguesa de tia Santinha”. Essa passagem do romance mostra como a família de Heládio nas primeiras décadas do século XX ainda trazia aspectos da configuração patriarcal-escravocrata, com o uso da pajem, algo comum no século XIX brasileiro:

Eufêmia, a pajem portuguesa de tia Santinha, estava um dia sentada no chão perto do gato. O primo Lucas ligou a tomada, os olhos do gato se acenderam e clarearam lá dentro entre as pernas de Eufêmia. Ela deu um grito e fechou as pernas como se tivesse sido mordida. Mas todos tiveram tempo de ver qualquer coisa assim como uma taturana preta e peluda entre as pernas da empregada, pois, pasmem, Eufêmia não trazia calças! (TAVARES, 2004, p. 23).

A história que Eufêmia protagonizou remete ao tratamento que os filhos dos senhores de engenho davam aos escravos e demais serviçais no período da colonização. Como afirma Gilberto Freyre (2006, p. 456), “não há brasileiro de classe mais elevada, mesmo nascido e criado depois de oficialmente abolida a escravidão, que não se sinta aparentado do menino Brás Cubas na malvadeza e no gosto de judiar com o negro”. Esse gosto por tratar mal o negro se estendia aos demais subalternos, pois não era apenas uma questão de raça, mas de classe. E ali, naquele espaço da sala, somava-se a outras histórias da família Pompeu. O narrador, que ora se distancia, ora se aproxima das memórias, como se as conhecesse tão bem, é quem vai revelando os hábitos dessa família, por meio de sua linguagem ensaística.

O espetáculo de mágicas ocorreu na sala de retratos, com a presença da família, incluindo Vovó Maroquinhas, apelido de Maria Amélia Duarte Pompeu, com “80 anos, cabeça boa, mas muito surda” e tia Clara Nardelli, de origem italiana, esposa de tio Oscar. A escolha do local parece não ter sido de modo casual, dado que ali habita uma outra leva de parentes: os mortos. Os Pompeu já falecidos também estão ali para participar da noite de mágicas, chefiada por tio Oscar. Todas as personagens são personagens bem específicas de sua classe, como afirma Ian Watt, na linha do pensamento lukacsiano, “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas” (WATT, 2010, p. 15).

Os Pompeu⁹⁵ de São Paulo são uma família burguesa de origem patriarcal, um tempo que já não existe mais. Seus componentes insistem em tentar manter a pompa, como na época em que eram verdadeiramente ilustres. No entanto, com a modificação dos modos de

⁹⁵ Segundo a etimologia da palavra, o nome Pompeu tem origem grega, provavelmente, vindo do verbo “pempo” (enviar ou transmitir) ou do verbo “pompe” (procissão), que deu origem à palavra portuguesa “pompa”. O nome parece ser sugestivo à família Pompeu, podendo estar relacionada à pompa de classe. É relevante ressaltar que o primeiro Pompeu brasileiro foi Tomás Pompeu de Sousa Brasil, político cearense e bacharel em Direito. Filho do capitão de milícias Tomás d’Aquino de Sousa. Há, ainda, outros sobrenomes ligados aos Pompeu em *O nome do bispo*: Marcondes, Duarte, Cascalho, Leitão, que indicam uma pretensa herança aristocrática.

produção, o avanço da urbanização e da industrialização, já se fazia sentir outros tempos com ares de modernidade e a família não conseguia se adaptar a tais mudanças, o que provocou a sua decadência econômica ao longo do século XX. Os Pompeu são marcados pela “incapacidade que apresentam de se adequarem ao seu tempo histórico, pois vivem de um passado de glórias que há muito se extinguiu” (MOREIRA; FÉLIX, 2011, p. 87-88)⁹⁶.

O casamento de tio Oscar com uma italiana – fugindo da tradição de casamento entre “os donos de São Paulo, os moradores de Campos Elísios, de Higienópolis, da própria avenida Paulista” – exemplifica a tentativa frustrada da família de manter o apego a tal tradição (TAVARES, 2004, p. 28). Tia Clara Nardelli (e não Pompeu), como é sempre chamada pela família de tio Oscar, é “filha de imigrantes em ascensão, comerciantes ligados ao ramo dos têxteis e que poderiam mesmo, com alguma boa vontade, ser considerados ‘italianos finos’” (TAVARES, 2004, p. 28). A boa situação econômica da família de tia Clara justifica a não oposição dos Pompeu ao casamento entre ela e tio Oscar. Contudo, havia sempre certa reserva quando ela estava presente, não se sentindo eles inteiramente entre família.

A família de Clara Nardelli era composta por imigrantes italianos residentes do Brás – embora ela e seus pais não residissem lá, devido à sua ascensão econômica –, bairro paulistano que abrigou a imigração italiana⁹⁷ nas primeiras décadas do século XX, no início de sua formação. De acordo com Suzana Ribeiro (1994, p. 8), “no início da imigração, o Brás caracterizava-se como representação de uma Itália dividida entre o Norte e o Sul, entre os vênetsos de um lado, e napolitanos e calabreses de outro”. O estabelecimento dos italianos no Brás não se deu sem “dificuldades inerentes à condição de imigrante, aos preconceitos da sociedade paulistana, particularmente a discriminação da elite aos *carcamanos*, e ao confronto natural com uma outra cultura estabelecida” (RIBEIRO, 1994, p. 8, ênfase do autor). Esta discriminação por parte da elite, em *O nome do bispo*, “foi substituída por certa reserva e mal-estar que obrigava os parentes a se policiarem quando ela se achava presente, já que nessas ocasiões não poderiam mais se considerar inteiramente ‘entre si’” (TAVARES, 2004, p. 28).

No começo do século XX, São Paulo era considerada a maior cidade italiana do Brasil e da América Latina. Apesar disso, a sociedade paulistana era tomada por um grande orgulho

⁹⁶ MOREIRA, Kelly dos Santos; FORTES, Rita Felix. “A ruína da casa e a decomposição da família”. *Anuário de Literatura*, vol. 16, n. 1, p. 85-98, 2011.

⁹⁷ A imigração italiana foi estimulada pelo atrativo econômico brasileiro, que passava de um sistema escravocrata para um sistema de trabalho assalariado, e a necessidade de mão de obra para as plantações de café. Ademais, o governo italiano também estimulou a “expulsão” dos italianos, dada a situação de extrema penúria “provocada não só pela superpopulação do país, mas também pela desigualdade na repartição das terras, impostos muito altos, e pelos flagelos naturais e epidemias que assolavam a Itália” (RIBEIRO, 1994, p. 28).

bandeirante, fortalecido por décadas de discussões em torno da identidade paulistana. Segundo Capelato (1999), o culto à paulistanidade foi ampliado nos três últimos decênios do século XIX por diversos integrantes da burguesia cafeicultora paulista, atingindo o seu auge entre os anos 20 e 30 do século XX. Quando aderiu ao republicanismo “começou a produzir um discurso que identificava no paulista uma série de atributos que não eram encontrados nos demais brasileiros” (BLANCO, 1995, p. 197-199 *apud* CAPELATO, 1999, p. 72). Por isso, a família de Heládio era tão orgulhosa de si em sua paulistanidade e mantinha certo desprezo pelos demais brasileiros e imigrantes, valorizando apenas os “quatrocentões paulistas” – os “paulistas verdadeiros” (TAVARES, 2004, p. 129) – como memória afetiva de São Paulo e da família tradicional.

A família de Heládio pertencia aos “quatrocentões paulistas”⁹⁸, que, nos anos 30, perdeu o poder político com a ascensão de Getúlio Vargas e, conseqüentemente, unificação do Estado nacional e a centralização do poder. Muitas famílias paulistas dos barões do café começaram a ruir, em contraposição à ascensão econômica dos imigrantes italianos em São Paulo. A concentração industrial em bairros como o Brás, em que estava ocorrendo o “crescimento da indústria de tecidos, a nascente produção interna de teares, a ascensão e declínio da indústria tradicional” (ANDRADE, 1991, p.101), permitiu o enriquecimento dos italianos que, de operários, tornavam-se proprietários de suas próprias indústrias⁹⁹, como é o caso da família de Clara Nardelli, “comerciantes ligados ao ramo dos têxteis” (TAVARES, 2004, p. 28). Essa situação gerou aos paulistas o casamento por conveniência: casava-se um italiano com uma paulista a fim de recuperar a boa situação econômica, e o italiano ganhava o privilégio do “ilustre” “nome” paulista.

Vindo de outra cultura, outra estrutura familiar, divergente das paulistanas, Clara Nardelli – “não Freire, Duarte, Queiroz, Cerqueira, Souza ou outros nomes igualmente pronunciáveis e tranquilizadores” – destoava das mulheres da Família Pompeu:

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 joias permanecem a maior parte do tempo

⁹⁸ Segundo Marcelo Bogaciovias, “o termo ‘quatrocentão’ foi criado pelo Dr. José de Alcântara Machado de Oliveira (1875-1941), professor da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, autor de livros jurídicos e consagrado pela historiografia nacional com a publicação, em 1929, de *Vida e morte do bandeirante*” (p. 279). O termo “quatrocentões paulistas” foi designado à elite tradicional paulista à época da comemoração dos quatrocentos anos de São Paulo, no ano de 1954.

⁹⁹ Suzanna Ribeiro (1994) afirma que, em meio aos trabalhadores italianos, sobressaía a figura do empresário bem sucedido, que crescia profissionalmente por mérito próprio. Os imigrantes italianos tinham características muito importantes para conseguir atingir o sucesso: trabalhadores, econômicos, disciplinados, pioneiros *etc.* Geralmente, iniciavam com pequenos negócios vinculados à Indústria artesanal e ao comércio, vindo a se tornar grandes indústrias.

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 muito parcimoniosa.) (TAVARES, 2004, p. 27).

As mulheres de famílias tradicionais patriarcais, como os Pompeu, eram, desde muito cedo, reprimidas, educadas para serem finas e reservadas, como é assinalado por Freyre (2006, p. 510): “as meninas criadas em ambiente rigorosamente patriarcal, estas viveram sob a mais dura tirania dos pais – depois substituída pela tirania dos maridos”. Não era aceitável, segundo esses padrões, que uma menina ou mulher levantasse a voz para pessoas mais velhas ou que respondesse, “adoravam-se as acanhadas, de ar humilde” (FREYRE, 2006, p. 510). Para tia Glória, uma mulher fina não poderia cheirar demais “nem para cá, nem para lá”, nem se pintar demais ou vestir-se de maneira extravagante, como tia Clara. As meninas da família que questionassem ou respondessem demais eram castigadas com reprimendas. O que ocorria com Prima Vivi (mais tarde, Lavínia Pompeu):

Segundo os padrões da família Pompeu, ‘uma mulher fina em hipótese alguma cheira, nem para cá nem para lá’. ‘Para cá é o perfume e para o lá é o fedor, ou é o contrário?’ – quis saber um dia prima Vivi, pelo que recebeu imediatamente um cascudo de tia Maria da Glória (forma de reprimenda eficaz e que consiste em uma rápida pancada na cabeça, dada com o nó dos dedos ou mesmo com dedal, muito em uso na infância dos pais de Heládio mas menos comum na sua, na de prima Vivi e de outros primos; (TAVARES, 2004, p. 26).

Percebe-se, na passagem acima, a linguagem culta e ensaística do narrador, que não perde a oportunidade de explicitar alguma situação de modo quase científico, com sua fala atrelada à fala da personagem. Suas digressões fazem dele um narrador onisciente e intruso e trazem informações que, *a priori*, não parecem ser tão importantes, mas que são fundamentais para entender o comportamento e a “tradição” da família Pompeu. No capítulo de “Mágicas”, o narrador parece utilizar a chamada “psicologia da fraude”¹⁰⁰. Da periferia dos acontecimentos, “o narrador faz magníficas digressões que parecem fluir mais ou menos ao acaso, acabando por se constituir no ponto forte do romance” (WALDMAN, 1987, p. 110). Assim, o que realmente merece a atenção do leitor é o que está no plano de fundo, não o que está em primeiro plano.

¹⁰⁰ Como afirma o narrador, essa técnica “consiste basicamente na criação, pelo mágico, de um espaço cênico de polarizações falsas” (TAVARES, 2004, p. 21). Desse modo, o mágico chama a atenção do público para um ponto em específico, quando, na verdade, o aguardado evento irá ocorrer no lado oposto.

Tais digressões são possíveis pela tensão temporal entre presente e passado, que, pelo recurso do *flashback*, traz à tona reminiscências e, em alguns momentos, até de um passado dentro de outro passado: “um outro passado, de dentro desse passado que se apresenta como presente, inflar feito vela hasteada vedando completamente o que veio depois (essa mesma sessão de mágicas) como se fosse o seu tempo anterior” (TAVARES, 2004, p. 37-38). Então, o narrador corta rapidamente para esse outro passado, mais especificamente 1912, quando tio Oscar, ainda muito jovem e solteiro, envolveu-se com uma mulher casada. A experiência temporal é fundamental no romance, uma vez que interliga personagens, fatos e ações. De acordo com Lukács (2011, p. 203), “o passado é absolutamente necessário para explicar geneticamente o presente, o desenvolvimento ulterior do personagem”.

