

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

ANDIARA SOUZA PINHEIRO

**MEMÓRIA, ACOMODAÇÃO E MAL-ESTAR EM *CAFÉ*  
*PEQUENO*, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES**

Mariana

2014

ANDIARA SOUZA PINHEIRO

**MEMÓRIA, ACOMODAÇÃO E MAL-ESTAR EM CAFÉ  
PEQUENO, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Letras: Estudos da Linguagem

Linha de Pesquisa: Linguagem e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Lima Machado

Mariana

2014

P654m Pinheiro, Andiara Souza.  
Memória, acomodação e mal-estar em Café pequeno, de Zulmira Ribeiro Tavares [manuscrito] / Andiara Souza Pinheiro. - 2014.  
110f.: il.: tabs.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Lima Machado.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Letras - Estudos da Linguagem.  
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Narrativa (Retórica). 2. Memória. 3. Tavares, Zulmira Ribeiro - 1930-. 4. Literatura brasileira. I. Machado, Carlos Eduardo Lima. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 82.0




**Andiara Souza Pinheiro**

**“Memória, acomodação e mal-estar em *Café pequeno*, de Zulmira Ribeiro Tavares”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada em 27 de agosto de 2014 pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

  
**Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Joelma Santana Siqueira**  
UFV

  
**Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Cilza Carla Bignotto**  
UFOP

  
**Prof. Dr. Carlos Eduardo Lima Machado**  
(Orientador de pesquisa) UFOP

*Aos meus pais, Guaraci e Leila.*

*Ao Bráulio.*

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto e aos professores que contribuíram para minha formação acadêmica. Agradeço, especialmente, ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Lima Machado pela orientação e confiança em mim depositada. Devo a você grande parte do conhecimento adquirido ao longo da minha vida acadêmica, principalmente durante o mestrado. Agradeço ao Prof. Dr. Emílio Maciel pela rica contribuição em minha formação, através das disciplinas ofertadas.

Agradeço, também, à Profa. Dra. Cilza Carla Bonotto e à Profa. Dra. Joelma Santana Siqueira, por terem composto minha banca, contribuindo, ricamente, para a conclusão deste estudo. Agradeço à Fapemig pela bolsa concedida e pela possibilidade de me dedicar integralmente à pesquisa.

Agradeço aos amigos conquistados no mestrado, com os quais tive muitos momentos alegres, em que rimos juntos nas “reuniões de orientação”, congressos e vida acadêmica; mas com os quais também dividi dúvidas, incertezas, dilemas.

Agradeço às minhas amigas pela paciência e compreensão nos momentos de desespero.

Sou eternamente grata aos meus pais, que nunca pouparam esforços para que eu pudesse alcançar meus objetivos; ao Bráulio por todo amor, carinho, compreensão e aquele tanto de coisas boas pelas quais passamos e pelas que ainda estão por vir; e a todos os meus familiares que sempre torceram e ainda torcem por mim.

Muito obrigada a todos, por tudo. A realização deste trabalho só foi possível porque pude contar com todos vocês!

*A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê.*

(Arthur Schopenhauer)

## RESUMO

Propomos estudar o romance *Café pequeno* (1995), da paulistana Zulmira Ribeiro Tavares, sob duas óticas que se interligam ao longo da análise da obra no terceiro capítulo: a primeira contempla a análise da obra e sua construção narrativa, ao passo que a outra traz o enfoque crítico-teórico das manifestações da memória. Utilizando os pressupostos teóricos da narratologia, identificaremos no romance elementos tais como a voz narrativa, o estatuto do personagem-narrador, os diversos pontos de vista, os constantes deslocamentos de focalização e de tempo, entre outros. Trataremos, mais adiante, da estruturação do discurso narrativo e de seus aspectos centrais, particularmente nas noções de “lacunas” e “negações”, conceitos que nos permitem compreender as interações entre o texto e o leitor no ato da leitura. A respeito do enfoque das dimensões da memória, procuraremos relacionar a memória social (coletiva) e a memória individual ao romance, e até mesmo o conceito inovador de memória cultural. *Café pequeno* é uma obra rica e complexa em termos de construção narrativa, que vai desvendando o mundo das personagens da burguesia decadente paulistana da década de 30.

**Palavras-chave:** Narratologia; Memória; Zulmira Ribeiro Tavares; Literatura Brasileira Contemporânea.



## ABSTRACT

We propose to approach the novel *Café pequeno* (1995), wrote for Zulmira Ribeiro Tavares under two points of view which interconnect throughout analysis of the work in the third chapter: the first includes the analysis of the work and its narrative construction, while the other brings the critical-theoretical approach of the manifestations of memory. Using the theoretical assumptions of narratology, identify the novel elements such as narrative voice, the status of the character-narrator, the various points of view, the constant shifts of focus and time, among others. We will deal later in the structuring of narrative discourse and its central features, particularly the notions of "gaps" and "denials", concepts that allow us to understand the interactions between the text and the reader in the act of reading. Regarding the focus of the dimensions of memory, try to relate the social memory (collective) and individual memory to romance, and even the innovative concept of cultural memory. *Café pequeno* is a literary work rich and complex in terms of narrative construction that will unveiling the world of decadent bourgeois characters of São Paulo in the 30s.

**Keywords:** Narratology; Memory; Zulmira Ribeiro Tavares; Contemporary Brazilian Literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
Apresentação da obra e importância de <i>Café pequeno</i> .....	10
Os planos da construção narrativa e da memória.....	13
Da análise à perspectiva teórica.....	17
<b>CAPÍTULO I - CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS PARA A ANÁLISE DE CAFÉ PEQUENO.....</b>	<b>19</b>
I.I Bakhtin: o rebaixamento irônico-satírico no romance.....	19
I.II A Narratologia: em busca dos procedimentos narrativos em <i>Café pequeno</i> .....	21
I.III .....	35
<b>CAPÍTULO II – UMA “DATA MEMORÁVEL”: MANIFESTAÇÕES DA MEMÓRIA EM CAFÉ PEQUENO.....</b>	<b>40</b>
II.I Evocação, recordação laboriosa, os próximos .....	40
II.II Transformações ficcionais: a memória comunicativa e a memória cultural.....	44
II.III Memória de uma conversa à sombra do Estado Novo .....	51
II.IV Explicitação do contexto histórico: o Estado Novo, Getúlio Vargas.....	52
<b>CAPÍTULO III – UMA ANÁLISE DE CAFÉ PEQUENO.....</b>	<b>58</b>
III.I A farsa começa.....	58
III.II As vozes da festa: a dinâmica do ponto de vista.....	63
III.III Os dois portões.....	74
III.IV Acomodação e mal estar.....	85
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>94</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>97</b>

## INTRODUÇÃO

### Apresentação da obra e importância de *Café pequeno*

Zulmira Ribeiro Tavares nasceu na cidade de São Paulo, em 1930. Contista, romancista e poeta, sua obra é considerada uma das mais importantes da narrativa brasileira contemporânea. Por sua qualidade, sua obra despertou a atenção da crítica desde seu livro de estreia, *Termos de Comparação* (1974). Dividido em três sessões, duas ficcionais (contos e poesia) e uma teórica (ensaios), indicava o trânsito entre esses diferentes gêneros, o que para Roberto Schwarz (1997, p. 69) configurou um escape das divisórias de gêneros e compôs “um destes seres híbridos e racionais em que se reconhece a consistência do moderno”. Seguiu com *O japonês de olhos redondos* (1982), no qual para Vilma Arêas (1983, p. 106), existe um “certo baralhamento, o atropelo permitido e controlado”, em que há “a convivência de conto, ensaio e lirismo, ritmados, quer pelo corte cinematográfico, quer pela intromissão ostensiva do narrador, certo tom de farsa que abala tudo o que toca”.

Posteriormente, no romance *O nome do bispo* (1985), o que estava até então separado passa a integrar uma só estrutura, na qual “a linguagem ensaística do narrador marca a tentativa 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). O termo “ensaístico”, explica Ana Paula Pacheco, foi empregado primeiramente por Roberto Schwarz (1997) no prefácio do próprio romance, no qual Zulmira nos apresenta uma “ficção que mostra (por intermédio da figura do narrador) uma atitude analítica diante da realidade representada” (PACHECO, 2007, p. 274), e em que o “ensaísmo” do narrador é “virado pelo avesso, tornando-se por assim dizer exame da derrocada de indivíduos burgueses e da renitência com que as prerrogativas de classe se mantêm”. Nele, deparamo-nos com uma “postura” do narrador cuja máscara explícita é a da análise, exibida de uma forma bem direta. Enlaçado a essa linguagem, encontramos um humor constante que, ao se combinar com certas reflexões acerca da burguesia paulistana decadente e quatrocentona, indaga as aparências do mundo e delas desconfia. Para Gilda de Mello e Souza (2005), era “admirável” a parte inicial do livro na qual éramos introduzidos com “rara segurança” à ocorrência central: a internação de um homem solitário, com uma fissura no ânus, para uma operação sem gravidade. Assim, Zulmira

manobrava com talento perverso o contraponto dos tempos, sugerindo a identificação do destino apagado do protagonista com o da estirpe, e aos poucos tínhamos pela frente não apenas um homem qualquer com a sua tibiez e banalidade, mas uma família decadente, a franja dos parentes pobres, a evidência incômoda da mestiçagem, a amargura e mesmo o rancor. Quando percebíamos já estávamos presos na teia obsessiva a que a nossa tradição romanesca nos habituara; mas agora, golpeados por um estilo mordaz, impiedoso. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 91-92)

Ainda segundo Schwarz (1997, p. 69), “a precisão descritiva e analítica da prosa de Zulmira talvez seja única na literatura brasileira atual”, na qual “a exatidão da escrita 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”.

Em *O mandril* (1988), há uma série de textos variados, mistura de contos breves, poemas e poemas em prosa, em que Zulmira “retoma a postura sem complacência, a linguagem ácida e corrosiva” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 92) que aparecia em *O nome do bispo*. Logo após, a autora lança outro romance, *Jóias de Família* (1990), e com este ganha o importante prêmio Jabuti de melhor autor e melhor romance. Nele, Zulmira “afasta-se do quadro da ficção brutalista e da ficção marginal mais significativa, representando o todo social a partir de outro ponto de vista” (PACHECO, 2007, p. 276). A autora atém-se às encenações da elite paulistana para compor um quadro que se alinha à prosa machadiana através de um ângulo totalmente novo, o de uma mulher rica (ou de família rica) que se agarra às ruínas do antigo patrimônio. Trata-se de uma narrativa na qual as “sucessivas peripécias” ocupam lugar central. Ao incluir o suspense, assemelha-se a uma narrativa de entretenimento, segundo Pacheco (2007), fazendo assim “do engano a marca estrutural do livro” já que atribui à representação “uma dinâmica social não só por detrás, mas na própria aparência das relações sociais e identitárias” e através da qual a autora brinca com as fachadas.

*Café pequeno* (1995), objeto deste estudo, é o terceiro romance de Zulmira. A perspectiva crítico-irônica e satírica sobre a condição social e a intimidade dos paulistanos burgueses são uma constante e tema dos três romances (ou dois romances e uma novela) da autora – *O nome do bispo*, *Jóias de família* e *Café pequeno*. Seu próximo livro, *Cortejo em Abril* (1998), é uma coletânea de prosa de ficção com textos curtos, mas que apresentam as características frequentes na obra da autora: textos provocadores, de fino humor e que expõem o universo paulista. Por fim, após um hiato

de treze anos, a autora publica mais dois livros: *Vesúvio* (2011), que conta com poemas; e uma reunião de três livros de contos, *Regiões* (2012).

O estudo que será conduzido sobre o romance *Café pequeno* apoia-se numa dupla perspectiva que procura integrar a análise dos recursos de construção narrativa e seus efeitos ao enfoque crítico-teórico das manifestações da memória. A escolha de um romance importante e ainda pouco abordado como *Café pequeno*, traz a vantagem de apresentar uma bibliografia crítico-teórica relevante, mas limitada no que diz respeito ao número de abordagens a serem estudadas, exigindo assim o desenvolvimento cuidadoso de sua análise. Ao mesmo tempo, a análise das manifestações da memória no romance constitui, até o ponto em que pesquisamos, um enfoque ainda inédito ou, pelo menos, com uma bibliografia ainda não divulgada.

Tal romance é uma obra cuja riqueza e complexidade da construção narrativa conduz-nos a um mundo repleto de personagens com “fundos falsos”, termo proposto por Pacheco (2007). Ambientada na cidade de São Paulo, desvendando as máscaras morais e políticas da pomposa burguesia paulistana da década de 30, *Café pequeno* está organizado em três segmentos temporais: o capítulo inicial “Os chocalhos mudos” situa-se no presente narrativo, mas sem marcação de data; o segundo segmento está datado do dia 14 de julho de 1935, aniversário do engenheiro Alaor Pestana e da Queda da Bastilha na França, a que correspondem três capítulos – “Os aniversariantes e a cidade”, “Os dois portões” e “O adiantado da hora” – centrados na narrativa do ajantarado de Alaor; o terceiro corresponde a um salto temporal que leva o leitor até o ano de 1938 – “A casa do administrador”.

Dentro dessa dinâmica narrativa e temporal, o terceiro capítulo do romance, intitulado “O caminho dos bois”, suspende o enfoque até então desenvolvido, que se centrava nos episódios e personagens da festa de aniversário. Esta suspensão é motivada pela debandada de um rebanho de bois zebus que invade a cidade e chega à casa de Alaor, perturbando assim sua comemoração. As personagens burguesas saem de cena para dar lugar a uma narrativa objetivada que segue o percurso de trezentos e cinquenta zebus, desde Mato Grosso até São Paulo. O capítulo seguinte, “A casa do administrador”, como já observamos, avança a dimensão temporal de três anos depois da festa de 14 de julho, para narrar os acontecimentos de uma noite de inverno de 1938, quando o ditador Getúlio Vargas visita um grupo da elite paulistana, de que fazem parte vários personagens dos capítulos anteriores. O romance finaliza com o capítulo “O adiantado da hora”, uma espécie de *flashback* que retoma a narrativa do aniversário até

seu encerramento, quando não há mais zebus para atormentar Alaor. Com este rápido sumário, pretendemos dar uma breve visão da dinâmica narrativa de *Café pequeno* e de seus deslocamentos no tempo.

#### Os planos da construção narrativa e da memória

A análise de *Café pequeno* envolve, como já salientamos, dois planos específicos: o de sua construção narrativa e o das manifestações da dimensão da memória no romance. Traçaremos aqui as linhas gerais de orientação para a abordagem destes planos. Desta forma, trataremos dos domínios da teoria narrativa para dar conta de aspectos relevantes tais como: a voz narrativa, o estatuto do personagem-narrador, os diversos pontos de vista, os constantes deslocamentos de focalização e de tempo, entre outros, que serão desenvolvidos na análise do romance. Para tanto, lançaremos mão de abordagens teóricas sobre a narrativa e o romance, capazes de elucidar um conjunto de aspectos de *Café pequeno*. Neste sentido, destacamos as contribuições de Gérard Genette (1995), Wolfgang Iser (1996, 1999a) e Mikhail Bakhtin (1988). Passamos agora a uma visão inicial das obras em que mais nos apoiamos: *Discurso da Narrativa* (1995), de Genette, e *O Ato da Leitura* (1996, 1999a), de Iser.

Em *Discurso da Narrativa*, o autor estabelece as seguintes categorias básicas: história ou diegese (significado ou contexto narrativo); discurso narrativo ou “narrativa propriamente dita” (dimensão do significante) e narração ou ato produtivo narrador. Para Genette, a análise do discurso narrativo requer o enfoque das relações entre narrativa e história, narrativa e narração, história e narração. É preciso esclarecer que a contribuição de Genette à narratologia não pode ser reduzida a uma classificação técnica de procedimentos adotados na narrativa, como se diz muitas vezes. Entretanto, consiste em compreender, como afirma Jonathan Culler (1999) que, por exemplo, as variações na narração e na focalização fazem parte dos efeitos globais do romance e nos ajudam a perceber melhor o que lemos e a acompanhar atentamente a rede de procedimentos que molda o texto narrativo. Assim, na análise que iremos fazer dos deslocamentos constantes da focalização do narrador sobre os personagens nos capítulos “Os aniversariantes e a cidade” e “Os dois portões”, procuraremos realizar exatamente uma articulação desse tipo ao relacionarmos, por exemplo, esse deslocamento a um efeito geral de polifonia e ao tratamento irônico-satírico que se orienta para desvendar “os fundos falsos” de um conjunto de personagens.

Adiante, trataremos mais amplamente da estruturação do discurso narrativo e de seus aspectos centrais. Já *O Ato da Leitura* (1996, 1999) de Wolfgang Iser, propõe uma estética do efeito que permite compreender um determinado texto como romance, em termos de interação entre o texto e o leitor. De particular interesse para a abordagem do romance de *Zulmira*, como iremos ver, são as noções de “lacunas” e “negações”, constitutivas dos espaços vazios que o texto entrega à atividade do leitor, assunto que abordaremos mais à frente. A noção de “negações” liga-se particularmente às características irônicas com que a narrativa de *Zulmira* aborda os comportamentos e os valores burgueses da década de 30.

Em relação ao enfoque das dimensões da memória no romance, é preciso esclarecer que elas estão inscritas no bojo de uma discussão conceitual que iremos expor no momento adequado, recorrendo às formulações de Paul Ricoeur (2007) em *A memória, a história e o esquecimento* e de Jan Assmann (2006) em *Religion and Cultural Memory*. Em ambos os pensadores, encontramos o tratamento das relações entre memória social (ou coletiva) e memória individual. Em Ricoeur (2007), podemos destacar inicialmente seu empenho em estabelecer áreas comunicantes entre memória individual e memória social, enquanto Jan Assmann (2006) traz o conceito inovador e bastante rico de “memória cultural”. Assim, pretendemos mostrar que certas situações narrativas de *Café pequeno* remetem a determinadas elaborações teóricas no campo da memória, mas guardando sua singularidade, sem que haja qualquer imposição da teoria à análise do romance.

