

CARA E COROA\*

BERTA WALDMAN  
(UNICAMP)

“... mirado bien (el culo) es el más perfecto y bien colocado, y más favorecido de la Naturaleza, pues su forma es circular, como la esfera, y dividido en un diámetro o zodiaco como ella. Su sitio es en medio como el del sol, su tacto es blando; tiene un solo ojo, por cual algunos le han querido llamar tuerto, y si bien miramos, por esto debe ser alabado pues, se parece a los cíclopes, que tenían un solo ojo y descendían de los dioses del ver.”

Quevedo

Como o leitor pode apreender a partir da epígrafe, Quevedo, em **Gracias y Desgracias del Ojo del Culo**, elabora com graça e ênfase um verdadeiro tratado sobre o assunto que gozava também da predileção das cantigas medievais de escárnio e maldizer.<sup>1</sup>

Em contrapartida, denotando verdadeiro horror à escatologia, Swift constata, inconsolável: “Célia defeca.”

A literatura moderna, de modo geral, tende a suprimir a metade do corpo designada significativamente pela expressão “parte inferiores” ou “partes baixas” (referências aos órgãos genitais e adjacências), quando não são aludidas num contexto amoroso que as “elege”.

Em seu romance, **O Nome do Bispo** (S.P., Ed. Brasiliense, 1985), Zulmira Ribeiro Tavares apresenta em seu protagonista, Heládio Marcondes Pompeu, o padecedor de uma fissura anal necessitada de reparo cirúrgico. A circunstância o leva ao hospital Santa Tereza, quarto nº 203, sendo seu vizinho, o do quarto nº 205, um senhor que sofre de câncer no escroto, fato que a romancista vai explorar ao longo do texto.

Detendo-se nas “partes baixas” do protagonista e de seu vizinho de quarto, Zulmira denota, além de muita coragem, dada a dificuldade que a abordagem do

---

(\*) Este ensaio foi publicado no Folhetim, jornal **Folha de São Paulo**, em 16 de junho de 1985.

tema apresenta, certo apego naturalista pelo escatológico, contrabalançado, entretanto, por uma delicadeza no trato do assunto e uma finura de análise surpreendentes. Quanto a mim, leitora, não pude deixar de sorrir, com meia cara, é verdade, porque desta vez é a genitália masculina que está em cena e não a feminina, como costuma ocorrer.

O enredo do romance é simples. Passa-se em 1980 e desenvolve-se em duas faixas: numa, conta a história de Heládio do momento de sua internação até o de sua alta, alguns dias depois; e, noutra, em **flash back**, seu passado de família tradicional paulistana.

O cenário é sempre a cidade de São Paulo, que começa sendo mapeada no percurso que o protagonista faz de táxi ao hospital, ao mesmo tempo que por trás desse mapa, um outro se desenha: o dos bairros destruídos, os casarões reformados, os pontos de referência desarticulados.

Da tensão entre passado e presente, primeiro plano e pano de fundo é que irá se tecendo o romance de Zulmira. À margem de ambos e sempre motivado por eles, o narrador faz magníficas digressões que parecem fluir mais ou menos ao acaso, acabando por se constituir no ponto forte do romance.

Numa dessas digressões - quando, rememorando o passado, Heládio se vê na casa dos avós assistindo às mágicas de tio Oscar-, o narrador distingue prestidigitação - a destreza na manipulação de cartas, lenços, etc. - de ilusionismo, onde os efeitos produzidos se apóiam em engenhosos aparelhos, em recursos de cena como biombos, luzes coloridas, espelhos, cortinas, etc. Ambos os desempenhos participam do que os entendidos chamam de "psicologia da fraude" que é a criação de um espaço cênico de falsas polarizações: o mágico chama a atenção do espectador para um lado, quando é do outro que o evento aguardado vai ocorrer. Assim, a atenção fixada é a atenção desviada, deslocada de seu verdadeiro alvo.

