

DE OLHO NA PAISAGEM: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO EM “O TAPA-OLHO DO OLHO MÁGICO” E “O JAPONÊS DOS OLHOS REDONDOS”, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES¹

KEEP AN EYE ON THE LANDSCAPE: THE CONSTRUCTION OF SPACE IN “O TAPA-OLHO DO OLHO MÁGICO” AND “O JAPONÊS DOS OLHOS REDONDOS”, BY ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

MIRANDO EL PAISAJE: LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN “O TAPA-OLHO DO OLHO MÁGICO” Y “O JAPONÊS DOS OLHOS REDONDOS”, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Samara Fernanda Buoso²

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil

Resumo: A partir da hipótese de que Zulmira Tavares trabalha em muitas de suas ficções com o teatro de falseamento e verdade através de um *jogo* de olhares e espaços conjugados ao humor constante, o ensaio pretende averiguar como a autora opera o mapeamento de diferentes formas de espaço em “O tapa-olho do olho mágico” e “O japonês dos olhos redondos”, ambos presentes em *O japonês dos olhos redondos* (Paz e Terra, 1982), como uma maneira de empreender uma investigação acerca do “significado oculto, a significação subjacente”. Para tanto, utilizaremos como aporte teórico principalmente as considerações traçadas por Gaston Bachelard sobre a casa em *La poétique de l'espace* (Presses Universitaires de France, 1992); as discussões sobre espaço temático levantadas por Bal em “*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*” (1985) e recuperadas por Brosseau (2008) quando debate a questão do espaço em Bukowski, e o conceito de paisagem trabalhado por Michel Collot (2016).

Palavras-chave: Zulmira Ribeiro Tavares; espaço; paisagem.

Abstract: Based on the hypothesis that Zulmira Tavares works in many of her fictions with the theater of falsification and truth through a *game* of looks and spaces combined with constant humor, the essay intends to investigate how the author operates the mapping of different forms of space in “O tapa-olho do olho mágico” and “O japonês dos olhos redondos”, both present in *O japonês dos olhos redondos* (Paz e Terra, 1982), as a way of undertaking an investigation into the “hidden meaning, the underlying meaning”. To this end, we will use as theoretical support mainly the considerations drawn by Gaston Bachelard about the house in *La poétique de l'espace* (Presses Universitaires de France, 1992); the discussions about thematic

¹ O presente artigo foi escrito em 2022 e traz em suas análises alguns resultados provenientes da minha pesquisa de Iniciação Científica: “(Des)mascaramentos e formas do cômico em *O japonês dos olhos redondos*, de Zulmira Ribeiro Tavares”, orientada pela Prof.^a Dr.^a Ana Paula Sá e Souza Pacheco e financiada pelo CNPq.

² Bacharela e licenciada em Letras Português e Francês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Atualmente, é mestranda no programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (TLLC-USP) e continua seus estudos como bolsista CAPES acerca do cômico em *O japonês dos olhos redondos*, de Zulmira Tavares, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Ana Paula Sá e Souza Pacheco.

space raised by Bal in “*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*” (1985) and recovered by Brosseau (2008) when he debated the issue of space in Bukowski, and the concept of landscape worked by Michel Collot (2016).

Keywords: Zulmira Ribeiro Tavares; space; landscape.

Resumen: Partiendo de la hipótesis de que Zulmira Tavares trabaja en muchas de sus ficciones con el teatro de la falsificación y la verdad a través de un *juego* de miradas y espacios combinado con un humor constante, el ensayo se propone indagar cómo la autora opera la cartografía de diferentes formas del espacio en “O tapa-olho do olho mágico” y “O japonês dos olhos redondos”, ambos presentes en *O japonês dos olhos redondos* (Paz e Terra, 1982), como una forma de emprender una investigación sobre el “sentido oculto, el significado subyacente”. Para ello utilizaremos como soporte teórico principalmente las consideraciones esbozadas por Gaston Bachelard sobre la casa en *La poétique de l'espace* (Presses Universitaires de France, 1992); las discusiones sobre el espacio temático planteadas por Bal en “*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*” (1985) y recuperadas por Brosseau (2008) cuando debatía la cuestión del espacio en Bukowski, y el concepto de paisaje trabajado por Michel Collot (2016).

Palabras clave: Zulmira Ribeiro Tavares; espacio; paisaje.

1. INTRODUÇÃO

Narrador, personagem, tempo e espaço: eis as categorias básicas para a compreensão de qualquer texto literário. Debruçando-se principalmente no estudo dos primeiros três fenômenos, os críticos de Literatura parecem ter relegado a um segundo plano o espaço, que não possui um aporte teórico tão numeroso quanto os demais componentes narrativos. Em contrapartida, o final do século XX e início do século XXI mostram o surgimento de uma corrente crítica, notadamente os estudos de Michel Collot (2016) e Marc Brousseau (2008), cujo interesse é justamente a reflexão acerca do espaço na literatura como um caminho para a melhor compreensão de uma obra e, por extensão, de todo o seu contexto de produção.

Levando em consideração a importância da intersecção entre Geografia e Literatura, parece-nos interessante pensar a categoria “espaço” nas ficções de Zulmira Ribeiro Tavares, autora ainda pouco estudada que trabalha de maneira primorosa as possíveis ligações entre as relações sociais e o espaço em suas narrativas, de modo a refletir também acerca de questões caras ao momento histórico que vivenciou.

A escritora nasceu em São Paulo (capital) no ano de 1930 em uma família socialmente abastada e veio a falecer na mesma cidade em 2018. Além de ter atuado como crítica cinematográfica, Zulmira Tavares escreveu uma série de ensaios sobre literatura e artes plásticas, como também lecionou alguns cursos de pós-graduação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Foi com sua prosa

ficcional, no entanto, que a estudiosa garantiu seu espaço como uma das melhores escritoras dentro do panorama da literatura brasileira contemporânea³.

De acordo com Roberto Schwarz, “a precisão descritiva e analítica da prosa de Zulmira Tavares talvez seja única na literatura brasileira atual” (SCHWARZ, 1987, p. 69). Além das colocações do importante estudioso, o reconhecimento por parte da crítica encontra-se expresso em ensaios escritos por intelectuais das mais distintas correntes de pensamento, assim como em teses universitárias que se debruçam, em sua maioria, sobre seus romances.

Um de seus melhores livros, infelizmente ainda pouco estudado, é *O japonês dos olhos redondos* (Paz e Terra, 1982), obra que comporta em si muitas qualidades de sua prosa, como o trânsito entre gêneros, a linguagem ensaística, o humor constante, além de levantar diversas questões que ajudam a pensar a literatura do pós-1964.

Vilma Arêas (1983, p. 106), em uma recensão crítica desse livro, assinala que a obra contém conto, ensaio e lirismo, que são acompanhados por cortes cinematográficos e pela intromissão constante do narrador. Ainda, a estudiosa observa que há no enredo uma combinação entre violência, banalidade e humor, simulando um acordo com a verdade.