Vale a pena referir-se a uma elaboração teórica de Paul Ricoeur por sua amplitude e sua contribuição para o entendimento do fenômeno que subjaz à configuração da memória e de personagens nos romances. Encontra-se na terceira parte do terceiro capítulo “Memória Pessoal, Memória Coletiva”: “Três sujeitos de atribuição da lembrança: eu, os coletivos, os próximos”, em que o teórico trata da abstenção do sujeito na atribuição da lembrança nas relações entre rememoração, memorização e comemoração<sup>1</sup>. Ricoeur faz a postulação básica de que os fenômenos mnemônicos são fenômenos psíquicos: “fala-se deles como de afecções e ações; é a esse título que são atribuídos a qualquer um, a cada um, e que seu sentido pode ser compreendido fora de toda atribuição explícita.” (RICOEUR, 2007, p. 136). É esta última afirmação que vai

---

<sup>1</sup> Rememoração.

conduzi-lo até o desvendamento de um recurso por excelência da ficção. Afirma, então, a respeito da suspensão de atribuição explícita:

É sob essa forma que eles também entram no *thesaurus* dos significados psíquicos que a literatura explora, ora na terceira pessoa do romance em ele/ela, ora na primeira pessoa da autobiografia e até mesmo na segunda pessoa da invocação ou da imploração. A mesma suspensão de atribuição constitui a condição da atribuição dos fenômenos psíquicos a personagens fictícios. (RICOEUR, 2007, p. 136)

À princípio, faremos uma aproximação da análise dos recursos de construção narrativa. É preciso dizer, como sublinham vários críticos literários, que Zulmira utiliza uma linguagem entre irônica e satírica, marcada pelo rebaixamento humorístico na configuração das personagens e situações. Nos termos bem conhecidos de Mikhail Bakhtin (1998, p. 145), trata-se de uma “combinação do cômico, da ironia socrática e de todos os sistemas de rebaixamento socráticos” que está presente na evolução do romance e na sua afirmação como “gênero sem cânone”.

O narrador onisciente de *Café pequeno* obedece às características desta convenção na qual, segundo Jonathan Culler (1999, p. 89), “a autoridade do narrador não pode ser contestada, pois não oferece ao leitor qualquer motivo para que possa duvidar daquilo que conta e comenta.”. Dito isso, queremos chamar a atenção para um momento específico do primeiro capítulo que diz respeito, de maneira exemplar, à relação entre narrativa e memória, ou mais exatamente, à relação entre o que chamamos de consolidação do narrador onisciente e a dimensão da memória individual, tal como se pode constatar na sequência que vai de “Os chocalhos mudos” a “Os aniversariantes e a cidade”. Neste capítulo, constatamos uma tentativa de recordação pelo Artista Plástico do ambiente de sua infância na década de 30. Se esse processo desperta no leitor alguma expectativa da qual poderia ser esta recordação individual, ela logo se dissolve. A tentativa de recordação fracassa como mostra o trecho: “E ele inclinou mais a cabeça para um lado, pois por vezes ao pensar no passado forcejava por entender o que se conversara tanto no passado mais antigo da sua infância, quais os seus ‘assuntos verdadeiros’, sons e sentidos.” (TAVARES, 1995, p. 13). Isso ocorre no momento em que o Artista Plástico, ao responder sobre “formas” e “natureza” ao Repórter de Artes, lembra-se do que queria dizer “convidar a natureza” na família de sua mãe e de que nesses instantes, quando criança, sua atenção “detinha-se em determinada forma esférica de louça diante dos olhos” (TAVARES, 1995, p. 13). As palavras “*chocalho*”, “*um acidente*” e “*boi*”, murmuradas em meio a outras, são as únicas ouvidas pelo



Repórter de Artes que, comicamente, tem dificuldades de audição. Então surge a pergunta incongruente do repórter sobre o impacto do quadro *O boi abatido* de Rembrandt na obra do Artista Plástico. Deixamos de lado a explicação dessa incongruência porque pertence a uma série de referências que são devidamente identificadas no capítulo “Os aniversariantes e a cidade”. O trecho a seguir encerra o capítulo: “Logo, com um fundo suspiro de alívio, e entregando o passado ao passado, o Artista Plástico começou a falar mais alto. O Repórter das Artes deu então início às suas notas.” (TAVARES, 1995, p. 14). Se o episódio revela o fracasso do Artista Plástico ao sondar sua memória da infância, esta infância com seu ambiente vêm minuciosamente reconstituídos no capítulo posterior: “Os aniversariantes e a cidade”.

Logo nos deparamos, desde o primeiro parágrafo, com o menino Cirino na casa do tio, o engenheiro Alaor Pestana:

O terreno ia de uma extremidade a outra do quarteirão, com um portão em cada extremidade, o da frente e o dos fundos. *Lá esteve* em visita certo domingo, no inverno de 14 de julho de 1935. O engenheiro Alaor Pestana fazia anos e convidara algumas pessoas, entre amigos e parentes. *Ele chegara* cedo para passar o dia com a pequena Maria Antonieta, a prima mais velha... (TAVARES, 1995, p. 15. Grifos nossos).

Daí em diante, predomina o emprego do *ele* na focalização de Cirino pelo discurso indireto. Esse tratamento é repetido no começo dos dois parágrafos seguintes, ambos na página 16: 1) “*Ele* havia entrado pelos fundos, pela rua Maranhão”; 2) “*Ele* era pequeno. Não sabia que além do aniversário do engenheiro comemorava-se também ali uma outra data, a maior data da França.”. A focalização passa então a se fixar no engenheiro até, para explicitarmos apenas esse trecho, a passagem que traz a história dos Chevassus. O tratamento pelo discurso indireto continua, como no episódio do banheiro, com o convite à natureza e a contemplação da louça azul e branca da maçaneta da porta, insinuada em “Os chocalhos mudos”. As focalizações de situações e personagens diversos, sempre com um conhecimento integral do narrador e feitas de uma perspectiva heterodiegética, definem a perspectiva da onisciência. Não se encontra mais a marca de busca de memória da infância pelo Artista Plástico (agora o menino Cirino) nem neste capítulo, nem em qualquer outro. Também não se encontra mais qualquer alusão ao Artista Plástico. A nosso ver, a narração onisciente e heterodiegética daqueles acontecimentos da década de 30 em *Café pequeno* não pode ser dissociada do episódio do qual deriva imediatamente: a recordação frustrada do Artista Plástico na tentativa de trazer de volta à sua mente as situações que testemunhara quando menino.

As hesitações que caracterizam esse episódio de busca de uma recordação pessoal dissolvem-se, para dar exatamente lugar à consolidação de um narrador onisciente que começa sua narração exatamente do ponto do passado em que a tentativa de lembrança do Artista Plástico fracassou. Mas não só, pois a representação ficcional de um grupo da elite paulistana, das relações entre seus membros, suas emoções, máscaras, práticas sociais e políticas podem ser ligadas à conceituação de memória social, formulada por Jan Assmann (2006) em termos de memória comunicativa: “Esta memória pertence ao domínio intermediário entre os indivíduos; desenvolve-se a partir do intercuro entre as pessoas, e as emoções desempenham o papel crucial nesse processo.”<sup>2</sup> (ASSMANN, 2006, p. 3).

#### Da análise à perspectiva teórica

Aproveitamos essa parte com o objetivo de esclarecer o alcance e o limite das perspectivas teóricas a que iremos recorrer. É neste sentido que se pode sustentar a autonomia de uma análise concreta do texto literário. Para isso, vamos nos apoiar justamente num teórico conhecido: Wolfgang Iser (1996, 1999<sup>a</sup>), autor de análises penetrantes de várias obras de ficção. Cabe à análise, concebida em termos que incluem necessariamente aspectos interpretativos, descobrir aspectos deste ou daquele romance que não estão contidos na moldura conceitual do aporte teórico. Assim a análise guarda uma determinada autonomia em relação à abordagem teórica. Iser aproxima análise e método ao estabelecer para ambos um papel ao mesmo tempo vinculado e independente do aporte teórico. Sua formulação é incisiva e vale a pena citá-la na íntegra:

Toda teoria corporifica uma abstração do material que procura categorizar. O grau de abstração [da teoria] é uma pré-condição para o sucesso da categorização, assim a teoria ergue uma cortina sobre a individualidade do material, ao passo que é a função central dos métodos interpretativos focar e elucidar essa própria individualidade. Deste modo a teoria fornece a moldura de categorias gerais, enquanto o método, através da análise individual, torna possível diferenciar retrospectivamente entre as suposições que sublinham a teoria por causa do material que não está coberto pelas categorias. (ISER, 2008, p. 10. Tradução nossa)<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Tradução do trecho: “This memory belongs in the intermediary realm between individuals; it grows out of intercourse between people, and the emotions play the crucial role in its process.” (*Idem, ibidem*)

<sup>3</sup> Tradução nossa do trecho: “Every theory embodies an abstraction of the material it seeks to categorize. The degree of abstraction is a precondition for the success of categorization, and so the theory screens of the individuality of the material, whereas it is the central function of interpretive methods to focus on and elucidate this very individuality. Thus theory provides the framework of general categories, while method, through individual analysis, makes it possible to differentiate retrospectively between the assumptions underlying theory because of the material that is not covered by the categories.” (*Idem, ibidem*)

Uma análise que procure ser consistente e à altura da individualidade da obra terá que enfrentar as limitações da teoria frente ao corpo a corpo com o texto que é a característica da análise, como Iser aponta.

## CAPÍTULO I - CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS PARA A ANÁLISE DE *CAFÉ PEQUENO*

O objetivo deste capítulo consiste em apresentar um apanhado sintético de três contribuições teóricas que abrem caminho para a análise de *Café pequeno*, de Zulmira Ribeiro Tavares. Não propomos reduzir a riqueza concreta e singular do romance aos esquemas teóricos aqui expostos. Como já foi dito na “Introdução”, citando Wolfgang Iser (2008), a teoria limita-se a fornecer “a moldura de categorias gerais, enquanto o método, através da análise individual, torna possível diferenciar retrospectivamente entre as suposições que sublinham a teoria por causa do material que não está coberto pelas categorias.”. A teoria do romance de Mikhail Bakhtin, o discurso da narrativa de Gérard Genette e a teoria do efeito literário de Iser tratam de dimensões distintas que podem ser articuladas e nos ajudar na leitura analítica que foi reservada para o terceiro e último capítulo da dissertação.

### I.I Bakhtin: o rebaixamento irônico-satírico no romance

Na “Introdução”, há uma referência à orientação rebaixadora presente no humor e na ironia empregados em *Café pequeno* e sua ligação com o enfoque de Mikhail Bakhtin, sobre a evolução do romance e sua estruturação na modernidade como um gênero sem cânone. Nesta parte, vamos ampliar esta consideração. Para o teórico russo, há uma pré-história do romance moderno que remete a dois fatores principais: o *riso* e o *plurilinguismo*. Em “Epos e Romance”, como se sabe, está a célebre formulação de Bakhtin: “o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado.” (BAKHTIN, 1998, p. 397). Assinala, a seguir, as características decisivas que moldam o romance: em primeiro lugar, ao contrário do romance, todos os gêneros clássicos são mais velhos que a escritura e o livro. Desta forma, o romance não tem o cânone dos outros gêneros e, por isso, não participa da “harmonia dos gêneros”, cada um deles regido por cânones bem delimitados. Por ser o único gênero desenvolvido na modernidade, o romance se “acomoda mal com os outros gêneros” e passa a influenciá-los, devido a seu caráter aberto, ajustado ao mundo moderno; trata-se do fenômeno da “romancização dos gêneros”, provocando uma ruptura no interior dos gêneros antigos, desagregando os limites que regulavam esses gêneros. A propósito da “romancização dos gêneros”, justifica-se a citação desse trecho de Bakhtin:

Como se exprime a “romancização” dos outros gêneros? Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos “romanescos” da língua literária: eles

dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (BAKHTIN, 1998, p. 400).

A ascensão do romance, a partir da segunda metade do século XVIII, vai afirmando suas particularidades estruturais e fundamentais que podem ser caracterizadas em três aspectos centrais:

“1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngüe que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.” (BAKHTIN, 1998, p. 403-404).

O mundo moderno, ativamente plurilinguístico, constitui o “elemento natural” do romance e assim guiou a renovação da literatura pelo romance no plano linguístico e estilístico. É preciso dizer aqui que não iremos retomar os encadeamentos da bem conhecida argumentação de Bakhtin. Apresentamos apenas uma visão sumária com a finalidade de mostrar, em termos gerais, seu vínculo com a construção do romance de Zulmira Ribeiro Tavares. Após expor os “traços constitutivos da epopéia”, sintetiza-os como o de um mundo “por ela representado no passado absoluto das origens e dos fastígios nacionais.” (BAKHTIN, 1998, p. 407). É o que ele vai chamar de “distância épica”, uma representação longínqua, desligada de qualquer contato com uma realidade presente sujeita à mudança. À época contemporânea, o presente “vulgar”, não é jamais representada nos gêneros elevados, sua representação limitava-se aos chamados gêneros inferiores e, sobretudo, da “criação cômica popular”: “É justamente aqui – no cômico popular – que é necessário procurar as autênticas raízes folclóricas do romance.” (BAKHTIN, 1998, p. 412). E a seguir, caracteriza os gêneros sério-cômicos como primeira etapa da evolução do romance “enquanto gênero em devir” na medida em que empreendem a destruição da distância épica. Assim, a familiarização do mundo pelo riso é uma etapa decisiva na evolução até o romance. Nesse contexto de formulações, Bakhtin expõe com detalhes as manifestações dos gêneros sério-cômicos, realçando sua subversão dos “aspectos nobres do mundo”. Estabelece-se assim um mundo familiar que liquida aquela distância épica e vai ser incorporado pelo romance com base na ligação deste com “os elementos do presente inacabado”.

Consolida-se com o romance uma nova “consciência literária e ideológica” em busca da representação do processo inacabado do presente, de uma zona familiar

marcada pela crítica. Bakhtin volta a enfatizar a contribuição fundamental do cômico para o que chama de “reestruturação radical da representação do homem no romance (e, portanto em toda a literatura)”. Eis uma formulação sintética que toca diretamente o ponto que procuramos: “O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, do abaixamento do objeto de representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida.” (BAKHTIN, 1998, p. 412). Para o autor, o processo de evolução do romance é contínuo, sempre aberto, inacabado. Este resumo drástico teve como objetivo fazer a correlação do romance com uma dimensão crítica revelada no riso. É este aspecto geral que sobressai com toda força em *Café pequeno*. Na análise do romance, voltaremos a este ponto importante.

### I.II A Narratologia: em busca dos procedimentos narrativos em *Café pequeno*

*A narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz.* (GENETTE, 1995, p. 196)

Engana-se quem pensa ser o estudo da *narratologia* um simples pretexto para a atribuição de nomes novos a conceitos antigos. Para Ana Cristina Lopes e Carlos Reis (1988, p. 7), a narratologia empreende “uma tarefa de sistematização conceptual e de renovação de estratégias de abordagem do texto narrativo, tendo presente que ele resulta de uma dinâmica de produção regida pela interação código(s)/mensagem.”. Genette empreende esse trabalho de sistematização tendo como objeto de estudo o romance *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Vale a pena observar que o trabalho teórico de Gérard Genette corresponde a um avançado estado preciso dos estudos sobre a narrativa, com um alcance que torna mais agudas as observações analíticas sobre este ou aquele romance. Como o autor esclarece, até então a teoria narrativa fixara-se apenas no enunciado narrativo e seu conteúdo. As questões de enunciação narrativa tinham sido deixadas de lado. Para Genette (1995, p. 25), “Sem ato narrativo, não há enunciado, e às vezes nem mesmo conteúdo narrativo.”. À vista disso, observa Jonathan Culler em seu “Prefácio” (*Foreword*) para a edição americana do livro:

Qualquer um a que tenha começado o estudo da ficção encontrou termos como *ponto de vista*, *flashback*, *narrador onisciente*, *narrativa na terceira-pessoa*. Não se pode descrever a técnica de um romance sem tais termos, assim como não se pode descrever o funcionamento de um carro sem o vocabulário técnico adequado. Mas enquanto alguém que queria aprender

sobre carros não teria trabalho em encontrar um manual, não há obra comparável para o estudo da literatura. Esses conceitos básicos tinham sido desenvolvidos *ad hoc*, apenas em partes e, paradoxalmente, embora se suponha que eles identifiquem todos os vários elementos e técnicas possíveis do romance, nunca tido sido integrados de maneira sistemática.<sup>4</sup> (CULLER, 1980, p. 7).

Culler ainda faz duas afirmações simples e esclarecedoras: 1) “O *Discurso da Narrativa* de Gérard Genette é de grande valor porque preenche esta necessidade de uma teoria sistemática da narrativa.”; 2) “Todo leitor de Genette descobrirá que se tornou um analista mais agudo e perceptivo da ficção do que antes.” (CULLER, 1980, p. 7). Portanto, a teorização de Culler volta-se para ampliar a capacidade do leitor de ficção.

Ainda no “Prefácio”, Jonathan Culler diz que a façanha de Genette não se reduz a “uma severa lista de categorias”. É o uso de Proust, comenta Culler, que dá à obra de Genette “seu grande poder teórico, pois se vê forçada a dar conta de todas as complexidades da narrativa Proustiana.”<sup>5</sup> (CULLER, 1980, p. 9). Por outro lado, “o fato de que Genette esteja tentando elaborar uma teoria da narrativa ao estudar Proust lhe dá um sinal de vantagem sobre outros intérpretes da *Recherche*.”<sup>6</sup> (CULLER, 1980, p. 9). A sistematização feita por Culler está fundada na descoberta de novas distinções no âmbito dos recursos de construção narrativa e, ainda segundo Culler, esta dupla perspectiva (sistematização teórica e leitura concentrada da obra de Proust) levou Genette “a levantar questões sobre aquilo que é usualmente tomado como algo garantido”. Em consequência, Genette escapa para bem longe de uma nomenclatura rígida e reconhece, em termos de narrativa, o poder do marginal, do suplementar, da exceção. Portanto, continua Culler, evocando a obra de Derrida, é assim que Genette, comumente rotulado como um estruturalista, enfoca aquilo que, na narrativa, se inscreve

---

<sup>4</sup> Tradução do trecho: “Anyone who has begun the study of fiction has encountered terms like *point of view*, *flashback*, *omniscient narrator*, *third-person narrative*. One can’t describe the techniques of a novel without the appropriate technical vocabulary. But while someone who wanted to learn about cars would have no trouble finding a manual, there is no comparable work for the student of literature. These basic concepts have been developed in an *ad hoc*, piecemeal fashion and, paradoxically, though they’re supposed to identify all the various elements and possible techniques of the novel, they are not have been put together in a systematic way.” (*Idem, ibidem*)

<sup>5</sup> Tradução parcial do trecho: “On the one hand, the fact that it uses Proust so voraciously gives it great theoretical power, for it is forced to take account of all the complexities of Proustian narrative.” (*Idem, Ibidem*)

<sup>6</sup> Tradução do trecho: “On the other hand, the fact that Genette is trying to elaborate a theory of narrative while studying Proust gives him a signal advantage over other interpreter of the *Recherche*.” (*Idem, ibidem*)

na lógica da marginalidade ou complementaridade que está sempre rondando os nossos esquemas interpretativos.

