

## FICÇÃO E REALIDADE: A LITERATURA COMO INTERMEDIÁRIA DO CONHECIMENTO EM 'A SUA MEDIDA', DE ZULMIRA TAVARES

### *FICTION AND REALITY: LITERATURE AS AN INTERMEDIARY OF KNOWLEDGE IN 'A SUA MEDIDA' BY ZULMIRA TAVARES*

Cristina Napp dos Santos (UFPel)<sup>1</sup>

Alfeu Sparemberger (UFPel)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Apesar de apresentar uma obra bastante enxuta quanto ao número de volumes publicados, a paulistana Zulmira Ribeiro Tavares é uma autora que tem relativo reconhecimento por parte da crítica especializada. Seus contos, no entanto, bem como sua produção ensaística, apresentam pouca fortuna crítica. Considerando essa lacuna, este trabalho se debruça sobre o conto “A sua medida”, publicado em seu livro *Termos da Comparação* (1974). A partir dele, propomos uma reflexão acerca da apreensão da realidade, da aquisição do conhecimento e do trabalho do escritor. Para tanto, consideramos textos de fortuna crítica da obra de Tavares e baseamos a discussão em um ensaio da própria autora publicado no mesmo livro, “Ficção e conhecimento”, e outros escritores que se debruçaram sobre os tópicos (Aristóteles, 2004; Compagnon, 2001; Barthes, 2011; Iser, 1996.)

**PALAVRAS-CHAVE:** Zulmira Ribeiro Tavares; conto; ficção; realidade; conhecimento.

**ABSTRACT:** Despite presenting a very short work in terms of the number of volumes published, Zulmira Ribeiro Tavares, from São Paulo, is an author who has relative recognition from the specialized critics. However, her short stories, as well as her essay production, have little critical fortune. Considering this gap, this work focuses on the short story “A sua medida” published in her book *Termos da Comparação* (1974). From it, we propose a reflection on the apprehension of reality, acquisition of knowledge, and the writer's profession. For this, we consider texts of critical fortune from Tavares' work, her essay “Ficção e conhecimento” published in the same book, and other writers who focused on the same topics (ARISTÓTELES, 2005; COMPAGNON, 2001; BARTHES, 2011; ISER, 1996.)

**KEYWORDS:** Zulmira Ribeiro Tavares; tale; fiction; reality; knowledge.

## INTRODUÇÃO

Zulmira Ribeiro Tavares (1930-2018) foi uma escritora paulistana nascida em uma família de grandes posses, tendo um contato muito próximo com essa classe social mais abastada e suas incongruências. Sua estreia na literatura se deu em 1955, com a antologia de

---

<sup>1</sup> Possui graduação em letras com habilitação em português e inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e mestrado na área de Literatura Comparada pelo programa de pós-graduação em letras da mesma instituição. <http://lattes.cnpq.br/3413924040593050>

<sup>2</sup> Graduado em Letras pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUI). Possui mestrado em LETRAS pela Universidade Federal de Santa Catarina (1989) e doutorado em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (2004). Atualmente é professor da Universidade Federal de Pelotas. <http://lattes.cnpq.br/9671613350365467>

poemas intitulada *Campos de dezembro*, refutada pela autora<sup>3</sup> e hoje fora de circulação. Quase 20 anos depois, é com *Termos da comparação* que a autora é reconhecida pela crítica especializada ao receber o Prêmio Revelação da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). A obra chama a atenção por se tratar de um conjunto de poemas e contos que se encerra com um ensaio no qual a autora esclarece suas noções de arte, literatura e conhecimento, alinhavando esses conceitos e abrindo mão do academicismo que envolve tais termos “graças à linguagem não-especializada [...] liberta de qualquer jargão e que vem a ser exatamente a da indagação filosófica quando usada no limite da linguagem ‘comum’” (Tavares, 1974c, p. 199). Além disso, seu ensaio disposto como último capítulo, sem a intenção de explicar seus escritos, nos convida a repensá-los ao revelar sua visão de mundo e processos de criação. Para a professora Ana Pacheco (2007), esse livro de Zulmira já indicava um trânsito fácil por diferentes gêneros, “figurando lado a lado criação e reflexões sobre ficção e conhecimento, algo pouco comum entre nós” (p. 273). Para ela, no romance *O nome do bispo* (1985) Zulmira teria aperfeiçoado sua técnica, empregando uma linguagem ensaística a fim de apreender a realidade narrada, “um modo da invenção quando o real tornou-se, também para esta, mais e mais inapreensível” (Pacheco, 2007, p. 273).