Nessa digressão pode-se perceber uma reflexão sobre os mecanismos que regem o funcionamento do próprio romance de Zulmira, ainda mais se se ressaltar **uma** das mágicas de tio Oscar: a fritada à moda da casa. O tio enche a cartola de ovos e quando todos esperam que os ovos sumam, se transformem em galinha, pássaros, ou adquiram a consistência de omelete, ele joga a mistura viscosa na cabeça do primo Afonso. Quando atira os ovos restantes na platéia, eles não rebotam, são de borracha.

Como as regras do jogo mágico, aquelas que compõem o romance de Zulmira são, é óbvio, as de uma situação fictícia, mas são também o suporte de uma dimensão verdadeira que documenta e historia a realidade. Na prática de tio Oscar, o elemento destoante está numa transgressão de regras: os ovos eram verdadeiros. Já o ilusionismo da ficção não impede que de suas dobras e fundos falsos, aspectos da realidade ganhem força e nitidez. Essa é sua função, aliás.

Lançando mão de um recurso da mágica - a "psicologia da fraude", a autora despista o leitor: ela chama sua atenção para o primeiro plano, quando é nos bastidores do palco, numa multidão de cenas e situações distintas e ativas que se interligam com extrema vivacidade, que está o interesse maior do romance.

O primeiro plano é ocupado pelos dissabores de Heládio às voltas com suas dores no ânus, a operação, o pós-operatório, as lembranças. Diga-se, a propósito, que o personagem é de um mediocridade crassa. Não há em sua trajetória um único momento de grandeza ou de intensidade. A autora é implacável com seu personagem. Empostado, como convém a um filho de família tradicional paulistana, o lugar do protagonista é o **limiar**: quase competente ("se esticasse o dedo com vontade e decisão poderia alcançá-la, (à competência) mas se distrai pelo caminho." p. 42); está sempre prestes a ler Kant, Lima Barreto, etc., leituras sempre adiadas;

caminha paralelo à história do país, o que se revela sugestivamente no interrogatório a que é submetido no DOPS. Os equívocos relacionados a seu depoimento são um dos pontos mais bem humorados do romance. O depoente (Heládio) frequenta a livraria **Apoio**, ponto de reunião da esquerda nos idos de -64. A polícia política vasculha a livraria, apreende o que considera ser literatura subversiva e, entre as páginas dos livros, encontra bilhetes comprometedores de Heládio. Suspeito de pertencer ao P.C. ou ao P.C. do B (a sigla está nos bilhetes), o depoente afirma que até a data só votara, com o respaldo da família, no P.S.D. ou na U.D.N. A verdade é que Heládio usava os livros para se corresponder secretamente com uma amante, cujo nome não declina. O assunto vai longe e é conduzido com muitíssima graça pela autora.

Fazendo eco a questões menores que assolam a cabeça do protagonista (quanto dar de gorjeta a cada enfermeiro? em que momento dar a gorjeta?), contrapõe-se a voz do narrador que vai, aos poucos, revelando a história da grande família paulistana, através de máximas (verdadeiro bestialógico) que, se por um lado são engraçadas, por outro, traçam o perfil nítido de uma classe social em sua facilidade de transformar a bobagem em norma de vida. Vejam-se alguns exemplos:

“Um homem bem-nascido, seguro de si, jamais se preocupa com gorjetas ainda que o dinheiro escasseie.” “Diminui-se o teto, o limite máximo, mas a hierarquia das gorjetas, esta nunca é posta em dúvida.” (p.21)

No que diz respeito à higiene noturna, Heládio leva sempre em conta outra máxima do avô Pompeu, indispensável a um homem bem-nascido. “Se abreviares a toailete noturna serás o primeiro a ter abreviado o respeito próprio.” (p.116) “Um cavalheiro **mostra verdadeiramente quem** é muito mais por sua toailete noturna quando está só, do que pela diurna ou por aquela reservada às ‘noites especiais’.” (p.116)