A partir dessas considerações, faremos uma exposição das principais formulações de *Discurso da Narrativa* (1995), de Gérard Genette. Longe de ser exaustiva, tal exposição tem, sobretudo, o objetivo de tratar da parte dos aspectos da sistematização teórica de Genette que nos conduzem aos procedimentos de construção que podem ser encontrados em *Café pequeno*. A fim de definir a perspectiva que adota, Genette delimita alguns conceitos, como “história”, “narrativa” e “narração”:

Proponho (...) denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o acto narrativo produto e, por extensão, o conjunto a situação real ou fictícia na qual toma lugar. (GENETTE, 1995, p. 25)

Acrescente-se que se trata principalmente do enfoque das *relações* entre narrativa e história, narrativa e narração, história e narração.

Apoiado em categorias apropriadas da gramática do verbo, o autor distingue três classes fundamentais de determinação para a análise do discurso da narrativa: a de **tempo**, que diz respeito às relações temporais entre narrativa e diegese (ou seja, o universo espaço-temporal designado pela narrativa); aos **modos** da narrativa, ou seja, as modalidades (formas e graus) da representação narrativa; as **vozes**, compreendendo a relação com a instância de enunciação. Com relação ao “tempo”, a narrativa é uma sequência duas vezes temporal, pois há o tempo da coisa-contada, o significado; e o tempo da narrativa, no plano do significante. Essa dualidade possibilita as distorções temporais e “mais fundamentalmente, convida-nos a constatar que uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo.” (METZ *apud* RICOEUR, 1995, p. 31). Assim, o texto narrativo não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à própria leitura, isto é, um *pseudo-tempo*. Desta forma, o leitor pode confrontar a

ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou daquele indício indirecto. (GENETTE, 1995, p. 33).

Por sua vez, a abordagem das relações entre o tempo da história e o tempo da narrativa será feita de acordo com três determinações essenciais: 1) a *ordem*: as relações entre a ordem temporal da sucessão de acontecimentos na diegese e a ordem temporal



de suas disposições na narrativa; 2) a *velocidade*: as relações entre a duração variável desses acontecimentos e a duração de sua relação na narrativa; 3) a *frequência*: as relações entre as repetições da história e as da narrativa. Como vemos, há nestas distinções uma dualidade temporal corresponde à divisão entre “tempo da história” e “tempo da narrativa”<sup>7</sup>.

Vale a pena apresentar as três distinções da palavra narrativa (*récit*) feitas por Genette: na primeira, *narrativa* designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos (uso mais comum); a *narrativa* também designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. (uso menos comum); e por último, a *narrativa* designa o ato de narrar.

Na história, os eventos se articulam necessariamente em ordem linear. No entanto, as narrativas demonstram com frequência uma alteração da ordem temporal dos eventos da história. Trata-se *da anacronia* (*ana-*: inversão; *cronos*: tempo), isto é, a “discordância entre a ordem da história e a da narrativa” (GENETTE, 1995, p. 34). Como se pode constatar em *Café pequeno*, uma anacronia pode ir mais ou menos longe do momento “presente”, para o passado ou para o futuro: “chamaremos *alcance* da anacronia a essa distância temporal. Pode igualmente recobrir uma duração de história mais ou menos longa: é aquilo a que chamaremos a sua *amplitude*.” (GENETTE, 1995, p. 46). *Café pequeno* apresenta os dois grandes tipos de anacronia: a *analepse* (que corresponde ao *flashback*) e a *prolepse*, ou seja, “toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (GENETTE, 1995, p. 38). Para o autor, a *prolepse* conota uma atitude irônica, desinibida ou sarcástica do narrador em apresentar uma história que domina de forma “totalitária”. (GENETTE, 1995, p. 66). No romance de Zulmira, a *prolepse* está no capítulo “A casa do administrador”. Mas, trata-se de uma *prolepse* que retorna à *analepse*; esta, por sua vez, está medida em relação ao primeiro capítulo: “Os chocalhos mudos”.

Em matéria de ordem, o ponto de referência, ou grau zero, é a coincidência entre sucessão diegética e sucessão narrativa, chamado *isocronia*. Assim, tal grau zero hipotético seria uma narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação entre duração da história e extensão da narrativa permanecesse

---

<sup>7</sup> É preciso dizer rapidamente que o ponto de partida de Genette vem da análise do discurso narrativo, feita por Tzvetan Todorov (1966). Genette reformula, amplia e aprofunda a contribuição de Todorov.

constante, ou seja, que pretendesse inculcar no discurso uma *duração idêntica à da história relatada: uma tentativa de sincronização*. Contudo, para Genette, isso não existe: “uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem *anisocronias*, ou, se se preferir (como é provável), sem efeitos de *ritmo*.” (GENETTE, 1995, p. 87).

No que diz respeito à duração da narrativa, Genette acrescenta o termo *anisocronia*, que é entendido como toda alteração da duração da história, no discurso, alteração medida em função do tempo da leitura. Ou seja, o discurso pode ser desenvolvido num tempo mais prolongado que o da história ou, então, num tempo mais reduzido que o da história. Há quatro processos ligados à *anisocronia*: *pausa*, *sumário*, *extensão* e *elipse*. Todas decorrem de uma *atitude fortemente intrusiva do narrador*. Este subverte o regime de duração da história, fazendo valer prerrogativas de perspectivação adequadas a tal manipulação. Na *pausa* há a suspensão do tempo da história, interrompendo momentaneamente o desenrolar da história, o desenvolvimento das ações narradas. É quando o narrador, tal como temos em certa medida em *Café pequeno*, alarga-se em reflexões ou em descrições que, logo que concluídas, dão lugar ao desenvolvimento das ações narradas. Portanto, a *pausa* remete diretamente para dois movimentos: a descrição e a digressão. É importante lembrar que “nunca o trecho descrito se evade da temporalidade da história.” (GENETTE, 1995, p. 100).

No *sumário*, temos toda forma de resumo da história, de tal modo que o tempo desta aparece reduzido, no discurso, a um lapso durativo sensivelmente menor do que aquele que a sua ocorrência exigiria. As funções mais frequentes do *sumário* são: a ligação entre os episódios, o resumo dos acontecimentos subalternos e, por fim, a rápida preparação de ações relevantes. De acordo com esta caracterização rigorosa, o leitor chega à constatação de que a técnica do *sumário* não é empregada no romance de Zulmira. A narrativa de *Café pequeno* concentra-se no episódio do aniversário de Alair Pestana, como já foi dito, com exceção do penúltimo capítulo, situado três anos depois. Não há, assim, nenhum comentário que faça a ligação entre o episódio do aniversário e o da visita de Getúlio Vargas, no penúltimo capítulo. Já o capítulo “O caminho dos bois” constitui um tipo de intervenção que contém certamente um resumo de acontecimentos. Veremos na última parte desse trabalho em que consiste essa intervenção.

Para Genette, o *sumário* também não é encontrado na *Recherche* de Proust sob sua forma anterior em toda a história do romance, isto é, “a narração em alguns

parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de acção ou de palavras.” (GENETTE, 1995, p. 95). Assim há o predomínio da *cena*, definida por Genette como a *tentativa mais próxima de imitação da duração da história* no discurso. É a reprodução do discurso das personagens e da ordem de seu desenvolvimento. Este procedimento de tornar igual o tempo da narrativa e o tempo da história traz como consequência o desaparecimento parcial ou total do narrador da cena do discurso, cuja intervenção é limitada ou nula. Então, a narrativa aproxima-se de um carácter dramático, segundo uma oposição entre conteúdo *dramático* e *não dramático*. Trata-se da oposição em que há a coincidência entre “os tempos fortes da acção com os momentos mais intensos da narrativa enquanto os tempos fracos eram resumidos a traços largos e como de muito longe” (GENETTE, 1995, p. 110).

Em relação à *elipse*, Lopes & Reis (1988, p. 243) consideram ser “toda forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados, supressão essa que é denunciada de modo variavelmente transparente.”. Genette enfoca a *elipse* propriamente dita, ou *elipse temporal*, tratando à parte o que chama de “omissões laterais”, isto é, a *paralipse*. Quanto à *elipse*, considera *as elipses determinadas* (quando há indicação de duração) e *elipses indeterminadas* (quando não há tal indicação). Seguindo esta caracterização, Lopes & Reis seguem Genette, que distingue três tipos de elipses: a) a *explícita*, claramente manifestada pelo discurso, quer por indicação do lapso de tempo que elidem, quer por elisão pura e simples e indicação do tempo decorrido; b) a *implícita*, que não é expressa pelo discurso, mas pode ser inferida pelo desenrolar da história; c) a *hipotética*, que é insuscetível de ser delimitada de forma rigorosa e é apenas intuída de forma difusa.

Na abordagem da *frequência*, Genette enfatiza as repetições que acontecem entre narrativa e diegese. Suas múltiplas ocorrências referem-se, por sua vez, a “acontecimentos idênticos” ou à “recorrência de um mesmo acontecimento”. Embora seja um dos aspectos essenciais da temporalidade narrativa, assinala que foi pouco estudado pelos críticos e teóricos do romance. O que chama de “capacidades de ‘repetição’ dos acontecimentos narrados (da história) e dos enunciados narrativos (da narrativa)” (GENETTE, 1995, p. 114) contém quatro tipos virtuais de possibilidades: acontecimento repetido ou não, enunciado repetido ou não. Assim, “pode dizer-se que uma narrativa, qualquer que ela seja, pode contar uma vez o que se passou uma vez, *n* vezes o que se passou *n* vezes, *n* vezes o que se passou uma vez, uma vez o que se passou *n* vezes.” (GENETTE, 1995, p. 114). Quando se tratar de contar uma vez aquilo

que se passou apenas uma vez, ou de contar  $n$  vezes aquilo que aconteceu  $n$  vezes, teremos uma *narrativa singulativa*, que a crítica norte-americana chama de *showing*. A *narrativa repetitiva* mostra-se no momento em que contamos  $n$  vezes aquilo que aconteceu apenas uma vez. A este propósito, Genette observa que certos textos modernos tiram o máximo proveito da capacidade de repetição da narrativa. Exemplifica com *O Ciúme* de Robbe-Grillet (o mesmo acontecimento tratado com variantes estilísticas) e de *O Som e A Fúria* de William Faulkner (o mesmo acontecimento tratado com variações do “ponto de vista”). Quando uma só emissão narrativa assume em conjunto várias ocorrências do mesmo evento, isto é, contamos *uma vez* aquilo que se passou  $n$  vezes, temos uma *narrativa iterativa*. Para Genette, “como a descrição, a narrativa iterativa está, no romance tradicional, *ao serviço* da narrativa ‘propriamente dita’ que é a narrativa singulativa.” (GENETTE, 1995, p. 117). Pode-se concluir que toda narração iterativa é uma narração sintética dos acontecimentos produzidos e reproduzidos no decorrer de uma “série iterativa” composta por um certo número de “unidades singulares”. O singulativo pode estar a serviço do iterativo e vice-versa: pode-se evocar um acontecimento singular, ou como ilustração/confirmação de uma série iterativa ou como exceção à regra que se acaba de estabelecer.

Na quarta e penúltima parte de *Discurso da Narrativa*, o autor examina *o modo*, com base na seguinte formulação:

pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e *contá-lo segundo um ou outro ponto de vista*; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria do *modo narrativo*: a ‘representação’, ou, mais exactamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer (...) manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se chama a ‘visão’ ou o ‘ponto de vista’, parecendo então tomar em relação à história (...) esta ou aquela *perspectiva*. ‘Distância’ e ‘perspectiva’, assim provisoriamente nomeadas e definidas, são as duas modalidades essenciais dessa *regulação da informação narrativa* que é o modo... (GENETTE, 1995, p. 160)

Em relação à representação efetuada pela narrativa, Genette classifica as narrativas em: narrativa de acontecimentos e narrativa de falas/palavras. A primeira, é sempre uma narrativa/transcrição do (suposto) não-verbal em verbal: a sua mimese nunca será mais que uma ilusão de mimese. Enquanto que na última, os discursos são

imitados, ou seja, ficticiamente relatados, tal como é suposto ter sido pronunciado pela personagem. Há três tipos de estados do discurso: a) o *discurso narrativizado* ou contado: é o mais distante da narrativa; b) o *discurso transposto*, em estilo indireto: não há nenhum sentimento de fidelidade literal às falas pronunciadas “realmente”; c) o *discurso relatado* (reportado): o narrador finge ceder a palavra literalmente a sua personagem. É a forma mais mimética e, portanto, rejeitada por Platão. Genette ainda acrescenta a definição, proposta por James Joyce, de *discurso imediato*, em oposição ao *monólogo interior*: “não é o ser interior, mas o surgir logo à primeira (‘desde as primeiras linhas’) emancipado de qualquer patrocínio narrativo, o ocupar logo ao primeiro lance a frente da ‘cena’.” (GENETTE, 1995, p. 172). O monólogo não tem que ser extensivo a toda a obra para ser recebido como imediato; basta que se apresente por si mesmo, sem a interposição de uma instância narrativa reduzida ao silêncio. Aqui há uma distinção importante: o monólogo é diferente também do discurso indireto livre, em que “o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador, e as duas instâncias vêm-se então *confundidas*; no discurso imediato, o narrador dilui-se e a personagem substitui-se-lhe.” (GENETTE, 1995, p. 172-173).

O segundo modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um “ponto de vista” restritivo, é denominado como perspectiva narrativa<sup>8</sup>. A esse propósito, Genette, após dizer que a questão do “ponto de vista” foi a mais estudada das técnicas, recusa a confusão perniciosa, até então predominante, entre dois elementos distintos da estrutura do romance: *o modo* (qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa? quem vê?) e *a voz* (quem é o narrador? quem fala?). Ou seja, entre a questão “qual é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa” e uma questão bem distinta: “quem é o narrador?”. De maneira concisa, trata-se da questão entre *quem vê?* e *quem fala?* Genette justifica a exclusão dos termos *visão*, *campo* e *ponto de vista*, largamente utilizados até então, devido a seu caráter eminentemente visual. Escolhe então o termo mais abstrato de *focalização*, observando que esse termo corresponde à expressão dos teóricos Brooks e Warren: “focus of narration”. Neste sentido, usa os termos de *não-focalizada* ou com *focalização zero* que caracterizam o narrador onisciente da narrativa clássica em geral. Distingue também a *focalização interna*<sup>9</sup> (dá o exemplo *Pelos olhos de Maisie*, de Henry James), a

<sup>8</sup> A perspectiva narrativa é designada, por outros teóricos, como foco narrativo ou ponto de vista.

<sup>9</sup> A focalização interna só se encontra plenamente realizada na narrativa em **monólogo interior**.

focalização *variável* (cujo exemplo é *Madame Bovary*, de Flaubert) ou *múltipla* (os romances epistolares, em que o mesmo acontecimento é evocado várias vezes segundo o ponto de vários personagens que escrevem as cartas). O terceiro tipo é o da *focalização externa*<sup>10</sup> em que o herói age diante do leitor sem que este jamais possa conhecer seus pensamentos e sentimentos. Acrescenta observações de grande importância como a de que um tipo de focalização não é “necessariamente constante” ao longo da duração de uma narrativa, apontando uma série de variações dessa natureza no romance.

Ao tratar da mudança de focalização (variações do “ponto de vista”), caracteriza-a como *alterações* quando se trata de infrações isoladas, nas quais a coerência do conjunto garante que a noção do modo dominante continue pertinente. Há duas formas de alteração: dar menos informação do que é em princípio necessário e dar mais informação do que o que é permitido, em princípio, pelo código de focalização que rege o conjunto. A primeira alteração é chamada *paralipse* (ou omissão lateral), enquanto a segunda, *paralepse* (excesso de informação). A omissão desta ou daquela ação ou pensamento do herói focal, que não pode ser ignorada nem pelo herói nem pelo narrador, mas que este vai dissimular ao leitor, constitui o tipo clássico da *paralipse*. No caso da *paralepse*, só se pode caracterizá-la quando se trata da focalização interna e externa, já que na focalização zero o autor onisciente tudo pode. Ela “pode consistir numa incursão na consciência de uma personagem no decorrer de uma narrativa geralmente conduzida em *focalização externa*” (GENETTE, 1995, p. 195. Grifo nosso); desta forma, não conhecemos os pensamentos das personagens. Pode ocorrer paralepse também em *focalização interna* quando aparece “uma informação incidente sobre os pensamentos de uma personagem que não a personagem focal, ou sobre um espetáculo que ela não pode ver.” (GENETTE, 1995, p. 195). Nem é preciso acrescentar que todas essas noções são amplamente acompanhadas por exemplos.

Quando há o emprego de mais do que uma modalidade de focalização na mesma narrativa, Genette emprega o termo *polimodalidade* para designar tal narrativa. A fim de comprovar a afirmação, ele começa reiterando que o emprego da primeira pessoa na narrativa não significa de modo algum que a focalização recaia sobre o herói da história. Muito pelo contrário: o narrador do tipo “autobiográfico” está mais autorizado a falar em seu próprio nome do que um narrador em terceira pessoa, quer se trate de uma

---

<sup>10</sup> É quando o narrador ignora os pensamentos autênticos do herói.

autobiografia real ou fictícia, pelo simples fato da sua identidade com o herói. Por outro lado, a narrativa impessoal tende para a focalização interna pelo lado da descrição, ou seja, a ignorância das personagens. Ora, o narrador autobiográfico não tem qualquer dever de descrição em relação a si próprio. Sempre analisando trechos do romance de Proust a esse propósito, Genette encerra o capítulo falando da “paradoxal coexistência de uma máxima intensidade mimética e da presença do narrador, em princípio contrária a toda a mimese romanesca”. (GENETTE, 1995, p. 208). Refere-se então a tal característica como uma “subversão do modo” e afirma que está ligada à presença do narrador, da *narração* na narrativa. Em consequência, passa a examinar no último capítulo, a *Voz*.