Este outro passado acionado na narrativa serve para dar argumento ao caráter de Tio Oscar Pompeu. Naquela noite, apresentava-se como mágico na companhia de sua assistente (Polonesa? Russa?) e foi desmascarado pela esposa: “– Não é possível! Oscar está ficando louco? É aquela polaca!” (TAVARES, 2004, p. 36). Tio Oscar fica nervoso, tentando enganar tia Clara, dizendo que a mulher é russa. Essa situação indica uma infidelidade conjugal por parte de tio Oscar e submissão de Clara Nardelli, uma vez que consciente da traição, permaneceu casada com ele. Este caso remonta aos tempos coloniais, em que o homem patriarcal, segundo Freyre (2006), era poligâmico. O adultério do homem patriarcal vem da configuração monogâmica, que, conforme Engels (2017), complementa o matrimônio monogâmico, o qual foi criado a partir do momento que surgiu a necessidade de se manter uma linhagem e herdeiros que pudessem dar continuidade à propriedade privada da família. Todavia, neste contrato, a mulher devia ser fiel e o homem não tinha essa obrigação.

Embora a família Pompeu se sentisse fantasiosamente europeia, como estrangeiros no Brasil e tio Oscar houvesse legitimado esse sentimento durante muito tempo com seu ar de inglês, a verdade por trás de sua aparência foi revelada: “Tio Oscar é um mulato loiro! Como pôde ser confundido com um inglês na Inglaterra?” (TAVARES, 2004, p. 40). A rejeição de uma herança negra ou indígena é explicitada pelo fato de os brancos, desde o período patriarcal-escravocrata brasileiro, visualizarem estas raças como inferiores a eles. Darcy Ribeiro (2015) nos escreve que o preconceito de cor criou uma tendência do brasileiro em branquear o mulato claro, ao invés de aceitar a sua negritude. A revelação sobre a etnia negra de tio Oscar direciona o leitor a um outro fato: a miscigenação oriunda das relações sexuais entre o senhor de engenho e as negras que trabalhavam no ambiente doméstico da casa-grande.

Por meio de uma digressão, a face mulata de tio Oscar abre passagem a essa outra massa divergente da instituição patriarcal, fruto da relação extraconjugal entre homens brancos e escravas, que geravam filhos mestiços:

e na pista desse novo rosto mulato que se abre para outras paisagens ele enxerga: fundos de quintal modestos, casas porta e janela, uma parentela pobre, frequentada às vezes nas sobras dos domingos; a velha Juraci e seu xarope de mastruço conhecido em toda São Paulo; os primos do interior, o tio-avô materno, o ‘cobreiro’ (o que conversava com as cobras e lhes tirava o veneno), e atrás da pobreza e misturada a ela, frases soltas, hoje lembradas como aquelas falas sem som, feitas de murmúrios, ouvidas ainda há pouco, atrás de Heládio, na sala principal: ‘Fulano coça a orelha com o pé’, ‘Beltrano tem um pé na cozinha’; ‘Fiz Nhonhô terminar o namoro com Hortência. Você ainda me pergunta por quê? Uma pardavasca!’ (TAVARES, 2004, p. 41).

Essa parentela pobre da família a que se refere o narrador não é oriunda de uma ordem econômica mal sucedida, mas, sim, de uma estrutura social de outros tempos, formada pela miscigenação étnica entre as três raças que habitavam o Brasil. Assim, como já apontado por Darcy Ribeiro (2015), “cada família brasileira de antiga extração retrata no fenótipo de seus membros características isoladas de ancestrais mais próximos ou mais remotos dos três grandes troncos formadores”. Portanto, a face mulata de tio Oscar é a representação dessa variedade de matrizes que faz com que “os brasileiros se tornem capazes de gerar filhos tão variados como variadas são as faces do homem” (RIBEIRO, 2015, p. 179).

No colégio em que Heládio estudou na infância, frequentavam “‘paulistas verdadeiros’ e os outros filhos dos ‘turcos’, italianos, portugueses recém-chegados de ‘baixa extração’” (TAVARES, 2004, p. 129) e três meninos mulatos de uma família de muito dinheiro vinda de Salvador Estes últimos só eram lembrados por Heládio pela cor que tinham. Os “paulistas verdadeiros” tiveram sua verdadeira face revelada:

Lembrando hoje todos os rostos de brasileiros brancos que ‘rigorosamente não o eram’ e que vira ao longo da vida (a começar pela própria família!), dos anos do Piche para cá, Heládio muitas vezes ainda pensa em que grau exatamente aquela família de Salvador vinha a ser tão menos branca do que as outras da cidade para oficialmente deixar de o ser de todo; porém sua caprichosa memória sempre capitulou nesse ponto e nunca lhe deu a resposta certa. Mas claro que havia um preciso momento no engenhoso processo brasileiro de miscigenação em que, não se podendo mais dizer que fulano era branco, urgia dizer rapidamente qualquer outra coisa seu lugar (TAVARES, 2004, p. 129).

A nova percepção sobre a fisionomia do tio acabou por desmascarar também a face de D. Heládio Pompeu, que vivia sob a aparência de “lábios nobres que sempre disseram com propriedade frases apropriadas à circunstância”, mas que, na verdade, tinha “lábios roxos, lábios negros, lábios torcidos, colados pelo cuspido velho não lançado, pelo desprezo” (TAVARES, 2004, p. 42-43). Desprezo de sua própria cor, de suas origens africanas, camufladas pela dignidade eclesiástica, pela pompa de elite, pela irradiação azul do lustre. Essa luz azul que vem do lustre no passado substitui a luz da noite que atravessa o quarto do hospital em que Heládio está internado de uma maneira quase poética. A menção constante a essa luz não é feita por acaso, ela é a metáfora da opulência e da postura aristocrática que a família tradicional patriarcal tentava manter, em oposição à pobreza que circundava a periferia dos avós de Heládio.

As digressões do narrador transportam o leitor a tempos diferentes das crônicas da família Pompeu, de modo quase cinematográfico, em que uma cena se transforma em outra. As histórias apresentadas estão sempre inseridas nas primeiras décadas do século XX, especificamente em um passado onde a burguesia paulistana ainda conseguia manter as aparências de grupo privilegiado. Mas, por detrás deste tempo, havia uma outra classe oculta da família. A verdade sobre o preconceito de raça e de classe impregnado nos Pompeu é desvelado pelo narrador, que põe à mostra numa exposição pública a verdadeira história, por anos esquecida, da família. O narrador revela uma outra ramificação, para além daquela paulista ilustre: “vários ramos, mineiros, gaúchos, avançam para o centro, sobem para o Norte, ramificam-se, cobrem o Brasil” (TAVARES, 2004, p. 84). A família Pompeu é, portanto, a metáfora do Brasil, com sua imensa diversidade – a parentela pobre que se ramifica pelo país e que vive as múltiplas mazelas oriundas do mandonismo oligárquico.

O narrador revela duas vertentes distintas da pobreza na família Pompeu – a que vive na zona periférica, oriunda da marginalização social do negro e do período oligárquico, e a que habita a zona privilegiada da família. Uma pobreza de cunho social e outra de sentido existencial:

sempre a diferença entre uma pobreza e a outra é maior do que a soma. Como esses brancos-negros da sua família, das outras. Porque não podem separar o partido negro do partido branco, lhes dar vísceras próprias e os revestir de uma só pigmentação (ou *uma só miscigenação* mas que resulte polida como aço e ouro, precisa e exótica). Que não podem marchar juntos já que o seu uniforme não o é, não é o que os distingue, mas o que os confunde. (...) Ah, também esses pobres, essa pobreza disfarçada, essa pobreza disfarçada das sobras de domingo, escondida nas dobras da muita riqueza. Aflora às vezes nessas tristes casas de Higienópolis que ainda se apoiam na

sua primeira existência, a do esplendor do ano da sua construção (TAVARES, 2004, pp. 216, ênfase do autor).

A amplitude formal do romance, que permite que ele comporte outros gêneros, tornou possível ao *O nome do bispo* a inserção da forma ensaio para captar a realidade cotidiana. A linguagem ensaística é uma técnica utilizada pelo narrador e que, segundo Ana Paula Pacheco (2007), é invertida e tomada como artifício para a análise minuciosa do declínio dos membros da família burguesa e da persistência em se manter como classe dominante. O olhar crítico do narrador é lançado em uma diversidade de personagens que figuram como tipos sociais em situações típicas, analisadas, sobretudo, pelas suas ações, traços que asseguram o realismo do romance. Como afirma Lukács (2011, p. 211), “como imagem da realidade social, do desenvolvimento da sociedade, a ação do romance é dominada pela necessidade”.

Personagem que figura um tipo social bem definido e de sua classe é prima Lavínia, representante de um novo tempo para a Família Pompeu. Foi reprimida, desde cedo, pela criação rígida que teve, colocada pela família em um internato em Itabira, a fim de ser disciplinada, o que contribuiu para que Lavínia vivesse uma vida oculta de promiscuidade – onde era conhecida como Vivi-Trepadeira –, acrescentada aos segredos de família, porém expostas pela língua ácida do narrador. É como se prima Lavínia habitasse dois mundos diferentes: enclausurada pelo sentimento de família e liberta no mundo¹⁰¹.

Assim como a outra vida de Lavínia, que destoa da moral e bons costumes tão bem pregados pelas gerações anteriores de sua família, os demais segredos familiares não afetam a aparência que ela cria para a sociedade, pois tais segredos “têm sua existência e qualidade garantidas como as joias raras da família, nos escrínios, seladas pelo lacre da discrição” (TAVARES, 2004, p. 101). Ao contrário do comportamento inquietante da infância, que incomodava os Pompeu, na vida adulta, Lavínia consegue se habituar às normas e à tradição da família, mascarando esse passado, para não a escandalizar e sendo figura presente nos enterros dos familiares. É de salientar que esse segredo de Lavínia era permitido pela família “pelo simples fato de serem quem são” (TAVARES, 2004, p. 101). Atitudes inconvenientes, como questionamentos ou respostas não requisitadas, que fugissem do comportamento padrão

¹⁰¹ A vida de Lavínia se direciona em dois lados opostos. O primeiro é marcado pela sua relação com homens mais velhos e participantes do seu círculo social burguês. Homens com quem ela frequenta “antigas casas de chá paulistanas, com sorvetes, amanteigados sortidos, chocolate quente” (TAVARES, 2004, p. 99). No segundo extremo, a personagem se relaciona com homens mais jovens, à margem do universo social dos Pompeu e frequenta “quartos de camas redondas espelhadas, esplendorosas, dos motéis tipo Long Tail, Ritmo Azul, Monsieur, La Gare, Gaiolão” (TAVARES, 2004, p. 100).

da configuração familiar, não eram permitidas. No entanto, posturas que pudessem ser mascaradas eram.

Como revela o narrador, os Pompeu são “uma família que mantém sempre estável o seu universo homogêneo, deixando simplesmente que pereça à míngua, por falta de oxigenação, um possível universo paralelo, invertido, conflitante” (TAVARES, 2004, p. 101). Esse universo que a família criava em torno de si só era possível apenas como farsa, manobra necessária para se manter, mesmo que, na aparência, como família patriarcal. Seguindo o exemplo da família Meneses¹⁰², os Pompeu tentam, ao longo do século XX, “manter estratificadas as posições dos seus membros, só que isso não é mais possível”, pois a partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil avançava no processo industrial e a família patriarcal já estava em decadência (MOREIRA; FÉLIX, 2011, p. 86). Os Pompeu são oriundos de uma configuração patriarcal-escravocrata e, mesmo quando tentam se manter como burguesia, não conseguem, porque não conseguia se modernizar existencialmente.

A transmissão de valores é um tema bem recorrente na obra de Zulmira Ribeiro Tavares. É por meio dela que a família tenta manter a sua tradição e, conseqüentemente, manter-se como classe privilegiada, na sociedade brasileira. Segundo Luís Alberto Brandão (2005, p. 67), “a tradição¹⁰³ se apresenta, assim, como inerente à possibilidade de existência do grupo cuja identidade expressa”. O fundo falso das aparências que ajudam a manter a tradição já são sintomas profundos da decadência moral, econômica e social da família Pompeu. Desse modo, a família Pompeu vivia alienada em si mesma, ignorando as desigualdades sociais e os problemas inerentes ao país.

A decadência de classe e a ruína da família se tornam evidentes pela fala do narrador que, de modo sarcástico, entrega as suas verdadeiras preocupações:

‘Um homem bem-nascido, seguro de si, jamais se preocupa com gorjetas ainda que o dinheiro escasseie.’ Máxima atribuída a vovô Pompeu e muito citada por tio Vicente. Diminui-se o teto, o limite máximo, mas a hierarquia das gorjetas, essa nunca é posta em dúvida. Se essa hierarquia deixa de parecer óbvia, se a própria instituição da gorjeta deixa de ser fonte de tranquilas alegrias (uma interessante variação de outra instituição: a caridade), o assunto merece alguma reflexão (TAVARES, 2004, 67).

A experiência da vida privada, como já afirmara Watt (2010), constitui um “árbitro decisivo da realidade”, no romance – ainda mais, se empregada junto a “uma escala temporal

¹⁰² *Crônica de uma casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso.

¹⁰³ Augusto Massi (2012) assegura desconfiar do emprego do termo “tradição” por Luís Alberto Brandão, uma vez que parece soar quase como algo positivo, apesar de contraposto pela ideia de “ex-tradição” em seu livro. O interesse pela tradição familiar no romance de Zulmira Ribeiro Tavares serve apenas ao interesse da ironia e da sátira, para “expor fissuras numa ideologia crivada de preconceitos” (MASSI, 2012, p. 348).

muito mais minuciosa” (WATT, 2010, p. 15-24). As personagens no romance em questão, dentro de suas experiências voltadas para o âmbito familiar, são frequentemente satirizadas pelo narrador, o qual tem, na vida privada dos Pompeu, a matéria de sua sátira. O método criador da sátira no romance, como assinala Lukács (2011), precisa do acaso para ser elevada ao plano da necessidade. Por meio dele, o narrador consegue mostrar a contradição entre essência e aparência que permeia o romance e desmistificar as histórias “oficiais” da família Pompeu.

