

# A IRONIA COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA PARA TRATAR DE VIOLÊNCIA SEXUAL EM “LARVAS E PRODÍGIOS”, DE ZULMIRA TAVARES

IRONY AS A DISCURSIVE STRATEGY TO ADDRESS SEXUAL VIOLENCE IN “LARVAS E PRODÍGIOS”, BY ZULMIRA TAVARES

## RESUMO

O artigo propõe o estudo do conto “Larvas e prodígios”, publicado inicialmente na obra *O mandril* (1988) e republicado em *Região* (2012), de Zulmira Ribeiro Tavares. O objetivo da pesquisa consiste em refletir sobre o uso da ironia como estratégia discursiva para a abordagem da violência sexual praticada pelo protagonista da narrativa. Para tanto, recorro à fortuna crítica da artista, mais precisamente aos estudos de Guedes (2020), Schwarz (1987) e Massi (2012). Também busco subsídio em pesquisadoras que tratam das discussões sobre literatura escrita por mulheres e violência de gênero, quais sejam Schmidt (1995), Muzart (2004) e Segato (2003). E no trato da ironia como estratégia discursiva, parto do suporte teórico propiciado por Jankélévitch (1964), Duarte (1994), Pavis (1999), Minois (2003) e Hutcheon (2000). Como resultado do estudo, concluo que é por meio da ironia, do propor-se a contar um caso qualquer, entre prodígios tantos, que a autora constrói em poucos parágrafos uma narrativa de enorme potencial como crítica social e denúncia das injustiças que subjazem a sociedade brasileira das últimas décadas do século XX.

**Palavras-chave:** Ironia. Violência sexual. Literatura brasileira. Autoria feminina.

## ABSTRACT

The paper proposes a study of the short story “Larvas e prodígios”, initially published in the novel *O mandril* (1988) and republished in *Região* (2012), by Zulmira Ribeiro Tavares. The research objective is to reflect on the use of irony as a discursive strategy to address and approach the sexual violence practiced by the protagonist of the narrative. For that purpose, I resort to the artist’s critical fortune, more precisely to the studies produced by Guedes (2020), Schwarz (1987) and Massi (2012). Furthermore, I seek support from female scholars who tackle discussions about literature written by women and gender-based violence, namely Schmidt (1995), Muzart (2004) and Segato (2003). And when it comes to perceiving irony as a discursive strategy, I derive from the theoretical framework provided by Jankélévitch (1964), Duarte (1994), Pavis

---

### Maricélia Nunes dos Santos

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste (2016). Professora do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Stricto Sensu em Letras da Unioeste, campus de Cascavel, Paraná. É membro do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens, do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina e do GT Dramaturgia e Teatro da Anpoll. E-mail: maricelia.santos@unioeste.br. Orcid: 0000-0002-6490-6165

(1999), Minois (2003) and Hutcheon (2000). As a result of the research, I conclude that it is through irony, from the authoress's proposing to tell a seemingly random story, among so many prodigies, that the writer creates in a few paragraphs a narrative of enormous potential as social critique and denunciation of the injustices that underline Brazilian society in the last decades of the 20th century.

**Keywords:** Irony. Sexual violence. Brazilian literature. Female authorship.

## Introdução

O estudo da história do cômico na cultura ocidental evidencia que, apesar das diferentes nuances que assume em dados períodos, mantém-se uma presença masculina em detrimento da feminina no que diz respeito à produção/apresentação de gêneros dessa esfera. No teatro, por exemplo, as comédias clássicas, tanto gregas como latinas, foram produzidas por homens, sendo que na sua representação, mesmo as personagens femininas eram representadas por atores. Se fazer rir não é tarefa de mulheres na cultura clássica, na era cristã, quando o riso é reprimido, essa repressão é ainda mais intensa entre as mulheres, a mulher bíblica não ri, as que riem são as feiticeiras, as bruxas, que precisam ser caçadas e banidas (MINOIS, 2003).

Se considerarmos que o riso está associado com a liberdade e, por extensão, também com o espaço público, a relação entre a história do riso e a história das mulheres se faz mais nítida. Ora, se na tradição ocidental houve um esforço proeminente por mantê-las nos limites do espaço privado e se a liberdade, inclusive sobre seus próprios corpos, segue sendo pauta de reivindicação ainda nos dias atuais, é válido concluir que os gêneros cômicos estiveram em muitos aspectos sob a égide masculina e fora do alcance do sujeito feminino.