Genette considera que o exame da “instância produtora do discurso narrativo” ou seja, a *narração*, tem sido fortemente descuidada. A esse respeito, duas dificuldades se impõem: uma consiste em reduzir, como já havia dito, as questões de enunciação narrativa às do “ponto de vista” (pois há que distinguir “quem vê” de “quem fala”); a outra, consiste em identificar a instância narrativa à instância da “escrita” – em identificar, como ocorre frequentemente, o narrador ao autor e o destinatário da narrativa ao leitor da obra. Esclarece que o narrador é também um papel fictício, ainda que possa ser assumido diretamente pelo autor. Aí é preciso considerar de maneira decisiva que a situação narrativa suposta pode ser muito diferente do ato da escrita. Neste sentido, a situação narrativa de uma obra de ficção não remete *nunca* à sua situação de escrita. Para aludir a um exemplo brasileiro, o narrador de *Dom Casmuro* não pode ser identificado a Machado de Assis.

Trata-se então de considerar esta instância narrativa e de entender que ela não permanece invariável numa mesma obra. Como um dos exemplos, escolhe a *Odisséia*: o essencial é contado por “Homero”, mas, do Canto IX ao Canto XII, é Ulisses quem narra. Passa a examinar então de modo analítico os componentes de uma situação narrativa. Para ele,

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode *distinguir* retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o acto narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. As necessidades da exposição constroem-nos a essa violência inevitável pelo simples facto de o discurso crítico, não mais que qualquer outro, não conseguir dizer tudo ao mesmo tempo.” (GENETTE, 1995, p. 214)

Como artifício didático, utiliza-se a separação, a análise. A voz abarca três domínios fundamentais para a caracterização da comunicação narrativa: 1) *tempo da narração*, em que decorre a narração, relativamente àquele em que ocorre a história; 2) o *nível narrativo*; 3) a *pessoa* responsável pela narração. Isto é, as relações entre o narrador – e eventualmente seu ou seus narratário(s) – com a história que ele conta. Vamos resumir suas considerações.

A principal determinação temporal da instância narrativa é sua posição em relação à história. Parece evidente que a narração não pode senão ser posterior àquilo que conta, mas tal evidência é desmentida pela existência da narrativa preditiva. Assim, em relação à posição temporal, são identificados quatro tipos de narração: a *ulterior*<sup>11</sup> (ou posterior) é a posição clássica da narrativa no passado, sendo a mais frequente; a *anterior* é a narrativa preditiva, geralmente no futuro, mas que pode aparecer no presente<sup>12</sup>; a *simultânea* refere-se à narrativa no presente, contemporânea da ação – é o tipo mais simples<sup>13</sup>; e a *intercalada* entre os momentos da ação, sendo pois, o tipo mais complexo<sup>14</sup>.

Os *níveis narrativos*, seu próximo assunto, referem-se a uma concepção da narrativa como entidade estruturada, organismo construído e comportando diversos estratos de inserção dos componentes que o integram. Depois de examinar as contribuições de Barthes, Greimas e Todorov, Genette define os tipos de níveis narrativos: o *nível extradiegético*, o *nível intradiegético* (ou propriamente *diegético*) e o *nível metadieético*. Todos esses níveis podem coexistir num romance. O exemplo escolhido é o romance *Manon Lescaut (A história do cavaleiro Des Grieux e de Manon Lescaut)* de autoria do abade Prévost no século XVIII. No *nível extradiegético* o narrador situa-se numa posição exterior à diegese que narra, colocando-se quase sempre numa posição de ulterioridade, favorecendo assim, a exterioridade. Esse nível é primordial e a partir do qual pode constituir-se outro nível narrativo. Vale a pena dizer que um narrador *autodieético* pode encontrar-se ao nível extradiegético, assim como um narrador heterodieético pode encontrar-se ao nível extradiegético. O *nível*

<sup>11</sup> A narração ulterior vive do **paradoxo** de possuir ao mesmo tempo uma situação temporal (em relação à história passada) e uma essência intemporal, já que sem duração própria.

<sup>12</sup> A característica comum dessas narrativas é a de “serem predictivas em relação à sua instância narrativa imediata (...), mas não em relação à instância última (...): exemplos manifestos de predição do passado.” (GENETTE, 1995, p. 219)

<sup>13</sup> Isso se dá porque a “coincidência rigorosa da história e da narração elimina toda a espécie de interferência e de jogo temporal.” (GENETTE, 1995, p. 218)

<sup>14</sup> Trata-se de “uma narração de várias instâncias, podendo a história e a narração enredar-se nela a um ponto tal que a segunda reaja sobre a primeira” (GENETTE, 1995, p. 216)



*intradiegético* refere-se à localização dos personagens, das ações, dos espaços, que integram uma história e constituem um universo próprio. De acordo com Genette, as entidades do *nível intradieético* são as que se colocam no plano imediatamente seguinte ao *nível extradiegético*. Já o *nível metadieético* designa a narrativa produzida por um narrador intradieético, uma narrativa de segundo grau.

Vale a pena um esclarecimento sobre o prefixo *meta*: tal como em metalinguagem, ele conota a passagem para o segundo grau. Assim, a metanarrativa é uma narrativa dentro da narrativa; a metadieese, portanto, é o universo desta narrativa de segundo grau, da mesma maneira que a dieese designa o universo da narrativa primeira ou de primeiro grau. O uso de metadieético provocou as críticas da teórica Mieke Bal que propôs sua substituição por “hipodieético”. Em *Nouveau discours du récit*, publicado em 1983, Genette responde a esta crítica e embora o emprego de *metadieético* esteja em contradição com o uso linguístico, não provocou reação por parte dos linguistas. Desse modo, observa que o prefixo *meta* possui muitos usos; além disso, acrescenta que *metafísica* não significa de modo algum um discurso sobre a física. Referimo-nos aqui a esta particularidade apenas para dar notícias desta controvérsia bastante conhecida.

Por fim, a passagem de um nível narrativo a outro nível narrativo – denominada *metalepse* – deve ser assegurada pela narração, pois é um “acto que precisamente consiste em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação.” (GENETTE, 1995, p. 233).

No trecho dedicado à *pessoa*, Genette critica o que se convencionou chamar de narrativa na primeira *pessoa* ou narrativa na terceira *pessoa*. Para ele, o emprego destas locuções parecem inadequadas já que, como diz, o romancista não escolhe entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas: fazer contar a história por um de seus “personagens” (narrador *homodieético*), ou por um narrador que seja estranho a essa história (narrador *heterodieético*). Ainda segundo Genette, neste caso, as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica destas duas atitudes narrativas. Tanto é assim que só usa os termos *primeira* e *terceira* pessoa entre aspas. Em relação especificamente ao uso da narrativa na “terceira pessoa”, Jonathan Culler comenta, que os teóricos tratam, de modo confuso, de uma “narração em terceira pessoa, em que não há um ‘eu’ – o narrador não é identificado como um personagem na história e todos os personagens são referidos na terceira pessoa, pelo nome ou por ‘ele’ ou ‘ela’.” (CULLER, 1999, p. 88). Este parece ser um argumento decisivo.

O narrador heterodiegético, assinalado acima, é o “narrador ausente da história que conta” (GENETTE, 1995, p. 244), que relata uma história a qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. As linhas de força de uma narrativa com narrador heterodiegético são a polaridade entre narrador e universo diegético, uma relação de alteridade, em princípio, irreduzível. Tal narrador tende a adotar uma atitude demiúrgica, dotado de uma autoridade que normalmente não é posta em causa. É ele quem rege a perspectiva narrativa. Em algumas vezes o narrador heterodiegético prefere perfilar o ponto de vista de uma personagem inserida na história e adota também o código de valores por que rege tal personagem. A objetividade narrativa é um limite inatingível: o narrador protagoniza, de forma mais ou menos visível, intrusões, que traduzem em juízos.

Em contraposição, o *narrador homodiegético* é aquele “narrador presente como personagem na história que conta” (GENETTE, 1995, p. 244), pois ele veicula informações provenientes da sua própria experiência diegética. Ou seja, o narrador retirou as informações que precisa para construir o seu relato, porque viveu a história como personagem. Tal fato o distingue do narrador heterodiegético. Para Genette, entretanto, temos que distinguir duas modalidades de narrador homodiegético: “uma em que o narrador é o herói de sua narrativa” (GENETTE, 1995, p. 244), que recebe o nome de *autodiegético*, e a outra em que não desempenha senão um papel secundário, de observador/testemunha. O narrador autodiegético “é o herói da sua narrativa” (GENETTE, 1995, p. 244), pois ele relata as próprias experiências como personagem central da história. Assim, há a coincidência narrador/protagonista e o registro é feito pela primeira pessoa.

Como o estatuto do narrador é definido por seu nível narrativo – seja hetero ou homodiegético –, pode-se conceber quatro tipos fundamentais de seu estatuto: 1) *extradiegético-intradiegético*, cujo paradigma é Homero, narrador de primeiro grau que conta uma história da qual está ausente; 2) *extradiegético-homodiegético*, cujo paradigma é Gil Blas, narrador no primeiro grau que conta sua própria história no romance picaresco *L’histoire de Gil Blas de Santillanne*, situado na Espanha, de autoria de Lesage, publicado no século XVIII; 3) *intradiegético-heterodiegético*, cujo paradigma bem conhecido é Sherazade ou Sahrazad, narrador em segundo grau que conta histórias da quais está geralmente ausente; 4) *intradiegético-homodiegético*, cujo paradigma é Ulisses, do Cantos IX ao Canto XII, narrador de segundo grau que conta

sua própria história. Também estimamos que aqui, pontualmente, Genette contribui para dissipar certas confusões na caracterização do narrador.

Além de contar a história propriamente dita, o narrador assume funções de acordo com os diversos aspectos da narrativa: quando o aspecto ressaltado é a história, temos uma *função narrativa*; na *função de regência*, o discurso pode ser, de alguma maneira, metalinguístico para ressaltar suas articulações, conexões, a organização interna; no aspecto da *situação narrativa*, os dois protagonistas são o narratário e o narrador; na *função de comunicação*, temos uma orientação do narrador para o narratário; na *função testemunhal ou de atestação*, o narrador mantém uma relação afetiva, moral e intelectual com a história que conta; as intervenções diretas ou indiretas do narrador a respeito da história podem tomar a forma de um comentário autorizado, estabelecendo a *função ideológica* do narrador. A respeito da função testemunhal e da função ideológica iremos fazer rápidos comentários ao analisarmos *Café pequeno*.

Assim como o narrador, o narratário “é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente.” (GENETTE, 1995, p. 258). O narrador intradiegético designará tão somente aqueles a quem se referem nas marcas de segunda pessoa, eventualmente presentes no texto do mesmo modo que aquelas que se encontram num romance por cartas somente podem designar o correspondente epistolar: “Nós, leitores, não podemos identificar-nos mais com esses narratários fictícios do que esses narradores intradiegéticos se nos podem dirigir, ou, sequer, supor a nossa existência” (GENETTE, 1995, p. 258). Contrariamente ao narrador intradiegético, o narrador extradiegético não pode visar um do mesmo nível (extradiegético), já que se confunde aqui com o leitor virtual, sendo possível qualquer leitor identificar-se.

Culler é bem preciso ao dizer que “O público do narrador é muitas vezes chamado de *narratário*. Quer os narratários sejam ou não explicitamente identificados, a narrativa implicitamente constrói um público através daquilo que sua narração aceita sem discussão e através daquilo que explica.” (CULLER, 1999, p. 88). Ele faz um acréscimo relevante ao extrair as consequências culturais das situações concretas dos narratários, mostrando que estamos bem longe de uma questão de uma nomenclatura levada ao máximo de sistematização. É assim que Culler comenta:

Uma obra de um outro tempo e lugar geralmente subentende um público que reconhece certas referências e partilha certos pressupostos que um leitor moderno não pode partilhar. A crítica feminista está especialmente

interessada na maneira como as narrativas européias e norte-americanas [e acrescentamos as de outras nações do mundo] frequentemente postulam um leitor masculino: elas se dirigem implicitamente ao leitor como alguém que partilha uma visão masculina. (CULLER, 1999, p. 88).

### I.III

Wolfgang Iser (1996, 1999) considera que a teoria do efeito estético constitui, ao lado da estética da recepção de Hans Robert Jauss, a complementação de dois aspectos de um mesmo problema. A estética da recepção explora as reações ao texto literário por leitores em situações históricas diferentes, enquanto a teoria do efeito literário volta-se para o exame das percepções do leitor em contato com o texto, que exerce impacto sobre seus leitores “implícitos” e, ao fazê-lo, requer uma resposta sobre tais. Iser concentra-se no que veio a se chamar “processamento do texto”, detendo-se no exame do que acontece ao texto no ato da leitura. Três pontos básicos são destacados nesta investigação: o primeiro reside em considerar o texto literário em termos de um *evento* a ser “processado” no ato de leitura. Ele emprega “evento” no sentido de uma “ocorrência que ultrapassa todos os sistemas de referência existentes, não podendo portanto ser subsumida sob a categoria do familiar, do já conhecido.” (ISER, 1999b, p. 26). O segundo ponto consiste numa questão: “em que medida as estruturas do texto prefigurariam o seu processamento pelo leitor, em que medida este teria de fato mobilidade, livre trânsito, ao processo o texto?” (ISER, 1999b, p. 26). O terceiro ponto não consta da exposição que vamos fazer. Está ligado ao desenvolvimento posterior de uma concepção de antropologia literária.<sup>15</sup>

Para a teoria do efeito estético, a literatura realiza transgressões na estrutura e na semântica dos sistemas sociais que constituem a referência para determinada ficção. Daí a alusão feita acima a uma ocorrência que ultrapassa os sistemas de referência existentes. Para nosso objetivo, pode-se acrescentar sumariamente que a realidade é posta “entre parênteses” pela literatura e isto define seu teor de “como se”, isto é, sua própria ficcionalidade. A interação entre o leitor e os textos implica, como afirma Iser, uma assimetria preliminar entre tais. O ato de leitura consiste na negociação desta assimetria pelo leitor. A interação entre o texto e o leitor, ao definir como “uma atividade guiada pelo texto, a leitura acopla o processamento do texto com o leitor; este,

---

<sup>15</sup> Esse terceiro ponto visa a examinar a relação potencial de um texto literário com o contexto sócio-histórico em que foi produzido, assim como a disposição que suscita nos leitores.

por sua vez, é afetado por tal processo” (ISER, 1999a, p. 97). Como já foi dito, o que nos importa nessa interação é saber as reações potenciais que o efeito estético é capaz de suscitar nos leitores, ou seja, qual o efeito causado pelo texto no leitor ao acionar sua imaginação a fim de dar vida ao que o texto apresenta.

O texto, segundo Iser, está estruturado em segmentos *determinados* que são interligados por conexões *indeterminadas*. É assim que o texto implica um “jogo”, uma interação entre o que está expresso e o que não está. “O não-expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso. Expresso esse que também se desenvolve quando o leitor produz o sentido indicado” (ISER, 1999b, p. 28). Mais adiante, o teórico liga o significado do texto ao processo de interação: “Desse modo, o significado do texto resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto desencadeou e que o leitor assimila e controla segundo suas próprias disposições.” (ISER, 1999b, p. 29).

Iser utiliza os termos “lacunas” e “negações” para designar os espaços vazios que o texto deixa para que os leitores as preencham – pois nenhuma história pode ser contada na íntegra, ou perderia todo seu encanto – e têm que ser negociadas no ato da leitura. Assim, ele diz:

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. Mas, sendo uma implicação do dito, o ocultado ganha próprio contorno. (ISER, 1999a, p. 106)

Desse modo, a interpretação (ou o significado) do texto resulta da experiência adquirida pelo leitor, desencadeada no próprio ato da leitura e que ele controla de acordo com a sua imaginação, sendo então possíveis inúmeras interpretações diferentes a respeito de um mesmo tema.

As lacunas e as negações presentes no texto despertam no leitor o interesse de suprir o que falta, sendo estas as atividades que constituem o processo de leitura e o tornam tão peculiar. No caso das lacunas, falta o preenchimento que dará a conexão dos segmentos. Elas indicam antes uma necessidade de combinação que de completamento, já que o leitor se encarrega de preencher o que falta e fornecer as conexões necessárias, estimulando a atividade ideacional presente nas lacunas. Somente através de um segmento determinado na narrativa (um fato, por exemplo) o leitor poderá perceber o que está indeterminado (o que não está expresso) e fazer as conexões necessárias entre eles.

No caso das negações, falta no texto para encontrar a motivação capaz de anular o que parece familiar. Conseqüentemente, tudo que é norma social – convenções que agem na compreensão e aceitação de comportamentos e valores pela sociedade – é tirado de seu contexto e inserido em outro sob um ângulo diferente, mostrando a intencionalidade do autor no texto ao negar essas normas. Iser explica o conceito de negação da seguinte forma:

(...) agora as normas incorporadas – selecionadas muitas vezes de sistemas bastante diferentes – são tiradas de seu contexto original e inseridas em um novo contexto. Enquanto elas são eficazes em seu contexto social, dificilmente as percebemos enquanto tais, pois são absorvidas pela regulação que elas mesmas produzem. Mas quando são despragmatizadas, elas se tornam tema. A posição do leitor certamente será afetada por esse processo. Perceber as normas do nosso próprio mundo social enquanto tais abre a possibilidade de adquirir consciência daquilo em que estamos envolvidos. A consciência será maior quando a validade das normas selecionadas for negada no repertório do texto. Pois o que é familiar ao leitor é agora transgredido e se desloca o “passado”; o leitor ocupa assim uma posição posterior ao que lhe é familiar. A negação produz um lugar vazio dinâmico no eixo paradigmático da leitura. (ISER, 1999a, p. 171)

A fim de exemplificar as negações, Iser aponta o livro *Joseph Andrews*, escrito pelo inglês Henry Fielding, que traz como herói do romance o personagem Abraham Adams. O herói de romance, como esperado, compõe uma tríade do verdadeiro, bom e belo; entretanto, Fielding rompe com essa norma ao negar essa tríade e diz ainda que “o catálogo de virtudes abrange praticamente todas as normas que eram consideradas também no iluminismo o ideal do homem perfeito; no entanto, essas virtudes tornam Abraham totalmente inábil para as exigências da vida cotidiana” (ISER, 1999a, p. 173). Ao negar todas as convenções que fariam com que Abraham fosse o mais perfeito dos heróis, a intenção do autor é criticar o ideal ligado a esse tipo de personagem.