Embora não seja uma autora considerada canônica, tampouco tenha publicado um número maciço de volumes, Zulmira Tavares merece um olhar atento tanto pela qualidade de sua narrativa reconhecida por importantes críticos, como Roberto Schwarz (1997), quanto pela afiada crítica à trivialidade da classe burguesa. Ademais, há em sua escrita um conjunto de elementos que fomenta uma profícua discussão acerca da apreensão e representação da realidade, sobretudo no fazer literário, para além de seu projeto de “manter vivo na mente do possível leitor tudo aquilo que me parece verdadeiramente importante em relação à experiência estética, particularmente na Literatura” (Tavares, 1974c, p. 200). Tais questões são tão caras para a autora que aparecem em, pelo menos, três contos de *Termos da comparação* (1974c): “A coisa em si”, “A sua medida” e “Realidade/realidade”, bem como motivam uma longa discussão no ensaio que encerra a obra, “Ficção e conhecimento”. Entre essas narrativas, destacamos o conto “A sua medida”. Com o intuito de aprofundar a temática da apreensão da realidade, sem deixar de abordar a decadência e superficialidade do sujeito, é sobre ele que este trabalho se debruça. Para tanto, considera também o posfácio do volume, fundamental para compreender o projeto da autora como um todo.

---

<sup>3</sup> Em entrevista a Manuel da Costa Pinto para o Programa Entrelinhas, veiculado na TV Cultura e apresentado no dia 1º de maio de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aig5LUZ4LBE&t=550s>. Acesso em: 15 ago. 2021.

À vista disso, esta proposta se realiza a partir de um recorte específico da obra de Zulmira Tavares: o conto “A sua medida” e o ensaio “Ficção e conhecimento”. Por centrar-se nos pontos anteriormente apresentados, baseia-se também em pesquisa bibliográfica a fim de ampliar as discussões sobre literatura e representação da realidade.

### “A SUA MEDIDA”

“A sua medida” é o terceiro conto que compõe o segundo livro de Zulmira. Logo de início, salta aos olhos suas estratégias narrativas, que se valem de uma linguagem irônica, contundente e sagaz. Mesmo sendo apenas sua segunda publicação, tais características fazem com que Zulmira vincule-se a uma sólida tradição literária e assumam um posicionamento; “sua ironia, derivada da autoconsciência narrativa de Machado de Assis, com o acréscimo satírico de Oswald de Andrade e a minúcia autocrítica de Paulo Emílio Sales Gomes, é uma resposta ficcional ao regime militar, sobre o qual sua obra só aparentemente silencia” (Manfrini, 2008, p. 19). Assim como o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), Zulmira também faz uma exímia leitura de seu entorno e, como ele, compõe “uma expressão da sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica. O ‘homem do seu tempo e do seu país’ deixava de ser um ideal e fazia figura de problema” (Schwarz, 2008, p. 11).

Na cena de abertura, essas características presentes na escrita da autora estão expressas na voz de um mordaz narrador heterodiegético, que nos apresenta um menino de seis anos e a forma como ele apreende a realidade que o cerca. De nome André Alcides de Andrade, o menino está no mundo, faz parte dele e usa seus sentidos para apreendê-lo e transformá-lo em matéria de sonho. Os sonhos, por sua vez, são frágeis como brinquedos de criança, “montados com cola, armações leves de taquara e seda” (Tavares, 1974a, p. 30). Além de ser essa a forma como o menino conhece a realidade que o cerca, o movimento de se valer do mundo real para transformá-lo em matéria onírica o aproxima de um escritor à medida que ambos estão criando uma “verdade”. Tal aproximação mostra-se em conformidade com o projeto da autora, uma vez que ela equipara os sentidos de criar e apreender quando dizem respeito à realidade.

Longe de serem um tema pertinente apenas à autora, essas discussões quanto às relações entre verdade e criação vêm sendo discutidas desde a Antiguidade com a *Poética* de Aristóteles e a questão da *mimêsis*, isto é, a imitação da realidade pela arte. Para o filósofo, contudo, o poeta não se limita a reproduzir aquilo que vê, posto que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais poderiam acontecer, possíveis no ponto de vista

da verossimilhança ou da necessidade” (Aristóteles, 2005, p. 28). Assim, do ponto de vista aristotélico, a literatura não está incumbida de fazer uma representação fiel do mundo, mas narrar um mundo possível, coerente, pautado na verossimilhança. Roland Barthes (2011) também rejeita a ideia de uma narrativa voltada para a mera imitação, ressaltando o caráter significador da ficção.