Vale lembrar que o livro em questão passou por algumas intervenções, sendo posteriormente republicado pela Companhia das Letras no volume *Região* em 2012. Nessa obra, Zulmira Tavares reúne seus textos das mais variadas épocas, desde *Termos de comparação* (1974), que também sofreu certas alterações, o próprio *O japonês dos olhos redondos* (1982) e *O mandril* (1988), fechando o livro com o ensaio inédito “Dois narizes”, no qual traça aproximações entre *O nariz*, de Nikolai Gógol e o primeiro episódio de *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato.

Segundo Augusto Massi no posfácio a *Região*, Zulmira Tavares estaria indicando com a nova reunião de seus textos que “todos pertencem à mesma região ficcional [...], 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).

³ Para mais informações, ver: ZULMIRA Ribeiro Tavares. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7752/zulmira-ribeiro-tavares>. Acesso em: 21 de junho de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Faz-se necessário ressaltar ainda que suas ficções também se localizam em uma região específica: a cidade de São Paulo, notadamente os bairros de Higienópolis, as imediações do Ibirapuera, Jardins e Vila Nova Conceição.

Como nos lembra Augusto Massi (2012, pp. 340-341), a *paulicéia* começa a surgir com maior força na literatura brasileira com os modernistas, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Antônio de Alcântara Machado. No entanto, segundo o crítico, esse cenário não durou muito tempo, e, mesmo com as obras de Lygia Fagundes Telles e de João Antônio, foi apenas com Raduan Nassar e Paulo Emílio Sales Gomes que a cidade retornou à cena (MASSI, 2012, p. 341). Para o professor, em decorrência de um “deslocamento de energia criativa direcionada para a atividade crítica”, houve uma “espécie de atrofia da ficção paulista” (MASSI, 2012, p. 341), deixando uma série de impasses. Estes que, todavia, foram aproveitados por nossa autora ao operar avanços no âmbito da representação literária e da discussão do pensamento crítico.

A escolha do vocábulo “região” também permite pensar em como o espaço é trabalhado por Zulmira Tavares em suas ficções, seja o espaço ficcional (o texto em si); o espaço concreto habitado pelas personagens; o espaço exterior (a realidade apreendida pela autora); e até mesmo o espaço do imaginário, dotado de uma tal abstração capaz de criar novos espaços e, portanto, diferentes realidades.

O conjunto desses espaços pode ser enquadrado no que Michel Collot (2016)⁴ chamou de “paisagem”. Segundo o estudioso, trata-se de uma categoria que abrange o “ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível” (COLLOT; COUTINHO, 2016, p. 18)⁵. Assim, na esteira das colocações de Collot, ela seria o produto de uma experiência individual. Em outros termos,

a paisagem não é o “país” real, mas o país tal como é posto em forma pelo artista, ou pelo ponto de vista de um sujeito. É assim uma realidade

⁴ A tradução do texto “POÉSIE, PAYSAGE ET SENSATION”, de Collot que utilizo aqui é de Fernanda Coutinho. Para a tradução, ver: COLLOT, Michel; COUTINHO, Fernanda. POESIA, PAISAGEM E SENSACÃO / Poetry, landscape and sensation. *Revista de Letras*, [S. l.], v. 1, n. 34, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2401>. Acesso em: 26 out. 2024. Para o original, ver: COLLOT, Michel. POÉSIE, PAYSAGE ET SENSATION / Poetry, landscape and sensation. *Revista de Letras*, [S. l.], v. 1, n. 34, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2400>. Acesso em: 26 out. 2024.

⁵ No original: “[...] *point de vue d'un individu, que l'horizon à la fois limite et ouvre sur l'invisible*” (COLLOT, 2016, p. 08).

tão interior quanto exterior, tão subjetiva quanto objetiva, que se presta tanto a entrever quanto a perceber; não é um dado objetivo, imutável que basta ser reproduzido. É um fenômeno que muda, segundo o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito reinterpreta em função não somente do que ele vê, mas do que ele sente, experimenta e imagina. [...] não se trata, jamais, em arte como em literatura, de reproduzir ou de descrever a paisagem, mas de produzi-la e de redescrivê-la (COLLOT; COUTINHO, 2016, p. 19)⁶.

Em vista do que foi elencado, o presente ensaio pretende trabalhar com as relações entre espaço e literatura nas duas primeiras ficções de *O japonês dos olhos redondos*, sendo elas “O tapa-olho do olho mágico” e “O japonês dos olhos redondos”.

Ainda, por acreditarmos que um dos principais enfoques da prosa de Zulmira Tavares é também o teatro do falseamento e verdade e o *jogo* de enganos conjugados ao humor constante, o ensaio pretende averiguar como a autora opera o mapeamento de um espaço aparentemente desconhecido, isto é, uma investigação sobre o “significado oculto, a significação subjacente” tão presentes em ambas as ficções aqui analisadas.

Desse modo, também almejamos discutir em que medida esse “significado oculto” se relaciona com o período em que tais ficções foram produzidas, a lembrar, a ditadura civil-militar de 1964-1985, buscando averiguar a contemporaneidade de tais narrativas através das reflexões críticas enunciadas por elas.

Não se trata aqui de realizar uma análise comparativa entre as duas ficções, mas observar como cada uma em particular trabalha com uma mesma matéria histórica, operando soluções estéticas e levantando interessantes questões para pensar não somente a Literatura, mas também a própria conjuntura política pela qual atravessou o país durante os difíceis anos do regime militar brasileiro.

Para tanto, usamos como aporte teórico as considerações traçadas por Gaston Bachelard sobre a casa em *La poétique de l'espace* (Presses Universitaires de France, 1992); as discussões sobre espaço temático levantadas por Bal em “*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*” (1985) e recuperadas por Brosseau (2008)

⁶ No original: “le paysage n'est pas le ‘pays’ réel, mais le pays tel qu'il est mis en forme par l'artiste, ou par le point de vue d'un sujet. C'est donc une réalité intérieure autant qu'extérieure, subjective autant qu'objective, qui donne autant à deviner qu'à percevoir; il n'est pas une donnée objective immuable qu'il suffirait de reproduire. C'est un phénomène qui change selon le point de vue qu'on adopte, et que chaque sujet réinterprète en fonction non seulement de ce qu'il voit, mais de ce qu'il sent, ressent et imagine. [...] il ne s'est jamais agi, en art comme en littérature, de reproduire ou de décrire le paysage, mais de le produire et de le redécrire” (COLLOT, 2016, p. 09).

quando debate a questão do espaço em Bukowski, e, como já citamos, o conceito de paisagem trabalhado por Michel Collot (2016).

Tendo em vista as discussões de Michel Collot sobre Geografia da Literatura, Geocrítica e Geopoética em “Tendances actuelles de la géographie littéraire” (2021) e as considerações sobre o espaço de Brousseau (2008), compreendemos aqui a categoria espaço como algo amplo, abrigando desde espaços físicos, como a casa, o apartamento e as pessoas, até o espaço do imaginário, produtor, muitas vezes, de uma nova realidade e, portanto, de um novo espaço.