É importante dizer que as formulações feitas por Iser em seu livro *O ato da leitura* são as norteadoras de nossa interpretação sobre essa interação existente entre texto e leitor. Anteciparemos alguns exemplos retirados de *Café pequeno* a respeito das lacunas e negações que dissemos existir no início desse capítulo e que aparecerão novamente na análise minuciosa do romance.

Cabe a nós agora exemplificarmos algumas das lacunas e negações presentes em *Café pequeno*. Primeiramente trataremos das lacunas: o Artista Plástico que aparece no capítulo inicial, “Os chocalhos mudos”, sendo entrevistado por um Repórter de Artes nos induz a uma questão: quem será esse Artista Plástico e que importância terá ele? A autora, em nenhum momento, diz claramente quem ele é, mas ao longo do capítulo “Os

aniversariantes e a cidade” percebemos que o Artista Plástico é o menino Cirino, em 1935, através da expressão “convidar à natureza” que o personagem cita quando criança e depois, já adulto, como artista. Esse é um dos momentos do romance em que a interação entre texto e leitor de que fala Iser acontece. O leitor não só é estimulado a fazer a conexão entre o Artista Plástico e Cirino, como adquire ainda uma compreensão mais ampla das relações entre o mundo de baixo e o de cima, que impregnam as impressões do menino. Outra lacuna presente em *Café pequeno* está relacionada à história do futuro caseiro de Domício Pereira Mattos, Honório de Levina. Ele aparece primeiramente no capítulo “Os dois portões” como um dos dois “sujeitinhos” que chegam à casa de Alaor, acompanhados pelo jardineiro Tomé. No capítulo seguinte, “A casa do administrador”, ocorrido três anos após os eventos narrados no capítulo anterior, ficamos cientes da existência de um caseiro da propriedade de Valo Fundo, conhecido por todos como o “Caseiro Assassino”, que costumava dar surras no enteado, “o doente de coração por motivo de picada de cobra” (TAVARES, 1995, p. 175). Quando o narrador menciona o menino doente, fazemos a conexão: o caseiro de que todos tinham medo era Honório de Levina e, mesmo sem dizer seu nome, a história do enteado já aparece no capítulo anterior. E é aí que nós, enquanto leitores, fazemos a ligação entre o “Caseiro Assassino” e o homem contratado por Pereira Mattos, e percebemos se tratar da mesma pessoa, assim como acontece com o Artista Plástico e Cirino.

As negações também são muito frequentes no romance, e da mesma forma que as lacunas, muito evidentes. Zulmira nega duas posições ditas como importantes na sociedade: a do artista e a da burguesia paulistana. Assim, ela tira o artista da posição privilegiada de quem está lidando com o processo elevado do fazer artístico e mostra um processo que liga o início da percepção artística de Cirino ao mundo de baixo. Tal fato acontece ao dizer que a inspiração do artista plástico pelas formas veio com a obsessão quando criança pelas protuberâncias dos homens e das mulheres e, principalmente, quando ele se dedica com empenho a tarefa de “convidar à natureza”, sentado na privada do banheiro, olhando obsessivamente as formas existentes ali. A respeito da burguesia paulistana, Zulmira modifica o conceito ligado a *finesse* que possuímos em relação a essa classe e nos mostra o quão absurda é a necessidade de uma família tradicional brasileira, os Chevassus, ter descendência francesa. Além disso, expõe o representante dessa mesma família, Alaor, ao ridículo, ao explicitar a obsessão que ele possuía pela rainha Maria Antonieta e que a autora não cansa de mencionar.

É importante ressaltar que as referências à presença de lacunas e negações em *Café pequeno* têm o propósito de mostrar a produtividade destas formulações teóricas de Wolfgang Iser no desvendamento de aspectos importantes da estruturação desse romance de Zulmira Ribeiro Tavares. Como se deduz, lacunas e negações revelam traços não-explicitados do texto ficcional. Segundo Iser, estes dois processos imprimem ao texto uma “densidade característica” e constituem juntos a dimensão da negatividade.



## CAPÍTULO II – UMA “DATA MEMORÁVEL”: MANIFESTAÇÕES DA MEMÓRIA EM *CAFÉ PEQUENO*

*A memória é tempo.*

(Aristóteles *apud* RICOEUR, 2007, p. 27)

### II.I Evocação, recordação laboriosa, os próximos

Neste capítulo trataremos das manifestações da memória em *Café pequeno*, relacionando-as com as concepções teóricas da memória elaboradas por Paul Ricoeur (2007) em *A memória, a história, o esquecimento* e por Jan Assmann (2006) em *Religion and Cultural Memory*<sup>16</sup>. Não se trata de aplicar esses conceitos ao texto de Zulmira, de reduzir aspectos e situações narrativas de *Café pequeno* a ilustrações de ideias teóricas. Nosso objetivo é procurar uma correspondência pertinente com as várias representações da memória que podem ser identificadas nesta obra ficcional. Tentaremos mostrar como as diversas situações narrativas e a configuração de personagens dependem, para ser vinculadas às concepções da memória, de uma análise cuidadosa das especificidades textuais do romance de Zulmira. Como expusemos na “Introdução”, quando recorremos a Wolfgang Iser, é somente a análise consistente do texto que pode validar a relação que fizemos com esses conceitos. Tanto é assim que não é possível reconhecer automaticamente o vínculo entre partes do texto do romance e as formulações teóricas de Ricoeur e Assmann. De acordo com tantos teóricos e críticos literários, a obra artística não pode ser apreendida por conceitos.

No tópico “Esboço fenomenológico da memória”, de seu livro, Paul Ricoeur trata dos dois polos constituídos de uma série contínua de fenômenos mnemônicos, para a conquista da distância temporal, tais como foram elaborados por Henri Bergson (1896), em *Matéria e Memória*. Abordando a multiplicidade e os graus variáveis de distinção das lembranças, reafirma, baseado em Bergson, a posição privilegiada dos acontecimentos dentre todas as “coisas” de que nos lembramos. Ricoeur propõe uma espécie de tipologia, constituída por pares de oposições que abrem caminho para a investigação do “campo polissêmico” da memória. A dupla *hábito e memória* forma o

---

<sup>16</sup> Neste livro, o egiptólogo alemão Jan Assmann explora as conexões entre religião, cultura e memória em dez brilhantes ensaios.

primeiro par de oposições constituído pela “memória que repete” (memória-hábito) e a “memória que imagina”. O outro par está formado pela oposição *evocação/busca* e é nele que vamos nos deter, tendo em vista uma passagem de *Café pequeno*. Deve-se entender por “evocação”, diz Ricoeur, o aparecimento atual de uma lembrança. De modo direto, nos lembramos disso ou daquilo, nesta ou naquela ocasião. Trata-se de uma afecção oposta à busca que define o processo de recordação, a *anamnesis*. A este respeito, Ricoeur explica:

Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação, sem que possamos decidir entre duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento: trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi apreendido anteriormente ou de um impedimento provisório, este mesmo eventualmente superável, oposto à sua reanimação? (RICOEUR, 2007, p. 46).

Em um ensaio, assinala Ricoeur, Bergson caracteriza e explora a diferença entre a “recordação instantânea” e a “recordação laboriosa”.<sup>17</sup> Esta última é abordada em termos de esforço intelectual e consiste em “converter uma representação esquemática cujos elementos se interpenetram em imagens cujas partes se justapõem”. (RICOEUR, 2007, p. 46). Falta esclarecer que, nesse mesmo trecho, Ricoeur ressalta a definição de Bergson, segundo a qual esse esquema é *dinâmico* e implica uma “representação que contém menos as próprias imagens do que a indicação daquilo que é preciso fazer para reconstituí-las.” (RICOEUR, 2007, p. 47). No romance, temos apenas uma tentativa frustrada de recordação laboriosa, tornada singular por sua situação narrativa e por seus desdobramentos na configuração de Cirino, o “futuro” Artista Plástico.

Começamos por relacionar a *evocação* ao momento em que surge espontaneamente para o Artista Plástico a imagem recordada da “forma esférica da louça diante dos olhos” que ele se comprazia em contemplar, quando criança, no banheiro da casa de Almor Pestana. A “recordação espontânea” se interrompe como se lê no trecho: “... isso foi na residência de... Mas aí a voz do Artista Plástico apagou-se e ele deixou tombar a cabeça como se meditasse profundamente.” (TAVARES, 1995, p. 13). Há nesse trecho a indicação de um processo de *busca* que se interrompe. Mas o personagem não desiste e a continuação do trecho, destacado em itálico, é dito por ele em voz quase inaudível, as palavras: *chocalho, um acidente e boi*. Nesta cena rápida, pode-se dizer que há um processo que leva da *evocação* à *busca* e, em seguida, à “*recordação laboriosa*”. Mas o esforço é frustrado; a busca laboriosa fracassa e o

---

<sup>17</sup> O ensaio de Bergson, citado por Ricoeur, é “Esforço intelectual” do livro *A Energia Espiritual*.

esquecimento se impõe: “Logo, com um fundo suspiro de alívio, e entregando o passado ao passado, o Artista Plástico começou a falar mais alto.” (TAVARES, 1995, p.14). A decepção assume, no romance, um caráter que engendra uma expectativa que só irá ser satisfeita bem depois. Mas que já não tem mais a ver com esse homem maduro que é o Artista Plástico. O leitor do romance, no entanto, pode apreender esse trecho, de modo predominante ou exclusivo, como parte da tematização “mundo de baixo” e “mundo de cima” que marca significativamente a infância de Cirino. No entanto, tal tematização apresenta uma polissemia, já que a divisão “mundo de baixo” e “mundo de cima” é parte da descoberta de Cirino da anatomia de seios e nádegas. No desenvolvimento do romance, essa divisão assume vários significados: o mundo de cima dos adultos e o mundo de baixo das crianças, o mundo de cima dos patrões e o mundo de baixo dos empregados. Liga-se também a um recurso constante do romance: o rebaixamento de situações e personagens da burguesia paulista.

Feitas essas observações, o capítulo “Memória Pessoal, Memória Coletiva”, de Ricoeur examina a ideia de “memória coletiva”, de Maurice Halbwachs. Não vamos nos deter no ponto em que Ricoeur faz uma crítica direta à concepção de Halbwachs. Vamos nos limitar a segui-la até a sua reformulação por Ricoeur que engendra o conceito de “próximos” e que nos parece ter uma forte relação com *Café pequeno*. Em primeiro lugar, o teórico reconhece a importante contribuição dada por Maurice Halbwachs (2006), que atribui a memória a uma entidade coletiva, mas o critica por sustentar que a memória individual deriva redutoramente da memória coletiva. Em resumo, segundo Ricoeur, a argumentação de Halbwachs termina por invalidar seu próprio ponto de partida: “é no ato pessoal da recordação que foi inicialmente procurada e encontrada a marca do social. Ora esse ato de recordação é a cada vez nosso. Acreditá-lo, atestá-lo não pode ser denunciado como uma ilusão radical” (RICOEUR, 2007, p. 133). Assinala então que há no próprio Halbwachs “os recursos de uma crítica que pode ser voltada contra ele” (RICOEUR, 2007, p. 133). Neste sentido, recorre a uma passagem acentuadamente contraditória de Halbwachs na qual este postula a memória individual no interior da memória coletiva, mas dotada de um traço autônomo: “embora a memória coletiva extraia sua força e duração do fato de que um conjunto de homens lhe serve de suporte, são indivíduos que se lembram enquanto membros do grupo.”

(RICOEUR, 2007, p.133). O reconhecimento da memória individual e a pertinência da ideia de uma memória coletiva constituem um problema que levou Ricoeur a buscar uma área de complementaridade entre memória individual (segundo a fenomenologia) e memória coletiva (de orientação sociológica). Ao considerar legítimos os dois tipos de memória, propõe a questão de um “plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos” (RICOEUR, 2007, p. 141). Esse será o plano da “relação com os próximos” que se integra a uma concepção mais rica e dinâmica, capaz de envolver os três sujeitos de atribuição da lembrança: o eu, os coletivos, os próximos.

A caracterização desta esfera constituída pelos “próximos” diz o seguinte:

Os próximos, essas pessoas que contam para nós e para as quais contamos, estão situadas numa faixa de variação das distâncias na relação entre o si e os outros. Variação de distância, mas também variação nas modalidades ativas e passivas dos jogos de distanciamento e de aproximação que fazem da proximidade uma relação dinâmica constantemente em movimento: tornar-se próximo, sentir-se próximo. (RICOEUR, 2007, p. 141).

Mas não é só: os “próximos” formam um círculo com base na “aprovação mútua”, ou seja, é preciso que cada um seja capaz de imputar a si mesmo a responsabilidade<sup>18</sup> das próprias ações. Logo, os próximos devem não só aprovar a conduta dos outros, mas como também atestá-la. Nesta questão das responsabilidades, parece haver um limite, já que não há, no romance de *Zulmira*, nada que autorize a atribuir essa característica em relação ao grupo formado pelos personagens de *Café pequeno*. Essa caracterização de Ricoeur implica uma perspectiva moral da qual *Café pequeno*, com seus lances de ironia e sarcasmo, não se ocupa. Desse modo, para respeitar a configuração dos personagens em *Café pequeno* não podemos atribuir a eles um comportamento que põe em relevo a responsabilidade. Ainda assim, a correspondência com o conceito de “próximos” no grupo social do romance mantém um sentido válido na medida em que a definição básica dos “próximos” e do “mundo dos próximos”, por Ricoeur, é a de que eles ocupam um lugar intermediário entre “memória individual” e “memória coletiva”; e que cada um que participa desse círculo conta para o outro em termos de memória compartilhada. É o que se passa em relação aos personagens próximos do engenheiro Pestana e de sua família que encontramos na

---

<sup>18</sup> Literalmente: “O que espero dos meus próximos, é que aprovelem o que atesto: que posso falar, agir, narrar, imputar a mim mesmo a responsabilidade de minhas ações.” (RICOEUR, 2007, p. 143)

comemoração de seu aniversário. Há outros conceitos também que podem ser colocados em correspondência com as situações narrativas do romance.

## II.II Transformações ficcionais: a memória comunicativa e a memória cultural

Inicialmente voltaremos à mesma passagem de “Os chocalhos mudos”, já analisada na “Introdução”, referente à falha do personagem ao tentar lembrar-se do “passado mais antigo de sua infância” a partir das palavras-chave “formas” e “natureza” e à sua resignação final ao esquecimento. Como já dissemos, a memória dessa época, à qual o Artista Plástico não consegue ter acesso, vai configurar-se no capítulo seguinte, “Os aniversariantes e a cidade”. Ainda na “Introdução”, referimo-nos à representação ficcional desse grupo em termos de uma concepção específica da memória social conforme a sua *dimensão comunicativa*, de acordo com Jan Assmann; entretanto, não tal conceito não foi exposto. Além disso, retomaremos a análise anterior, feita de modo sumário, com o intuito de desenvolvê-la de acordo com as características particulares da narrativa.

Do mesmo modo, vamos enfocar certo episódio relacionado ao personagem de Alaor Pestana e seu fascínio pela corte de Versalhes, ligado ao romance por meio da data de seu aniversário e da Queda da Bastilha. Essa passagem oferece, de maneira singular e caricatural, mas legítima, uma manifestação do conceito de *memória cultural* que ocupa o centro das preocupações teóricas de Assmann. Mais uma vez, teremos a análise e a exposição do conceito.

Começemos pela memória social<sup>19</sup>. Jan Assmann (2006) reformula o conceito de memória coletiva, de Maurice Halbwachs, porém utiliza uma perspectiva que não se aproxima com a de Paul Ricoeur. A fim de atingirmos nosso objetivo aqui, não é necessário recapitular como essa reformulação é elaborada. Cabe dizer que o autor, antes de definir a memória comunicativa, constrói uma rede de conceitos aos quais vamos aludir sumariamente. Para tanto, é importante salientar que a *memória comunicativa* só adquire consistência ao ser definida em relação distintiva com tais conceitos. A princípio, Assmann concebe a *memória episódica* (derivada da experiência) e a *memória semântica* (derivada do aprendizado), na qual esta é social por

---

<sup>19</sup> As considerações sobre a memória individual constam do terceiro capítulo deste trabalho e se concentram nos personagens de Madame Keneubert e Alaor Pestana.

excelência; entretanto, identifica um tipo de memória desligada de uma base social: trata-se da *memória fotográfica*, que se relaciona aos dados sem sentido. A *memória episódica*, por sua vez, envolve a *memória cênica* (organizada visualmente e com tendência a ser incoerente) e a *memória narrativa* (orientada para um significado pleno e de estrutura coerente). É uma divisão criteriosa e pertinente, mas tais distinções não implicam a separação rígida entre essas formas de memória, pois há um trânsito acentuado entre elas.

Assmann, ao enfrentar a dificuldade de traçar um limite preciso entre memória individual e memória social, ainda faz a seguinte reflexão:

podemos facilmente concordar que nossa vida social com suas normas e valores, suas definições de significado e importância, é capaz de dar significado e estrutura à nossa experiência segundo modos que alcançam o coração até mesmo de nossas experiências mais privadas.<sup>20</sup> (ASSMANN, 2006, p. 3)

A memória individual, argumenta, é sempre “social em alto grau, assim como a linguagem e a consciência em geral. Uma memória estritamente individual seria algo como uma linguagem privada que só é compreendida por uma pessoa – em outras palavras, um caso especial, uma exceção.”<sup>21</sup> (ASSMANN, 2006, p. 3). À vista disso, Jan e Aleida Assmann<sup>22</sup> propuseram o termo *memória comunicativa* com o objetivo de descrever o aspecto social da memória individual. Isto porque a caracterização desta memória é capaz de captar um “domínio intermediário entre os indivíduos”<sup>23</sup> (ASSMANN, 2006, p. 3) na medida em que surge do intercurso entre as pessoas e compreende o papel decisivo exercido pelas emoções nesse processo.

Em um artigo intitulado “Memória Comunicativa e Memória Cultural”, publicado após a edição de seu livro, Jan Assmann amplia e reitera suas considerações a propósito da memória comunicativa, caracterizando-a ainda como não-institucional, por desenvolver-se fora de instituições de aprendizado, transmissão e interpretação. É uma definição negativa que se desdobra para sublinhar que a memória comunicativa não é “cultivada por especialistas, nem evocada ou celebrada em ocasiões especiais, nem formalizada e estabilizada por quaisquer formas de simbolização material...”