A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato, não “vemos” nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada “do que acontece” é a linguagem tão somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada (Barthes, 2011, p. 62).

Levando em consideração essas premissas, bem como o entendimento de Platão acerca da *mimèsis*, Antoine Compagnon (2001) faz uma longa reflexão pensando a problemática da representação no intuito de responder à pergunta que introduz suas proposições: De que fala a literatura? Na opinião do professor francês, a solução para esse questionamento não está na ideia de que a literatura fala sobre o mundo ou que fala sobre ela mesma. De acordo com ele, há uma interface entre esses dois pontos de vista, uma vez que “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo” (Compagnon, 2001, p. 126). Para propor essa “trégua”, o autor se debruça sobre a visão aristotélica já presente na *Poética*, de que a *mimèsis* se configuraria como uma forma de aprendizado:

imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos [...] todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. É que eles, quando veem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, “este é aquele assim e assim”. Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objeto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do gênero (Aristóteles, 2004, p. 42-43).

A partir disso, conclui Compagnon (2001), a *mimèsis* pode ser tida como conhecimento, visto que é a forma pela qual o homem constrói e habita o mundo. Em seu ensaio que fecha *Termos da Comparação*, Tavares também aproxima o fazer literário da aquisição de conhecimento. Para tanto, explica que no termo “realidade” está inculcada uma ideia de “apreensão” da mesma, uma vez que só apreendemos como real aquilo que existe. Dessa forma, diz a escritora, a realidade estaria ligada a conhecimento, uma vez que o segundo testemunharia

e ratificaria a primeira (Tavares, 1974b). De acordo com ela, não é possível diferenciar a realidade como ela é; e a realidade, como ela é *para* o sujeito que a encara, conseqüentemente a distinção entre “apreensão da realidade” e “produção da realidade”, é igualmente inviável. “Se a distinção entre ‘apreensão’ e ‘produção’ fosse colocada com a exigência de escolha por uma ou outra noção, o ‘em-si’ teria que se fazer – em cada caso – simultaneamente negado e afirmado, resultando em uma impossibilidade lógica (Tavares, 1974b, p. 207). A autora explica que em ambas as situações a aferição teria de ser feita de dentro do processo, o que geraria um impasse quanto à identificação entre sujeito e objeto. Detendo-se na interação entre realidade e apreensão da mesma mediada pelo conhecimento, Tavares aponta que conhecer algo que está fora do sujeito pode vir a ser uma hipótese de trabalho relacionada ao processo de ficcionalização do real.

De volta à narrativa, a imagem do pequeno André, no entanto, contrasta com a entrada do parágrafo seguinte, quando o narrador nos apresenta Antunes Afonso de Azevedo. Apesar da semelhança entre os nomes, e dos 40 anos que os separam, a forma como este assimila sua realidade é totalmente oposta à da criança. Ele também está no mundo, mas busca um distanciamento a fim de melhor compreendê-lo, ignorando aquilo que julga supérfluo. Esse comportamento se justifica pela profissão da personagem: é escritor. Nas palavras do narrador, *denomina-se* como tal, sugerindo pouca qualidade em seu trabalho, bem como sua falta de reconhecimento, o que é confirmado na sequência. Apesar disso, a personagem escreve, e o faz com obstinação.

A escrita é o que intermedeia sua relação com o mundo; é a partir dela que ele encara o que o rodeia e vislumbra um futuro possível. Dito de outra forma, assim como para a autora (1974b), a literatura para Antunes também se configura como uma forma de conhecimento, porém, para a personagem, essa parece ser a única, visto que ele só “conhece” o mundo após registrá-lo em palavra, como vemos no seguinte trecho:

... e voltando a escrever começava a ver. Via todo um mundo, todo um mundo velho que lhe aparecia sempre como limiar de uma nova paisagem. Sua casa, seu Volkswagen de segunda mão, o banheiro de ladrilhos desiguais e encanamentos antigos onde um homem sonha e evacua com igual precaução; a sessão de cinema às dez, aos sábados: as coxas de sua mulher ajeitadas a custo e apressadamente na cinta antes de partirem. Sua mulher: seu buço apontando escuro sobre o lábio, uma sinistra aurora pelo avesso, sua menopausa apontando precoce, uma ameaça distante porém certa; a conversa costumeira da mulher com as próprias estranhas, o suave ronronar de suas entranhas, a eventual iluminação instintiva a que são dadas as mulheres – às vezes, apesar de tudo – debruçadas tristes em um futuro masculino e incertas, ainda que perseverantes, no seu papel de “incentivadoras” (Tavares, 1974a, p. 31).