Na ala feminina circulam máximas que ensinam o tom de voz adequado, o cheiro: “Uma mulher fina em hipótese alguma cheira, nem para cá nem para lá.” “O vidrinho de extrato nas mãos de uma senhora deve durar anos; um nadinha nos pulsos, outro nadinha atrás das orelhas.” (p.22)

A verdade é que a digestão dessas máximas mais o medo da vida fazem de Heládio um espaço vazio. Seu nome, antes de ser seu nome é o de seu tio avô, o imponente bispo dom Heládio Marcondes Pompeu. Espécie de lugar vacante e intertrocável, o protagonista é confundido em duas circunstâncias. Na primeira, é tomado pelo vizinho de quarto, o que padece de câncer no escroto, e submetido a uma agressão verbal das mais constrangedoras. Em outra circunstância, seu amigo Mauro olha para ele e se lembra de uma mulher:

“- Sabe o que você me recordou quando entrei e o vi de pé aí perto da janela, de costas, com esse roupão esquisito e lustroso? Uma mulher que conheci na zona, nos tempos do São Bento.” (p.94)

O intercâmbio continua: Heládio acha seu amigo Mauro inteligente, mas com “cara de palhaço, de bobalhão alegre.” “Eu porém- pondera o personagem - é que tenho cara de inteligente.” (p.95) Não lhe adianta a cara de inteligente, o ar de falsa ternura, de quase sensibilidade, porque o protagonista termina mesmo é com a máscara de palhaço, quando, no final do romance, apesar de restabelecido, sai disfarçado numa cadeira de rodas, e, num rompante circense, cai estatelado no chão.

O problema da constituição do sujeito não se põe no romance. A passagem da objetividade para a subjetividade não tropeça em barreiras, porque a vida interior do protagonista não é mais do que o próprio mundo debruçado sobre o homem. 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.

Em contrapartida, o discurso do narrador corre certo, ciente de seu ponto de chegada. A prosa é enxuta, escorreita, analítica, clássica, de mestre, em absoluto contraste com a irracionalidade precipitada no primeiro plano. Rica em relações e explicações, exata, distante do que se convencionou chamar de prosa de ficção, o texto de Zulmira está próxima da literatura de Paulo Emílio Salles Gomes. Semelhante às *Três Mulheres de Três PPPês*<sup>2</sup>, o livro de Zulmira se lê com enorme curiosidade. Em ambos, a prosa de ficção é, como diz Roberto Schwarz a propósito do texto de Paulo Emílio, de ensaísta e não de "artista". Em ambos, os personagens são ridículos o que cria um desacordo, uma dissonância, com relação à inteligência de sua escrita. Ambos praticam como ninguém o romance ensaístico narrativo paulista.

Depois dessa relação de proximidade, um pouco para questionar certo modismo classificatório em torno do discurso feminino, não resisto à tentação de comparar o romance de Zulmira com o de outra escritora mulher: Clarice Lispector. Elas são simplesmente antípodas.

Em Clarice, o modo de apreensão artística da realidade se faz a partir de um centro que é a consciência individual, daí resultando, no plano do estilo, características como o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios. Graças à escolha desse centro, a experiência interior passa para o primeiro plano da criação literária e com ela a temática da existência.

Quer o romance seja escrito em primeira como em terceira pessoa e por mais que a personagem seja comum, ou medíocre (Virgínia, de *O lustre*, por exemplo), ela cresce, graças a esse recurso, ficando maior que o seu tamanho. A intensidade, a sobrecarga de angústia reverberam e rebatem sobre a linguagem que atinge um grau de estranheza radical.

Em Zulmira, o narrador é distante e objetivo, crítico e refinado. A linguagem não se estrangula, mantém-se clássica. O que em Clarice é orgia em technicolor, em Zulmira é perfeita dicção em branco e preto. O lirismo de Zulmira escapa pelo ladrão. Disciplinada, a narração deve obedecer de perto aos princípios da objetividade. Mas quando a autora trata da natureza, da paisagem que se avista do quarto de Heládio, por exemplo, surgem momentos de alto lirismo.