A opção por trabalhar o espaço de uma maneira mais abrangente tem a finalidade de propiciar uma maior facilidade de compreensão do conteúdo aqui discutido para as pessoas que não estão acostumadas com diferentes tipos de categoria, como ambiente, lugar, espaço, entre outros.

2. “PSICOLOGIA DA FRAUDE”⁷: AS FALSAS POLARIZAÇÕES DO ESPAÇO EM “O TAPA-OLHO DO OLHO MÁGICO”

A ficção que abre *O japonês dos olhos redondos* é “O tapa-olho do olho mágico”. A narrativa trata de forma cômica um final de tarde no apartamento de César, um poeta falido (nos negócios), e de sua mulher, Inácia, que temem, o tempo todo, a visita de um oficial de justiça. O casal recebe quatro pessoas nesse dia em seu apartamento: o exegeta; o zelador; a mãe da mulher do poeta com um técnico de tevê; e um desconhecido. É nesse espaço privado, onde as personagens cruzam funções, desconfianças e vaidades, que, pela figura do narrador, nos é apresentado um jogo em que dissimulação e (des)mascaramento convivem paralelamente.

A narrativa se inicia com o toque da campainha. Adentramos nela por meio de um olho mágico que foi instalado na porta do apartamento para “apanhar oficial de justiça”. A partir da metáfora desse olho que apresenta distorções da realidade provocadas pelo ângulo, a ficção indica o teor de alteração da realidade, ora propositalmente construída,

⁷ Fenômeno trabalhado com rigor por Zulmira Tavares em *O nome do bispo* (1985) e recuperado por Berta Waldman em ensaio. Ver: WALDMAN, Berta. Cara e coroa. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 7, p. 109–114, 2012. DOI: 10.20396/remate.v7i0.8636329. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636329>. Acesso em: 16 out. 2024.

ora dada por uma percepção deturpada do espaço pelo ângulo de uma personagem, em que as relações entre os caracteres serão apresentadas.

A trama se desenrola em um único espaço físico: o apartamento do casal — provavelmente localizado ou próximo ao bairro Bela Vista de São Paulo (capital). A única referência exterior que nos é oferecida é a menção à Galeria Mondrian, onde o poeta e o exegeta, primeira personagem a visitar o apartamento, se conhecem.

Se a galeria existiu na realidade e se ficava em São Paulo ou em outra região do país, não é um dado expresso na ficção. De todo modo, a alusão à Galeria pode servir para situar socialmente as personagens ou mesmo falsear sua situação econômica, pois, como se sabe, trata-se de um local em que frequentemente membros de uma classe alta vão para comprar obras de arte.

Vale lembrar que Mondrian pertence ao movimento neoplástico, cuja defesa é de uma “redução da expressão plástica à traços essenciais”⁸ e, no caso do artista em questão, de uma busca pelo “princípio universal sob a aparência do mundo”⁹. Como pretendemos mostrar em nossa análise, apesar de remeter a Mondrian por propor um olhar para o que se encontra oculto à aparência das coisas e apresentar uma ficção econômica no melhor sentido do termo — representando o essencial das personagens e situações —, a narrativa não revela uma harmonia universal, mas, ao contrário, as contradições que compõem uma realidade permeada de vaidades e urbanidades.

Faz-se necessário ressaltar também que a arte geométrica/abstrata de Mondrian marcou uma geração de artistas brasileiros dos anos 1950. Nesse sentido, a menção à Galeria também parece inserir poeta e exegeta nesse meio cultural.

Para além disso, a caracterização do espaço em que vive o casal é de um extremo rigor descritivo e parece ter mais a dizer. Pela figura do narrador, ora colado ao ângulo do exegeta, ora usufruindo de sua onisciência, tomamos conhecimento de que

O apartamento é confortável porém pequeno. Há um acúmulo mal dosado de objetos no apartamento. Não são de muito gosto nem de muito valor. Os outros, os “verdadeiros”, pela manhã foram apressadamente guardados dentro de malas e levados para longe. (TAVARES, 1982, p. 13).

⁸ NEOPLASTICISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3812/neoplasticismo>>. Acesso em: 27 de Fev. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

⁹ Idem.

Essa troca dos verdadeiros objetos do casal do apartamento por outros parece se dar por conta da falência do poeta. Podemos intuir que o protagonista teria declarado falência de pessoa física: a insolvência civil. Se é correta nossa leitura, tudo leva a crer que o poeta teria transferido de lugar seus verdadeiros bens para salvá-los, substituindo-os por outros, já que o falido provavelmente teria seus bens penhorados para que sua dívida, ou parte dela, fosse quitada.

Nesse sentido, o protagonista e sua mulher vão jogar com o espaço a fim de alterar a percepção da realidade, inicialmente, do oficial de justiça — que não sabemos claramente se chega a visitar o apartamento do casal — e estende-se às demais personagens que visitarão seu espaço naquele dia, com exceção da mãe da mulher do poeta, dona Inacinha, que estava ajudando o casal em toda a dissimulação espacial do apartamento. Assim, a composição irônica e ambígua do ambiente — a simulação de uma realidade que é o contrário da apresentada — confere um aspecto incongruente para a cena, dando a deixa para o cômico.

Em outros termos, o humor surgiria do impacto entre aspectos incongruentes, além de se intensificar devido ao exagero presente na caracterização do espaço. Esta apresenta um apartamento repleto de coisas que parecem não combinar muito entre si, constituindo um ambiente *kitsch* que estabelecerá contrapontos com as personagens que visitam o local.

Esse espaço que deveria servir de refúgio e recolhimento das intimidades, se quisermos recuperar a concepção de “casa” de Bachelard (1992, p. 50), é palco de uma tensão constante experimentada pelo casal, que se encontra alerta a qualquer barulho ou mudança dentro do apartamento. Instala-se, dessa maneira, um verdadeiro jogo de aparências que irá perdurar até o final do conto, graças ao medo de que qualquer palavra impensada ou ao toque da campainha entregasse as verdadeiras motivações para a dissimulação do real por parte dos proprietários do apartamento.

Tal jogo de engano, como vimos, é propagado desde a ambientação até as ações e falas das personagens, de modo a propiciar também um clima de tensão causado por uma figura ausente, mas não só.

Essa tensão experimentada pelo casal e a sensação de estarem sendo vigiados o tempo todo parecem retomar o conceito de panóptico cunhado por Bentham no final do

século XVIII e estudado por Foucault (1987) ao analisar a sociedade disciplinar e as formas de biopoder. Segundo o filósofo, sob um estado/tempo panóptico, o indivíduo sente-se vigiado o tempo todo, por todos os lados. Assim, o panóptico se traduz na obsessão pela visibilidade total.

O olhar panóptico parece estar relacionado não somente ao medo do poeta de ser desmascarado, mas ao momento histórico vivenciado pelas personagens, isto é, a ditadura civil-militar brasileira. O efeito panóptico sobre os indivíduos durante o regime militar visava aumentar o poder das autoridades, além de induzir os indivíduos a internalizar a vigilância, de modo a garantir o funcionamento automático do poder.