Além da relação de Antunes com a produção ficcional, no excerto, mais do que mera comprovação do real (Barthes, 2012), a descrição nos situa no universo da personagem, bem como reforça a acidez da narração e exemplifica a crítica social pela qual a autora ficou conhecida. Antunes é um escritor decadente, fato expresso na ambientação do conto, no carro usado e na casa deteriorada. Osman Lins (1976) volta-se, especificamente, para a questão espacial, sua importância e a forma como é introduzido pelo narrador. Chama a atenção, sobretudo, para a integração entre espaço e personagens, mostrando a inviabilidade de estudar isoladamente os elementos da diegese. Com base nisso, o autor classifica esse espaço da narrativa como tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem, e que, inventariado, tanto pode ser absorvido quanto acrescentando por ela, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para o zero (Lins, 1976). Nesse sentido, se há uma absorção do espaço pela personagem, o limite entre esses elementos é instável, de modo que os ladrilhos desiguais e a precariedade do encanamento são reflexos da falência do protagonista enquanto escritor. Essa característica se estende à esposa Cristina, às voltas com a passagem do tempo, a impassibilidade do marido e o papel de mera incentivadora que lhe é atribuído. A rotina e o desinteresse entre o casal acentuam esse aspecto e denotam certo conformismo, sobretudo de Antunes. Mesmo o ato sexual entre os dois é descrito, posteriormente, como algo mecânico, fazendo parte de uma rotina que não vivem de fato. Se é apenas por meio da tradução em palavra que o personagem interage com o mundo de forma a construir uma experiência, nada disso parece ser matéria literária para ele, uma vez que permanece alheio e incólume ao estado de degradação da realidade na qual está inserido, não a apreendendo. Ao igualar apreensão e produção, Tavares (1974b) explica a apatia do personagem ao sustentar que o não apreendido resulta em um fato não realizado, não tornado real, portanto. Dessa forma, ainda que o narrador descreva um escritor em declínio, não temos acesso ao ponto de vista de Antunes; não conhecemos sua percepção da realidade acerca do mundo tangível, tampouco o resultado de suas abstrações.

A fim de buscar novas ideias para seus enredos, o escritor viaja com a esposa para Campos do Jordão, região serrana de São Paulo, onde se instalam em uma pousada. É aqui que a esposa de Antunes ganha complexidade e o conflito se desenrola. Cristina teme a velhice e a morte, e, olhando-se no espelho, revela uma profunda insatisfação com sua vida. Reflete sobre seu papel secundário na vida do marido e sobre como se sente excluída do universo do parceiro. Também faz referência ao espaço físico da casa com seus cantos gastos, pensa nos jantares como “jantarecos” sem significado, e nem mesmo as amigas oferecem algum alento. Cristina ressentida-se pela mediocridade do marido, e, em uma tentativa de estabelecer um diálogo, conta-

lhe sobre uma fatalidade ocorrida onde estavam hospedados: uma criança, um menino conhecido do casal, teria caído de um cavalo e sido arrastado pelo animal, vindo a óbito no mesmo instante.

Não há informações o suficiente que permitam negar ou afirmar que essa criança era a mesma descrita no início do conto. Essa possibilidade, no entanto, potencializa a comoção do leitor, já que esse tende a comparar a ideia bastante terna da criança que sonha com a imagem dessa morte violenta e inesperada descrita por Cristina. Ela descreve o menino, o acidente, o estado da mãe e a ausência do pai, e Antunes permanece inabalável ao ouvir o relato. Diante da falta de comoção do marido, a mulher faz acusações contra ele:

Eu sei. Eu sei a que raça você pertence. Está aí com este ar de mosca morta, este ar de palerma. Não me diz nada. Nunca me diz nada. Não sente nada. Exceto, naturalmente, às vezes, azia. Seu idiota! Eu sei. O menino morre, se arreventa todo, que horror meu Deus, que horror enorme, você continua dormindo em pé. Mas, ah! eu te conheço meu velho. Eu te conheço! Ele te serve bem! É a tua medida. A tua medida! Você vai escrever um conto depois. Um poema, quem sabe. Vai falar dele, seu sem-vergonha! Um conto cheio de sutilezas, arrepios, nada de gosma escura que deve ter espalhado daquela cabeça, hein? Eu sei. Aí está você feito um palerma cozinhando em banho-maria suas palavrinhas cuidadas. Mas ninguém precisa delas, entendeu? Ninguém. Ninguém. O menino morreu, morreu de vez, morreu de todo, será que você não atina? Meu deus, mas que horror enorme! (Tavares, 1974a, p. 34).