Nos textos de Clarice, as personagens se debatem entre o aprisionamento a que está fadada a condição humana e o desejo de liberdade ilimitada que as perseguem. Fugindo ou procurando, pois a fuga e a procura alternadas se tornam equivalentes, as figuras de Clarice expõem-se à sanção e ao fracasso, mas elas sofrem no curso de sua trajetória.

Já Zulmira dá de barato a impossibilidade de um sujeito singular e único, num contexto onde se eclipsam, pouco a pouco, as diferenças entre os homens. Então, ela projeta para o primeiro plano um homem frágil e comum.

A intensidade de Clarice está no primeiro plano, no homem em sua condição de humanidade e em sua transcendência; em Zulmira está no pano de fundo, no homem socialmente determinado. Finalizando as oposições, chamo a atenção para o fato de que o procedimento artístico de Clarice acaba por criar personagens das mais comoventes e interessantes de nossa literatura. Enquanto o forte de Zulmira está nos tipos que cria.

A prima Lavínia, por exemplo, é um tipo bem delineado. De meia idade, viúva e sem filhos, entre experimentada e inocente, entre as antigas casas de chá paulistanas e os quartos espelhados de motéis, em qualquer parte, o mesmo ar adequado, o cheiro "nem para cá nem para lá." É claro que os Pompeu não são co-

niventes com suas investidas em motéis porque simplesmente ignoram um possível universo paralelo que lhes seja conflitante.

Mauro de Castro, amigo de infância e juventude de Heládio, outro tipo bem construído, é filho de imigrantes portugueses, “gente muito xucra” no entender dos pais de Heládio. Retomando o passado de ambos, o narrador faz das mais belas recriações de São Paulo. O chão do Piche, o pátio de São Bento, o Colégio, a zona do Bom Retiro, o Jardim da Luz, e por aí vai, erigindo os marcos da cidade que foram mudando à medida que os meninos cresceram. Inteligente e ativo, exilado político depois do golpe militar, jornalista, interessado, ao contrário de Heládio, compromete-se no dia-a-dia, e tem em mente a carreira política.

Se Mauro escapa ao destino atípico de Heládio porque outra é sua origem e outro o universo ideológico a que pertence, o mesmo não ocorre com tio Oscar, o tipo mais simpático do romance. Extremamente versátil e dispersivo em seus interesses que vão da mágica à homeopatia, passando pelo cinema, fotografia, mulheres, astronomia, etc., o leitor não chega a uma máscara definitiva dessa personagem. Ele transgride as regras familiares quando se casa com uma Nardelli (Clara), filha de imigrantes italianos, ou fornece à família um novo alento econômico, já que os Nardelli eram italianos endinheirados? Inglês ou mulato? Ele que passava por inglês na Inglaterra (era o que diziam seus pais) permite ao narrador uma interessante digressão sobre a etnia brasileira. “O rosto inglês solta-se e deixa a descoberto uma passagem por velhas lembranças quase esquecidas.” Por essa passagem o narrador chega aos quintais pobres da família confinada no interior do estado: o ramo pobre da família. O cabelo pixaim apontando aqui e ali.

Viúvo, velho e doente, tio Oscar é abandonado à abjeção de seu fim. Em meio a miasmas, dejetos, sem conseguir falar, ficava horas a fio sentado diante de uma janela, mirando numa luneta apontada para o céu, até o dia em que com muito esforço diz ao enfermeiro que cuidava dele: “Não estou vendo nada. O céu está vazio.” (p.127) A partir daí, passa a concentrar na terra e seus habitantes o foco de sua observação. Quando todos pensam que o velho estava tendo um derradeiro ataque de libidinagem porque fixava sua luneta numa mulherinha lasciva, a “anã branca”, tinha na verdade sua curiosidade voltada para o céu, fato que Heládio descobre, quando consegue decifrar umas anotações do tio já morto. Dominando a “psicologia da fraude” até o fim, o tio consegue enganar a todos. As “anãs brancas” estavam descritas (segundo dois astrônomos do século XIX) como estrelas de baixa luminosidade e alta temperatura. Talvez o enfermeiro tivesse sido responsável pela confusão, ao estender o nome da estrela àquela mulherzinha de baixa estatura e alta temperatura sensual. Entre o céu e a terra, o tio Oscar privilegia a terra e é para ela que olha como um reflexo do céu. Mapa celeste às avessas.