A casa é um espaço essencial para a vida íntima da família, desde o tempo da colonização. Conforme Freyre (2006), a casa grande era multifuncional e importante para o sistema econômico com a monocultura latifundiária. Abrigava as relações sexuais (inclusive de senhores de engenho/fazendeiros e escravas) e a vida em família, entre outras funções. Era dentro do espaço doméstico que se estruturava a família patriarcal. Em *O nome do bispo*, a lembrança da casa dos avós Pompeu, onde viveu durante infância, é acessada pela luz azul do quarto onde está internado e o transporta a outra luz azul, que irradia do lustre de cristal da sala principal dos avós. A casa da família, no bairro de Higienópolis, traz uma memória afetiva e, ao mesmo tempo, apresenta histórias e segredos que são revelados pelo narrador.

O emprego de termos em desuso indica a inadequação das personagens à modernidade do tempo presente da narrativa: “– Heládio, seu manganão!” (TAVARES, 2004, p. 103). O falso pudor e a linguagem deslocada dos tempos modernos mostram a impassibilidade da elite em se modernizar ideologicamente. Como afirma Moreira e Félix, “tentar manter as relações e posições familiares estratificadas é, de certa forma, cavar o fim da família, pois essa estratificação não se sustenta mais” (MOREIRA; FÉLIX, 2011, p. 87). Por isso, as mudanças no cenário paulistano são inaceitáveis para a elite paulistana, pois dão lugar a novos espaços e apagam as evidências de um outro tempo em que a família ainda conseguia manter a opulência.

A passagem do sistema escravocrata para o sistema de trabalho assalariado provocou a falência de muitos fazendeiros, os quais dependiam exclusivamente da mão-de-obra escrava para manter a sua riqueza econômica. Com a substituição do modo de produção agrário pelo capitalista, a elite rural perdeu o poder econômico e se viu obrigada a migrar para o centro urbano vivendo de economias. Em alguns casos, o pai conseguia algum cargo no governo, devido ao seu prestígio, e o filho virava funcionário público. Ainda que isso desse um certo conforto financeiro para a família, não era mais possível viver uma vida baseada no mandonismo e na propriedade privada. Para Adorno e Horkheimer (1981, p. 212), “o

enfraquecimento estrutural da família corresponde à real impotência social do pai (...), causada pela expropriação da livre propriedade individual pelo capital monopolista”.

A perda da figura patriarcal contribui para a ruína da família. Sem um herdeiro que conseguisse dar continuidade à autoridade do pai, a configuração da família tradicional entra em colapso. Ademais, “o pai é substituído por poderes coletivos, como o da classe escolar, o da equipe esportiva, do clube, finalmente do Estado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p. 222). Em *O nome do bispo*, a morte do *pater-familias*, representada pela autoridade eclesiástica de D. Heládio, significou a derrocada da estrutura dos Pompeu, e o falecimento de tio Oscar, em 1965, intensificou tal constatação. A comparação entre a morte das duas figuras era inevitável:

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 (TAVARES, 2004, p. 168).

A geração dos Pompeu que surgiu depois dos avós Pompeu e do bispo D. Heládio não conseguiria dar prosseguimento à vida e à família mantinha na casa em Higienópolis. Todavia, havia um sentimento de solidariedade de grupo entres eles, como afirma Antonio Candido (1951), que os unia. Talvez um dos momentos mais importantes para a união da família seja a morte. A família Pompeu sempre se encontrava nos enterros de família, como uma forma de apego à tradição e à linhagem familiar. A memória dos que se foram ajudam a manter sempre presente a unidade e a história da família, não permitindo que o nome caia no esquecimento. O cemitério e os túmulos em que são enterrados são simbólicos da tradição familiar:

A ressurreição dos mortos... Como uma revoada de pombos os parentes-mortos voam juntos em direção ao poente, vestidos como fotografias do álbum de 1940 que Heládio tem em casa: alfinete de pérola na gravata cinzenta os homens, as mulheres com os pequenos chapéus de véu, os sapatos fechados, de verniz, o vento levantando as saias e arrepanhando os paletós. Não conversam entre si, como se estivessem na missa olham para adiante, submissos ao chamado da vida eterna: uma extensa relva ouro-pálido no poente. Não, nunca se irão embora. Nunca abandonarão seus jazigos perpétuos. Ali *jaz a sua eternidade* (TAVARES, 2004, p. 110, ênfase da autora).

O modo de preservar a memória dos mortos, nas famílias tradicionais paulistanas, e manter a tradição familiar vem da estrutura patriarcal-escravocrata brasileira, que tratava com muita importância esses momentos. Segundo Gilberto Freyre (2006), os enterros, na família

patriarcal-escravocrata, ocorriam à noite e com muito luxo. Os mortos, até a época do Império, eram enterrados dentro da casa-grande, “em capelas que eram verdadeiras puxadas da habitação patriarcal” (FREYRE, 2006, p. 526). Os jazigos dos membros da família Pompeu e de outras famílias tradicionais de São Paulo eram esculpidas pelo amigo e artista italiano Vitório Avancini, e os cemitérios eram os mais tradicionais da cidade (Consolação, Verde Paz, Gethsêmani). O luxo dos jazigos vem da “tradicional escultura italiana” trazida por Avancini.

Essa maneira de preservar os mortos entra em conflito com o surgimento dos cemitérios ecológicos entre as décadas de 1970 e 1980:

Na prosa do velho Avancini o Cemitério da Consolação mistura-se aos poucos a outros na curva do tempo, são como cidades, decadentes algumas, em ruínas mesmo; outras florescentes, restauradas. Confunde-se na exposição se a restauração é obra da memória ou da engenharia, da fantasia ou da estatuária, quem as restaura, essas cidades funerárias, quem as faz perecer (TAVARES, 2004, p. 111).

A tensão entre passado e presente também está nos espaços em que “residem” os mortos da elite paulista. Na crítica do escultor Avancini, fica clara a rejeição às obras contemporâneas e aos novos cemitérios. É de salientar que a família tradicional valorizava a modernização conservadora, com a cultura importada do exterior, sobretudo da Europa, em contraposição à cultura brasileira. Contudo, o processo de modernização material pela qual a elite passa esbarra na existencial – atrasada e preconceituosa. Como afirma Roberto Schwarz (2004, p 229), “a marcha de nossas elites em direção à modernidade ideológica sempre foi recalitrante”.

Por meio da percepção da velha geração remanescente dos Pompeu e de Vitorio Avancini, o romance mostra como a nova modernização, resultante do processo industrial e do investimento econômico norte-americano pelos quais o Brasil passava, provocou uma urbanização descontrolada e desumana. Ademais, o tempo dessa velha geração coincide com intenso fluxo da imigração italiana, no país, além da hegemonia europeia, “único referencial para os setores dominantes da América Latina” (WEBER, 1997, p. 147) até a década de 1950, quando os Estados Unidos ascenderam como país hegemônico na economia mundial.

3.5 “O embananado herdeiro de um nome paulista ilustre”¹⁰⁴: Zulmira e o herói fracassado contemporâneo

Como vimos anteriormente, o romance *O nome do bispo* mimetiza modificações históricas que foram importantes para o progresso do país, como a modernização conservadora, marcada pela passagem do Brasil rural para o urbano. O fluxo temporal advindo das memórias, sonhos e delírios da personagem principal trouxe histórias marcantes do passado da família Pompeu. Essas histórias, as quais o narrador chama de crônicas, mostram, no seu plano de fundo, o movimento do tempo e as mudanças estruturais no país. No entanto, o narrador revela, por meio do desmascaramento da família tradicional paulistana, que tais mudanças não alteraram as relações de classe, e que o preconceito de raça e de classe, responsáveis pelo distanciamento social, como assinalara Darcy Ribeiro (2015), estão ainda muito presentes na sociedade brasileira. Este desvelamento é possibilitado pelo aparecimento de uma fissura anal que acomete Heládio Pompeu, herdeiro malogrado dos Pompeu.

Heládio Marcondes Pompeu, cujo nome foi herdado do tio-avô bispo D. Heládio Marcondes Pompeu, é um “homem maduro, próximo dos cinquenta”, que “sofre de um mal ridículo, uma pequena infâmia que se desenvolveu sorrateiramente à margem de sua consciência, nos cômodos inferiores do seu corpo” (TAVARES, 2004, p. 8). Esse mau ridículo é a fissura, no ânus, que provoca o despertar da consciência da personagem sobre o mundo ao seu redor e à sua própria vida. À medida que a ferida foi se desenvolvendo e incomodando cada vez mais, Heládio começou a despertar para o mundo, que até então estava oculto para ele. O estado de alienação, resultado da criação no seio da família Pompeu, foi sendo alterado.

A fissura anal funciona como um elemento satírico ao ridicularizar uma vida humana, a de Heládio Marcondes Pompeu. Como diz Roberto Schwarz, em seu Posfácio, uma “sátira ao tipo social” (SCHWARZ, 2004, p. 231). O romance inicia e termina com a sátira, que revela, de forma grotesca e fantasmagórica o “diletantismo hesitante e loquaz de Heládio” (SCHWARZ, 2004, p. 231). A sátira, segundo Lukács (2011), mostra a unidade contraditória, a essência e a aparência, a superfície e o universal, presente em toda obra realista: “aquilo que forma a base do método criador da sátira é a oposição imediata entre essência e fenômeno”. (LUKÁCS, 2011, p. 171). Desse modo, Zulmira leva à mão esse método para a composição

¹⁰⁴ Extraído do posfácio de Roberto Schwarz ao *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares.

do romance, introduzindo um “mal ridículo”, como a premissa do conteúdo que vai desvelar a falsidade das aparências da burguesia paulista.

A ferida irrompe como acaso, não havendo explicação para o seu aparecimento, mas tornando-se essencial para todo o desenrolar da narrativa. Lukács (2011) afirma que “a sátira pode ser efetivamente elevada à forma somente quando a simples possibilidade do objeto de representação satírica é suficiente para *desmascarar* o sistema figurado e revelar a sua essência real” (LUKÁCS, 2011, p. 174, ênfase do autor). Portanto, ela se afasta da realidade, para produzir o seu efeito satírico, no romance, haja vista não haver sentido, na realidade cotidiana, que uma fissura tão boba desencadeie uma crise de existência tão forte e revele a decadência de uma classe. Por meio desta, a personagem ganha uma sensibilidade capaz de criar um conflito entre o seu interior e o exterior, abrindo a sua mente, para além de interioridade:

Em Heládio esse 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 sempre 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 – isso só agora se fazia perceptível (TAVARES, 2004, p. 8).

A fissura, pouco a pouco, foi se tornando parte existencial de Heládio, abrindo a porta para o narrador adentrar e invadir o mundo estreito e contido em que o protagonista sempre viveu. Uma vez estando ali, o narrador, entre aproximação e distanciamento, arma um quadro da família Pompeu, para, logo em seguida, retirar todas as máscaras e expor a ideologia problemática de sua respectiva classe. Ademais, Heládio é retirado de sua zona de conforto interior, para ter exposta a sua existência fracassada, e o romance mostra como isso se vincula ao modo como se configura a sua família, embasada em uma tradição patriarcal secular. Esse fracasso caminha, paralelamente, com o seu lugar no mundo. Heládio é, tendo em vista a teoria do romance de Lukács (2009), o herói romanescosolitário, que busca encontrar, durante a sua trajetória existencial, a sua interioridade, o seu sentido, na realidade exterior.

Todavia, o processo de formação social brasileiro comprova a realidade fragmentada que esteve sempre presente em nossa sociedade. Embora houvesse um esforço, sem precedentes, dos entusiastas intelectuais em mostrar uma realidade brasileira utópica, o país tem acumulado impasses em avanço social, desde o início de sua colonização. De acordo com Lukács (2009), forma-se um abismo intransponível entre o eu e o mundo, refletido na própria personagem, podendo resultar na sua apatia, frente à exterioridade. Em *O nome do bispo*,

Heládio é um sujeito apático e alheio à vida social. Recolhido em sua subjetividade, esquiva-se de lutar contra os embates neste mundo caótico.

Os momentos de questionamento do protagonista sobre sua existência aparecem com maior nitidez quando o amigo Mauro aparece, seja nas suas memórias, seja na sua visita ao hospital quando Heládio estava internado:

O que amola mesmo Heládio (e o amola pelo fato da constatação lhe chegar à consciência de forma obscura, apenas parcialmente traduzida) é que Mauro sabe o que pensa das coisas e quando não sabe não faz nenhum segredo a respeito. O que o amola mesmo é que 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 um outro qualquer. Escapa. Está ali e está por conta dele mesmo. ‘Inteligente, muito inteligente sem dúvida’ – pensa sempre Heládio com uma pontinha de inveja” (TAVARES, 2004, p. 120).

Mauro é amigo de infância de Heládio, desde a época em que estudaram juntos no tradicional Colégio São Bento. Ele é construído, no romance, de modo diametralmente oposto a Heládio. Suas personalidades e vivências divergentes podem ser explicadas pelo passado histórico de cada um. Ambos são representantes de classe cujas famílias têm origens muito distintas. Heládio é o herdeiro de uma família tradicional abastada, no passado, com raízes em uma elite rural patriarcal-escravocrata. Mauro pertence à família Castro, “imigrantes portugueses de uma geração recente, ‘gente muito xucra’ no entender dos pais de Heládio” (TAVARES, 2004, p. 127). Mauro veio de uma família estrangeira, que viveu outro processo histórico-social. As raízes familiares que contribuíram para a sua formação eram muito distintas das que estiveram presente na vida de Heládio.