Em sua explosão, Cristina expõe o que julga ser frieza do marido, não só por não se comover com a morte do menino, mas também por sentir apenas aquilo que é meramente uma questão fisiológica. Mais do que isso, a dureza da crítica consiste no fato da lamentável morte da criança ser utilizada como matéria para a escrita de uma produção literária cujas palavras seriam cuidadosa e meticulosamente escolhidas, não havendo qualquer impedimento moral que fizesse Antunes pensar duas vezes antes de traçar as primeiras linhas de seu esboço. Não há no personagem a preocupação exposta por Adorno (1998) de que a estética se sobressaísse à ética, de que o horror fosse estetizado por meio da obra tornando-o palatável. Pelo contrário, Antunes está em busca de uma perfeição literária, uma arte de caráter meramente *contemplativo*, que não gera experiência, tornando-se alienado, incapaz de se relacionar com o mundo que o cerca. Nesse sentido, o comportamento do personagem ilustra bem um dos objetivos da autora, que é entender a ficção, vista por ela como uma produção no campo da língua inserido no âmbito da arte, “como o fenômeno de cultura onde as questões pertinentes à língua na sua relação com o conhecimento, assumem a sua feição mais aguda e problemática” (Tavares, 1974b, p. 202). Para Tavares, o termo ficção abarcaria todo o imaginário “figurativo” das produções artísticas que se valem de textos e escrituras. Imaginário figurativo, por sua vez, é definido pela autora como qualquer área em que se encontrem figuras destacadas do campo da percepção ingênua,

bem como ao deslocamento desse campo em direção à imaginação produtiva. Com isso, esse imaginário diz respeito tanto a estágios rudimentares quanto a mais complexos, sendo a língua um elemento fundamental para a diferenciação figurativa, uma vez que a modela, nomeia, hierarquiza, incorpora e exclui. Além disso, continua Tavares (1974b), a língua também se baseia em figuração:

Existe sempre – por assim dizer – um plano de imagens que subjaz ao meramente operacional, que remete o homem de uma forma ou de outra à pluralidade figurativa de sua percepção ingênua. Estaria ele sempre retido, enredado a certas franjas de seu cotidiano. Franjas ou fios que teceriam determinada teorização sua com materiais de uma experiência anterior (p. 203).

Dessa forma, apesar da possibilidade de abstração, o trabalho com a língua está indubitavelmente ligado às experiências individuais, das quais dependem a formação do sentido e a interpretação das novas informações recebidas. Assim, quando Antunes limita sua experiência no mundo, restringe também suas possibilidades de percepção e significação da sua própria vivência, bem como da existência daquilo ou daqueles que estão à sua volta. Por outro lado, a reação do escritor está de acordo com o descrito por Tavares em seu ensaio no que se refere à conquista do conhecimento. Em pensamento, Antunes está ficcionalizando a tragédia da criança e genuinamente sendo absorvido pela aquisição do conhecimento sobre a morte, deleitando-se com a conquista do saber. Tavares (1974b) retoma Aristóteles para sustentar que “os objetos reais que não conseguimos olhar sem susto, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas [...] A causa é que a aquisição de um conhecimento arrebatava não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem muito tempo essa satisfação” (p. 234). Ao dissertar sobre a história da poesia trágica, o filósofo sustenta haver certo prazer no que concerne à contemplação dessas imagens repulsivas. Acredita, também, que o impacto causado pela representação dessas cenas perturbadoras poderiam ser úteis, já que, em seu entendimento, a imitação traz consigo um caráter educativo, de conhecimento.