Por outro lado, visto na perspectiva da ambivalência e da carnavalização (BAKHTIN, 2010), o cômico constitui uma ferramenta potente na luta contra as estruturas cristalizadas da sociedade, na desestabilização dos padrões e na proposição de novos olhares. Nesse sentido, entendo que tem grande potencial na produção de obras literárias pautadas pela resistência aos padrões etno-euro-norte-falo-cêntricos. Daí advém o interesse por investigar sua presença nas produções literárias latino-americanas de autoria feminina.

Zulmira Ribeiro Tavares é uma das mulheres que formam parte desse panorama e a autora da narrativa que me proponho a abordar neste texto. De início, o contato com sua produção artística se deu com o romance *Jóias de família*, a partir do qual em parceria com meu orientando de ICV<sup>1</sup> empreendi um estudo guiado pelo aporte teórico de Henri Bergson (1983), Vladimir Propp (1992) e Mikhail Bakhtin (2010).

---

<sup>1</sup> O projeto de Iniciação Científica Voluntária, vinculado ao Programa de Iniciação Científica da Unioeste, se intitula *Jóias de família*, de Zulmira Ribeiro Tavares: a potência dos recursos cômicos na construção do romance, e foi desenvolvido no período de janeiro/2022 a janeiro/2023, pelo aluno do curso de graduação em Letras Lucas Daniel Rocha Alves.

Na sequência, me voltei para outros escritos da autora, especialmente aqueles que integram *Região*, e dessa imersão surgiu a proposta do estudo que ora se apresenta.

Para a reflexão a que me proponho, recorro à fortuna crítica da artista, mais precisamente aos estudos de Flávia Cristina de Araújo Guedes (2020), Roberto Schwarz (1987) e Augusto Massi (2012). Também busco subsídio em pesquisadoras que tratam das discussões sobre literatura escrita por mulheres e violência de gênero, quais sejam Rita Terezinha Schmidt (1995), Zahidé Lupinacci Muzart (2004) e Rita Segato (2003). E no trato da ironia como estratégia discursiva, parto do suporte teórico propiciado por Vladimir Jankélévitch (1964), Lélia Duarte (1994), Patrice Pavis (1999), Georges Minois (2003) e Linda Hutcheon (2000).

Embora tenha produzido e publicado desde a década de 1950, o nome de Zulmira Ribeiro Tavares não consta naqueles compêndios de literatura brasileira, nos planos de ensino dos cursos de Letras em que transitei, nos catálogos e nos acervos de bibliotecas<sup>2</sup> com que cruzei na minha formação. Esta não é, contudo, a única lacuna. Conforme alerta Schmidt (1995, p. 183-184),

De modo geral, a negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso exercendo funções de significação e representação foi, no contexto da literatura brasileira, uma realidade que perdurou até mais ou menos, a década de 70. Até então, apenas três escritoras tinham recebido o merecido reconhecimento por parte da crítica: Raquel de Queiróz, Cecília Meireles e Clarice Lispector.

A artista faz parte de uma extensa lista de mulheres escritoras pouco conhecidas, lidas, publicadas. Ou a ordem seria inversa? Fato é que, apesar dessas condições desfavoráveis, Zulmira ainda pertencia a um grupo privilegiado, de mulheres brancas, de família abastada, teve acesso à educação formal e, por conseguinte, à condição de escrever. E escreveu romances, contos, poemas, ensaios... escreveu sobre a decadência da elite paulista, sobre as relações de poder entre brancos/brancas e negros/negras, sobre a fome, sobre as violências cotidianas.

Nascida em 1930, na cidade de São Paulo, a artista era filha de um engenheiro de renome e de uma dona de casa. Além de escrever, atuou no Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART) e foi professora de cursos de pós-graduação da Universidade de São Paulo (USP). Faleceu, recentemente, em 2018. Nas palavras de Guedes, no contato com a sua obra, “é possível auferir a sua tendência ao *sarcasmo*, *grotesco*, *alegórico* e *irônico* como recursos estilísticos na construção de seus textos” (2020, p. 167, destaque nosso).

Schwarz converge para a observação do aspecto humorístico que permeia a escrita de Zulmira Tavares, ao afirmar que:

---

<sup>2</sup> A título de ilustração, uma pesquisa no acervo da biblioteca da Universidade a que me vinculo, realizada em março de 2023, revelou a inexistência de títulos da autora.