O romance mimetiza, na figura do protagonista burguês, o herdeiro burguês decadente da família patriarcal e as banalidades de classe. Como representante da classe burguesa, Heládio é um tipo social bem definido: herdeiro de uma família tradicional falida, fracassado em todos os propósitos de vida, volúvel, preconceituoso e alienado. Mesmo pobre, desempregado, vivendo das economias que lhe restaram e com o INPS atrasado, resolveu ingressar em um seguro-saúde. O empenho do narrador em expor ao ridículo a personagem é fulcral: “esse mesmo seguro que hoje lhe permite a estada no Hospital Santa Teresa e garante aos seus cômodos inferiores a devida atenção e os correspondentes cuidados” (TAVARES, 2004, p. 75).

A profissão de Heládio era indefinida como a própria vida: “ora era, ora não era autônomo” (TAVARES, 2004, p. 75). Sua vida foi marcada por sucessivas tentativas e

fracassos: não concluiu os estudos de Direito, sob o pretexto de acometimento de uma “mononucleose atípica” e, ainda,

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 já 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 (TAVARES, 2004, p. 12).

Heládio é um herói fracassado, como certos “personagens do romance de 30”, nomeadamente, os “fazendeiros do ar”: herdeiros desfibrados, incapazes de dar continuidade ao legado oligárquico da Primeira República (coronelismo). O insucesso do herói, geralmente, é resultado de um conjunto de fatores que fazem parte da configuração familiar-patriarcal e de mudanças estruturais e históricas. No processo de urbanização do país, com o crescimento das cidades, os filhos dos fazendeiros iam estudar na cidade. Criados longe do ambiente das fazendas, os herdeiros não se sentiam inclinados a assumirem os negócios do pai, tendo os seus interesses voltados para o funcionalismo público. Essa descontinuidade entre a velha e a nova geração foi reforçada no momento de transição do escravismo para o capitalismo e da Monarquia para a República.

O fracasso na vida do embananado herdeiro da família Pompeu se manifesta à medida que é descrito como um “ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra (*sic*) viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente” (ANDRADE, 2002, p. 212). Logo, o herói se acomoda no conformismo do seu fracasso, não havendo resolução para ele. A metáfora do ato de defecar aparece no romance como um artifício casual, mas que também é uma forma de satirizar a personagem, visto que a narração deste momento íntimo a ridiculariza ao comparar a ação com a sua vida malograda e, ao mesmo tempo, a manutenção do porte burguês.

Horas após a intervenção cirúrgica, Heládio concentra toda a sua preocupação sobre o bolo fecal. Neste momento da narrativa, o narrador lança mão da metáfora, quando afirma que Heládio “concentrou-se particularmente nos problemas ligados ao seu bolo fecal ou, para se ser mais preciso, à completa ausência de”. (TAVARES, 2004, p. 75). A ausência do bolo fecal significa que o caminho está livre para os contínuos fracassos em sua vida. No sentido metafórico, “como se toda sua seiva e pensamentos lhe escoassem pelo ânus” (TAVARES,

2004, p. 75). Assim é a sua vida inteira sendo defecada, em uma ação que expõe o seu ridículo:

Acocorado na privada e depois no bidé, ali ficou, fraco, suando frio, trêmulo, cagando a alma, cagando tudo o que tinha guardado de reserva como adulto, cagando o seu RG, cagando o seu título eleitoral, cagando o seu CIC, suas economias ridículas, também as suas aspirações mais ocultas, sua elegância bronzada da meia-idade, sua pose (TAVARES, 2004, p. 75).

O fracasso e o ridículo da personagem, bem como a matéria banal do romance, de acordo com Berta Waldman (1987, p. 112), “cria um desacordo, uma dissonância com relação à inteligência de sua escrita” da autora. O rebuscamento que dá um alto tom à narrativa, na leitura feita por Renata Castanho, “está na ordem das ideias, e não necessariamente no vocabulário” (2018, p. 218). Esta elevação, na prosa do narrador, é peculiar à forma do ensaio transferida para o romance, quando ocorre sua inserção na ficção. A reflexão provocada pelas ideias colocadas por ele advém da tensão entre o universo interior e exterior de Heládio. Esta tensão ocasiona o movimento de ir e vir na narrativa, uma espécie de flutuação, em que ora se percebe o discurso do narrador, ora a da personagem. Este movimento ocorre de duas maneiras: de dentro para fora e de fora para dentro, o que, por vezes, faz com que a voz do narrador se atrele à da personagem.

No episódio inicial em que Heládio passa pelo bairro de Higienópolis, sua percepção aguçada pela fissura anal lhe retira de sua interioridade, trazendo-o para fora:

isso há pouco menos 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 frequentes, o imenso e espreado universo daquilo que a linguagem cotidiana convencionou chamar ‘vida interior’ mas que nada mais é senão o próprio mundo debruçado sobre o homem, estreitamento do mundo (ele mesmo, afinal) adquiriu – por meio da sensibilidade ganha na doença – uma consciência muito aguda de sua natureza duplicada (TAVARES, 2004, p. 8).

Dentro desse movimento, o herdeiro dos Pompeu é levado a sair de sua bolha individual e a confrontar-se com o seu passado e seu presente. A fragilidade do seu ser e de sua família deixa de ser oculta para ser frequentemente exposta à visitação pública. Conforme a afirmação de Augusto Massi (2012, p. 348), na ficção de Zulmira, “o romance familiar só se interessa pela identidade coletiva na medida em que esta pode ser desmascarada”. Fato bastante oportuno em uma prosa que tem por intento de figurar a realidade, pondo, quase que em uma espécie de vitrine (a da memória), os segredos mais ocultos da família tradicional brasileira e mostrando a identidade farsesca da elite.

A apresentação do turno da noite promovida pela teatralização da linguagem do narrador aponta para a entrada desses sujeitos, nem sempre desejáveis, na memória do risível protagonista:

E com o turno da noite virão os acompanhantes da noite, todos, os abomináveis ou os simplesmente sombrios, os que fazem os sonhos e os que os apagam. (...). Ou – e esses são os piores – os que trazem a insônia consigo, a terrível, a insônia dos convalescentes que começam a abandonar os analgésicos fortes e os soníferos. A inesperada. A que se refestela por trás das pálpebras como a dona da casa e acende todas as luzes da memória. A que deixa o recinto da memória aceso como um salão de festas onde os comparsas que chegam para a função nem sempre são puros de coração ou estão bem-intencionados. Como naquela remota noite de mágicas na casa dos avós Pompeu de Heládio, talvez aí se organize um espetáculo inocente apenas na aparência; uma sessão de natureza tão dúbia como a daquela mesma e memorável noite (TAVARES, 2004, p. 145).

Sobre o herói fracassado no romance de 30, Mário de Andrade (2002) afirmara ter, *a priori*, julgado encontrar nele raízes tradicionais. Depois, acaba por convencer-se de que as únicas raízes possíveis são as contemporâneas e que “não prolonga qualquer espécie de tradição” (ANDRADE, 2002, p. 213). Contudo, o romance de Zulmira confirma que o fracasso na vida do herói tem, sim, origens em raízes tradicionais da família e da formação social brasileira. Para citar, novamente, Lukács (2011, p. 203), no romance, “o passado é absolutamente necessário para explicar geneticamente o presente, o desenvolvimento ulterior do personagem”. E o recorrente acesso ao passado da família Pompeu – e também ao de São Paulo –, confirma a importância da tensão temporal, especialmente, pela personagem principal, para a percepção de uma formação nacional problemática.

Na acepção de Mário de Andrade, a exploração temática do fracasso no romance de 30 está atrelada à ideia de desistência de si pela personagem, interpretação equivocada para Luís Bueno. Segundo Bueno (2015, p. 77), “trata-se antes de manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde funda qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja”. Em *O nome do bispo*, a avaliação negativa do presente, por meio do ridículo do herói fracassado, está afetivamente relacionada à percepção que ele tem ao seu passado, estando nelas as origens do seu fracasso: “o passado de Heládio se reproduz nessas leituras menos e mais ‘ajuizadas’, nesses escritos sem ordem, nessas fitas de música, no modo como os livros se empilham. (...) O ‘gosto’ por música, leitura, o país, tudo, empilhado, essas leituras, esses anos, o trabalho” (TAVARES, 2004, p. 12).

Os homens da família Pompeu seguem a tradição de herdeiros bacharelescos que, no limiar do século XX, opuseram-se aos velhos patriarcas, pois defendiam o abolicionismo e uma nova configuração política para o avanço do Brasil. Aquele momento foi marcado, segundo Luís Martins (2008), pela “decadência do patriarcado rural e conseqüente ascensão do liberalismo urbano” (MARTINS, 2008, p. 27). A configuração familiar de Heládio, a personagem e os demais varões da família que ganham participação especial na narrativa, reproduz esse confronto entre “duas entidades históricas do passado brasileiro” (MARTINS, 2008, p. 27). Heládio é frequentemente comparado ao seu tio-avô bispo, seu homônimo. Ambos representam essas duas forças antagônicas de gerações que se tencionam na ossatura do romance, uma vez que, ao carregar o nome do famigerado tio-avô, tem por toda a sua existência o peso da continuidade do nome e da família, que nele foi malsucedida.

A narrativa, com uma estrutura formal complexa, tem por intenção de polemizar questões históricas, políticas e sociais, a partir de uma personagem central que se liga intrinsecamente a todas as personagens. Vistas conjuntamente, ajudam a dar um panorama do processo de formação social brasileiro e da farsa por trás da formação nacional “oficial”, criada pela elite política, intelectual e econômica. O impasse relacionado ao sentido de nação brasileira é apreendido pela forma do romance e centralizado, sobretudo, na ideologia problemática da classe burguesa, bem como na sua falência moral e econômica, mascarada pela pompa de classe, que lhe é tão característica. A relação de descontinuidade entre a velha e a nova geração de determinado tempo são sintomas da decadência do patriarcado. Dentro desse liame, manifesta-se o fracasso do herdeiro e herói do romance:

Sua Reverendíssima, d. Heládio Marcondes Pompeu, seu sobrinho-neto Heládio, seu homônimo, seu grandessíssimo farsante, prima Lavínia diz, também dele dizem um sensitivo, rediz o próprio Heládio em sua singular vigília expectante: Reverendíssima, Reverendíssimo, Generalíssimo, Grandessíssimo. O acento cai no antepenúltimo passado – um passado proparoxítono que une reverência, hierarquia e farsa superlativa (TAVARES, 2004, p. 154).

Como a personagem típica do romance decadente da década de 1930, a existência de Heládio transita por dois tempos, a dos avós, geração que acompanhou o processo de urbanização/industrialização e a ruína da elite rural-oligárquica., e a geração pós-64, a nova geração. Heládio muito se assemelha às personagens de José Lins do Rêgo, heróis decadentes que, segundo Antonio Candido (2017c), correspondem a herdeiros de uma oligarquia que está em ruína, pois não conseguem se adequar aos novos tempos e nem dar continuidade ao legado da família. A criação recebida, com os valores e costumes, vem de um tempo distante (mas

aproximado pela memória) e não encontra mais sentido no tempo presente. Embora Heládio tenha fracassado em dar prosseguimento às economias da família, seus pensamentos e sua posição na sociedade tendem mais para esse passado de homem bem-nascido e aprumado, mesmo que isso esteja só na aparência.

Assim, enquanto o passado, situado recorrentemente na infância, é o lugar de pertencimento à personagem, a modernidade do presente da narrativa – o ano de 1980 – é estranha a ele, desde o início, quando percebe as modificações do cenário urbano paulista e não consegue encontrar nele nenhuma feição que lembre o tempo dos avós. Os produtos de consumo da Indústria Cultural, novidade naquela época, também lhe são estranhos:

Leu recentemente alguma coisa sobre os sintetizadores, sem dúvida que leu. Uns instrumentos eletrônicos esquisitos, capazes de inventar novos ruídos, novos timbres, mas também fingir os velhos instrumentos musicais. Precisa se informar melhor... (TAVARES, 2004, p. 188).

A constituição subjetiva de Heládio encontra correspondência, em alguma medida, com o “*homo economicus*” – herói do individualismo econômico, expressão denominada por Ian Watt (2010); à medida que o herói do romance de Zulmira demonstra bastante preocupação com a questão financeira. Logo nas primeiras páginas, quando o narrador apresenta o passado rebaixado da personagem: “fazer dinheiro, estabelecer-se, foi o caminho aberto quando desistiu do Direito” (TAVARES, 2004, p. 12). Como os heróis romanescos estudados por Watt, Heládio é oriundo de uma família burguesa e tenta se aventurar em busca de dinheiro, porém, não logra êxito em negócio algum no qual investiu. Quando o dinheiro escasseou, Heládio distanciou-se, inconscientemente, da “hierarquia das gorjetas” designada por vovô Pompeu e passada por gerações. Segundo o avô, “um homem bem-nascido, seguro de si, jamais se preocupa com gorjetas ainda que o dinheiro escasseie” (TAVARES, 2004, p. 67).

A preocupação com as gorjetas indica o distanciamento tomado por Heládio em relação à sua família e à elite tradicional compreendida entre os anos 20 e 50:

Pois se Heládio pegar como centro ou eixo social de sua vida a casa dos avós Pompeu e a sociedade florescente que por lá passava nos idos de 20, 30, 40, 50, compreenderá que de sua mocidade até hoje, lentamente, começou a se deslocar desse centro, a perder o ‘eixo de realidade’ desse centro (TAVARES, 2004, p. 67).