É importante salientar, contudo, que a informação que Antunes recebe diz respeito a algo que Cristina teria ouvido de terceiros, sendo, portanto, uma criação a partir de criações, mera confabulação. Ainda que fale com propriedade e riqueza de detalhes, Cristina não foi testemunha da morte do menino; sua narração é baseada na narração de outro interlocutor, estando estreitamente ligada, portanto, a seu próprio imaginário. Wolfgang Iser (1996) explica que apenas a imaginação pode captar aquilo que não está posto no texto, de modo que toda a sua estrutura se converte na consciência perceptiva do leitor ao incitar uma série de imagens. Assim como Tavares (1974b), o autor também afirma que tais imagens são afetadas pela



experiência de quem lê ou ouve uma história. Essas experiências, por sua vez, atuam como referências que permitem apropriar-se do desconhecido ou fundamentar sua imagem. É essa imagem “de segunda mão” compartilhada com Antunes que servirá a ele como ponto de partida para sua ficção. Diante disso, a aquisição de seu conhecimento passa pelo filtro de Cristina e dos indivíduos que anteriormente narraram o acontecido que, num primeiro momento, pouco comoveu o escritor.

Apesar, no entanto, da forte acusação, o choro de Cristina também não é de todo motivado pela tragédia transcorrida naquela tarde:

Chorava como uma mulher se permite chorar. Como uma mulher casada há muitos anos e já não muito nova se permite chorar. Chorava sem pudor. Mas não chorava o menino, ou, quem sabe? [...] Chorava enfim a sua traição para com o marido. Pois que o traíra. A palavra era pesada e de mau gosto. No seu meio a coisa não teria sido descrita assim. Muitas outras palavras seriam aventadas antes: “frustração”, “liberdade”, “ele, ela, ele, ela”. Pois sim. Mas o traíra. Era isso. A palavra tinha pingentes, ouropéis, era feia, desgraciosa. “Traição”, muito bem, a palavra cabia inteirinha em um “tango argentino”, não em um bem dançado naturalmente, quando então o que é vulgar adelgaça-se e ganha o movimento breve da elipse: o do tango intangível; cabia era em um mal dançado, em um muito mal-acabado. Traíra-o com um sujeitinho, um turista. Traíra-o no quarto de outra pensão igualzinha àquela, quase um quarto de hotel. No peso do corpo do homem vinha todo o sol de Campos, todo o calor fazendo-a dormir despreocupada. Dormia o sono alto e chorava hoje e arrastava o seu sono de ontem boiando nas águas, já disforme e inchado. (Tavares, 1974a, p. 34-35).

A esposa de Antunes sente-se culpada por tê-lo traído com um sujeito de posição social inferior à do casal em um ambiente de pouco luxo. Ao situar o foco narrativo em Cristina, mais uma vez o narrador utiliza expressões de cunho pejorativo para se referir à sua visão de mundo. Não há palavra que amenize seu ato, considerado vulgar, de infidelidade, bem como seu amante é tratado agora como um “sujeitinho”, um turista sem profundidade. Para Marcelo Coelho (1998), há, na narrativa de Zulmira, um gosto pelos diminutivos que a aproximariam de Dalton Trevisan, no entanto, afirma o autor:

O realismo de Dalton Trevisan busca uma espécie de concentração súbita, de baque surdo no desfecho, de gesto eloquente interrompido pelo meio. Já o realismo de Zulmira Tavares é feito de implicâncias, não de obsessões; de cismas, não de taras. Ela cuida mais do sem-sentido do que do absurdo; abomina a obliquidade do cafajestismo e do circunlóquio, preferindo a cadeira de espaldar reto, o encosto de palhinha, o decoro paulistano em que fervem, a seco, contrariedades comezinhas (Coelho, 1998, online).

Apesar da culpa, Cristina não revela o acontecido ao marido, privando-lhe de saber a verdade, mas também evitando que ele se torne um marido traído ao narrar-lhe o adultério, uma vez que, para Antunes, apenas o trabalho com a palavra concretiza o fato. Nesse contexto, a

esposa não apenas filtra a informação para o escritor, como lhe priva de ter acesso a um conhecimento mais amplo sobre ela e sobre o próprio matrimônio, fragilizado pela impossibilidade de comunicação entre os dois.

É importante salientar, ainda, que, diante disso, tal como Antunes, a mulher também usava o menino como pretexto, tanto para ter algum assunto com o marido quanto para chorar na frente dele as suas frustrações e o fato de tê-lo traído com um sujeito de classe social mais baixa. Assim, o casal sintetiza a “derrocada de indivíduos burgueses e da renitência com que as prerrogativas de classe se mantêm” (Pacheco, 2007, p. 274). O choro da esposa, porém, não é suficiente para tirar Antunes de seus pensamentos: ele continua lá, inerte, confabulando a escrita do desespero do menino, imune ao desespero da esposa e alheio à ruína de seu casamento.