<sup>20</sup> Tradução do trecho: “we can readily agree that our social life with its norms and values, its definitions of meaning and importance, is able to give meaning and structure to our experience in ways that go to the heart of even our most private experiences.” (*Idem, ibidem*)

<sup>21</sup> Tradução do trecho: “social to a high degree, just like language and consciousness in general. A strictly individual memory would be something like a private language that is only understood by one person – in other words, a special case, an exception.” (*Idem, ibidem*)

<sup>22</sup> Aleida Assmann é autora de *Espaços da Recordação*, editado no Brasil pela Unicamp.

<sup>23</sup> Tradução do trecho: “intermediary realm between individuals”. (*Idem, ibidem*)

(ASSMANN, 2008, p. 111)<sup>24</sup>. Como já sugerido pela definição anterior, a memória comunicativa requer determinadas molduras, “gêneros comunicativos”, tradições de comunicação e tematização e, acima de tudo, os laços afetivos que unem famílias, grupos, e gerações.

Retomemos a passagem do segundo capítulo, vista na “Introdução”, na qual a transição bem trabalhada do ambiente que o Artista Plástico se esquecera no capítulo anterior passa a ser descrito com precisão pelo narrador onisciente. Recordamos as referências do narrador às lembranças do menino Cirino designado por *ele* pelo narrador onisciente. Para ampliar essa parte anterior da análise, constatamos em todo esse trecho a distinção entre “quem fala” e “quem vê”, pois se o “ponto de vista” é o do menino Cirino, as palavras que descrevem a casa do engenheiro Pestana têm um teor de maturidade e domínio da expressão que não correspondem ao de uma criança: “A ampla varanda acompanhava as salas da frente e parte da sala de jantar, ao lado. Caminhando para os fundos passava-se por árvores frutíferas: havia o canto da amoreira, o da jabuticabeira-açu, o da cabeluda.” (TAVARES, 1995, p. 15). O mesmo ocorre com a focalização, já que o “ponto de vista” passa a ser o do narrador durante parte significativa da narrativa, alternando-se com os “pontos de vista” dos personagens. Salvo os diálogos, as palavras, isto é, “quem fala” passa a ser predominantemente o narrador.

Logo após o trecho comentado acima, no capítulo “Os aniversariantes e a cidade”, a focalização amplia-se até envolver os convidados e chega a abranger todos os personagens, exceto quando se trata do capítulo “O caminho dos bois”. Pode-se dizer que o grupo social da elite passa a compor episódios que enfocam a interação, o diálogo entre eles, os seus pontos de vista, assim como abarca episódios isolados que destacam este ou aquele personagem. Na dinâmica da narrativa, o grupo da elite paulistana vai constituindo-se passo a passo. O mesmo pode ser dito em relação ao grupo de empregados. A focalização do narrador onisciente desloca-se de Alaor Pestana para a história dos Chevassus, Cirino, Maria Antonieta, Cremilda (a mulher do engenheiro), madame Keneubert, Olívia, a chegada de Urbino, o irmão de Alaor, e filhos, até a chegada dos demais convidados. O contato, a conversa entre os personagens contém a representação de um grupo em termos de “um domínio intermediário entre os

---

<sup>24</sup> Tradução do trecho: “Communicative memory is non-institutional; it is not supported by any institutions of learning, transmission, and interpretation; it is not cultivated by specialists and is not summoned or celebrated on special occasions; it is not formalized and stabilized by any forms of material symbolization”. (*Idem, ibidem*)

indivíduos”, um “intercurso entre as pessoas”, de acordo com o conceito de Jan Assmann. Uma “memória comunicativa”, portanto. Ao mesmo tempo, esse conjunto de conversas, ações, pontos de vista está compreendido, como já assinalamos, dentro de uma perspectiva de rememoração exercida pelo narrador onisciente que descreve, narra, avalia, ironiza os membros desse grupo. Até aqui, falamos do caráter retrospectivo dessas situações. Mas essa é uma observação parcial na medida em que essas mesmas situações narrativas apreendem as relações no interior do grupo em uma dinâmica viva, a se desenvolver no presente de cada cena ou trecho. Temos aqui uma dupla acepção de temporalidade e, igualmente, uma dupla acepção de “memória comunicativa”.

Neste ponto, valem as observações de Genette presentes no capítulo “Ordem”, ao retomar a dualidade temporal assinalada pelos teóricos alemães: “tempo da história” e “tempo da narrativa”. Referindo-se estritamente à narrativa literária escrita, Genette anota: “Como a narrativa oral ou fílmica, não pode ser ‘consumida’, logo actualizada, senão num *tempo* que evidentemente é o da leitura” (GENETTE, 1995, p. 32). Observação que completa da seguinte maneira:

Contudo, não se põe a questão de identificar o estatuto da narrativa escrita (literária ou não) ao da narrativa oral: a sua temporalidade é, de alguma maneira, condicional e instrumental; produzida, como todas as coisas, no tempo, existe no espaço e como espaço, e o tempo necessário para a ‘consumir’ é aquele que é preciso para a *percorrer* ou *atravessar*, como uma estrada ou um campo. *O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura.* (GENETTE, 1995, p.32-33. Grifos nossos)

Por fim, nesse trecho do capítulo “Ordem”, o autor declara que essa característica é parte do “jogo narrativo” e conclui: portanto é preciso levar “à letra a quase-ficção do *Erzählzeit* [‘tempo da narrativa’], esse falso tempo que vale por um verdadeiro e que trataremos, com o que isso comporta, ao mesmo tempo, de reserva e de aquiescência, como um *pseudo-tempo*” (GENETTE, 1995, p. 33). É esta experiência comum de leitura que nos levou ao comentário dos dois ângulos temporais: o de uma retrospectiva e o de uma dinâmica viva. As cenas da festa com as interações e as conversas entre os personagens remetem ao passado e são entendidas como rememoração. No entanto, como diz a observação de Genette, elas são consumidas na temporalidade do tempo de leitura, um tempo sempre no presente. Por sua vez, justifica-se também falar em dupla acepção de memória comunicativa. A “memória comunicativa” está necessariamente no passado, mas o “tempo da narrativa” expõe a dinâmica viva do contato entre os personagens e, portanto, coloca essa “memória



comunicativa” no presente. Esse presente pode ser entendido como a representação daqueles momentos em que se produz a “memória comunicativa” que será *guardada no futuro* pelos personagens e assim poderá ser contada no passado.

A esse propósito, o diálogo inicial do último capítulo, “O adiantado da hora”, entre Pereira Mattos e Alaor, vale como uma confirmação:

“– Catorze de Julho de 1935. Um dia para você não esquecer nas *suas futuras memórias*, Alaor.  
– Não sou de botar pensamento no papel. Isso deixo para minha tia Chevassus.” (TAVARES, 1995, p. 185. Grifo nosso).

Ainda no mesmo capítulo, encontramos a seguinte passagem na página 192, desta vez na visão do narrador:

Porém, se a reunião na casa do engenheiro Alaor Pestana teve – ao que tudo leva a crer – pouca ou nenhuma semelhança com a do cônsul da França, a ela não faltou também o seu ponto alto, merecedor de que os que nela *estiveram presentes a recordassem nos anos futuros*, ainda que a crônica jornalística a tenha cabalmente ignorado. (TAVARES, 1995, p. 192. Grifo nosso).

Há nesse comentário sarcástico do narrador a alusão ao episódio da invasão dos bois e à perturbação que tal acontecimento causou. O 14 de julho será uma “data memorável” para os personagens e estará à sua disposição como uma manifestação da “memória comunicativa”, tal como formulada por Jan Assmann.

Como anunciado pelo título dessa parte, também estabelecemos uma relação entre o conceito de *memória cultural* de Jan Assmann e a configuração do personagem Alaor Pestana. Embora esta correspondência tenha consistência, é tão inesperada e singular em seu aspecto irônico que não se pode falar aqui, de modo algum, de uma ilustração do conceito. Como já dissemos, só a ficção permite esta construção irônica, absolutamente imprevista quando se considera o conceito puro de memória cultural, como definido por Assmann.

Feita a ligação com o texto de Zulmira, é imprescindível expor a elaboração de Assmann. Diante do arquivo das tradições culturais, o autor foi levado a conceber, ao lado da memória comunicativa, a dimensão de uma memória cultural, desenvolvida em parceria com Aleida Assmann. O autor de *Religion and Cultural Memory* sublinha que a expansão do conceito de memória do domínio da psique para o domínio das tradições sociais e culturais não pode ser reduzida a uma metáfora: “O que está em questão não é a transferência (ilegítima) de um conceito derivado da psicologia individual para os fenômenos sociais e culturais, mas a interação entre a psique, a consciência, a sociedade

e a cultura.”<sup>25</sup> (ASSMANN, 2006, p. 9). Trata-se de um conceito que remete ao arquivo das tradições culturais, ao arsenal de formas simbólicas. Portanto, o conceito de memória cultural está para essa tradição, diz ele, como a comunicação está para a memória comunicativa. Enquanto a memória comunicativa liga-se a práticas e noções culturais vigentes, abrangendo um ciclo de três gerações (segundo os resultados de pesquisas específicas), a memória cultural alcança o passado mais remoto, e assim, forma um eixo diacrônico que se contrapõe à dimensão sincrônica da memória comunicativa:

A memória cultural, em contraste com a memória comunicativa, compreende o antigo, o que está fora de uso, e o descartado; e em contraste com a memória coletiva e a memória de ligação, abarca o não-instrumentalizável, o herético, o subversivo, o não-legitimado.<sup>26</sup> (ASSMANN, 2006, p. 27)

Assmann ainda contrapõe à memória cultural ao que caracteriza como “memória-de-ligação” (*bonding memory*), a qual diz respeito às práticas sociais que constroem uma semântica de integração dos membros individuais de uma comunidade territorialmente circunscrita. Mas o autor enfatiza que não há um limite rígido entre essas formas de memória, já que elas têm uma dinâmica de intercomunicação à qual o analista deve estar sempre atento. Pelo que já foi dito, é possível constatar que a memória cultural é dotada de uma profundidade temporal que penetra na consciência mais ampla possível de cultura, ultrapassando as fronteiras entre sociedades e culturas particulares. Assim entendida, “a memória cultural cria a possibilidade de que o sujeito possa ‘identificar-se’ com um passado que pode remeter a milhares de anos”<sup>27</sup> (ASSMANN, 2006, p. 28). A rigor, trata-se de um fenômeno cultural corrente, identificável no consumo de filmes, livros, músicas, etc.

Voltemos então à característica inesperada em que a memória cultural se liga ao personagem Alar Pestana e a seu excêntrico culto à corte de Versalhes, principalmente ao culto da figura histórica de Maria Antonieta, presente nas excessivas leituras que o personagem faz de seu adorado livro, *Maria Antonieta em Versalhes*. Objeto de extravagantes conjecturas por parte do engenheiro, o livro constitui parte de seu

---

<sup>25</sup> Tradução do trecho: “What is at stake is not the (illegitimate) transfer of a concept derived from individual psychology to social and cultural phenomena, but the interaction between the psyche, consciousness, society, and culture.” (*Idem, ibidem*)

<sup>26</sup> Tradução do trecho: “Cultural memory, in contrast to communicative memory, encompasses the age-old, out-of-the-way, and discarded; and in contrast to collective, bonding memory, it includes the noninstrumentalizable, heretical, subversive, and disowned.” (*Idem, ibidem*)

<sup>27</sup> Tradução do trecho: “Culture becomes conscious of the depths of time and develops a sense of cultural simultaneity that makes it possible to identify with the forms of expression of a past going back thousands of years”. (*Idem, ibidem*)

imaginário. O culto dedicado à rainha acentua-se porque nem sempre ele “lê e relê” todo o livro mas somente as partes que fazem aumentar seu deslumbramento pela corte francesa, como é o caso da cena que descreve o parto da rainha em praça pública. A descendência francesa de sua família e o fato de Alaor ter nascido na mesma data em que a França comemora a Queda da Bastilha (14 de julho) da Revolução Francesa, contribuem para a ampliação desse fascínio. Toda essa caracterização de Alaor está marcada pelo viés satírico, no qual o personagem é, muitas vezes, ridicularizado pelo narrador. Nesse momento, estamos enfatizando como a reunião desses elementos evoca questões relativas ao “arquivo de tradições culturais, o arsenal de formas simbólicas, o ‘imaginário’ dos mitos e imagens, das ‘grandes histórias’, sagas e lendas, cenas e constelações que vivem ou podem ser reativadas junto àquilo que há de mais precioso para cada povo.”<sup>28</sup> (ASSMANN, 2006, p. 7).

O engenheiro faz questão de cultivar uma espécie de ritual em torno da corte de Luís XVI. As idas de Alaor à biblioteca para reler o livro *Maria Antonieta em Versalhes* deixam bem claro como o romance capta essa memória cultural de um ângulo satírico e, portanto, inesperado em relação à pura formulação do conceito. É claro que o ridículo cresce por que se trata exatamente da data de comemoração da Queda da Bastilha e da Revolução Francesa, em que um encadeamento de acontecimentos vai determinar mais adiante, a decapitação da rainha. É assim que a “memória cultural” que se pode identificar em *Café pequeno* está estruturada por um traço de alheamento, de “alienação” do personagem Alaor em relação a seu contexto brasileiro e paulista, não obstante a trajetória de seus comprometimentos locais. A invasão de bois zebus parece abalar de algum modo essa compulsão de fuga. Por outro lado, o seu despeito por não ter sido convidado para a festa de comemoração do 14 de julho pelo cônsul francês Pingaud fustiga sua vaidade e sonhos de evasão para uma outra cultura.

Configura-se a passagem para a representação ficcional de personagens através de seus inúmeros pontos de vista que nos são apresentados em “Os aniversariantes e a cidade”, quando no dia 14 de julho, dois eventos são comemorados ao mesmo tempo na cidade de São Paulo.

---

<sup>28</sup> Tradução do trecho: “archive of cultural traditions, the arsenal of symbolic forms, the ‘imaginary’ of myths and images, of the ‘great stories’, sagas and legends, scenes and constellations that live or can be reactivated in the treasure stores of a people.” (*Idem, ibidem*)

### II.III Memória de uma conversa à sombra do Estado Novo

As questões políticas do Brasil da década de 30, mais especificamente, a situação política de São Paulo, de suas lideranças e movimentos políticos, estão presentes de modo bastante nítido nas situações narrativas de *Café pequeno*. Já no início do segundo capítulo, está a alusão à paixão da empregada Brasília pelo dr. Getúlio Vargas. No comentário do narrador onisciente a respeito da Aliança Nacional Libertadora, vem uma nota irônica: “tinha sido marcada uma manifestação para as quinze horas, nada mais nada menos que pela Aliança Nacional Libertadora, aquele ‘antro de comunistas’ ou aquele ‘estuário de democratas’, conforme o cidadão que lhe botasse os olhos em cima.” (TAVARES, 1995, p. 35). A Aliança Nacional Libertadora, observa o narrador,

tinha tido fechadas suas sedes em todo o Brasil com base na Lei de Segurança Nacional promulgada em abril. E exatamente no dia anterior, 13, o dr. Getúlio Vargas, presidente constitucional e indireto da República, desde julho de 1934, decidira fechar mediante decreto, por seis meses, o partido, enquanto aguardava o processo regular de seu cancelamento. (TAVARES, 1995, p. 35)

O narrador observa ainda que a Aliança iria, por sua vez, celebrar, naquele 14 de julho, “ruidosamente mas de dentro da clandestinidade” (TAVARES, 1995, p. 35) no Rink São Paulo. Em “Os dois portões”, o assunto circula pelas conversas dos personagens com frequência, expressando em várias nuances, o ponto de vista dos paulistas derrotados e trazendo uma série de referências ao que podemos chamar de “personagens históricos”. Já caracterizamos essas conversas entre os personagens em termos de uma “memória comunicativa” na qual se inscrevem essas opiniões políticas. A articulação narrativa destas opiniões tecidas em diálogos, devidamente misturadas a certos traços dos personagens, têm um caráter de satirização das veleidades políticas desse grupo. Nesse sentido, os diálogos “políticos” são intercalados por piadas e conversas triviais. Veja-se o trecho com a fala de Zé Belarmino, atacando a reunião marcada pela Aliança Nacional no dia 14 de julho:

Olhem só o lugar escolhido: o Rink São Paulo, me disseram ainda há pouco. Que história é essa agora de lembrarem do Rink São Paulo para patifarias do gênero? No mês passado foram os integralistas que queriam se encontrar no Rink São Paulo. Que idéia a dessa gente! Local onde Ordália Vilaça já patinou! E isso *antes* de ficar de cabeça, virada, bem entendido, êh-êh. (TAVARES, 1995)

Ou as opiniões sobre os negros e o branqueamento do Brasil. Urbino pergunta provocadoramente quem marcou o único gol na vitória dos paulistas contra os uruguaios.

“– Friedereich! confirmou a voz lenta, arrastada, do Zé Belarmino.  
– Mesmo filho de preta, tem sangue alemão por parte do pai, mas o senhor sabe o que eu penso de misturas – disse Mme. Keneubert, e sorriu com certa benevolência.” (TAVARES, 1995, p. 74)

O diálogo se estende nesse diapasão e inclui a seguinte fala: “– Antes só jogavam brancos. Era um esporte tão distinto quanto tênis.” (TAVARES, 1995, p. 74).

O narrador, ao criar esses diálogos, chega à zombaria quando escolhe como alvo uma frase feita sobre a revolução de 32, que Pereira Mattos vai repetindo ao longo da festa.

Já no fecho do capítulo “Os aniversariantes e a cidade”, o doutor Pereira Mattos se inflama um pouco ao dizer para Brasília: “– Mil novecentos e trinta e dois! Senhora dona Brasília, a Revolução de 32 teve uma grandeza, uma nobreza que mesmo uma mocinha esperta como a senhora não poderia entender, muito menos batendo perna na rua o dia inteiro.” (TAVARES, 1995, p. 14). No capítulo seguinte, repete-se: “– Estou com Urbino – declarou o Pereira Mattos. – O movimento de 32 teve um caráter nobre, uma pureza que esse homem<sup>29</sup> não pôde entender. E se entendeu, entendeu atrasado.” (TAVARES, 1995, p. 69). Em outro diálogo, alguém diz: “– Êh, São Paulo! Não esquece.” (TAVARES, 1995, p. 83). E Pereira Mattos retruca: “– A Revolução de 32 teve uma grandeza, uma nobreza, como poucas vezes se viu. Você talvez não entenda porque é mineiro.” (TAVARES, 1995, p. 83). Assim como no caso da memória cultural, a memória comunicativa encontrada nesta conversa está marcada pelo ridículo.