Vistos em conjunto, a exatidão da escrita (marcada pelo *nouveau roman*?) e o cuidado iconográfico têm algo de rigor científico. Há neles uma atitude objetiva e disciplinada, que não é propriamente da ordem da ficção, embora aplicada a situações fictícias, o que cria um clima *humorístico*, de ciência do imponderável (SCHWARZ, 1987, p. 69, destaque nosso).

Sua primeira publicação foi a coletânea de poemas *Campos de dezembro*, de 1956. Depois de quase vinte anos, em 1974, veio a público *Termos de comparação*, constituído por contos, poemas e também por uma parte teórica. É, contudo, a partir da década de 1980 que surgem os títulos de maior destaque da autora: *O japonês dos olhos redondos*, de 1982, *O nome do bispo*, de 1985, *O mandril*, de 1988, *Joias de família*, de 1990, *Café pequeno*, de 1995, *Cortejo em abril*, de 1998, e *Vesúvio*, de 2011.

De 2012 é *Região*, publicação da Companhia das Letras, organizada pela autora, que reúne, em ordem cronológica, seis blocos de textos produzidos ao longo de um período bastante extenso da sua carreira, três deles publicados anteriormente (*Termos de comparação*, *O japonês dos olhos redondos*, *O mandril*), dois semi-inéditos (*O tio paulista* e *Região*), segundo denominação de Massi (2012), e um inédito (o ensaio *Dois narizes*). Como se pode notar pelo último bloco, embora a autora denomine a obra como ficções, há nela também um gênero advindo do âmbito da crítica, além de uma série de poemas, o que atribui à publicação um caráter híbrido.

A publicação tem uma importante função no sentido de possibilitar que o público contemporâneo entre em contato com a artista e tenha a oportunidade de apreciar o humor fino que subjaz sua abordagem das relações de classe na sociedade brasileira, em geral, e da paulista em particular. Afinal de contas, como ressalta Muzart (2004) ao estudar as escritoras brasileiras do século XIX, no processo de resgate de suas produções, a republicação de seus textos se mostra essencial. No caso de Zulmira, as publicações do final do século XX ainda podem ser acessadas com certa facilidade nos sites de livros usados, mas isso não se compara com o alcance de leitores possibilitado por uma nova publicação, acompanhada de uma cuidadosa organização e de estratégias editoriais para distribuição dos exemplares.

Dos muitos textos que merecem a atenção e o cuidado da crítica especializada e do leitor em geral, destaco um: o conto “*Larvas e prodígios*”, que integra a segunda parte de *O mandril*, publicado originalmente pela editora Brasiliense em 1988.

## **Mas, afinal, que “Larvas e prodígios” seriam estes?**

A narrativa, bastante concisa, se volta para uma cidade do interior de São Paulo chamada Larvas. No decorrer dos poucos parágrafos que constituem a sua totalidade, uma voz narradora repleta de ironia se propõe a apresentar uma crônica dos “*prodígios* tão pouco divulgados. Perdidos; desconhecidos para a *crônica* de Larvas” (TAVARES, 2012, p. 159, destaque nosso). O emprego do termo “*crônica*”, no primeiro

e no último parágrafo, é significativo à medida que se trata de um gênero que aborda temas do cotidiano e da atualidade, aqueles que não diferenciam dos demais fazendo-se extraordinários, mas que, pelo contrário, constituem aquilo que é do campo do ordinário, da recorrência.

A crônica da cidade de Larvas que nos é apresentada diz respeito a um caso de estupro, praticado pelo juiz de paz, dr. Pestana, contra uma jovem com deficiência. Apesar do grau de violência e do impacto que essa prática tenha sobre a percepção de uma mulher, cabe dizer que de fato não se caracteriza como um acontecimento extraordinário, se considerarmos as estimativas<sup>3</sup> de que ocorrem 822 mil casos de estupros no Brasil por ano, das quais menos de 10% chegam ao conhecimento da polícia. Larvas, portanto, seja pela ocorrência de tais casos, chamados ironicamente de prodígios, seja pela sua exímia “divulgação”, se situa numa relação metonímica com a sociedade brasileira, ou qualquer outra sociedade, já que, de acordo com Segato (2003, p. 25), “las evidencias muestran que no existe sociedad donde no exista el fenómeno de la violación<sup>4</sup>”.