Tal ideia de constante vigilância que mantém o casal em tensão permanente é reforçada pela segunda visita ao apartamento. Trata-se do zelador que traz consigo um papel que “Vem sempre aberto. É uma desmoralização” (TAVARES, 1982, p. 15), como pensa César. Essa aparição, mesmo que breve, da personagem parece jogar luz para algo recorrente durante a ditadura: até mesmo as correspondências eram vigiadas.

Vale lembrar que em regimes totalitários há sempre delatores e, como se sabe, durante a ditadura, os moradores tinham seus nomes numa lista na portaria dos prédios, podendo ser denunciados pelos porteiros caso fossem considerados “subversivos” por eles. Assim, podemos notar a proeminência da sensação de um tempo e espaço panópticos internalizada nas personagens por meio de seu espaço íntimo e até mesmo no que concerne às correspondências pessoais.

Desse modo, a tensão experimentada pela narrativa, embora dotada de humor e ironia, caracteriza o apartamento do casal não mais como um espaço de proteção (BACHELARD, 1992, p. 50), mas de aprisionamento até para as personagens de passagem no apartamento que vão exprimir a sua impaciência e desejo de sair do local, como o faz o exegeta: “muito, muito preocupado com o rumo tomado pelos acontecimentos. A bem da verdade, conjectura ele, nenhum rumo, nenhum acontecimento [...]” (TAVARES, 1982, p. 26); e o técnico da televisão através de um breve diálogo com o casal:

— Moço, e o serviço? — indaga o poeta para não dar seguimento ao silêncio.

— Não sei — fala o rapaz da G.E.

— Não sabe? — se exaspera a mulher do poeta. Mas então para que foi que minha mãe o trouxe hoje aqui? Por que não se vai?

— Abro a porta? — pergunta *aliviado* o rapaz da G.E.
(TAVARES, 1982, p. 27, grifo nosso).

Trata-se de um tempo e espaço em que nem mesmo a intimidade estava a salvo e o espaço privado — antítese à noção de refúgio que o lar (a casa) pressupõe, como queria Bachelard (1992, p. 50) — torna-se espaço de aprisionamento e vigilância constante.

Há ainda interessantes “acontecimentos” nesse espaço que podem vir a dar pistas para uma melhor interpretação da narrativa. Um exemplo é a visita da mãe da mulher do poeta, acompanhada do técnico de tevê.

Enquanto a mulher do poeta pega alguns jornais para não sujar a mesa com o concerto da tevê, cai um jornal antigo que, não por acaso, traz a notícia de que a Mona Lisa será exposta pela segunda vez no Japão:

Pensa o exegeta:

“Como se estivessem de partida. Estes jornais amassados, como se estivessem acabado de embrulhar coisas”. Curva-se, pega o jornal caído. É de setembro de...; o resto do papel está rasgado. Lê: “Tóquio: A 'Mona Lisa' de Leonardo da Vinci, deverá deixar o solo francês pela segunda vez em sua história, para ser exibida no Japão. Entendimento nesse sentido foi mantido ontem em Paris diretamente entre o primeiro-ministro Kakuei Tanaka e o presidente Georges Pompidou.”. (TAVARES, 1982, p. 22).

Essa notícia, além de nos apresentar as distorções provocadas pelo ângulo de visão do exegeta que não consegue compreender o que está se passando no apartamento, também aponta para o fato de que a narrativa se situa provavelmente no pós-1974.

Ademais, é nessa passagem que a ficção chama ainda mais atenção que se deve dar aos olhares. Como se sabe, a obra de Leonardo da Vinci é muito famosa por mirar sempre seu observador, isto é, ela fita o indivíduo que a contempla independentemente de onde ele se posiciona: o famoso “efeito Mona Lisa”. Assim, essa notícia parece, ao mesmo tempo, evocar novamente o olhar panóptico e configurar-se como um modo de chamar a atenção para os pontos de vista representados na ficção, como se eles também tivessem mais a contar.

A campainha toca uma última vez, mas não se vê pessoa alguma pelo olho mágico de 180 graus, que, de modo distorcido, não deixa escapar nada. O tapa-olho do olho mágico, como o título evoca, seria o responsável por bloquear a luminosidade através do visor, de dentro para fora da porta, impossibilitando saber se há alguém do outro lado. Ao

considerar, no entanto, o tapa-olho pela metáfora da pessoa ou algo que estaria “tapando” o olho mágico da porta, o rapaz da G.E., afirmando que o que encobre o olho mágico é chiclete, sugere que “tirem a limpo”, isto é, pede que abram a porta a fim de confirmar sua constatação.

No entanto, ele ouve a resposta prontamente proferida pelo poeta: “Hoje não se tira nada a limpo! Fica tudo como está!” (TAVARES, 1982, p. 25). Essa fala, apesar de estar relacionada ao medo do poeta de que por detrás do olho mágico coberto esteja o oficial de justiça, também parece mimetizar a ação dos militares e das elites durante o período de exceção brasileiro.

Ao final da narrativa, os quiproquós do abre não-abre a porta se mantêm e a ficção se encerra com a pergunta da mulher do poeta “E o que ele não vê?” (TAVARES, 1982, p. 27) dirigida ao poeta acerca do que se encontra oculto aos olhos do exegeta.

Essa última fala da personagem pode ser traduzida como uma piada cínica que fecha a narrativa numa tensão não resolvida. O olho azul de Inácia permanece “encaixado no vazio”, mantendo o clímax do início ao fim da história.

Em vista do que foi elencado, podemos perceber que a ficção trabalha com a dissimulação do espaço físico concreto, criando, assim, uma “psicologia da fraude”, isto é, uma “falsa” realidade, a fim de ludibriar o oficial de justiça e, por extensão, as demais personagens que frequentam aquele espaço privado.

Tomando como dado fundamental o jogo de olhares operado dentro da narrativa, podemos perceber nessa ficção uma combinação entre dissimulação e humor expostas também pelas distorções provocadas pelo ângulo de visão de cada personagem em relação ao espaço.

Vale lembrar, como recupera Michel Collot, que

[...] A Fenomenologia demonstrou bem que a percepção, principalmente a visual, não era jamais a recepção puramente passiva dos dados sensoriais, mas sua interpretação e sua organização em uma estrutura que lhe dá forma e sentido, e que põe em jogo notadamente a relação entre a figura e o fundo, entre a coisa e seu horizonte. Ora, acontece de fazermos do mundo uma outra experiência, menos estruturada e mais intensa, que chamamos de sensação. O termo designa de certa forma uma apreensão do sensível, anterior não somente à reflexão e à concepção, mas à própria percepção. O mundo aí não se manifesta, segundo uma representação organizada e articulada pela perspectiva, que o coloca à distância e põe em relação seus componentes uns com os outros, mas como uma espécie de

presença não articulada, no seio da qual as coisas não se distinguem nitidamente umas das outras, nem o sujeito do objeto, mas participam de uma mesma “relação compacta” (DU BOUCHET, 1983). Nesse estado se confundem o interior e o exterior, o que é sentido e o que é experimentado; longe de apreender o que se oferece a nossos olhos, nós é que somos apreendidos. (COLLOT; COUTINHO, 2016, p. 20)¹⁰.