Os anos 50 compreende o período de mocidade de Heládio, momento em que a personagem começa a distanciar do centro da família, em oposição à infância em que era pertencente a unidade dos Pompeu. É curioso que esse período, para o Brasil, era de transição

econômica, saindo de uma economia internacional aliada ao investimento europeu para a inserção dos Estados Unidos, no panorama nacional. O país norte-americano, após a Segunda Guerra Mundial, tornava-se mais hegemônico economicamente e culturalmente no mundo e passava a reger a economia mundial. Defronte disso, o Brasil começava a consumir a cultura americana e a criar a sociedade de massas, fato que trouxe a população rural para a zona urbana, causando um inchaço nas cidades. É nesse momento de modernização cultural que Heládio passa a se deslocar da família.

Com isso, o herdeiro da família assume uma relação paradoxal sobre esse eixo familiar. Ao mesmo tempo em que ele busca manter a tradição e é um homem à moda antiga, com valores e costumes adquiridos pelos anos de infância vividos na casa dos avós, distancia-se desse eixo, ao não conseguir dar continuidade à herança e ao nome da família. A personagem rompe, inclusive, com o bacharelismo das últimas gerações dos Pompeu, constituindo-se como uma espécie de herói fracassado contemporâneo. Sua existência perpassa essa “tradição” bacharelesca, uma vez que sua família segue uma linhagem que passa por todo o processo de transição entre patriarcado rural e bacharelismo liberal. O fato de ter começado a faculdade de Direito é sintomático disso.

Uma gama de personagens que circunda o romance mimetiza essa formação bacharelesca, muito comum a partir do século XIX. Tudo indica que a formação acadêmica e profissional do avô de Heládio tenha se situado no contexto de urbanização do país e de ascensão de bacharéis. O casario da família localizada em um bairro nobre da cidade de São Paulo evidencia essa questão. Segundo Luís Martins (2008), “no Brasil, a extrema mobilidade profissional não chega a produzir nenhuma tradição de família, fazendo com que, em geral, cada geração tenha que se adaptar improvisadamente a uma nova profissão” (MARTINS, 2008, p. 100).

O caso de Heládio parece se aproximar mais dos bacharéis que, tensionados entre o cenário arcaico e o moderno, “ficavam uns incapazes de tudo, nem mais homens de campo nem indivíduos citadinos, inaptos para qualquer atividade lucrativa, servindo apenas para esbanjar em poucos anos a fortuna penosamente amealhada pelos velhos fazendeiros” (MARTINS, 2008, p. 100). Dois parentes distantes dessa personagem, do ramo pobre e mineiro da família, tornam-se um só na figura de Heládio, indicando nele a tensão entre dois polos opostos:

O rosto em sangue do dr. Batista Cascalho (um ‘homem de visão’ que enxergou longe a industrialização do país) é o de Heládio. A sua discutível competência carrega essas histórias do passado, da mocidade de seus pais

(mantida viva pelo relato de um e outro), 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 dr. Cascalho, *é* o dinheiro no bolso de um, *a* falta, o dinheiro devido, no bolso de outro. A vergonha pelos dois lados (TAVARES, 2004, p. 85, ênfase da autora).

Em certos momentos do romance, aparece a questão do funcionalismo público que, de acordo com Sérgio Miceli (1979), era caracterizado pelo “ingresso no serviço público [que] permitiu aos herdeiros dos ramos empobrecidos da classe dirigente resgatar o declínio social a que se viam condenados assumindo diferentes tarefas na divisão do trabalho de dominação” (MICELI, 1979, p. 133-134). Tio Oscar era formado em Direito, lembrado amavelmente por alguns, como um dono de uma casa de óptica onde os filhos compraram uma luneta para lhe dar de presente: “o dono desfez-se em amabilidades, lembrava-se muito bem da ‘eminente figura de homem público’ que havia frequentado tanto a loja” (TAVARES, 2004, p. 160).

É importante salientar o impacto da cultura bacharelesca no Brasil, sobretudo, em São Paulo. O curso de Direito, durante muitas décadas, foi o mais procurado pelos herdeiros de pais que desfrutavam de ótimas posições e remunerações em postos políticos e culturais. Segundo Miceli (1979), a partir da década de 30, com a derrota da oligarquia paulista, os herdeiros – “homens sem profissão” – passaram a usar como triunfo a “formação polivalente que adquiriram na Faculdade de Direito”, onde rendiam profissionalmente, sobretudo, a partir das relações sociais de família, que lhe conferiam prestígio de classe dominante. Este fato remete à vida profissional de Heládio, que sem profissão definida, vive do emprego arranjado por amigos do círculo social antigo da família.

Tio Oscar também se distancia, em alguma medida, da família Pompeu, e alguns fatos sobre a sua vida comprovam isso. Primeiro, o casamento com tia Clara, descendente de italianos, e não de paulistas legítimos, como queria a família. Segundo, a formação em advocacia não impedia outras paixões, como “fotografia, cinema, mulheres, literatura, espiritismo, homeopatia (‘um poeta’, ‘um artista’, ‘comediante’, ‘ecclético’, ‘pitoresco’, ‘versátil’, são alguns dos adjetivos que lhe aplicam) e entre elas, um lugar de destaque, a mágica” (TAVARES, 2004, p. 24), vistas como extravagância por sua irmã Maria da Glória. A vida de tio Oscar era vista por alguns membros da família como destoante dos bons costumes e hábitos pregados no seio familiar.

Quando a personagem perde a esposa, muda-se para um apartamento no mesmo bairro que Heládio, e sua saúde começa a definhar. Sua existência torna-se cada vez mais incompreendida pela família. Sua fisionomia e personalidade foram degenerando, encaradas como uma simples “fita” pelos filhos, que ocultavam o seu verdadeiro diagnóstico:

Quem visse Oscar Pompeu no ano anterior à sua morte já não o reconheceria mais como o homem encantador, ‘versátil’, ‘pitoresco’, um ‘artista à sua maneira’, que tivera o seu auge nas décadas de 30, 40, 50, anos também de maior lustro e fartura nos salões dos pais, os Pompeu. (...). Por muito tempo sua velhice fora algo assim como um traje a fantasia, não se lhe dava muito crédito e agora o tomava por inteiro. Os filhos relutavam em falar o diagnóstico do médico ou se demorar sobre o assunto. Vagamente diziam: ‘Alguma coisa de caráter degenerativo, em suma...’” (TAVARES, 2004, p. 157).

Com a confusão em torno da “anã branca”, a reputação de tio Oscar para a família desmoronou por completo. A personagem foi traída pela posição em que o enfermeiro encontrou a luneta, fazendo-a achar que era uma mulher a quem tio Oscar detinha horas de atenção. Nesse episódio, há novamente uma espécie de fraude, mas como se os papéis houvessem se invertido. É como se tio Oscar “não fosse mais o autor dos prodígios e sim o seu alvo: sofresse o efeito de um amplo painel mágico que a ele se oferecia pleno e ainda assim perfeitamente ‘resguardado’ em seu segredo” (TAVARES, 2004, p. 162). A descoberta sobre a verdade em torno da “anã branca” foi feita por Heládio, instigado por um sentimento de culpa, por não ter ido visitar o tio mais vezes.

A menção à “anã branca” foi feita de modo ocasional, embora posteriormente elevada à necessidade, à medida que o enredo foi sendo desenvolvido. Por meio da metáfora da anã branca, que aparece em duas versões, revela-se a falsidade das aparências, uma vez que a “anã branca” foi confundida pelo enfermeiro e pela família com a “mulherinha estranha” do prédio em frente, e a verdade por trás: a anã branca é uma estrela. A referida estrela é formada em sua essência, segundo Edgard Evangelista (2019), por elétrons degenerativos. Assim, a “anã branca” – a estrela e a mulher descrita de forma grotesca, anômala e excêntrica – é a metáfora de um herdeiro decadente e exótico para a família Pompeu: “à medida que ‘o processo degenerativo’ se acentuava e mais difícil se tornava o convívio com o velho Oscar Pompeu, cresciam as histórias sobre ele e a anã branca” (TAVARES, 2004, p. 167, ênfase da autora).

Por intermédio do rigor científico, a confusão em torno da “anã branca” põe à mostra a decadência de toda a família, neste caso, representado pelo degenerado tio Oscar. O comportamento dos filhos diante da figura do pai, abandonando-o até o seu fim, atesta a ruína da família: “uma fala curta a dos filhos, pouco explícita, um abanar de cabeça lastimoso, uma insistência; ‘coisa triste, a senilidade’” (TAVARES, 2004, p. 167). A decadência e morte de tio Oscar, em 1965, indicam outros tempos para a família, mas também para a nação brasileira: o início da ditadura militar no Brasil. Ao pensar em toda essa situação com o tio, Heládio “pensa os mortos acumulando-se lá embaixo, com particular desgosto pensa os

mortos da família” (TAVARES, 2004, p. 173). Por meio do grotesco, a personagem volta novamente aos tempos fabulosos da família Pompeu e escapa ao tempo presente.

O antagonismo entre duas gerações surge novamente, dessa vez, na contraposição entre Tio Oscar e D. Heládio:

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” (TAVARES, 2004, p. 168).

Esta “decomposição física e moral” aproxima tio Oscar e Heládio à medida que ambos vão se deslocando do eixo moral da família. Pelo desenvolvimento de uma escrita muito empolada e filosófica, o romance vai revelando a decadência das duas personagens. O sentimento que Heládio carregava em relação à doença e morte do tio é muito mais do que culpa, é um sentimento, talvez, de solidariedade, uma vez que também se sentia inadequado às exigências da família, como tio Oscar se sentia, sobretudo nos últimos anos de vida. Ao lembrar desse derradeiro momento de existência, Heládio lembra de si mesmo, naquele hospital, sendo tratado como um doente, rodeado de enfermeiros que alternam o seu turno entre si, interferindo na rotina do protagonista.

É importante salientar que as questões envoltas à existência das personagens são colocadas pelas frequentes digressões filosóficas do narrador, inerentes à ficção-ensaística, não como problema de constituição da subjetividade. Como posto por Berta Waldman (1987 p. 111-112), “o perfil do personagem corre nesse diapasão e não se tenta provar o que é dado como óbvio: a nulidade da vida burguesa, sua falta de direção e seu naufrágio como classe social”. As personagens são vazias, sem propósitos e abjetas, no romance, preocupadas com bobagens elevadas à máxima potência, servindo apenas como objeto de sátira, porque representam a debilidade de sua classe. E tal morbidez caminha simultaneamente com a História do país.

Um momento tão importante como a ditadura militar – principalmente o período a partir de 1969, quando houve a institucionalização do AI-5 – transforma-se, no romance, em uma espécie de comédia de pastelão. A postura e o depoimento de Heládio rebaixam a personagem a um palhaço circense. De modo oposto ao amigo Mauro e às amigas que se envolveram politicamente contra o regime, Heládio estava mais ocupado com amores extraconjugais, fato que acabou gerando uma confusão e levando-o ao DOPS.

O motivo do mal-entendido foi a correspondência encontrada pelos militares, designada à P.C., entendida por eles como Partido Comunista, quando, na verdade, significava “Paisagem Circundante”:

que em 1965 e 1966 o depoente votara por candidato e não por partido; que, assim, as iniciais PC que antecedem todos os bilhetes de sua autoria encontrados dentro de revistas e livros da livraria Apoio nada tinham a ver com o Partido Comunista Brasileiro; não eram as iniciais do Partido Comunista Brasileiro; não eram as iniciais de partido algum; que isso ficava claro porque depois de PC vinha sempre, ou quase sempre, colocado “Meu Amor”; que *P* dizia respeito a “Paisagem” e *C* a “Circundante”; que assim PC significava literalmente “Paisagem Circundante”, e não “Partido Comunista” (TAVARES, 2004, p. 55, ênfase da autora).

A penosa e humilhante revelação em torno do caso sobre a mulher parece ser o preço pago pela sua absorção e inoperância diante da vida. A extensa explicação fornecida por Heládio diante da intimidação policial tiram-no, novamente, de sua comodidade. Fato que ocorrerá, de modo mais brusco, quando a personagem estiver defronte do homem do solário. Confundido com o paciente do “câncer no escroto”, o momento de paz no solário é perturbado pela agressão e ameaça verbal de um homem. Sem força para reagir, diante de tamanho choque, “Heládio faz um esforço para se erguer, segura com firmeza os braços da espreguiçadeira de vime, volta a se encostar” (TAVARES, 2004, p. 82). Aqui, ele é direcionado às memórias em torno da parentela mineira, especialmente, o Dr. Batista Cascalho e um parente denominado apenas como “o prático”. Por um momento, Heládio é vinculado aos dois, mas, no fim das reminiscências, o narrador desmascara: “Não é nem nunca foi nenhum dr. Batista Cascalho” (TAVARES, 2004, 86).

Heládio não tinha a mesma coragem que o dr. Cascalho, nem o dinheiro. A ameaça que depois veio por carta direcionada, dessa vez, a ele, levou-o a montar uma encenação, para sua saída do hospital, para que passasse despercebido pelos homens “anônimos” que o ameaçaram.

A cena de sua derrocada é narrada com toda a comicidade que lhe é de direito, expondo, pela primeira vez, em praça pública, o ridículo do protagonista:

Arlindo breca subitamente, Heládio salta, verga o corpo para trás, o que diminui o impacto da queda mas não o impede de ser despejado da cadeira como o conteúdo de um pacote que se suspende por cima mas se rompe por baixo e vai todinho para o chão (TAVARES, 2004, p. 225).

A cruel exposição humilhante a que Heládio é submetido não permite mais chance alguma de transcendência da personagem, condenada à sua própria vergonha como

representante da burguesia paulistana decadente. Do início ao fim da narrativa, o narrador não oferece ao herdeiro da família Pompeu momento algum de elevação, de grandeza. As constantes mediações no romance expõem a contradição entre aparência e essência ao longo de toda a narrativa. A sátira constitui a espinha dorsal do texto, perpassando toda a obra e ridicularizando todos os seres desfibrados e inúteis que compõem a classe dominante deste país.