No que tange à escolha do termo “prodígio” para nomear os atos de violência sexual praticados pelo juiz de paz, cabe considerarmos que, nas palavras de Pavis (1999, p. 215), “um enunciado é irônico desde que, além de seu sentido evidente e primeiro, revele um sentido profundo, até mesmo oposto (antífrase)”. Já para Hutcheon (2000, p. 94-95):

Este modelo inclusivo não precisava ter embutido em si as restrições da noção semântica padrão de ironia como inversão direta – isto é, como o simples oposto ou contrário que substituirá o significado literal. [...] Com certeza podemos falar de ironia, como fizeram muitos, ao relacioná-la com o cômico (Niebuhr, 1952: viii; Muecke, 1969: 53), em termos de uma incongruência entre o que é usual e o que é inesperado, entre o que é dito e o que não é dito. Mas, primeiro, a incongruência não é contrariedade e, segundo, ambos os termos ainda teriam de ser percebidos juntos (resultando numa aresta abrasiva) para a comparação incôgrua ser considerada irônica.

A ironia da escrita de Zulmira Ribeiro Tavares reside na escolha de termos lexicais de valor positivo, dos quais “prodígio” ocupa a centralidade, para referir-se a ações que, em vez de somar para a boa fama daquele a quem se associam, justamente agem no sentido de desconstruir a imagem que se tem dele, um celibatário. Nesse sentido, expande a concepção primeira, de antífrase, acercando-se da percepção de Pavis e de Hutcheon quanto à revelação de um sentido profundo, em forte incongruência com o sentido denotativo/aparente.

3 Dados do IPEA. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>. Acesso: 11 de março de 2023.

4 Nossa tradução: “As evidências mostram que não existe sociedade onde não exista o fenômeno do estupro”.

Na construção narrativa, é digno de nota que o violador, única personagem imbuída de um nome próprio, mais precisamente um sobrenome, seja um juiz de paz. Respalhado pelo poder e a segurança que uma profissão como essa lhe propicia, o juiz se sente muito à vontade para não respeitar a lei e privar da paz a jovem contra quem pratica o estupro. Há nisso também uma camada de ironia, se considerarmos a paz como atributo de sua profissão e justamente sua oposição direta, a falta de paz, como resultante de suas ações. Nas palavras da voz narradora,

[...] o dr. Pestana traz entre as pernas uma varinha mágica inflável que nunca falha aos seus desígnios. Outro dia mesmo desencantou uma donzela de quinze anos mal arrematados, tarda de fala e de raciocínio ainda mais lento, de andar pesado, respiração curta e aquele todo lerdo na figura como se roubada houvesse sido à pedra (TAVARES, 2012, p. 158).

O anúncio do estupro assume ares de cotidianidade em razão do marcador temporal que o acompanha – outro dia mesmo –, de modo tal que o estupro não passa de uma ocorrência qualquer de um dia comum na vida do dr. Pestana; supõe-se, sem nenhum ineditismo. Soma-se a isso a escolha de “varinha mágica inflável” para referir-se ao órgão genital masculino. Acompanhada da especificação “que nunca falha aos seus desígnios”, a menção ao falo remete à perspectiva misógina perante a qual a infalibilidade do homem está vinculada à sua condição de “imbrochável”, para usarmos aqui um adjetivo empregado orgulhosamente por Jair Bolsonaro, então Presidente da República, em uma das tantas deploráveis manifestações públicas de misoginia que fez durante a sua trajetória política<sup>5</sup>.

Nessa perspectiva da violação como uma afirmação de sua masculinidade, Segato (2003, p. 37-38) considera que:

En rigor de verdad, no se trata de que el hombre *puede* violar, sino de una inversión de esta hipótesis: *debe* violar, si no por las vías del hecho, sí al menos de manera alegórica, metafórica o en la fantasía. Este abuso estructuralmente previsto, esta usurpación del ser, acto vampírico perpetrado *para ser hombre*, rehacerse como hombre en detrimento del otro, a expensas de la mujer, en un horizonte de pares, tiene lugar dentro de un doble vínculo: el doble vínculo de los mensajes contradictorios del orden del estatus y el orden contractual, y el doble vínculo inherente a la naturaleza del patriarca, que debe ser autoridad moral y poder al mismo tiempo<sup>6</sup>.