Levando isso em consideração, um dos mais interessantes pontos de vista que apreendem o espaço falseado criado pela família do poeta é de Ranulfo, o exegeta. Ele, ao observar toda a movimentação no apartamento e o amontoado de móveis, profere possuir uma “estranheza diante do mundo”, sofrendo uma rápida intervenção da mãe da mulher do poeta, que responde a declaração pseudo filosófica do exegeta nos seguintes termos: “É falta de vivência.” (TAVARES, 1982, p. 22).

A constatação do homem expõe, em tom anedótico, a qualidade desse exegeta com suas falácias e seu pseudo intelectualismo. Essa leitura nos parece só ser possível por toda a construção dessa personagem-tipo na narrativa, dado a sua crítica de quinhentas páginas a um poema de seis linhas e sem qualquer qualidade literária de César e até mesmo as suas observações sobre a vida pessoal do casal. Ao não compreender o que se passa no apartamento, Ranulfo interpreta que o poeta e sua mulher possuem uma insatisfação sexual mútua, revelando, por vezes, através do olhar masculino sobre o corpo feminino, o machismo estrutural presente na sociedade.

Nesse sentido, as observações de Ranulfo evocam uma piscadela do narrador para o leitor pela constatação de alguém que utiliza a máscara de intelectual, mas que, na realidade, não passa de um falsário.

Faz-se necessário frisar ainda que a ficção não trabalha com um “espaço temático”, de acordo com as definições de Bal (1985) e recuperadas por Brosseau (2008). Para estes, o espaço temático se constitui como um simples local onde a ação se

¹⁰ No original: “[...] *La phénoménologie a bien montré que la perception, visuelle notamment, n’était jamais la réception purement passive des données sensorielles, mais leur interprétation et leur organisation en une structure qui leur donne forme et sens, et qui met en jeu notamment le rapport entre la figure et le fond, entre la chose et son horizon. Or il arrive que nous fassions du monde une autre expérience, moins structurée et plus intense, que nous nommons la sensation. Le terme désigne en quelque sorte une appréhension du sensible antérieure non seulement à la réflexion et à la conception, mais à la perception elle-même.*

Le monde ne s’y manifeste pas selon une représentation organisée et articulée par la perspective, qui le met à distance et met en relation ses composantes les unes avec les autres, mais comme une sorte de présence inarticulée, au sein de laquelle les choses ne se distinguent pas nettement les unes des autres, ni le sujet de l’objet, mais participent d’une même ‘relation compacte’ (BOUCHET, 1983). Dans cet état se confondent le dedans et le dehors, ce qui est senti et ce qui est ressenti; loin de saisir ce qui s’offre à nos yeux, nous en sommes saisis” (COLLOT, 2016, p. 10).

desenvolve. Como vimos ao longo de nossa análise, o espaço aqui possui diversas funções, não se constituindo apenas como um lugar para ação.

O apartamento funciona, ao mesmo tempo, como um espaço de dissimulação, onde o casal procura salvar a si próprio e se safar enganando o oficial de justiça, e como um local de aprisionamento e sensação de perigo constante, que revela o medo de sua empreitada não funcionar e de serem também desmascarados pelas demais personagens que visitam o ambiente, sobretudo, ao que parece, com relação ao exegeta (o “importante” crítico literário).

De tal maneira, a narrativa apresenta um jogo de ângulos e pontos cegos que se desenvolve em um espaço em que a dissimulação parece ser a regra.

3. “O JAPONÊS DOS OLHOS REDONDOS” E O PONTO CEGO DOS DISCURSOS IDEOLÓGICOS

“O japonês dos olhos redondos” possui como personagem-narrador um tradutor, habitante da Vila Nova Conceição em São Paulo (capital), que compartilha um almoço de domingo com seu “amigo e informante”. A narrativa acompanha o diálogo de informação e contrainformação entre esses membros da elite paulistana, em que o amigo e informante procura convencer o narrador que seu vizinho da moradia da frente, ruivo de olhos redondos e azuis, é, na verdade, um japonês dissimulado. A fim de comprovar sua tese, o amigo do protagonista evoca diversos fatores acerca do vizinho — o sorriso, a profissão, a sonoridade do nome — que, de acordo com o informante, contribuem para a ocultação de sua verdadeira nacionalidade. Ambas as personagens que travam o diálogo se encontram no período ditatorial, que é abordado lateralmente, isto é, por todo o clima que rege a narrativa.

Semelhante a “O tapa-olho do olho mágico”, temos aqui também uma narrativa que se passa totalmente dentro da esfera íntima: a casa do personagem-narrador. No entanto, enquanto o rigor descritivo da primeira ficção está mais na precisão do espaço privado — o apartamento e tudo que ele comporta —, vemos que aqui há uma preocupação maior em situar espacialmente as personagens que travam o diálogo.

De acordo com o próprio narrador já no início da narrativa, sabemos que as personagens se encontram aos domingos para fazer *cooper* nas pistas do Ibirapuera e

depois vão comprar o almoço “no restaurante da rua de trás; a que sai da avenida larga, aquela avenida extensa onde um dia existiu apenas o leito para as águas sujas do córrego do Sapateiro” (TAVARES, 1982, p. 31).

Considerando a data da construção da “avenida larga” em cima do Córrego do Sapateiro em São Paulo (capital), isto é, da Avenida Juscelino Kubitschek, podemos inferir que a narrativa se situa por volta de 1976, caminhando, portanto, para o momento de abertura política nacional, cujos dois presidentes, Geisel e Figueiredo, seriam incumbidos de reconstruir, paulatinamente, um governo “democrático”.

O próprio amigo e informante irá precisar ainda melhor o bairro quando, em meio a suas invectivas, diz ao narrador: “Se você além disso deixasse essa inércia, descolasse o traseiro aí de *Vila Nova* e fosse dar uma volta pela *Liberdade* [...]” (TAVARES, 1982, pp. 39-40, grifos nossos).

A partir da breve menção ao bairro em que mora o narrador, podemos inferir que se tratam de personagens cuja classe social é abastada, já que Vila Nova era e ainda é um bairro nobre da cidade de São Paulo. É preciso ter em mente ainda que o bairro em questão fica localizado na zona sul da cidade, sendo um local que, durante o século XX, abrigou uma leva de imigrantes europeus — dado este de extrema significância para a interpretação da narrativa.

Em paralelo, o bairro da Liberdade, como se sabe, é marcado até os dias de hoje pela forte influência japonesa, servindo, ao longo do conto, como um fato que o informante utilizará, quando o convier, para provar sua retórica de que o vizinho da frente é, na realidade, um japonês dissimulado.

Assim, no caso dessa ficção, situar as personagens formaliza questões centrais que discutem não apenas a imigração no Brasil, mas também os posicionamentos de uma classe e suas relações em um período em que a violência era legal e institucionalizada, como pretendemos provar ao longo desta análise.