3.6 “Uma trama diversa, ora mais clara, ora mais densa que a própria noite”¹⁰⁵: o romance *O nome do bispo* e o projeto literário de uma escritora paulistana

Zulmira Ribeiro Tavares publicou, ao longo de sua carreira literária, 10 livros entre ficção, ensaio e poesia. Destes, três são romances: *O nome do bispo* (1985), *Jóias de família* (1990) e *Café pequeno* (1995). *O nome do bispo* é o romance de estreia da escritora, tendo lhe consagrado o primeiro prêmio de melhor romance do ano do Mercedes-Benz de Literatura. A composição de sua obra apresenta peculiaridades que fazem de Zulmira uma escritora singular na literatura brasileira. Seu trabalho com a crítica cinematográfica e a forma ensaística permitiram que aliasse não-ficção à ficção, constituindo uma hibridização de gêneros, traço marcante de suas obras, sobretudo, as primeiras. Ademais, é possível observar a eminente pesquisa histórica que, nas últimas obras, enveredou para a história política brasileira.

Dentre seus textos de ficção, o que tem maior destaque é *O nome do bispo*, romance que deu maior visibilidade ao projeto literário de Zulmira Ribeiro Tavares. Publicado em 1985, momento bastante significativo para a história política do país, que estava saindo de vinte e um anos de ditadura militar, o romance figura questões importantes envolvendo a formação nacional e o processo social brasileiro. Desse modo, constitui uma espécie de balanço após a ditadura, ao trazer herdeiro e famílias da elite decadente para o eixo do romance. O dualismo entre arcaico e moderno compõe o pano de fundo do romance, trazendo, na tensão entre eles, personagens que revelam a falsa modernidade daqueles novos tempos que o Brasil conheceu durante o período militar.

A obra de Zulmira nos permite enxergar elementos concernentes à estética realista, ao colocar um personagem típico, que é a encarnação de uma classe dominante falida, apresentando de forma convergente “traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a

¹⁰⁵ Extraído do romance *O nome do bispo*, Zulmira Ribeiro Tavares.

autêntica literatura reflete a vida” (LUKÁCS, 2010, p. 33). Embora o romance apresente um gosto muito peculiar pelo escatológico e o incessante rebaixamento das personagens, os elementos realistas sobressaem à obra, uma vez que os indivíduos são determinados socialmente. Como afirma Lukács (2011, p. 210), “o caráter contraditório da sociedade capitalista se manifesta por toda a parte e a humilhação e depravação do homem impregnam toda a vida na sociedade burguesa, tanto subjetiva quanto objetivamente”.

A riqueza e a singularidade do romance, aliada a uma narrativa densa e complexa, contribuíram para a sua positiva recepção crítica, que segundo, Augusto Massi (2012, p. 345), sendo “elogiosas ou restritivas, colocam na ordem do dia a questão da atualidade da prosa de Zulmira”. A republicação de *O nome do bispo*, inclusive, possibilitou novos olhares críticos sobre a narrativa, como o de Bruno Zeni, que visualizou uma atualidade no romance. E o livro de Zulmira é, de fato, sempre atual, visto que retrata um país problemático e contraditório, embora este apresente, aparentemente, estruturas progressistas. Bruno Zeni (2004) afirma que o medo de Heládio, nas últimas páginas do romance, parece prenunciar o temor que acometeria as classes dominantes a partir da década de 1990, quando o país entraria em uma nova fase da redemocratização. Para o autor, “a anonimidade e a procedência incerta dos possíveis atores sociais temidos por Heládio apontavam, em 1985, para o que viria a ser a tônica das duas décadas seguintes: o pavor e o enclausuramento das classes dominantes” (ZENI, 2004, p. 192).

A anonimidade de personagens aparece recorrentemente em romances dos anos 90, como em *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, e *Um céu de estrelas* (1991), *Subúrbio* (1994) e *O céu e o fundo do mar* (1999), de Fernando Bonassi. A força artística de *O nome do bispo* está na capacidade de provocar novas análises e intuições a cada releitura. Sobre o romance, Zeni assinala, “a respeito da nova elite paulista, cada vez mais rica e cara-de-pau, cada vez mais (...) acuada e espalhafatosa (...) a respeito da nova feição da classe dominante paulista ainda não se viu nada parecido com a ironia desconfortável, ambivalente e reveladora de Zulmira” (ZENI, 2004, p. 192). A influência da prosa de Zulmira Ribeiro Tavares, mesmo que indiretamente, nas obras posteriores ao lançamento de *O nome do bispo*, parece visível.

Sobre a modernização no Brasil no período militar e sua apreensão pela forma artística, Roberto Schwarz (1974, p. 9) afirma que “a falsidade incontornável dos lugares-comuns da modernização, as suas expressões feitas, em que justamente o novo se torna um hábito antigo” comprova a falta de naturalidade desse processo, que se configurava como uma segunda natureza em nossa sociedade. Portanto, *O nome do bispo* problematiza a falsidade que existe por trás dessa modernização, naquela época, confrontando o presente, situado na

primavera de 1980, e o passado da família que flutua por vários passados. Esse movimento, no primeiro plano, traz o “sentimento de contrários” à personagem, que sente um desconforto perante a modernização. Porém, no plano de fundo, a verdade é que o moderno, no Brasil, nada mais é que o arcaico travestido de novo.

O referido romance, segundo Lucilene Costa (2002) proporcionou um relativo reconhecimento a partir do alcance de um público considerável à época e expandindo a outros horizontes, para além do âmbito acadêmico, sendo traduzida para o alemão, inglês e italiano. Seu sucesso é devido à “prosa admirável de Zulmira, racional, audaciosa e sem preconceitos, alimentada de liberdade moderna, mas nem por isso senhora de alguma verdade” (SCHWARZ, 2004, p. 231). A narrativa tem desenvolvimento a partir do método criador da sátira aliada à precisão analítica do narrador, a quem a autora deu rédeas para ridicularizar ao máximo a elite paulistana. Todos os componentes inerentes ao nível da forma e do conteúdo articulados no romance dão a ver com a singularidade da escritora e a importância da reflexão político-social pelo leitor. A complexidade na linguagem, sobretudo no âmbito do discurso, por vezes filosófico, dificulta a fruição direta do romance.

O aparecimento da fissura anal é o pretexto perfeito para desnudar a classe burguesa, rebaixando-as ao máximo. O uso recorrente de metáforas, aspecto marcante na obra de Zulmira Ribeiro Tavares, em *O nome do bispo*, ajudam a compor o tecido do texto, junto à linguagem e a digressões filosóficas que levam à reflexão apenas para induzir ao riso e fazer vir à tona a decadência da elite. O modo com que genialmente se articulam todos os elementos que dão vida ao romance atestam a riqueza neste romance de Zulmira. O conteúdo oculto no plano de fundo da narrativa revela a verdadeira essência do livro, demonstrando uma formação nacional problemática, em que a nação sempre foi um projeto de dominação das elites e, por outro lado, a desigualdade social e miséria legadas à maior parcela da população.

O romance se torna bastante relevante, não apenas ao projeto literário da autora, mas para a literatura brasileira, ao trazer preocupação com a política do país àquela época, um dos mais delicados da História brasileira. No episódio em que o amigo Mauro Castro vai visitar Heládio no Hospital Santa Tereza, acontece uma intensa discussão sobre o interesse político de Mauro, e nela revelam-se as práticas políticas daquele tempo:

A composição afetiva da prática política de Mauro é hoje uma outra história. Passa pelas pragas todas de uma democracia relativa, pelas turbulências de São Paulo, por uma inflação que nessa primavera de 80 já alcançou os ‘três dígitos’, como denunciam entre horrorizadas e assanhadas as manchetes dos

jornais. Democracia relativa vem a ser a perfeita imagem de uma ditadura relativa (TAVARES, 2004, p. 136).

O discurso de Mauro sobre democracia-ditadura relativa mostra o processo de abertura democrática iniciado no governo de Ernesto Geisel. A natureza desse processo, de acordo com Adriano Codato (2005, p. 83), “correspondeu à necessidade dos próprios militares resolverem problemas internos à corporação, e não à uma súbita conversão democrática de parte do oficialato”. Assim, o intuito dessa abertura para a democratização não era pôr fim ao autoritarismo, tampouco instaurar a democracia, mas sim tornar o regime militar mais liberal¹⁰⁶.

No romance, Mauro esclarece o sentido de democracia/ditadura relativa:

A ditadura relativa vem a ser a contrapartida exata da democracia relativa e vice-versa. Fica-se olhando, olhando o país. Aí se vê de repente a forma: a democracia relativa. Olha-se e torna-se a olhar e se olha sempre e aí vê-se o *fundo* como forma: a ditadura relativa. Ora se vê uma, ora se vê a outra, pois cada uma lança a *sua* contabilidade em uma conta de sentido contrário à da sua irmã gêmea. Na verdade, as duas são a mesma, com sinais trocados, eis o perigo! (TAVARES, 2004, p. 137, ênfase da autora).

O nome do bispo não se configura apenas como um romance que satiriza e escancara a nulidade da elite brasileira, mas, através dela, mostra os impasses que impedem que o Brasil avance socialmente. O protagonista-herdeiro-burguês representante é essencial para que se compreenda, afinal “se espalha para todos os lados como o próprio Brasil” (TAVARES, 2004, p. 85-86), atestando a falência da elite econômica e como ela sempre esteve por trás de todos os momentos em que se buscou elaborar um projeto nacional. A modernização, no Brasil, sempre atendeu aos interesses econômicos dessa classe, *via* internacionalização da economia do país e, por isso, sempre foi conservadora. No romance, ela parece de duas maneiras: a modernização na década de 30 e 40, época de considerável abastança da família Pompeu, e a modernização durante o período militar, sobretudo, nos últimos anos de regime.

Nos anos 90, Zulmira Ribeiro Tavares publica mais dois romances que se distanciam de *O nome do bispo*, por um lado, porém, se aproximam por outro. *Jóias de família*, publicado em 1990 e republicado em 2007, é o segundo romance da autora e traz como protagonista Maria Braúlia Munhoz, oriunda de uma família tradicional paulistana. Segundo Ana Paula Pacheco (2007), “já no limiar dos anos 90, *Jóias de família* afasta-se do quadro da

¹⁰⁶ Sobre o período de abertura política, o historiador Carlos Fico explicita que a Lei da Anistia, aprovada em agosto de 1979, beneficiou opositores ao governo, mas também os executores dos desmandos durante a ditadura. Segundo Fico (2012, p. 51), esta Lei “tornou-se a principal cláusula da transição democrática dos anos 1980 e consagrou a impunidade”.

ficção brutalista e da ficção marginal mais significativa, representando o todo social a partir de outro ponto de vista” (PACHECO, 2007, p. 276, ênfase da autora). A matéria do romance é a elite paulistana e tem como foco uma mulher burguesa que, durante a sua vida, sobretudo de casada, teve de se valer da falsidade das aparências pertencentes ao seu meio social e familiar.

Na esteira de *O nome do bispo*, o segundo romance de Zulmira faz uma crítica à decadência da família e da elite paulistana, ao apresentar uma personagem enclausurada em seu apartamento, presa ao passado e aos destroços do antigo patrimônio. A história de família é um traço em comum entre os dois romances, presente também no terceiro e último romance, *Café pequeno*. O uso de metáfora como artifício para o desmascaramento das aparências da classe dominante é outro traço na composição literária de Zulmira, evidente nos três romances. Em *Joias de família*, a metáfora que norteia toda a narrativa é a do Cisne de Murano sobre um lago:

Longe está da pequena mesa redonda paralisada no ar, lá no alto; do cisne de Murano no centro, deslizando tão velozmente através dos muitos anos de fartura vividos por Maria Bráulia Munhoz, com o majestoso porte refletindo-se na superfície polida do lago de espelho, que nem parece sair do lugar (TAVARES, 1990, p. 17).

Muitos são os aspectos que ligam este romance ao *O nome do bispo*, no âmbito da forma e do conteúdo. A falsidade da realidade, por uma perspectiva interna – onde a classe burguesa utiliza-se da realidade ao seu redor como artimanha para os seus interesses –, é o eixo do romance. Assim, “*fazer do engano marca estrutural do livro*, dar representação a uma dinâmica social não só por detrás, mas na própria aparência das relações sociais e identitárias, é um dos pontos de interesse do realismo de Zulmira ao brincar com as fachadas” (PACHECO, 2007, p. 277, ênfase da autora). A ironia do narrador em 3ª pessoa acompanha a trajetória da mocinha de família, que depois torna-se matrona, por vezes ridicularizada. A teatralização da linguagem do espetáculo é aqui também um recurso necessário para o desvelamento da aparência, apontando para as duas faces da personagem: “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 pórtico” (TAVARES, 1990, p. 42).

Pela constituição da protagonista, é possível identificar a configuração patriarcal em que viveu. A submissão a um casamento sem amor e a permanência ao descobrir o relacionamento extraconjugal do marido com o secretário, a quem investiu o dinheiro da família. Como as mulheres de sua classe, aprendeu a manter as aparências na vida

matrimonial e o estilo de vida que, a partir dos últimos anos de vida do marido, é apenas fingimento. O jogo do duplo, na narrativa, ocasionado pelo mistério inicial em torno do rubi verdadeiro e do rubi falso é outra metáfora do jogo de aparências da elite tradicional paulistana. Como o narrador revela no início do romance, “com o rosto social mais uma vez encenado, o outro, o estritamente particular, recua, como acontece todas as manhãs, e é esquecido imediatamente por sua dona” (TAVARES, 1990, p. 5).