5 Mais informações em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-62795997>. Acesso: 11 de março de 2023.

6 Nossa tradução: “A rigor, não se trata de que o homem *possa* violar, mas de uma inversão dessa hipótese: *deve* violar, se não pelas vias de fato, ao menos de maneira alegórica, metafórica ou na fantasia. Esse abuso estruturalmente previsto, essa usurpação do ser, ato vampírico perpetrado *para ser homem*, refazer-se como homem em detrimento do outro, às expensas da mulher, em um horizonte de pares, tem lugar dentro de um duplo vínculo: o duplo vínculo das mensagens contraditórias da ordem do status e a ordem contratual, e o duplo vínculo inerente à natureza do patriarca, que deve ser autoridade moral

Segato aponta, pois, para a violação sexual como uma espécie de imposição sobre o homem na sociedade patriarcal para provar seu poder e sua autoridade. Nessa linha de interpretação, o juiz de paz está amparado pela sua posição social para cometer os crimes, da mesma forma que tais crimes funcionam como manifestação de sua adequação e de seu status diante da sociedade que integra. É curioso observar, também, que a pesquisadora alude para a possibilidade de a violação ser perpetrada de forma alegórica, metafórica ou por meio da fantasia. No conto, ela ocorre por vias de fato, mas é representada na linguagem a partir de tais figuras de linguagem, que aludem para varinhas mágicas, encantos e prodígios.

Se a infalibilidade da varinha mágica do dr. Pestana lhe é motivo para orgulho e demonstração de pertencimento, será a gota-d'água para a jovem, já tão marginalizada pela sua condição física-mental e pelo lugar que ocupa naquela cidade, como “cria da casa, antiga caridade, promessa paga a outro sobrinho, pároco” (TAVARES, 2012, p. 158). Depois de sofrer a violência, deixará de contar com a “bondade” das senhoras que a acolhiam como criada e partirá grávida de Larva. A jovem que ocupa ali um lugar de vulnerabilidade ímpar é, como sugere a citação transcrita acima, fruto ilegítimo de uma relação sexual de um pároco. Desprovida de nome, de família, marginalizada pela sua condição física e mental, está à mercê das violências cotidianas, da violência sexual praticada pelo juiz de paz e da exploração do seu corpo como criada das senhoras.

A narrativa está, em síntese, centrada na violência juiz de paz/jovem com deficiência – dois extremos sociais: um representativo da força do Estado, homem, com sobrenome, status, senhor das leis; outro, desvalido, e só. Em que pese essa oposição que revela a contraposição de forças muito desiguais, são as senhoras (tias, madrinhas) que se assombra com o estado em que aparece a jovem: “como pudera aquela *imensa coisa* soprar vida pelo bucho, *pecar* fundo como quem ousa?” (TAVARES, 2012, p. 158, destaque nosso) e, ao expulsá-la, contribuem para que se encubra o caso, por meio da culpabilização da vítima, de sua objetificação, e da proteção do violador, o que tampouco dá ares de ser inédito, haja vista o favor já prestado ao sobrinho pároco.

Nessa abordagem, a escritora tece uma crítica à conduta do protagonista, mas também à estrutura que lhe possibilita atuar como atua. Uma estrutura fundamentada na hipocrisia da valorização do celibatário, na ideia de pecado, na ocultação das violências, na falsa caridade; isto é, legitimadora das violências. Dr. Pestana atua conforme lhe conduz a varinha mágica porque está legitimado por um lugar de poder na sociedade, é um senhor das leis; é esta sociedade, em última instância, quem forja tal forma de conduta, cúmplice e garantidora da perpetuação de tal violência como crônica do cotidiano de Larvas.

E nessa perspectiva mais uma vez recorreremos a Segato (2003, p. 36), de acordo com quem mesmo o sujeito que pratica uma violência sexual sozinho está acompanhado; daí a dimensão intersubjetiva desse tipo de violência. Trata-se, nas palavras da antropóloga, de uma percepção dos outros pautada na “comprensión de la centralidad y la estructura de la diferencia de género, así como una hipersensibilidad,

---

e poder ao mesmo tempo”.

trabajada por la socialización, a las exigencias que esa diferencia plantea al sujeto masculino para que éste sea y tenga identidad como tal<sup>7</sup>”. Dr. Pestana é uma amostra da dinâmica adotada ali e em tantas outras partes onde, igualmente, “as luzes do progresso não chegaram e das graças da natureza desbotaram as cores” (TAVARES, 2012, p. 158).