Antunes ouvia de maneira extremamente clara os cascos do cavalo.  
A cabeça rodava, batia no asfalto e abria-se como uma caixa de surpresas para a luz.  
Ele via os olhos do menino saltando fora resplendentes do dia, vertiginosamente enxergando o azul... até quando?  
Antunes escutava com atenção, com a mais concentrada atenção, o grito prolongado, o relincho, os cascos.  
Quando o menino soubera? E quando deixara de tudo saber? Quando o céu se encurtara finalmente e caíra dobrado sobre seu corpo?  
E ele via – via sempre – via a cabeça iridescente, coalhada de azul, rolando no asfalto; com extrema concentração escutava ainda os ruídos diurnos, então já diurnos: o seu mais entranhado desespero – a sua medida (Tavares, 1974a, p. 36).

A experiência de Antunes com a morte é descrita a partir de sensações suscitadas pela narração. O escritor ouve, vê, pondera sobre o estado de consciência da criança. Concentra-se a ponto de quase conseguir tocar a cabeça ferida do menino. Nesse trecho, a voz do narrador mistura-se aos pensamentos de Antunes, que imagina a situação com alguns traços de lirismo dispensáveis para a circunstância, mas próprios do fazer literário. O fascínio do protagonista e seu anseio por representar e tornar essa experiência compartilhável, corrobora a tese de Aristóteles (2004) assentida por Tavares; mais que isso, desestabiliza o leitor ao evocar uma visão de profundo sofrimento, necessária para acessar determinado conhecimento, mas que, por vezes, contradiz as questões éticas que envolvem a estetização do horror e a possibilidade de deleite a partir da dor dos outros.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que este não seja o foco desta reflexão, vale pontuar o domínio da autora com relação ao gênero conto. O impacto da descrição da morte do menino, aliado à brevidade da narrativa, garante ao fim do conto a unidade de efeito, fundamental de acordo com a concepção

de Edgar Allan Poe (2011) sobre o gênero. Tido como o *pai* da versão clássica dessa forma de narrativa de curta extensão, em seu conhecido ensaio *A filosofia da composição* (2011), o poeta americano foge dos ideais românticos de um escritor inspirado que elabora seus textos de forma espontânea. Poe (2011) revela seu processo de criação, expõe uma laboriosa técnica e compartilha sua visão acerca do que é essencial em uma boa narrativa: a brevidade, com exceção do romance, e a impressão causada no leitor. Em seu conto, Tavares ilustra o ofício ao trazer para o centro de seu conto um personagem escritor que produz obstinadamente e precisa buscar uma fonte de inspiração. A própria autora deixa transparecer essa meticulosidade na concepção de seus textos e manifesta um interesse claro não em dar respostas, mas provocar as emoções do leitor, e, sobretudo, aprimorar seu senso crítico, convidando-o a interrogar o mundo que se apresenta em um gesto antes filosófico do que literário: “a natureza do inquirir filosófico comporta menos um resultado do que a preparação de uma situação objetiva por meio da qual se indaga; comporta antes uma reflexão do que uma resposta, ou melhor, esta reflexão é a resposta” (Bense *apud* Tavares, 1974b, p. 199).

De acordo com Ricardo Piglia (2004) a versão moderna do gênero, introduzida por Tchekhov, “abandona o final surpreendente e a estrutura fechada” (p. 91) ao abordar temas mais cotidianos. Tavares demonstra domínio de ambas as concepções do conto ao sintetizar os dois modelos e desenvolver um estilo bastante próprio que não deixa de referenciar outros grandes autores. É indiscutível a brevidade da sua narrativa, bem como o impacto causado pelo gozo de Antunes ao visualizar a morte do menino. Também há, contudo, uma cotidianidade em seu texto no caso de “A sua medida”, expressa na superficialidade da relação do casal e em sua tentativa de encontrar sentido na monotonia dos dias. Apesar dessa forma peculiar de conceber a narrativa e trabalhar a linguagem, há uma lacuna crítica no que se refere, principalmente, aos contos de Zulmira; essa lacuna merece ser preenchida, uma vez que eles se configuram como uma parte relevante de sua escrita e têm muito a contribuir com o nosso entendimento do fazer literário da autora e de seu projeto artístico.