De modo similar ao *O nome do bispo*, a protagonista-herdeira é imersa em suas memórias, direcionando-a ao passado, por intermédio da metáfora dos rubis. Maria Bráulia relembra o passado, as histórias em torno de seu casamento, antes e depois, e sua fase de casada com o juiz Munhoz. Revela-se, por meio dessas memórias, a natureza do falecido marido: “e a natureza da pedra era a natureza do juiz” (TAVARES, 2004, 31, ênfase da autora). Um homem que não tinha posses, mas era bacharel em Direito, o que possibilitou, pela ascensão profissional e sua conduta, o respeito à sua figura jurídica e à conquista do casamento, por meio da joia falsa. Os romances revelam, por trás da verdade sobre a elite paulistana, as histórias que remontam à formação da cidade de São Paulo – o tempo passado e presente – e a problemática em torno da formação nacional, apoiada na ideologia mesquinha da classe dominante.

Outro livro que parece dar continuidade à obra de Zulmira Ribeiro Tavares, devido aos seus aspectos formais e temáticos, é *Café pequeno*, último romance da autora, publicado em 1998. Neste, fica mais evidente “a modernidade de seu estilo ensaístico, o detalhismo da reconstituição histórica e o enfoque do espaço social paulista” (COSTA, 2015, p. 245). Como nos romances anteriores, há também a “psicologia da fraude”, em que a matéria social do pano de fundo – os processos históricos paulista e brasileiro – é a essência do livro. A narrativa aproxima-se da linguagem cinematográfica, procedimento estético peculiar da autora. Mais uma vez, os alvos da crítica mordaz do narrador serão a classe média e a elite paulistana, “suas práticas políticas e sociais e valores de fachada” (COSTA, 2015, p. 246). Em *Café pequeno*, aparece com mais força o detalhismo da pesquisa histórica de Zulmira, centralizando a narrativa em um passado situado ao 14 de julho de 1935.

Novamente, as reminiscências do protagonista inicial trazem à tona segredos e alheamentos de classe, em paralelo às questões sociais e políticas que efervesciam São Paulo àquela época. A personagem que conta o seu passado é o Artista Plástico, o qual, mais tarde, será indicado como o menino Cirino, na infância. Todos os acontecimentos se passam apenas em um dia, aniversário da Revolução Francesa e do protagonista Alaor Pestana. Segundo Lucilene Costa, o detalhismo nos dados históricos é espantoso:

Os acontecimentos históricos (a manifestação da ANL e o estouro da boiada) inicialmente servem apenas como pano de fundo à ação que irá se desenvolver no interior da casa do protagonista, mas progressivamente adquirem contornos que acabam por penetrar e interferir na atmosfera de ‘normalidade’ que vira no lar burguês, pressionando personagens a se confrontarem com aquela realidade mais desagradável que tentavam firmemente ignorar (COSTA, 2015, p. 248).

Algo muito pertinente é o interesse da autora pelos marcos históricos da década de 1930 ocorridos em São Paulo, coincidente com o período de nascimento da autora, o que parece indicar uma referência às suas próprias memórias e histórias de família, visto que o passado, em seus romances, sempre é trazido pelas reminiscências de infância das personagens principais, além do fato de também ser oriunda de classe abastada em São Paulo – o pai era um importante engenheiro da cidade e do Estado. Os fatos históricos “balizam a trajetória individual desta paulistana, nascida em 1930, de cujas lembranças irrompem um longínquo estouro de boiada ou a visão nítida de Getúlio Vargas, que, ainda menina, viu na casa de um tio rico” (MASSI, 2012, p. 347).

Segundo Sílvia Lopes Raimundo (2004, p. 2), surgiu, nas décadas iniciais do século XX, um ideário de identidade nacional, centrado no mito bandeirante, relacionada “com qualidades que as elites desejavam ver no Brasil da época, tais como progresso, modernidade, riqueza e integração territorial”. A partir dessa ideia, marcos simbólicos produziram “sentimentos” incorporados à consciência nacional, cimentando a ideia de que São Paulo era o berço da nação e a locomotiva do progresso brasileiro.

No que tange aos dois últimos romances, estes dão continuidade ao *O nome do bispo*, no empenho em desmascarar a decadência e a falsidade da elite paulista que, desde a sua origem, agiu segundo os próprios interesses em se manter como classe dominante, em detrimento de uma vasta população explorada, cada vez mais empobrecida e distante socialmente dos mais ricos. O projeto literário de Zulmira Ribeiro Tavares desnuda a ideia de progresso falsamente criada pela elite política e econômica, em São Paulo e no Brasil, e a permanência de estruturas arcaicas na sociedade brasileira.

“As coisas voltam, mas são outras”¹⁰⁷: conclusão

Foram mais de vinte anos de ditadura feroz e de aprofundamento da já abissal desigualdade brasileira. Desenvolveu-se um modelo econômico e social que beneficiou unicamente a elite do dinheiro que ganhou novos parceiros internacionais na exploração de um mercado interno cativo e de pouca produtividade. A classe média, que somava no máximo 20% do país, tornou-se a consumidora dos automóveis e dos bens duráveis mais caros e de menor qualidade, na comparação internacional, que o país passou a produzir, relegando as classes populares ao arrocho salarial. O Brasil da elite do dinheiro realizou o seu ideal e se converteu em um país para 20% de sua população – que era e ainda é o tamanho da classe média entre nós. O golpe de 1964 realiza na prática o acordo antipopular da elite e da classe média ao levar ao paroxismo a constituição de uma sociedade baseada no mais completo apartheid de classes. Passa a existir um mercado de produtos restritos para a classe do privilégio e outro mercado, pior e mais precário, para as classes populares.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

¹⁰⁷ Trecho extraído do romance *O nome do bispo* (2004), de Zulmira Ribeiros Tavares.

É indispensável considerar os aspectos sociais e a sua relação com o processo literário ou artístico. A arte e a literatura recebem expressivas influências advindas dos fatores socioculturais vinculados “à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação” (CANDIDO, 2006, p. 31). Durante o século XVIII, surgiram as primeiras manifestações de uma literatura autenticamente brasileira para exprimir as condições sociais de cada civilização e época, sendo, portanto, produto dela. A realidade social torna-se parte constituinte da estrutura de uma obra literária, alinhando-se aos seus aspectos estéticos e à posição artística do autor. De acordo com Antonio Candido (2006), para chegar a uma análise mais profunda, à essência de determinado livro, é preciso considerar as dimensões sociais em funcionamento na composição formal.

As mediações histórico-sociais são importantes para uma verdadeira compreensão da forma literária, por exemplo, levando em conta as contradições específicas de uma sociedade regida pelas forças sociais de um modo de produção capitalista. O processo histórico nos mostra como a degradação das sociedades ganha contornos cada vez mais nítidos, sendo refletida na constituição do indivíduo. É necessária uma compreensão correta sobre as contradições existentes no bojo da sociedade capitalista para entender a forma romanesca (LUKÁCS, 2011, p. 199). Assim, é possível, por meio do romance, uma apreensão esteticamente realista da realidade, refletindo sua unidade contraditória e sua totalidade social. Por meio da figuração artística da sociedade, o homem é capaz de visualizar os problemas de determinada nação e alguma resolução para elas, escapando da alienação resultante do capitalismo.

No Brasil, o romance, como expressão da sociedade, esteve aliado, entre o século XIX e século XX, a um desejo de afirmação nacional por parte da elite intelectual e, conseqüentemente, serviu a um projeto nacionalista. As relações sociais e todos os aspectos que constituem a sociedade são objeto de pesquisa para o romance. O interesse dos intelectuais em mostrar os costumes sociais e as belezas da nova nação, focalizando no pitoresco e no exótico, cultuando a natureza e o índio como um ser civilizado, formando um quadro social harmonioso em nosso país, ignoraram por muitas décadas os problemas relacionados à escravidão e à toda a configuração patriarcal e autoritária que aqui se formou durante o período colonial e perpetuou-se por toda a nossa vida literária e nacional.

Em “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”, Machado de Assis já apontava para um vasto elenco de obras mais preocupados em pintar a natureza, as paixões e os costumes da sociedade burguesa brasileira, porém, desinteressado “dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas” (ASSIS, 1999, p. 23). O

escritor avançou nesse processo, em comparação aos romancistas anteriores, ao trazer novos pressupostos estético-ideológicos para a configuração romanesca. Com obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, que foram importantes para mostrar a incongruência no cerne das relações sociais e do pensamento burguês, Machado de Assis possibilitou outra visualização da sociedade, legado deixado para gerações posteriores de romancistas.

Os primeiros decênios do século XX trouxeram mudanças estético-ideológicas para o romance. A consciência de país subdesenvolvido ou da catástrofe do atraso, todavia, só viria a partir da década de 1930, como afirma Antonio Candido (2017b). A literatura brasileira, que, até então, servia de instrumento de dominação da elite brasileira, passa a denunciar a penúria econômica da população regionalista e a retratar a realidade do atraso social brasileiro, como o problema do ciclo das secas no Nordeste, que arrastava milhões de nordestinos para fora do meio rural, em busca de sobrevivência, efeito de décadas da praga do mandonismo oligárquico. Os romances também figuravam a ruína dos barões do café, após a derrota política para o grupo de Getúlio Vargas, como também a derrocada da elite dominante daquele tempo, criando a figura do herói fracassado – conforme a percepção de Mário de Andrade –, que não conseguia dar continuidade ao projeto político e econômico dos pais fazendeiros.

A partir dos anos 50, o país passava por uma nova configuração econômica, tendo os Estados Unidos como modelo de progresso e o avanço do processo industrial e da Indústria Cultural, provocando o surgimento da sociedade de massas. Quadro econômico-cultural caracterizado por muitas incongruências: uma modernização com base no investimento norte-americano, apoiada pela burguesia brasileira, em contraposição a uma vasta população em situação de pobreza, induzida recorrentemente a um consumo por vezes inacessível. Ademais, a alienação fermentada pela “sociedade do espetáculo”, com mídia e redes de comunicação a serviço da dominação política e burguesa. Este panorama se agravaria com o golpe de 1964, com a censura e a repressão a qualquer ideologia em oposição ao governo militar. A proibição aliada à mídia do espetáculo “impedia um tipo de orientação, a de conteúdo ideológico de esquerda, ou aquilo que assim lhe parecesse, mas incentivava outro, aquele que pregava a Pátria, Deus, a moral, as tradições e os bons costumes” (PELLEGRINI, 2008, p. 40).

O itinerário romanesco conhecido no Brasil, no pós-64, apresenta uma nova narrativa que é resistência, engajamento e desilusão. Os tempos que ressurgiam mostravam-se difíceis, não apenas para o país, mas, também, para o romance, que se vê obrigado a recorrer aos elementos da Indústria Cultural, como o universo jornalístico e a televisão para figurar a

experiência da solidão e do fracasso, bem como os conflitos políticos e a decadência da subjetividade, que representavam a fragmentação da sociedade. A nova narrativa do romance comportava novos elementos formais, como o diário, a reportagem e a narração fragmentada. Com o declínio subjetivo do indivíduo, aparece o tema do esquecimento, que abria espaço para a permanência de uma história oficial e de outra omitida.

Nos anos 70, o romance torna-se instrumento de combate e resistência contra o regime militar, passando por novos ajustes temáticos e estilísticos, denunciando, de maneira mais “velada”, a repressão e a admoestação, evitando que fossem decifradas pelo censor do governo. Ao mesmo tempo, o “realismo feroz” estava presente em muitos romances, como os de Rubem Fonseca, que figuravam o tema da violência e da brutalidade apreendida do cenário de truculência e desamparo a que os centros urbanos estavam condenados. Ainda na mesma década, com a promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5), as produções romanescas se veem diante de um acerto de contas, a partir da narrativa de testemunho e de um retorno ao discurso memorialista. A partir desse período, surgiram ficções que se preocupam em compreender as transformações sofridas durante aquele período e retomam o processo de conscientização ideológica e política.

Na década posterior, aparecem outros paradigmas literários que ganham voga: o romance policial, da classe marginalizada, de autoria feminina etc. Com o *boom* do mercado, os livros emergentes dessa época tentam ater-se às exigências do mercado nacional e internacional, passando a competir com os livros de entretenimento, frutos do avanço da Indústria Cultural, que requisitava temas que contribuíssem para a alienação do leitor. Na contramão deste cenário, emerge o primeiro romance da escritora paulistana Zulmira Ribeiro Tavares: *O nome do bispo* (1985). Distanciando-se de outras temáticas romanescas, o referido romance é influenciado pelo gênero ensaístico e figura a vida privada do herdeiro fracassado e da família burguesa decadente, para desmistificar qualquer ideário de nação livre de fraturas presente em muitos romances anteriores.

A obra de Zulmira Ribeiro Tavares tem proximidade com autores significativos para a ficção brasileira contemporânea, como Paulo Emílio Salles Gomes e Silviano Santiago. O empenho destes escritores em cutucar a ferida da classe burguesa, falando metaforicamente, é muito pertinente. Nos romances, aparecem “protagonistas e intriga, propositadamente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas, num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico” (SÜSSEKIND, 2003, p. 258). Ademais, Zulmira e *O nome do bispo* parecem ter influenciado

autores e textos ficcionais posteriores, que, como afirma Augusto Massi (2012), beneficiaram-se dos impasses e dos avanços nos pressupostos estéticos e ideológicos da autora.