Construída a partir de uma voz narradora heterodiegética, que se coloca na posição de cronista, a narrativa se vale do discurso indireto livre em episódios como o já transcrito acima – “como pudera aquela imensa coisa soprar vida pelo bucho, pecar fundo como quem ousa?” (TAVARES, 2012, p. 158) –, que sintetiza a reação das senhoras frente ao caso descoberto. Em outros momentos, não se explicita o emprego de tal recurso, mas é possível perceber nas primeiras menções à jovem violentada uma ótica que evidencia a sua condição física-mental de pessoa com deficiência e, inclusive, estabelece comparações com animais. Este é o caso, por exemplo, do trecho que descreve o momento imediatamente posterior ao estupro:

Desencantada respirou mais forte por um tempo, outro tempo berrou como berrariam cabras, se tais bichos houvesse em Larvas, depois se deixou estar imensa e cevada como um porco, depois mais muda e tarda do que nunca deixou-se despencar no regaço da desgraça (TAVARES, 2012, p. 158).

Berra como cabras, se prostra como um porco, toda a sua figura se aproxima de uma imagem grotesca, na qual se sobressaem os aspectos do corporal (BAKHTIN, 2010), um corpo sem movimento, sem desenvoltura, abjeto. Essa animalização da vítima remete a duas leituras convergentes: a) se aproxima da forma como a jovem é percebida pelos que lhe imputam a violência (o juiz e as senhoras), um corpo disforme, que não é digno do respeito, que pode ser usado para o serviço (como criada) e para servir (como objeto sexual); b) evidencia os efeitos da violência sobre a vítima, despojada de sua humanidade, abandonada à desgraça.

Contudo, ao redirecionar o foco da narrativa para a jovem estuprada, apesar de manter a ironia como um fio de constância, a aparente leveza da linguagem que se propõe a parodiar a estrutura própria da crônica, paulatinamente cede espaço para a sensibilidade da voz narradora frente ao destino miserável da vítima:

Mas a desencantada, da pouca duração que teve em Larvas sua vida, partiu, como partem as paridas de paixão, na arrebentação da onda, estourada como as luzes dos fogos juninos e jungidos. *Aparecidas e sangradas pela ponta da varinha são essas meninas-crias*. São como bilha quebrada, como quebra de encanto (TAVARES, 2012, p. 158-159, destaque nosso).

<sup>7</sup> Nossa tradução: “compreensão da centralidade e a estrutura da diferença de gênero, assim como uma hipersensibilidade, trabalhada pela socialização, às exigências que essa diferença impõe ao sujeito masculino para que este seja e tenha identidade como tal”.

Sem nome, desprovida de família e de qualquer defesa, grávida e expulsa pelas senhoras que a acolhiam em suas casas como criada, a jovem parte de Larvas. Ela é quem recebe enfim a punição. Se por um lado está completamente sozinha, faz parte de um grupo, o grupo daquelas que foram geradas por ações prodigiosas e que também elas foram alvo desses prodígios, as meninas-crias. As metáforas e comparações dão vazão para a percepção da dor daquelas para quem o encanto não existe, quebradas, dilaceradas por homens-imbrotáveis como o senhor dr. Pestana, carcomidas por larvas como as senhoras tias. Finalmente, é vista e percebida na sua humanidade, na sua dor, no seu abandono, agora não pela perspectiva de quem a violenta, incapaz de ver, mas pela da voz narradora, que se desloca e conduz o olhar do leitor/da leitora.

## Considerações finais

Observado em sua integralidade, o conto em tela se consolida como um gênero sério, provocando no leitor a percepção da gravidade da temática abordada e certo compadecimento com toda uma classe de meninas-crias, frutos de um modelo de sociedade misógina e hipócrita. Por outro lado, há que se destacar que a seriedade da temática e mesmo a percepção da misoginia e da hipocrisia está mediada por uma linguagem que joga com os sentidos das palavras, sugerindo aproximações entre varinhas mágicas e pênis, prodígios e estupro, encanto e gravidez.