Octavio Paz inicia seu livro **Conjunciones y Disjunciones**<sup>3</sup> com uma instigante análise do que ele chama a metáfora da cara e do cu. Inicialmente se refere a uma gravura de Posada, onde uma anã virada de costas para o espectador, mostra-lhe o traseiro, no qual se desenha uma cara. Refere-se, em seguida, à obra de Quevedo, **Gracias y Desgracias del Ojo del Culo**, onde o autor faz uma longa comparação entre o traseiro e o rosto. A superioridade do primeiro consiste em ter um olho só, como os ciclopes que “descendem dos deuses da visão.”

A gravura de Posada e a metáfora de Quevedo parecem dizer o mesmo: a identidade entre a bunda e a cara. Mas há uma diferença: a gravura mostra que a bunda é uma cara, enquanto Quevedo afirma que a bunda é como a cara dos ciclopes.

Estão na mira de Zulmira nossas “vergonhas” encobertas, o que em nós é corpo, materialidade, nossa realidade mais real, mas está claro que ao tratar de um

dos pólos, ela trata, por tabela, do outro. Afinal todos os opostos possíveis (superior x inferior; anterior x posterior, natural x cultural, corpo x não-corpo, matéria x espírito, etc.), como a cara e a coroa, são partes necessariamente complementares da mesma moeda.

Entre o cometa de Halley, as estrelas do céu, e os “cômodos inferiores” de Heládio (“As suas partes e as suas vergonhas. Como se parecem com a sua vida inteira.” p. 180), a autora, como o mágico tio Oscar, privilegia a metáfora em seu sentido descendente, isto é, ela enxerga a cara como bunda e não a bunda como cara. É essa a cara estampada da burguesia, degradada ainda mais pela doença, que ocupa lugar importante no romance. Veja-se esse diálogo entre Heládio e Mauro:

“- É isso aí! É isso aí! Minha operação tem mesmo uma natureza escusa! Fui operado num lugar muito discutível, concedo! O termo “região enervada” dado pelo Dr. Macedo é naturalmente uma maneira esperta dele ocultar de mim o verdadeiro caráter da intervenção! E apesar da capacidade admirável do Dr. Macedo isso no caso não adianta nada. A “fealdade” por assim dizer está na cara.

- Perdão, na cara é que não está.

- Eu quis dizer,

- Sei; por força de expressão você inverteu as extremidades.”

(p.100)

Como a linguagem de Zulmira é fina e altamente elaborada, o materialismo de suas motivações é também a racionalidade de sua postura. Neste caso, linguagem, **logos** e, por metonímia, boca e cara, constituem o lugar da enunciação do escritor. Em outras palavras, é com a cara que ela fala da coroa.

## NOTAS

1. Veja-se, a propósito de cantigas medievais carnavalizadas, o estudo de Yara Frateschi Vieira “Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco.”, in **Revista Estudos Portugueses e Africanos**, nº 1, Campinas, Unicamp, 1983, pp. 95-110.
2. Vejam-se de Roberto Schwarz o ensaio sobre a ficção de Paulo Emílio Salles Gomes, “Sobre as Três Mulheres de Três PPPês”, em **O Pai de Família**. R.J., Ed. Paz e Terra, pp. 127-147 e também o posfácio do mesmo autor ao livro de Zulmira Ribeiro Tavares **O Nome do Bispo**.
3. Octavio Paz, **Conjunções e Disjunções** (Tradução de Lúcia Teixeira Wisnik), S.P., Ed. Perspectiva, 1979.