#### II.IV Explicitação do contexto histórico: o Estado Novo, Getúlio Vargas.

Esse tópico está dedicado a elucidar o contexto histórico-político em que a narrativa se situa, já que são constantes as várias alusões a situações e personagens históricos na época do Estado Novo e da Revolução Constitucionalista de São Paulo, dentro do romance. Além das referências à Revolução Constitucionalista de 1932, fala-se em Berthold Klinger, nos perrepistas, na Aliança Nacional, integralistas, entre outros. Neste sentido é necessário recapitular que, em 24 de outubro de 1930, um golpe militar,

<sup>29</sup> Referência ao general Bertold Klinger.

no Rio de Janeiro, depõe o então Presidente da República Washington Luís e entrega, em 3 de novembro, o poder a Getúlio Vargas – nomeado chefe do Governo Provisório (1930-1934). É a vitória do Golpe de 1930 que decreta o fim da supremacia política de São Paulo e Minas Gerais no governo federal (política do “café com leite”). Ao tomar posse, Getúlio baixa diversos decretos: suspende a Constituição de 1891; nomeia interventores em todos os Estados, em sua maioria tenentes, com exceção de Minas Gerais, reforçando o conflito com São Paulo e dissolve o Congresso Nacional do Brasil, os congressos estaduais e também as câmaras municipais. Importante ressaltar que, ao dar início ao Governo Provisório, Getúlio nomeia o tenente João Alberto Barros como delegado militar da revolução e, mais adiante, interventor federal no estado de São Paulo. Esse fato abre uma grave crise entre o novo governo e os grupos dirigentes daquele estado. Em seguida, em abril de 1931, após sucessivos desentendimentos, o PD (Partido Democrático de São Paulo) declara seu rompimento com o líder tenentista, João Alberto de Barros. De acordo com o historiador Edgard Carone<sup>30</sup> (1977b), no livro *O Estado Novo (1937-1945)*:

o caso de São Paulo é também complexo: até 1930, o Partido Republicano Paulista é dominante. Só em 1891, com o auxílio de Deodoro da Fonseca, é que o oposicionista Américo Brasiliense ocupa a chefia do Estado. (...). Em 1930 sobe ao poder um tenente, João Alberto. Tolerado pelo Partido Democrático, oposição oligárquica que nasce em 1926 e é favorável à revolução, depois o interventor é combatido por ele e pelo derrotado PRP. Em 1932, os dois fazem Frente Única, que leva à revolução de 32, e a aliança subsiste até as eleições federais de 1933. Depois de uma série de percalços, o PD vê ser nomeado para interventor um elemento seu: Armando de Salles Oliveira é eleito Governador pela Assembleia Estadual Constituinte. O PRP é perseguido e a luta se acirra cada vez mais. Mas, em fins de 1936, o governador paulista resolve se candidatar à eleição presidencial de 1º de janeiro de 1938 e, para isso, pede afastamento do cargo, no começo de 1937. Quem o sucede é pessoa de confiança, um democrata, J. J. Cardoso de Mello Neto. (CARONE, 1977b, p.147)

Em janeiro de 1932, o Partido Democrático de São Paulo (PD) rompe com o chefe do Governo Provisório. Fundado em fevereiro de 1926, o PD reunia elementos descontentes com o longo domínio do Partido Republicano Paulista (PRP) nos governos do estado de São Paulo e da República. Desde 1929, essa era a efetiva ligação que Vargas possuía com a elite política paulista. Após um mês, o Partido Democrático associa-se a seu adversário da política local, o PRP (partido político predominante no estado de São Paulo, fundado em 1873, que prevaleceu durante toda a República Velha). Forma-se, então, a Frente Única Paulista (FUP), aliança feita entre os dois

<sup>30</sup> Escolhemos trabalhar apenas com o historiador Edgard Carone (1923-2003), pelo fato de ele ter sido o historiador *par excellence* do período republicano brasileiro e do movimento operário do Brasil.

partidos, cuja exigência principal era a devolução da autonomia política a São Paulo, com a nomeação de um civil paulista como interventor.

Os paulistas consideravam que o seu estado era tratado pelo Governo Provisório como terra conquistada e, por isso, era governada por tenentes de outros estados. Segundo afirmavam, a Revolução de 1930 fora feita “contra” São Paulo, pois Júlio Prestes havia recebido 90% dos votos dos paulistas em 1930. Se o Partido Republicano Paulista (PRP) congregava as forças conservadoras do estado, por outro lado, o Partido Democrático de São Paulo desde o início se envolveu com a campanha da Aliança Liberal e com as articulações da Revolução de 1930.

Após várias manifestações contra o Governo Provisório, em 9 de julho do mesmo ano, eclode o movimento revolucionário em defesa de uma Assembleia Constituinte e de eleições democráticas, a *Revolução Constitucionalista*. Insatisfeitos com a Revolução de 30, os paulistas empreendem um dos mais importantes e dramáticos acontecimentos da república brasileira. A mobilização ideológica na qual os paulistas estavam envolvidos girava em torno de dois temas básicos: “a luta por *São Paulo* e a luta pela *Ordem*.” (CAPELATO, 1981, p. 50). A rede conspiratória que vinha sendo articulada desde 1931 para a derrubada de Getúlio Vargas, e que envolvia interventores de outros Estados, não se concretizou e o confronto acabou restrito a São Paulo. A oposição ao governo federal dura apenas três meses, pois o poderio de guerra paulista não era suficiente. Depois de muitas derrotas, São Paulo assina a Convenção Militar, acordo que determina o fim das hostilidades, obrigando a Força Pública a recuar de suas posições e manter a ordem e tranquilidade do Estado, em 2 de outubro de 1932.

Através de uma eleição indireta realizada pelo Congresso Nacional, em 17 de julho de 1934, Getúlio Vargas é eleito Presidente da República. O novo mandato deveria durar até 3 de maio de 1938, mas em 10 de novembro de 1937, Getúlio dá o golpe de Estado, que marca o início do Estado Novo. Para Carone,

desde fins de 1936 que o golpe de Estado vem sendo preparado. Articulações e acordos são possíveis porque a maior parte das classes dirigentes oligarco-burguesas se unem e perseguem tenazmente todas as facções liberais e esquerdizantes do país. (...) após as prisões em massa e o extermínio do resto das instituições liberais, a divergência acaba contaminando os próprios grupos vencedores, que lutam pela conquista do poder governamental, num momento em que a sucessão presidencial de Getúlio Vargas galvaniza os dois polos, situacionistas e oposicionistas. Não podendo fugir ao calendário eleitoral – marcado para 1º de janeiro de 1938 –, Getúlio Vargas procura articular forças para afastar o grupo liderado pelos paulistas, com Armando de Salles Oliveira à frente; para despistar, incentiva a candidatura de José Américo, lançada por Benedito Valadares, governador de Minas Gerais. Assim, os dois grandes Estados se encontram separados, o que representa menor perigo para o chefe da Nação. (CARONE, 1977b, p. 253)

No artigo “A luta contra o Estado Novo”, Carone afirma que o golpe “leva ao poder grupos compósitos, representativos de classes sociais diferentes, que vão das oligarquias agrárias até o Exército, o que se dá é uma trama, onde certos segmentos se unem contra outros os fatos traduzindo uma luta política pelo poder do Estado” (CARONE, 1977a, p. 97). As classes dirigentes oligarco-burguesas são responsáveis, a partir de 1935, por ajudar Getúlio Vargas a “esmagar o movimento operário e os elementos liberais”. É fundada a Aliança Nacional Libertadora (ANL) em março de 1935, uma organização política de âmbito nacional com o objetivo de dar suporte nacional às lutas populares que então se travavam:

À medida que a ANL crescia, aumentava a tensão política no país, com freqüentes conflitos de rua entre comunistas e integralistas. No dia 5 de julho, a ANL promoveu manifestações públicas para comemorar o aniversário dos levantes tenentistas de 1922 e 1924. Nessa ocasião, contra a vontade de muitos dirigentes aliancistas, foi lido um manifesto de Prestes propondo a derrubada do governo e exigindo "todo o poder à ANL". Vargas aproveitou a grande repercussão do manifesto para, com base na Lei de Segurança Nacional, promulgada em abril, ordenar o fechamento da organização. (CPDOC)<sup>31</sup>

O governo vai, pouco a pouco, derrotando as oposições, entre 1936 e 1967, usando de ameaças e do seu crescente poder: primeiro, tenta adiar a questão da sucessão presidencial; depois, desloca os generais oposicionistas, intervém no Rio Grande do Sul com a finalidade de expulsar o governador Flores da Cunha, faz aliança com o integralismo e reforça sua posição no Exército.

Porém, a relação de Getúlio com a oligarquia paulista não anda nada bem. O poder político fica nas mãos das classes agrárias até 1930 e só no fim da República Velha é que as oposições formam “duas organizações mais estáveis”, entre elas o Partido Democrático de São Paulo. Após 1930, houve a modificação do domínio agrário e em 1932, em São Paulo, diferentes segmentos das oligarquias fazem Frente Única e se unem contra o inimigo comum: o Presidente da República e os tenentes. O golpe de 1937 é, para Carone (1977b, p. 98), “dirigido diretamente contra os últimos resquícios liberalizantes dentro do Exército e, principalmente, contra as combativas facções oligárquico-burguesas, comandadas por São Paulo.”

Entretanto, o novo governador, Cardoso de Mello Neto, é muito criticado pela ala mais radical do partido, tanto que alguns grupos do PD rompem com ele. Durante o

<sup>31</sup> <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/ANL>>. Acesso em: 20 dez. 2012.



preparo do golpe, Getúlio Vargas não procura se aproximar do governador. Assim, as oposições perrepistas aguardam pela queda dos democráticos: governador, secretariado, prefeitos, etc., o que acontece em 10 de novembro de 1937. O Presidente da República, por sua vez, não intervém imediatamente, já que nomeara o novo comandante do II Exército, o General Deschamps Cavalcanti. Getúlio estava certo de que o PRP estaria pronto para ocupar o governo. Ainda assim, o PRP afirma que só apoiaria o golpe se Cardoso de Mello Neto fosse expulso do poder, o que não acontece, dado que, em dezembro de 1937, o ex-governador é nomeado interventor federal no Estado de São Paulo pelo ministro da Justiça. A partir deste momento, o PRP é obrigado a ocupar cargos do secretariado e suportar a presença do interventor federal até abril de 1938, quando Cardoso de Mello Neto pede demissão, sendo substituído por Ademar de Barros. A decisão de Getúlio foi tomada diante da exigência do PRP de que José Joaquim Cardoso de Melo Neto, membro do Partido Democrata.

Ao invés de Getúlio Vargas escolher uma pessoa representativa do partido, resolve indicar o elemento secundário, Ademar de Barros, membro da ala jovem do PRP, cuja carreira política tivera início em 1934, ao ser eleito deputado estadual. Ao saber que Getúlio pretendia nomeá-lo interventor federal de São Paulo, apresenta suas ideias em uma carta reservada, dirigida a Getúlio, na qual afirma:

Aceitam os Paulistas qualquer fórmula de governo contanto que não seja o da direita; e sua tendência natural é o centro e, quando desviados – um pouco para a esquerda... (Arquivo de Getúlio Vargas, carta de Ademar de Barros a Getúlio Vargas, 23.4.1938, p.148-149).

O objetivo de Getúlio, ao indicar um iniciante para o importante cargo de interventor federal, era dividir o PRP e controlar quem lhe devia favores, como o fizera antes com Arlindo de Salles Oliveira (1933) e Gustavo Capanema (1934). Não vistas com bons olhos pela liderança do PRP, a escolha e posse de Ademar de Barros gera conflitos internos no partido, já que a princípio o interventor nomeia pessoas de sua confiança para os cargos administrativos, além de se empenhar em agradar as autoridades federais. Por isso, em abril de 1939, o PRP rompe com Ademar de Barros. Devido ao excesso de gastos e as muitas nomeações de cargos, o governo federal é obrigado a “aceitar” o pedido de exoneração do interventor e nomear um elemento de confiança do PRP, Fernando Costa. Assim, o partido retoma o poder que tinha perdido em outubro de 1930 e o reconquista, em parte, em 1938.

Para Carone,

é a luta pela hegemonia dentro dos novos quadros estadonovistas que explica a exclusão de alguns grupos, o reforço de outros e as novas medidas institucionais que vão dando forma definitiva ao novo Estado. A revolta integralista de maio de 1938 traduz o descontentamento deste ex-partido contra o ditador. (CARONE, 1977b, p. 98).

Logo após do golpe de 1937, Getúlio Vargas promulga a Constituição, extingue os partidos, queima as bandeiras estaduais para demonstrar o fim das liberdades federalistas e nacionaliza o ensino contra as influências alemã e italiana, entre outros. Em São Paulo, são feitas prisões: Armando de Salles Oliveira, Júlio de Mesquita Filho, Aureliano Leite, Paulo Duarte e outros são detidos; o primeiro é enviado à Mina de Morro Velho (Minas Gerais), e os demais, soltos. Outros elementos de destaque do Partido Constitucionalista são afastados dos cargos da Faculdade de Direito, como Waldemais Ferreira, Vicente Rao e Sampaio Dória. Em maio de 1938, poucos dias antes do golpe integralista, Armando de Salles Oliveira é solto a pedido de Ademar de Barros. Em 3 de novembro do mesmo ano, Salles Oliveira e Júlio de Mesquita Filho são obrigados a embarcar para o exterior, exilando-se em Paris.

Na primeira fase do Estado Novo, chamada de episódica, os comunistas do PCB se manifestam em solidariedade a Getúlio Vargas, quando este faz sua primeira visita a São Paulo após 1930. O Levante Integralista orquestrado pelos membros da Ação Integralista Brasileira, ocorrido em maio de 1938, falhara. Dessa forma, o PCB prefere apoiar uma ditadura de direita a um de extrema direita. Por isso, no dia 23 de julho de 1938, a convite do ainda interventor Ademar de Barros, o ditador vai a capital paulista e “a elite oligárquica oposicionista considera vexatória a excursão” (CARONE, 1997b, p. 102). Após oito anos de ausência, as classes produtoras e os operários o esperam. Os estudantes universitários fazem comissão e lançam a proclamação *Aos Estudantes e ao Povo de São Paulo*. Entre os signatários e no seu conteúdo reivindicatório nota-se a presença do PCB. Os signatários exprimem os “seus pensamentos de amor à Pátria e à Democracia” e, taticamente, o “apoio da mocidade estudantil de São Paulo” a Getúlio Vargas se faz porque este representa a “obra gigantesca que dará aos brasileiros independência política e econômica”. (CARONE, 1977b, p. 220)

### CAPÍTULO III – UMA ANÁLISE DE *CAFÉ PEQUENO*

#### III.I A farsa começa

Na “Introdução”, caracterizamos o narrador onisciente e analisamos alguns aspectos de *Café pequeno* como a suspensão, realizada pelo capítulo “O caminho dos bois”, do enfoque centrado nos episódios e personagens da festa de aniversário de Alaor Pestana. Abordamos também, o episódio do fracasso do Artista Plástico na tentativa de lembrar-se de um episódio da sua infância durante a entrevista concedida ao Repórter das Artes. No primeiro capítulo desta dissertação, identificamos os movimentos de *analepse* e *prolepse*, assim como certas *lacunas* e *negações* presentes no romance. No segundo capítulo de nosso trabalho, voltamos ao enfoque da falha de memória do Artista Plástico para entendê-la na transição da *busca* para a *recordação laboriosa*, até o fracasso desta. Tratamos ainda da questão dos *próximos* em termos de caracterização do grupo da elite paulistana, assim como do emprego de “quem vê” e “quem fala”.

Estas foram as incursões analíticas feitas até o momento. Passamos agora a um enfoque crítico-analítico mais completo. No comentário a respeito do episódio da entrevista, no capítulo “Os chocalhos mudos”, acrescentamos o tópico do “mundo de baixo” *versus* o “mundo de cima” e sua importância na meninice de Cirino. No capítulo “Os aniversariantes e a cidade”, estabelece-se a visão a partir de baixo, centrada no menino Cirino (Artista Plástico) sentado no sanitário, observando atentamente a maçaneta de louça azul e branca no banheiro. Assim, ele relaciona a maçaneta com o seu mundo, o mundo de baixo. O narrador também faz uma alusão ao tamanho da criança, e ainda, concentra-se ironicamente nas motivações (a maçaneta de louça azul e branca, as pastilhas do banheiro) que o conduziriam à sua vocação artística. Nessa preferência obsessiva de Cirino, também podem-se incluir as protuberâncias dos homens e das mulheres, que o menino não se envergonhava em observar. Mais adiante veremos a visão de baixo formulada pelo teórico Mikhail Bakhtin que caracteriza o romance. Antes desta passagem, Alaor Pestana, explica para o pequeno Cirino a importância da data de Catorze de Julho, da Queda da Bastilha e de Maria Antonieta de Versalhes, “que era louca como a filha, uma rainha” (TAVARES, 1995, p. 16). Enquanto isso, a pequena Maria Antonieta, filha de Alaor, encena como a rainha perdera a cabeça, o que muito diverte seu pai, sem que sua admiração pela rainha seja

afetada pela atitude da filha. Depois, o engenheiro dá às crianças várias pastilhas para revestimentos de pisos e paredes, da sua firma Pestana & Mattos Ltda, para que eles brincassem.