A maior parte da narrativa é estruturada pelos diálogos de “informação e contrainformação” entre o personagem-narrador e seu amigo e informante. O conteúdo que alimenta a conversa das personagens se dá devido à queda de metade do muro da frente da casa do narrador: “Uma *paisagem* nova abre-se para mim e meu amigo. Defronte a casa do tintureiro torna-se próxima e animada” (TAVARES, 1982, p. 32, grifo nosso).

Através dessa nova “paisagem”, o informante irá observar o vizinho do narrador

e, a partir do sorriso do homem, passará a argumentar que se trata de uma dissimulação, isto é, um sorriso que esconde sua “verdadeira” qualidade: a etnia japonesa.

Por meio dessa primeira preleção do amigo e informante, já podemos notar o nível de contradições e preconceitos que estarão presentes em todo o diálogo. As considerações incongruentes da personagem, que se esforça em metamorfosear o vizinho em um japonês, parecem ser possíveis por uma questão que é de ordem espacial.

Vale lembrar que o diálogo se dá dentro da casa do narrador a respeito de um terceiro que também se encontra em sua propriedade. Nesse sentido, a figura da casa aqui possui duas interpretações possíveis, a depender do ângulo de quem está nelas.

Podemos dizer que a casa do narrador funciona como um ponto de observação. É nesse espaço privilegiado que eles observam e discutem sobre o morador da casa da frente. Esta então se constitui como um espaço “observável”, onde seu proprietário, embora não aparente ter consciência de que falam sobre ele, é descrito e interpretado pelas personagens que travam o diálogo. Desse modo, a casa do vizinho, em alguma medida semelhante à primeira narrativa, também não é mais um espaço de refúgio, como queria Bachelard em *La poétique de l'espace* (1992, p. 50), mas, dado o período em que se vivia, um espaço onde nem mesmo a intimidade era resguardada. Por esse prisma, a casa do vizinho não funciona mais como abrigo ou esconderijo, perdendo nesse momento, sua imunidade como espaço de proteção.

Tendo em vista o espaço político em que viviam as personagens que eram, “como todos em quem esbarramos andando por aí mais ou menos de pé, os transeuntes da contra-revolução de 64 (que meu amigo insiste em chamar de revolução)” (TAVARES, 1982, p. 32), podemos dizer que a casa do narrador também se caracteriza como um espaço íntimo e, portanto, que assegura certa cumplicidade e segurança entre as personagens, permitindo, como dissemos anteriormente, que tenham julgamentos sobre um terceiro, sem que este, em qualquer momento, tenha sequer a capacidade de escutar o que discutem sobre ele.

Assim, é através desse local seguro para os companheiros de mesa que se cria um outro espaço: o da retórica sofisticada do “amigo e informante”. Este pode ser lido como espaço imaginário ou, se preferirmos, ficcional, tomando ficção aqui como fingimento/criação imaginária.

Encarar a argumentação como um espaço pode ser, para alguns, forçar a letra da

interpretação. Em contrapartida, já no início da narrativa o personagem-narrador fará comparações entre o seu pensamento e o espaço. Para ele, é o amigo quem o informa

verdadeiramente sobre as coisas, eu simplesmente reajo. O que tenho e o que sei são em princípio para o meu uso. Deixo que as impressões se acumulem, deixo que desçam fundo e formem um *depósito*. É o meu amigo que faz nascer, por oposição, *o meu mundo desse depósito*, tudo: uma espécie de vórtice ao contrário que se pusesse em movimento por efeito de alguma palavra sua e, em margens circulares cada vez mais amplas, fosse largando sucessivamente: minha casa, o bairro, suas ruas, enfim as idéias, as cidades, fortificações concêntricas, perfeitamente estruturadas que ninguém diria pudessem brotar da natureza até certo ponto amorfa como vem a ser a dos depósitos. (TAVARES, 1982, p. 32, grifos nossos).

A aproximação da mente a um “depósito de ideias” não é nova, mas é significativo no caso da narrativa ser o amigo que, a partir da palavra, movimenta as impressões do narrador até então acumuladas em seu “depósito” e faz com que seu “mundo”, isto é, suas ideias se formem.

Nesse sentido, acreditamos que tratar o diálogo de informação e contrainformação entre os companheiros de mesa como um espaço do imaginário colabora para as possíveis interpretações dessa ficção e formaliza importantes questões críticas que podem ajudar a pensar as relações entre Geografia e Literatura.

Recuperando a afirmação de Paul Valéry de que “o mais profundo é a pele”, Stefania Chiarelli em ensaio acerca do conto “O japonês dos olhos redondos” sinaliza que “o corpo em sua materialidade” pode ser encarado como um “espaço de expressão, texto a ser decifrado” (CHIARELLI, 2012, p. 111). A partir das considerações levantadas pela estudiosa, nossa leitura considera, para além dos espaços concretos aqui mencionados, o corpo como também um tipo de espaço concreto, que, passível de interpretação através da argumentação do informante, se transforma em espaço imaginário.

Como observamos anteriormente, o diálogo é estruturado pelas colocações incongruentes feitas pelo companheiro de mesa do narrador, garantindo um tom irônico à ficção. Este, entretanto, já figura presente no paradoxo inscrito no título ou, se preferirmos, no oxímoro, pois perguntamo-nos como um japonês, cuja característica étnica mais visível são os olhos puxados, teria olhos redondos? Questão que o amigo e informante apresenta os mais diversos argumentos para responder.

No início do diálogo, o narrador procura não responder à “retórica imbatível” do

amigo, já que seria uma vertente sem volta. No entanto, o informante passa a falar sobre a natureza do sorriso do vizinho, que, para ele, dissimula seu verdadeiro caráter. Ainda, a profissão de tintureiro do morador da frente é também vista como mais um fato que contribui para o argumento do informante, pois ele afirma que é uma atividade típica dos imigrantes nipônicos no Brasil.

Em seguida, a discussão passa a girar em torno da geminação sonora do nome do vizinho, Marcus Czestochowska, que o informante insiste em dizer que provém do mesmo solo de Akira Kurosawa. Não por acaso, ele invoca o diretor de cinema japonês, cuja boa parte de seus filmes tem a temática de samurais, sendo estes o símbolo da lealdade e identidade japonesas. Assim, implicitamente nas palavras dessa personagem xenofóbica, já há uma acusação de que o vizinho representa “perigo” ao governo brasileiro, tendo em vista que, para o informante, poderia se tratar de um espião infiltrado.

O narrador, farto, assegura que Czestochowska é uma cidade da Polônia, bem como o nome da imagem de Nossa Senhora que fica em uma igreja da cidade em questão, de modo que, provavelmente, o nome do vizinho viria por conta de um “nacionalismo exaltado ou catolicismo triunfalista” (TAVARES, 1982, p. 37). Apesar disso, o amigo, incansável, não se convence e afirma que se fosse no período da guerra, denunciaria o homem.

Em seguida, o narrador faz perguntas sobre as características físicas do vizinho, com o intuito de se contrapor ao amigo e provar a absurdidade do que ele está argumentando. O informante, no entanto, não se retrai e responde sem pestanejar que a pele do homem é rosada e seus olhos são redondos e azuis.