A relação entre *O nome do bispo* e as obras de escritores anteriores atesta a sua relevância para o sistema literário brasileiro, e não apenas isso. O romance não só aponta para uma herança no tocante à forma e ao conteúdo no romance daqueles autores, como também para o contexto em que viveram, constituindo, dessa maneira, uma importante síntese do romance brasileiro. A figuração do herdeiro fracassado e discurso esvaziado não é particular ao romance de Zulmira, estando presente no romance de Machado de Assis e no romance de 30, por exemplo. Por intermédio de uma espécie de forma caricatural de uma burguesia falida, desde a primeira metade do século passado, o romance dá um panorama do autoritarismo político e de classe, com origens na estrutura familiar, que permeou toda a formação nacional brasileira.

A riqueza do romance *O nome do bispo* está na estrutura formal que, aliada a uma captação realística da sociedade brasileira – em virtude do empenho da pesquisa histórico-social-cultural da autora –, escancara questões sociais, como o preconceito de classe, de raça, a xenofobia e o autoritarismo, problematizando o sentido de nação, em nosso país. Desse modo, o referido romance de Zulmira Ribeiro Tavares parece dar continuidade ao trabalho literário de autores que, no passado, ousaram fazer crítica à sociedade de seu tempo e buscaram, por meio da forma romanesca, imprimir uma reflexão e um debate político-social. Zulmira, assim como muitos de seus antecessores, lidou com os seus limites históricos, conseguindo trazer avanços para a literatura, ao produzir um romance esteticamente realista, em meio a um contexto social e político repleto de problemas e fraturas.

O romance *O nome do bispo* é realista na medida em que apresenta tipos sociais em situações típicas de sua classe. O método compositivo da narração sobressai ao da descrição e a ação aparece com força na narrativa, seja pelas ações dos personagens nas memórias do protagonista, seja pela ação das personagens no hospital (a entrada e saída de enfermeiros, os médicos e demais funcionários na ala nova, movimentando-se a todo tempo). Ademais, a heterogeneidade na narrativa mostra, de acordo com Roberto Schwarz que “a História se move em toda parte e toma formas imprevistas” (SCHWARZ, 2004, p. 230). O romance desvela espaços temporais que, à princípio, parecem não ter relevância, mas que vão apontando momentos históricos que fizeram parte do processo social e político brasileiros. A unidade contraditória das relações sociais irrompe no romance e revela o verdadeiro caráter da elite brasileira que articulou a independência do país como um projeto de dominação e que perpassa toda a História nacional.

A narrativa em *O nome do bispo* mostra que o real problema da sociedade no Brasil não advém da herança deixada pelos portugueses, mas, sim, do processo social que se formou aqui a partir da escravidão e do patriarcalismo. Jessé Souza e Bernardo Ricupero polemizam, com o legado do pensamento social brasileiro de sociólogos como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda. A ideia de que “os traços principais que *Raízes do Brasil* destaca na sociedade brasileira viriam de Portugal” e, assim, “o elemento mais importante da experiência brasileira seria a herança ibérica ou, simplesmente, portuguesa” (RICUPERO, 2008, p. 116) contribuiu para a legitimação de um pensamento racista e discriminatório na sociedade brasileira por décadas. Cristalizou-se, na consciência nacional, a noção de que o impasse da formação nacional brasileira advém de uma herança corrupta e patrimonialista portuguesa, ignorando toda a configuração da escravidão e da sujeição dos povos marginalizados ao mandonismo e autoritarismo da elite patriarcal local.

O romance mimetiza ciclos autoritários que fizeram parte da nossa formação nacional, apoiados, sempre, nos interesses de uma elite dominante em detrimento da exploração econômica dos subjugados. O leitor pode concluir que a formação nacional brasileira sempre foi problemática e contraditória, desde o início. O processo histórico brasileiro mostra como a escravidão ainda tem continuidade em nossa sociedade, sob novas máscaras e é desta a herança que emerge o nosso atraso social. Como afirma Jessé Souza, “aqui valia tomar a terra dos outros à força para acumular capital, como acontece até hoje, e condenar os mais frágeis ao abandono e à humilhação cotidiana” (SOUZA, 2019, p. 219). Assim, a noção do patrimonialismo serviu para obliterar as enraizadas mazelas estruturantes da escravidão.

Ao transitar pelo passado – Estado Novo, Golpe de 64, anistia, abertura etc. –, *O nome do bispo* parece fazer uma espécie de balanço, após anos de autoritarismo, sobretudo do ciclo autoritário iniciado com o golpe militar, funcionando como síntese estética do Brasil pós-ditadura de 1964. Embora o contexto de modernização a partir do processo industrial e investimento cultural norte-americano tenha criado a ideia de progresso, somado à ascensão econômica da classe média e ao chamado “milagre econômico” durante a ditadura, é possível depreender que os conflitos e as contradições em nossa sociedade persistem. Surge, desse processo, uma sociedade cada vez mais desigual, na qual o progresso não está ao alcance de todos, mas, apenas, de uma minoria, e isso se deve ao prosseguimento na exploração econômica e no jogo farsesco criado pela elite, escondendo-se atrás de uma ideia de corrupção do Estado para continuar mantendo seus privilégios.

A forma do ensaio introduzida na estrutura formal do romance indica uma problemática comum ao romance contemporâneo: o problema da atualidade do realismo. A

fragmentação do mundo moderno dificultou uma representação esteticamente realista pelo gênero romance. Para Adorno (2003, p.55), este fato, no que tange ao narrador, “é uma decorrência do subjetivismo que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade. Na sociedade pós-segunda guerra, afetada pelas leis do consumo e dos meios de comunicação de massa, torna-se penoso para o escritor captar a essência das relações sociais, em que o indivíduo está mais apartado de si. Desse modo, “na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (ADORNO, 2003, p. 58). Contudo, Zulmira Ribeiro Tavares articula bem os recursos literários e, por meio de uma estrutura formal complexa, consegue apresentar um romance realista, segundo Lukács. Como o filósofo húngaro afirma: “o caráter contraditório da sociedade capitalista se manifesta por toda a parte e a humilhação e depravação do homem impregnam toda a vida na sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2011, p. 210).

Com a análise de *O nome do bispo*, constata-se que a autora Zulmira Ribeiro Tavares apresenta um olhar bem crítico sobre a História nacional e a elite paulista para fazer chegar ao leitor as contradições existentes no processo de formação nacional. Por meio da composição estética do romance, é possível perceber a decadência burguesa e as consequências problemáticas no projeto atroz que a classe dominante criou para o Brasil. No romance de Zulmira, estão figurados os preconceitos de classe, de raça e de gênero que tem suas origens na configuração patriarcal-escravocrata. Desse modo, *O nome do bispo*, desnuda o que por vezes não está perceptível ao homem, como o interesse contínuo da elite em manter sua condição econômica por meio de esquemas políticos.

Apesar de uma parcela mínima da população ter alguma consciência e buscar sempre resistir ao tipo de prática política nefasta que a burguesia incorporou à vida social do país, o poder de dominação da classe dominante, aliada à imprensa e aos demais meios de comunicação a seu favor, ainda é um obstáculo para que o país avance ideologicamente, politicamente e socialmente. Portanto, enquanto a ideia de corrupção estatal continuar sendo perpetuada, a “elite do atraso” continuará se mantendo no poder, enquanto a maioria da população – alienada, oprimida e abandonada – será mantida sob o jugo do mandonismo privado e da exploração econômica, trabalhando para enriquecer os poderosos empresários brasileiros. A vocação autoritária esteve sempre na História de nosso país, porém sob novas roupagens, assim, “as coisas voltam, mas são outras” (TAVARES, 2004, p. 226).

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “Sociologia da Família”. In: CANEVACCI, Massimo (Org). *Dialética da família: gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.
- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Adaptação ortográfica de Carlos de Aquino Pereira. Campinas: Pontes, 2005.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Margarida Maria de. Brás, Moóca e Belenzinho: formação e dissolução dos antigos bairros ‘italianos’ além Tamanduateí. *Travessia*, São Paulo, v. 13, n. 38, p. 5-10, 2000.
- ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ARANTES, Paulo. “Nação e reflexão”. In: ABDALA JR.; Benjamin; CARA, Salette de Almeida (Org.). *Moderno de nascença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade e outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Edunesp: Hucitec, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOGACIOVAS, Marcelo Meira Amaral. A gente paulista e sua genealogia. *Revista da ASBRAP*, n. 12, p. 275-282, 2006.
- BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: *Céu, inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2010.
- _____. “Situação de Macunaíma”. In: *Céu, inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2010.
- BRANDÃO, Luís Alberto. “Porosidades – O imaginário da tradição: Zulmira Ribeiro Tavares”. In: *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro: Lamparina; Belo Horizonte: Fale (UFMG), 2005.
- BUENO, Luís. “O lugar do romance de 30”. In: *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: USP; Campinas: UNICAMP, 2015.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar na e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa e tradução da introdução Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2015.
- CANDIDO, Antonio. “The brazilian family”. In: SMITH, Thomas Lynn; MARCHANT, Alexander. (Org.). *Brazil: portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos 1750-1880*. São Paulo: FAPESP/ Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017a.
- _____. “A nova narrativa”. In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaio*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017b.

- _____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017b.
- _____. “Um romancista da decadência”. In: *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017c.
- CARVALHO, José Murilo de. “Brasil: nações imaginadas”. In: *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.
- CASTANHO, Renata Manoni de Mello. A escrita empolada em *O nome do bispo*: representação da elite ou contradição no discurso?. *Revista Magma*, n. 14, p. 213-226, 2018.
- CHAVES, Sérgio Wellington Freire; OLIVEIRA, Maria Eveuma de; FREIRE, Manoel. Querelas a respeito do cerimonial da oralidade ao procedimento do registro por meio do romance *A casa*: algumas reflexões. *Imburana: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN*. n. 5, p. 40-53, 2012.
- CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. *Revista Sociologia e Política*, n. 25, p. 83-106, 2005.
- COSTA, Lucilene Soares da. *Nas frestas dos cômodos inferiores: poética e universo social de O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- _____. “A ficção histórica em *Café pequeno*, de Zulmira Ribeiro Tavares”. In: PEREIRA, Danglei de Castro; SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto (Org.). *Olhares sobre o marginal*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução de Leandro Konder. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- EVANGELISTA, Edgard. Dedução do limite de Chandrasekhar: uma abordagem didática dos trabalhos originais do autor. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 41, n. 2, 2019.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2012.
- FARIA, Celso Bruno. *A herança patrimonialista no processo sucessório de empresas familiares do Brasil*. 2014. Dissertação (Mestrado em Administração) – Escola de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade do Grande Rio Prof. José de Souza Herdy, Rio de Janeiro, 2014.
- FERRETI, Danilo J. Zioni; CAPELATO, Maria Helena Rolim. João Ramalho e as origens da nação: os paulistas na comemoração do IV centenário da descoberta do Brasil. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, pp. 67-87, 1999.
- FICO, Carlos. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis. O caso brasileiro. *Varia Historia*, vol. 28, núm. 47, janeiro-junho, 2012, pp. 43-59.
Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3844/384434840003.pdf> Acesso em: 14 de jul. 2020.
- FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: UNESP, 1998.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. Vol. 2. (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil) São Paulo: Global, 2004.

- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Vol. 1. (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil) São Paulo: Global, 2006.
- GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. 1997. 202f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.
- Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270109>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- GOMES, Sueli de Castro. Uma inserção dos migrantes nordestinos em São Paulo: o comércio de retalhos. *Revista Imaginário*. v. 12, n. 13, p. 143-169, 2006.
- HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- LAFETÁ, João Luiz. “Os pressupostos básicos”. In: *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.
- LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e os símbolos*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- LUKÁCS, György. “Nota sobre o romance”. In: NETTO, José Paulo. *George Lukács: sociologia*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2009.
- _____. “Narrar ou descrever”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- _____. “A questão da sátira”. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- _____. “O romance como epopeia burguesa”. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- MARTINS, Luís. *O patriarca e o bacharel*. São Paulo: Alameda, 2008.
- MASSI, Augusto. “Posfácio: Prosa de fronteira”. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Região ficções etc*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.
- MOREIRA, Kelly dos Santos; FORTES, Rita Felix. A ruína da casa e a decomposição da família. *Anuário de Literatura*, v. 16, n. 1, p. 85-98, 2011.
- PACHECO, Ana Paula. O fundo falso da subjetividade. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 77, p. 273-279, 2007.
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008.
- _____. *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976.
- RAIMUNDO, Sílvia Lopes. Bandeirantismo e identidade nacional. *Terra Brasilis*, n. 6, 2004. Disponível em: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/375>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- RAMA, Ángel. “Dez problemas para o Romancista Latino-americano”. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra G. T. (Org.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015.

- RIBEIRO, Suzana Barretto. *Italianos do Brás: imagens e memórias (1920-1930)*. 1994. 126f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.
- RICUPERO, Bernardo. “Sérgio Buarque de Holanda”. In: *Sete lições sobre as interpretações do Brasil*. São Paulo: Alameda, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. Prefácio: “Malcomparando”. In: *Termos de comparação*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.
- _____. “Posfácio: Um romance paulista”. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. “Cetim laranja sobre fundo escuro”. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- _____. *Um mestre na periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2012b.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “As migalhas e as estrelas”. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2005.
- SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.
- SÜSSEKIND, Flora. “Anos 1970, anos 1980”. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Café Pequeno: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Cortejo em abril: ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O nome do bispo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Região: ficções etc*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- WALDMAN, Berta. Cara e coroa. *Remate de Males*, Campinas, n. 7, p. 109-114, 1987.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WEBER, João Hernesto. *Caminhos do romance brasileiro: de A moreninha a Os guaianãs*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- _____. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: UFSC, 1997.
- ZENI, Bruno. História e fantasmagoria no século XX paulista. *Novos estudos*, v. 89, 2004. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-69/>. Acesso em: 4 de jul. 2020.