Há na elaboração da narrativa muitos dos aspectos já observados por Guedes (2020) como traços recorrentes da escrita de Tavares, quais sejam: sarcasmo, grotesco, alegórico e irônico. Especificamente neste texto, evidencia-se a prevalência da ironia. Não há em “Larvas e prodígios” nada de cômico em seu sentido primordial de elemento que provoca o riso. Mas como elemento que se conecta com o cômico e, em certa medida, o suplanta no contexto do século XX (MINOIS, 2003), a ironia desponta como estratégia discursiva por meio da qual o violador é percebido/apresentado. “A ironia, que não teme surpresas, brinca com o perigo. Desta vez o perigo está numa jaula, a ironia vai vê-lo, imita-o, provoca-o, torna-o ridículo e o entretém com recreação” (JANKÉLÉVITCH, 1964, p. 9). Ilustra-o o nome da cidade fictícia do interior paulista, ambíguo e obscuro, nos termos da voz narradora.

O encontro com a varinha mágica do dr. Pestana, o assombro das madrinhas, o tratamento dado à jovem violentada, tudo conduz à percepção de que não há uma maçã podre, mas um coletivo, representado pelo plural do nome próprio do lugar (larvas). Se o nome da cidade é fictício, ela se localiza no interior de São Paulo, estado/ espaço geográfico e social transposto para a ficção de Zulmira Tavares com bastante recorrência. Ao tratar das dinâmicas pouco divulgadas que permeiam esta cidade, como tantas outras, a autora toca na ferida que são os tantos casos de estupro que não fazem parte das estatísticas oficiais e de filho ilegítimos criados “por caridade” nas famílias abastadas brasileiras.

A metáfora da varinha mágica em nada atenua a seriedade da violência praticada pelo senhor da lei. Tratar os casos de estupro como prodígios do dr. Pestana é a via irônica pela qual Zulmira acessa uma tradição de abusos e violência praticadas e encobertas pelos “homens e mulheres de bem” que ditam as regras da justiça, da boa conduta, da caridade, e que se assombam quando uma menina surge grávida, jogando sobre ela o fardo do crime que sofrera e acolhendo os doutores juízes, sobrinhos amados e celibatários. “A ironia não é zombaria: no fundo leva as coisas a sério, mas dissimula sua ternura” (MINOIS, 2003, p. 570).

Nessa perspectiva, entendemos que Zulmira Tavares se vale da ironia como uma estratégia discursiva por meio da qual se relaciona com a temática da violência sexual sofrida pelas mulheres de toda parte, as jovens, as velhas, as brancas, as pretas e indígenas, as gordas, as magras, as com deficiência também... nas cidades mais pacatas do interior, sem que venham a público, haja vista que praticadas amiúde por homens de família, cumpridores de seus deveres sociais, fazedores da lei. Cabe dizer que:

O dito irônico, portanto, ataca e ao mesmo tempo procura reforços; critica e simultaneamente busca apoio para o ponto de vista defendido; se o ironista nega ou defende valores, normas, leis – supostamente a sociedade –, é porque sabe que alguém perceberá e apoiará (ou criticará com ele) a infração das mesmas (DUARTE, 1994, p. 59).

A construção narrativa de Zulmira Tavares conduz o leitor/a leitora por um caminho que promete mais uma história qualquer sobre episódios corriqueiros de uma cidade pequena e um tanto apegada ao passado, que merece a sua crônica; logo, o leitor/a leitora se verá imerso/imersa nas sórdidas histórias que não se divulgam; rompe-se, então, o encanto.

É por meio da ironia, do propor-se a contar um caso qualquer, entre prodígios tantos, que a autora constrói em poucos parágrafos uma narrativa de enorme potencial como crítica social e denúncia das injustiças que subjazem a sociedade brasileira das últimas décadas do século XX e, lastimosamente, também do nosso contexto atual, já na terceira década do século XXI, incidindo particularmente sobre as mulheres e, entre estas, as que se encontram em posições de maior vulnerabilidade.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de pesquisa*, n. 15, p. 54-78, 1994.

GUEDES, Flávia Cristina de Araújo. A narrativa histórica em Zulmira Ribeiro Tavares: “Cortejo em abril”. *Fórum Lit. Bras. Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, p. 165-88, jun. 2020.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Champs-Flammarion, 1964.

MASSI, Augusto. Prosa de fronteira. Posfácio. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Região. Ficções etc.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Histórias da editora Mulheres. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, p. 103-105, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p. 182-189.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Região. Ficções etc.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Recebido em 22/03/2023.

Aceito em 15/06/2023.