Aproveitando-se da descrição física do homem, o amigo, imbatível, passa a articular sobre uma animação japonesa da década de 1960, “Taro Kid”, que tinha por temática agentes secretos, a fim de afirmar que até nos desenhos os japoneses eram representados com os olhos redondos. Assim, aquele homem possuir olhos arredondados não seria nada mais do que a prova de sua dissimulação.

Para comprovar que o seu argumento não fica apenas no nível da “imagem cinematográfica”, o informante joga luz sobre a imigração japonesa nos Estados Unidos com o intuito de elencar o fato de que as características físicas dessa etnia se alteravam com o passar dos anos.

A preleção final do amigo e informante, entre outras coisas, exorta o tradutor para

se atentar ao “*significado oculto* de tudo isso, a *significação subjacente*” (TAVARES, 1982, p. 43, grifos da autora) e para analisar “com isenção e livre de paixões esse curioso *espaço* que proveitosamente se abre à nossa frente para o nosso mútuo regozijo intelectual” (TAVARES, 1982, p. 43, grifo nosso).

Assim, ao final do conto, o tradutor enfatiza o ponto de vista do informante em relação à ditadura que “tira de golpe” — léxico escolhido não por acaso — o aposto da contrarrevolução de 1964. Ou seja, a ditadura, para o informante é uma revolução, enquanto para o narrador seria uma contrarrevolução. Essa informação, já dada no início do conto, é ressaltada ao final e comporta demasiado crivo crítico, pois aparece junto com a afirmação de que o amigo possui uma “lógica de ferro”, “lógica fechada em algemas”, podendo ser igualmente comparada a do regime militar que prendia todos considerados “inimigos do governo” ou que discordassem de seus métodos.

A narrativa se encerra com um acordo silencioso entre ambos, embora a personagem-narrador-tradutor não pareça concordar totalmente com as invectivas do amigo, já que afirma que sua contrainformação, após a primeira fase do diálogo audível, desenvolvia-se resistente e invisível em sua mente.

Ainda, as preleções do amigo e informante alinhadas à retórica oficial que via em qualquer pessoa um potencial inimigo do governo e a possível aceitação de suas afirmações pelo narrador parecem expor que o tempo e o espaço em que habitam as personagens refletem em sua esfera psicossocial. Dito de outro modo, a nova conjuntura política — que envolve o silenciamento, a perseguição e a denúncia dos indivíduos — expõe que a percepção da realidade das personagens pode ser passível de alteração, seja por concordarem com as ideias e a violência institucionalizada do governo, seja para tentarem salvar a si próprios dessa mesma barbárie.

Para além disso, considerando que a trama é formada por um processo argumentativo, propomos a interpretação de que “O japonês dos olhos redondos” pode ser lido como um conto de raciocínio em que é pela percepção e trabalho com o espaço concreto por parte do amigo e informante que se constrói um espaço do imaginário. Este, como vimos, fornece uma nova visão ao narrador sobre o espaço concreto (o vizinho).

Nessa linha, ao se constituir como um conto de raciocínio estruturado por um jogo de informação e contrainformação, a ficção parece parodiar os diálogos platônicos em que o amigo e informante, à maneira de um sofista, procura convencer seu ouvinte a aderir

a sua lógica paradoxal. Em contrapartida, o personagem-narrador, embora vacile diante do raciocínio incoerente do amigo, não se contrapõe ao seu companheiro de mesa ao final da conversa, abrindo-se “reflexivamente sem forças” e cedendo aos argumentos falaciosos de seu par. Por conta disso, as personagens não chegam exatamente, por meio da troca de ideias, a um ponto em comum de sabedoria. Há, na realidade, uma aceitação, talvez falseada do narrador, das colocações de seu companheiro de mesa.

Vale lembrar que os sofismas, presentes na argumentação do companheiro de mesa do narrador, não constituem somente um instrumento retórico, mas também político. Nesse sentido, a lógica sofisticada, “de algemas”, da personagem, semelhante à do regime vigente, não possui o objetivo pedagógico, tampouco se basta em metamorfosear e tecer acusações contra o outro, mas possui o intuito de convencer seu companheiro de mesa de que os fatos analisados, descritos e interpretados por ele revelam a verdadeira realidade do espaço concreto — o vizinho — que observam durante o almoço no domingo. Tal processo pode ser caracterizado também como ideologia, pois

[...] Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. [...] (BAKHTIN, 1981, p. 31, grifos do autor).

O espaço imaginário criado através do discurso ideológico da personagem, pode, pois, ser lido como uma “paisagem”, de acordo com as definições de Michel Collot (2016). Trata-se de uma realidade apreendida através do ponto de vista do informante, a partir do que observa concretamente, que ele irá apresentar ao seu companheiro de mesa, configurando-se, assim, como o produto de uma percepção individual e sensorial.

Alinhado à óptica militar, a personagem expõe e pretende convencer o companheiro de mesa da veracidade de sua paisagem, da *sua* visão da realidade, criada em seu interior, subjetivamente, e passada ao exterior, ao mundo objetivo.

Semelhante ao olho mágico da primeira narrativa, trata-se aqui também de uma visão distorcida da realidade, amparada por discursos ideológicos de cunho preconceituoso e violento. Nesse sentido, à medida que o diálogo se desenvolve, a narrativa nos expõe o ponto cego de uma personagem simpatizante a um governo

autoritário, que não vê ou não quer ver aquilo que está diante de seus olhos, como não apenas uma forma de expor a sua capacidade argumentativa, mas, através dela, praticar a violência a partir da imposição de suas ideias.

Concomitantemente, como propõe Augusto Massi apoiado nas reflexões de Franco Moretti, é possível dizer que “a prosa de Zulmira proporciona um alto grau de legibilidade dos espaços físicos, que, por sua vez, se traduzem em formas históricas como o grupo familiar, relações de classe, raça, trabalho etc.” (MASSI, 2012, p. 350).

Nesse sentido, as menções do espaço onde se localiza a moradia do narrador — próximo ao Parque Ibirapuera no bairro Vila Nova em São Paulo, como assinalamos no início de nossa análise — não somente auxiliam a defesa das incongruências presentes na argumentação do amigo, visto que se trata de um local marcado fortemente pela imigração européia, mas também funcionam como um outro fator que contribui para que as personagens não sejam alvo da repressão militar. Isso se dá pelas personagens possuírem uma origem social abastada — algo que podemos inferir por morarem em uma região nobre da cidade.

Vale lembrar ainda que o companheiro de mesa é chamado de “meu amigo e informante” pelo narrador. A sentença em si possui uma ambiguidade sintático-semântica. A personagem pode comportar em si a qualidade de ser amigo e informante do protagonista, bem como de apenas ser seu amigo e informante de outra coisa, por exemplo, da polícia.

Essa ambiguidade é mantida, desfeita e refeita ao longo da narrativa, denotando uma duplicidade de interpretações para o caráter dessa personagem e colocando o narrador como cúmplice daquilo que relata — tendo em vista a utilização do pronome possessivo “meu” para se referir ao companheiro de mesa. Nesse sentido, em um momento em que a violência é legal e institucionalizada, o silêncio do narrador, mesmo podendo não estar de acordo com o informante, também é responsável pelas atrocidades que ocorriam no país. Estas, todavia, também remetem à violência contra os imigrantes nipônicos no Brasil.