Além disso, embora seu ensaio retome discussões importantes para a área e revele uma forma bastante particular de encarar a arte como um todo, o trabalho ensaístico da autora também parece estar negligenciado. Ambos os gêneros revelam a facilidade de Tavares em circular por diferentes modalidades da escrita ficcional e não ficcional, não deixando dúvidas quanto à sua familiaridade e técnica com a palavra e qualidade narrativa. Mesmo sendo conhecida, sobretudo, por sua prosa metódica e duras críticas à burguesia paulista – da qual inclusive fazia parte e por isso fala com propriedade e ironia –, sua obra oferece um amplo leque de possibilidades de análise que merece ser mais explorado e difundido. A partir de

apenas um de seus contos, este artigo propôs uma discussão acerca da apreensão da realidade, da forma com que essa se relaciona com o conhecimento e o imaginário, perpassando a relação entre a concepção da autora no que diz respeito à criação literária, sem deixar de lado a mediocridade da classe média. Apesar dessa escolha, não podemos negar a inesgotável possibilidade de leituras de uma mesma narrativa, como a função que o ambiente exerce no conto e a menção quanto à desvalorização da mulher na sociedade, relegada ao papel secundário de mera incentivadora.

Por fim, convém pontuar que em “Ficção e Conhecimento” a autora ainda propõe um longo comentário acerca do papel da crítica na leitura das obras. Parte dessa consciência advém do fato de desempenhar um papel de crítica de arte. Para ela, ainda que estas devam ser concebidas a partir de um caráter de abertura, que reside na interpretação progressiva e aproximada (Tavares, 1974b), quem se propõe a lê-las e criticá-las deve estar apto a fechá-las lentamente. Em Tavares (1974b) esse fechamento consiste “na *descrição* que repõe os limites de uma fabulação” (p. 238), isto é, atribuir um sentido limitado sem desconsiderar sua intersubjetividade. A autora sustenta que “se a arte é produtora de sentido, compete à crítica de arte reassumir esse sentido em direção à cultura de onde a obra emergiu” (Tavares, 1974b, p. 239). De acordo com Sílvia Freire (2018), para além de fazer a crítica de produções artísticas, a autora incorpora esse pensamento em sua própria obra, de modo que o posicionamento da escritora atua como advertência para um realismo ingênuo que lhe assegura a posição de uma produtora cultural responsável quanto à cultura de onde emerge; mais do que isso, a partir desse cuidado, afirma Freire (2018), é possível entender como a autora retoma sua origem paulistana de uma classe abastada para criticá-la, identificando as incongruências de suas estruturas. Nesse sentido, “o olhar subjetivo de Zulmira Ribeiro Tavares se projeta para o coletivo, ‘fechando’ a produção de sua obra” (Freire, 2018, p. 86).

Apesar dessas importantes colocações, considerando a visão de Umberto Eco (2007) acerca de obra aberta, é importante salientar que este artigo não se coloca como uma análise fechada do conto de Zulmira Tavares; antes disso, é um convite para conhecer sua contística, ser indagado por ela, apropriar-se das narrativas e conhecer, por fim, as formas de apreensão do real pela arte.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução Augustin Wernet e Jorge M. Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.

BARTHES, Roland. O efeito do real. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua** Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

COELHO, Marcelo. As marcas da maldade de uma bruxa material. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 set. 1998. Caderno Mais! Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs20099814.htm>. Acesso em: 29 ago. 2021.

COMPAGNON, Antoine. “O Mundo”. *In*: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREIRE, Sílvia Barros S. **O belo trágico na literatura brasileira contemporânea**. 2018. 193 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/25/teses/889893.pdf>. Acesso em 15 maio 2021.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. V. 1.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MANFRINI, Bianca R. **A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas**. 2008. 245 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PACHECO, A. P. “O fundo falso da subjetividade”. *In*: **Novos Estudos Cebrap**, n. 77, p. 273-279, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/ppYSL6FjcNQdlqrgz9k348v/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 maio 2021.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *In*: PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar A. **A filosofia da composição**. Tradução Léa Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

SCHWARZ, Roberto. O nome do bispo: um romance paulista. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TAVARES, Zulmira. A sua medida. *In*: TAVARES, Zulmira. **Termos de comparação.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1974a.

TAVARES, Zulmira. Zulmira Ribeiro Tavares para o Entrelinhas. Entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto para o programa Entrelinhas. **TV Cultura.** São Paulo, 1º maio 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aig5LUZ4LBE&t=550s> . Acesso em: 15 ago. 2021.

TAVARES, Zulmira. Ficção e conhecimento. *In*: TAVARES, Zulmira. **Termos de comparação.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1974b.

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

*Recebido em: 24/10/2023*

*Aprovado em: 11/12/2023*

*Publicado em: 09/04/2024*



10.29281/r.decifrar.2023.3a\_1