Como nota Stefania Chiarelli (2012, p. 115) em sua análise a esse conto, uma das formas de violência é o apagamento da voz do vizinho, construído como um japonês apesar de dissimulado, segundo o informante, por ser ruivo; ter sardas; mais de um metro e noventa; e possuir olhos azuis e redondos, já que ele não detém a faculdade de narrar a

si próprio ou dialogar com os demais personagens. Junto a isso, como assinala a estudiosa (CHIARELLI, 2012, p. 113-115), há a perseguição do estrangeiro, sobretudo do japonês, que era visto pelo governo brasileiro e pelas pessoas que partilhavam de seus preconceitos como “perigo amarelo”.

Dessa maneira, encontramos-nos ainda de acordo com as colocações de Chiarelli (2012, p. 115) quando afirma que o conto faz alusão aos anos 1930-1940 — momento em que imigrantes japoneses eram amplamente denunciados ao governo —, bem como ao período ditatorial de 1964-1985, quando informantes delatavam os ditos “inimigos” do regime.

Pelo que foi acima exposto, podemos concluir que a combinação entre espaço, fator social e uma postura aliada ao regime vigente faz com que as personagens se tornem impunes, além de permitir que elas detenham o poder de invenção ou, se preferirmos, interpretação do espaço real.

Dessa maneira, o conto de Zulmira Tavares problematiza diversas questões com relação à realidade política brasileira, permitindo a reflexão crítica acerca da categoria de espaço. Através da criação de um espaço imaginário (retórica) dado por interpretações falaciosas e ideológicas de um espaço concreto (o corpo de um terceiro), a ficção joga luz ainda sob uma forma de racionalização da violência ligada ao riso.

Percebemos, então, que ao fingir declarações lógicas, fazem-se colocações incongruentes que não deixam de ser sérias para o momento vivenciado pelos personagens. Dessa maneira, é revelado o teor de verdade presente na máscara argumentativa do informante, que, semelhante à retórica oficial, finge, simula e dissimula aspectos da realidade como um meio de praticar a violência contra um outro que não tem o direito a contra argumentar, do mesmo modo que ocorria durante o regime ditatorial no Brasil.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, procuramos identificar como Zulmira Tavares trabalha a representação dos espaços em “O tapa-olho do olho mágico” e “O japonês dos olhos redondos”, operando, para tanto, o mapeamento de um espaço aparentemente

desconhecido, isto é, uma investigação sobre o “significado oculto, a significação subjacente” nas narrativas.

No decorrer de nossa discussão, vimos que no espaço ficcional de ambas as ficções há o aproveitamento de um espaço privado — a casa — para, no caso da primeira, simular uma outra realidade, e, na segunda, funcionar como proteção e resguardo para tecer acusações infundadas e paranóicas contra um terceiro, semelhante ao que realizava o regime em que as personagens viviam.

Assim, muitas vezes subvertendo a simbologia do espaço físico que é casa, segundo as definições de Bachelard (1992), cria-se um espaço do imaginário através de um jogo de olhares, leia-se de diferentes angulações e pontos de vista em que o narrador irá se fixar ou revelar, fazendo emergir desde aí “paisagens” no sentido que Michel Collot (2016) atribui ao termo, isto é, de certa imagem do mundo apreendida e criada por determinada subjetividade e sensibilidade, suas crenças e posicionamentos políticos diante daquilo que é observado.

Ao explorar a “psicologia da fraude”, Zulmira Tavares não parece estar apenas apontando para os pontos cegos presentes no olhar de cada personagem ou naquilo que se encontra encoberto para eles, mas sobretudo para a construção da própria aparência, isto é, para o que significa uma realidade ser apresentada de modo falseado.

Nesse sentido, a escritora opera um resgate da tradição do mascaramento para não chamar atenção apenas ao que se encontra encoberto, mas, e talvez sobretudo, para a própria aparência falseada do real, capaz de revelar a verdade ou, se preferirmos, proferir uma nova verdade.

A dissimulação, no entanto, parece ser demandada pela própria matéria histórica com a qual tais narrativas trabalham, constituindo-se como uma forma de refletir criticamente a situação contemporânea à produção de sua obra, o que nos leva a pensar na contemporaneidade de tais contos.

A representação dos pontos cegos da ideologia e os mascaramentos de uma realidade parecem ecoar, infelizmente, até hoje, sessenta anos após o golpe de 1964. Em um momento em que se elogiam torturadores, pede-se a intervenção militar e transforma-se o país num circo de horrores pautado pelo negacionismo, as narrativas de Zulmira Tavares parecem ser caras para a discussão e compreensão do processo histórico pelo qual se constituiu a sociedade brasileira.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARÊAS, Vilma. “Recensão crítica a ‘O Japonês dos Olhos Redondos’, de Zulmira Ribeiro Tavares”. In: *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, n.º 76, Nov. 1983, p. 106-107.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l’espace*. 5ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 2ª ed., São Paulo: Hucitec, 1981.

BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. London: University of Toronto Press, 1985.

BROSSEAU, Marc. L’espace littéraire en l’absence de description : un défi pour l’interprétation géographique de la littérature. *Cahiers de géographie du Québec*, v. 52, n. 147, décembre 2008, p. 419–437. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/029869ar>. Acesso em: 26 de outubro de 2024.

CHIARELLI, Stefania. “O puro amarelo do verão: ‘O japonês dos olhos redondos’, de Zulmira Ribeiro Tavares”. In: DALCASTAGNÈ, Regina e MATA, Anderson Nunes da. (orgs). *Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

COLLOT, Michel. POÉSIE, PAYSAGE ET SENSATION / Poetry, landscape and sensation. *Revista de Letras*, [S. l.], v. 1, n. 34, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2400>. Acesso em: 26 out. 2024.

_____. “Tendances actuelles de la géographie littéraire”, *Histoire de la recherche contemporaine*, [En ligne], Tome X - n°1 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 25 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/hrc/5514> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hrc.5514>.

COLLOT, Michel; COUTINHO, Fernanda. POESIA, PAISAGEM E SENSACÃO / Poetry, landscape and sensation. *Revista de Letras*, [S. l.], v. 1, n. 34, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2401>. Acesso em: 26 out. 2024.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

MASSI, Augusto. “Posfácio”. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Região: ficções etc*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NEOPLASTICISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3812/neoplasticismo>. Acesso em: 27 de Fev. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SCHWARZ, Roberto. “*O nome do bispo: um romance paulista*”. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O japonês de olhos redondos*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

WALDMAN, Berta. Cara e coroa. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 7, p. 109–114, 2012. DOI: 10.20396/remate.v7i0.8636329. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636329>. Acesso em: 16 out. 2024.

ZULMIRA Ribeiro Tavares. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7752/zulmira-ribeiro-tavares>. Acesso em: 21 de junho de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Recebido em 10/09/2024

Aceito em 25/11/2024

Publicado em 17/12/2024