Alaor achava-se dividido entre os seus sentimentos franceses e familiares, pois em comemoração ao 14 de julho, haveria uma recepção dada pelo cônsul francês Pingaud, “menos restrita que as anteriores” (TAVARES, 1995, p. 17). Já comentamos o ressentimento que isso provoca na personagem. Além de se considerar representante da sociedade paulistana burguesa, “com inteira razão” (TAVARES, 1995, p. 17), o engenheiro achava-se mais francês do que brasileiro, já que descendia de franceses pelo lado materno, os Chevassus, criadores da *Pomada Miraculosa Avé-Chevassus*. Orgulha-se tanto do feito que havia emoldurado a propaganda da pomada que saíra no jornal, e pendurara na parede. A história dos Chevassus possui alguns episódios curiosos que Zulmira trata em grande tom humorístico. Por exemplo, como Avé havia sido incorporado ao nome da família através de Léon Chevassus, e ainda, outro episódio que trata do dia da invenção e comercialização da pomada por Henri Avé-Chevassus. Temos, através desses episódios, uma dimensão cômico-satírica de rebaixamento que é fundamental no romance e já assinalamos antes, quando citamos Bakhtin. Este é o recurso que Zulmira emprega para adentrar o mundo da família Chevassus, desvendar suas origens e fazer com que o leitor perceba a grande importância que a burguesia paulistana dava a um simples, porém tradicional, nome de família. O uso da ironia, aliada ao seu estilo mordaz e impetuoso, agracia o leitor com boas risadas na crítica da *finesse* paulistana.

Ainda durante o dia, tem-se a chegada de madame Keneubert, a massagista da família que, a pedido da esposa de Alaor, Cremilda, fora naquele domingo, excepcionalmente, para fazer-lhe uma massagem. Ciente do Catorze de Julho do engenheiro e da França, a alemã parabeniza ambos. Ela traz notícias sobre a celebração do cônsul e Alaor se faz de desentendido, dizendo que a reunião seria bem na hora do seu “modesto” ajantarado. A fim de “fugir” do assunto, o engenheiro rapidamente começa a falar de um artigo da *Revista Brasileira* que a alemã gostaria de ler. Sem “jeito”, ele a convida para o ajantarado, o que faz com que sua esposa não goste nem um pouco do convite. Entretanto, cumprindo o papel de boa anfitriã, Cremilda salienta que seria ótimo tê-la durante todo um domingo com eles, comentário feito em tom de ironia pelo narrador, já que madame Keneubert demonstra um certo interesse pelo engenheiro. Segundo o narrador, Alaor faria qualquer coisa que distraísse a massagista,

“formando uma parede, uma muralha protetora” (TAVARES, 1995, p. 20) contra assuntos relacionados à recepção do cônsul Pingaud. Não muito longe dali, as crianças conversam sobre madame Keneubert e expõem suas visões acerca da idade dos pais e da “alemanzona”, como ironicamente é apelidada. Nesta passagem, o narrador nos dá acesso à visão das crianças sobre os adultos, uma variante da relação estabelecida entre o “mundo de baixo” e o “mundo de cima”.

O menino Cirino vê o que lhe fica “à altura dos olhos”: observa com curiosidade o busto de Cremilda, apesar de já ter visto “as bolas dela de fora”, no momento em que dava de mamar ao Marito. Sempre atento às formas, o futuro artista plástico nota especialmente o formato dos seios da tia: “era grande, com o bico escuro, em volta do bico uma roda também escura” (TAVARES, 1995, p. 26). Reflexivo, Cirino faz uma inevitável comparação dos seus “bicos”, aos da tia; entretanto, não poderia deixar de se espantar que os dele eram cor de rosa e os de Cremilda eram roxos e feios. Com frequência, reparava nas bolas das mulheres e estranhava o fato de não se falar delas, muito menos tocá-las, e ficava horrorizado quando olhava para um decote, “como se olha para um fundo sem fim” (TAVARES, 1995, p. 26). O narrador trata do assunto com ironia, pois segundo ele, o menino pensava que as bolas “pareciam às vezes uma bunda que havia mudado de lugar mas às vezes também as bolas que as mulheres carregavam de cada lado da bunda dentro da saia comportavam-se mexendo como se fossem as bolas de cima.” (TAVARES, 1995, p. 26). Como vemos, Cirino assimila o “mundo de cima” do corpo (os seios) “ao mundo de baixo” (as nádegas) do corpo. Um “mundo” evoca o outro: os seios falam da bunda e esta dos seios. O menino também observava as “bolas” de madame Keneubert, mostrando a obsessão infantil que tinha com essa parte do corpo feminino e que mais tarde irá se revelar como um fator decisivo em sua formação. Em outra parte da casa, mais precisamente em cima da garagem, Maria Antonieta e Cirino espiam a barriga da cozinheira Olímpia, com a curiosidade e o olhar únicos de uma criança: “A barriga era um imenso melão descolorido com minúsculas ranhuras e àquela distância parecia azulada.” (TAVARES, 1995, p. 22). Ao contrário da menina que apenas se divertia com a situação, Cirino procurava analisar aquela forma “estranha” a ele, com os olhos de um futuro artista plástico.

A curiosidade de Cirino não está relacionada apenas às mulheres, mas sim a tudo aquilo que, no “mundo de baixo” possui formato diferenciado, ao provocar reflexões no menino. Prova disso é que o “inchado” dos homens também lhe causava perturbações, já que o seu “negócio” era diferente dos outros homens, não ficava daquele jeito

inchado: “O seu próprio negócio às vezes ficava mais duro, cheio de pipi e dos sonhos coceguentos da noite, mas ele não conseguia *fazer* aquilo, ser aquilo.” (TAVARES, 1995, p. 34). A obsessão do menino com as diferenças relacionadas às formas entre os homens e as mulheres e com as observações feitas em relação ao “inchado” dos homens pertence, como já dissemos, a uma visão rebaixadora. Aqui temos abertamente um tratamento que satiriza o enfoque elevado do que se pode chamar de “formação artística”, tão frequente na literatura. No caso de Cirino, contrariamente, a formação de sua vocação artística deve o essencial ao “mundo de baixo”. Posteriormente, mas em conformidade com o que já assinalamos ao enfatizar outros capítulos, Cirino vai ao banheiro para “se dedicar com empenho à tarefa determinada pela mãe, ‘convidar a natureza’.” (TAVARES, 1995, p. 31). O menino repara que no chão do banheiro havia pastilhas iguais as que trazia no bolso. Tirou uma por uma e as colocou em cima das que estavam cimentadas no chão, procurando repetir o desenho, mas percebeu que lhe faltariam algumas pastilhas para completar a tarefa. Não conseguia parar de olhar para a maçaneta de louça branca e azul que havia no banheiro, ele a “amava com paixão”, conhecia-a muito bem, assim como conhecia muitas coisas que via “*um pouco mais para baixo, ou mais para cima*, coisas que lhe permitiam um exame e uma reflexão demorados” (TAVARES, 1995, p. 31. Grifos nossos). O fascínio exacerbado de Cirino faz parte da sua “educação pelas formas” que, mais tarde, irá transformá-lo no “Artista Plástico”: “Ali permaneceu ligeiramente hipnotizado pela bola de louça branca e azul como tantas vezes diante da teta zarolha da tia, a mulher do engenheiro.” (TAVARES, 1995, p. 32). O narrador comenta exatamente a atenção minuciosa de Cirino e a relação que o menino vai tecendo entre o que está no mundo de cima e o de baixo:

A maçaneta de louça diante dos olhos de Cirino não se mexia. Muito acima daquela bola ligeiramente achatada dos lados, de louça branca e azul, estava o mundo – que corria acima da sua cabeça com barulhos ora alegres, ora ameaçadores, vozes gritadas ou sopradas para dentro, e que só um dia, do futuro, ele pôde conhecer, ainda que mal; saber do mundo à volta, do tamanho verdadeiro das coisas que moravam no mundo (...). (TAVARES, 1995, p. 33)

É a maçaneta azul e branca do banheiro que separa o “mundo de cima” e o “mundo de baixo”. A visão irônica e muito refinada da escrita de Zulmira mostra-se no trecho em que o narrador comenta a divisão baixo-cima, abarcando fenômenos como o do mar e o 14 de julho:

Tal qual o mar, a existência de Cirino tinha dois lados: o de baixo e o de cima. O lado de baixo onde a luz e o som moviam-se divididos e unidos como peixes de um cardume. E o lado de cima onde passavam as cabeças dos

grandes, orgulhosas e inacessíveis como grandes navios iluminados, onde as cabeças conversavam entre si muito acima da linha da água, as cabeças batiam e tocavam umas nas outras na conversa produzindo um som igual ao das breves chicotadas do vento forte de mar alto nas bandeiras dos navios (...). Porém abaixo da maçaneta azul e branca que o hipnotizava lentamente sempre que se sentava na bacia ida privada daquele banheiro para convidar, seguindo a explícita orientação da mãe, a natureza, ele exercitava a inteligência a seu modo (não sabia então que era a inteligência) como se amassasse areia grossa molhada; amassava o que via próximo ao rosto, era ainda uma coisa mole-dura, quase sem nome, que ele tocava de muito perto para entender. O lado de cima era o do dia 14 de julho de 1935, o lado de São Paulo e da casa do engenheiro Alaor Pestana. (TAVARES, 1995, p. 34)

Fixado o motivo do rebaixamento em Cirino, vamos acompanhar o desenvolvimento da narrativa sempre como anotações de análise crítica.

Retomando o enredo, Alaor sentia-se solitário no escritório e sempre que era tomado por esse sentimento, lia o seu livrinho preferido, *Maria Antonieta em Versalhes*, principalmente do fascínio pela figura da rainha Maria Antonieta. Neste momento, o engenheiro relembra a fala da alemã madame Keneubert ao parabenizá-lo, trecho que possui certa conotação irônica, já que ela também parabeniza o país inimigo de sua pátria, em 1935, a França. Assim, a fala de Alaor é bem específica e aponta a hipocrisia da alemã: “França eterna, madame Keneubert? Frau Keneubert!” (TAVARES, 1995, p. 21). No decorrer da narrativa, a massagista ainda confidencia o “sonho incrível” que tivera com Hitler à Cremilda, o “seu Führer Prinzip”. França eterna?

Observando a falta de modos da filha Maria Antonieta, Alaor a compara à rainha. Para ele, apesar de as duas serem “louras e brancas”, a de Versalhes circulava “pelos salões de pernas fechadas, mas seria impensável que o fizesse de pernas abertas.” (TAVARES, 1995, 22). Enquanto ele acabara de recriminar a menina por estar de “pernas abertas”: “Maria Antonieta! - gritou o engenheiro lá de cima. – Isso são modos? – Maria Antonieta fechou as pernas” (TAVARES, 1995, p. 22). No entanto, ele pensava: “A Maria Antonieta de Versalhes, mesmo debaixo das saias-balão, ele o sabia, deslizava pelo parquê da Galeria dos Espelhos de pernas cerradas, as coxas de mel e ouro seladas como uma missiva com o sinete real.” (TAVARES, 1995, p. 22), enquanto a menina não possuía modos compatíveis ao de uma nobre figura da história da França. Já a pequena Maria Antonieta não gostava da figura daquela que inspirou seu nome, pois quando vira o quadro da rainha com seus filhos<sup>32</sup>, disse não gostar: “Quando ela perdeu a cabeça, o que tinha em cima, todos esses planos e plumas?” (TAVARES,

---

<sup>32</sup> Clara alusão ao quadro “Maria Antonieta com seus filhos”, pintado por Madame Vigée Le Brun, em 1787.

1995, p. 23). Alaor sempre se divertia com os comentários de sua filha à respeito da rainha.

Começam a chegar os convidados, durante o dia, e o engenheiro os recebe com grande cortesia, interpretando bem o papel de anfitrião. Chega Urbino, irmão e sócio de Alaor, com os dois sobrinhos, os filhos mais velhos do engenheiro, Miguel e Gastão, estes “um pouco menos claros do que o pai e a irmã” (TAVARES, 1995, p. 24). Neste momento, o leitor passa a ser envolvido pela representação literária da “dimensão comunicativa” e do “círculo dos próximos” que já comentamos. Tante Chevassus, prima distante e velha, comparece também à comemoração. O narrador a descreve como uma mulher alta e feia, mais feia do que alta, com “o rosto comprido e ossudo, a boca apinhada num bico” (TAVARES, 1995, p. 25), comparando-a, por fim, a um cavalo. Era uma mulher solitária que havia morado por muitos anos com a “amiga” Amélie, até a morte desta. Por isso, passava os finais de semana na casa de parentes. Possuía um diário de total maledicência no qual escrevia cartas para sua querida falecida amiga, cujo título não poderia ser mais irônico, chamava-o de *Meditações e Pensamentos*. O narrador trata a dúvida que a personagem tinha sobre o diário com grande sarcasmo, pois ela não sabia se o que escrevia eram mesmo “meditações”, já que mais pareciam cartas de amor para Amélie. Suas cartas diziam ainda que o amor recíproco não era pecado algum, tornando possível a interpretação de que as duas eram amantes; além de escrever comentários maldosos sobre todos os presentes naquela data. Tante também trazia novidades sobre a reunião que o casal Pingaud estava promovendo, para desespero do engenheiro civil, que descobre uma rachadura no teto de sua casa.

Com o intuito de entreter madame Keneubert, Alaor entrega-lhe uma revista que continha um artigo escrito por um general prussiano, sobre a devolução da região de Sarre aos alemães pela França, claro que sob o ponto de vista de alguém contrário aos franceses. Entretanto, o tiro sai pela culatra, e madame novamente traz o assunto da recepção do cônsul, aquela que Alaor fazia questão de esquecer. Mais que depressa, o engenheiro pede licença para ir ao escritório, a fim de fugir da conversa com a intrometida alemã.

### III.II As vozes da festa: a dinâmica do ponto de vista

Naquele dia especial também acontecia uma disputa esportiva chamada Prova 14 de Julho e que era promovida pelo C.A. Curtume Franco-Brasileiro, “em que estaria



correndo pela agremiação o já clássico campeão Alfredo Carletti e pelo A. A. Bom Retiro, o mais perigoso concorrente de Carletti, Antônio Alves.” (TAVARES, 1995, p. 35). Alaor se sentia lisonjeado pelo fato da data de seu aniversário coincidir com tantas comemorações importantes na cidade. Haveria uma manifestação marcada para as quinze horas, em prol da Aliança Nacional Libertadora. Alguns dias antes, na quinta-feira, todas as sedes do partido da Aliança no país tinham sido fechadas por um período de seis meses, com base na Lei de Segurança Nacional, promulgada pelo presidente constitucional e indireto da República desde julho de 1934, Getúlio Vargas.

O narrador revela ainda que o culto de Alaor por Maria Antonieta incluía até mesmo visões arrebatadas e regulares:

sempre que conversava com os sócios, o irmão Urbino e o Domício Pereira Mattos, engenheiro de minas, sobre a existência de lavras antigas nas cabeceiras do rio Pedro Cubas, no município de Xiririca, e que os moradores do lugar diziam nunca terem sido realmente exploradas, via misturar-se à conversa numa nuvem de ouro em pó, a Maria Antonieta do grupo feminino pintado por madame Vigée-le-Brun, *Maria Antonieta e seus filhos*, e que ele conhecia apenas da pequena estampa dentro do livrinho delicioso. (TAVARES, 1995, p. 23).

A festa promovida pelo cônsul francês irá perseguir Alaor durante todo o tempo. Quando Domício Pereira Mattos, seu sócio na firma Pestana e Mattos Ltda, chega à sua casa em Higienópolis, traz de presente para o aniversariante uma gravata com as cores azul, vermelha e branca, as cores da França. É acompanhado pela filha quase moça, Elvira, personagem que protagonizará uma aventura “clandestina”. Para o terror de Alaor, o sócio trazia também notícias sobre a recepção do casal Pingaud.

Há uma mudança na focalização e esta se concentra na “moça-com-nome-de-futura-capital”, Brasília, ao contar a notícia que ouvira na Avenida Angélica: os guardas-civis estavam espantando zebus no centro da cidade. Pereira Mattos escuta a notícia e repreende a “pajem” de Cirino, mas esta insiste. É assim que a autora introduz o episódio do estouro de bois zebus no romance.

Brasília também conta a sua triste história de menina negra e pobre: o pai trabalhava na pedreira abrindo o túnel da estrada Minas-Bahia, quando um dia houve o estouro de dinamite, matando-o. A moça não se lembra muito da mãe, pois foi para Santos ainda pequena, “emprestada” a dona Clementina, amiga da dona Alzira, que foi quem a trouxe. Um dia as duas brigaram porque dona Clementina não queria “devolver” a menina à dona Alzira, e assim, Brasília nunca mais viu a mulher que teria o endereço de sua mãe. Essa tal dona Clementina enviou-a para o Juizado, por causa de uma gripe

forte que a menina pegara. Então, um tempo depois, dona Mercedes, mãe de Cirino, precisou de uma criada e o doutor Menezes, seu marido, levou-a para a casa deles. A história de Brasília é muito interessante e mostra certo tipo de escravidão persistente até hoje, e frequentemente praticado na década de 30.

É importante salientar que iremos apresentar, ao lado deste resumo, uma série de observações sobre a técnica de construção do romance, essencial para a compreensão de *Café pequeno* e de sua caracterização da burguesia paulista. Assim, *a autora vale-se para esta construção do deslocamento contínuo do ponto de vista do narrador durante todo o capítulo – de um personagem para outro ou de dois ou mais personagens para outros – tecendo, ao mesmo tempo, de maneira gradual, uma visão crítica e irônica das personagens burguesas reunidas na festa dada por Alaor e a caracterização de cada uma das personagens focalizadas. Deste modo, esta técnica narrativa consegue apreender também a movimentação dos personagens pela festa e estabelece as várias relações entre eles, valendo-se de uma espécie de contraponto em que as vozes das personagens vão se sobrepondo umas às outras, criando a impressão de simultaneidade. É o que se pode chamar de construção polifônica dos capítulos, acrescentando-se que a cada personagem corresponde um motivo básico*<sup>33</sup>. É das conversas entre os personagens e dos comentários do narrador que surge, ao mesmo tempo, o contexto político da época que envolve a burguesia paulista. O deslocamento contínuo do ponto de vista do narrador imprime uma excepcional dinâmica ao capítulo, sendo que este deslocamento do ponto de vista torna-se ainda mais intenso em “Os dois portões”. Esta técnica, que consiste em deslocar o ponto de vista do narrador de um personagem para outros personagens e para os pontos de vista destes personagens, irá persistir ainda nos capítulos “A casa do administrador” e “O adiantado da hora”. Esta é uma das características especiais da construção de *Café pequeno* que empresta a esse romance parte decisiva de sua riqueza.

A fim de aprimorar a análise do romance, construímos uma tabela<sup>34</sup> dos personagens focalizados pelo narrador, relacionando-os aos assuntos aos quais se ligam. Essa tabela acompanha o deslocamento da focalização de um personagem para o outro, assim como acompanha os pontos de vista desses personagens. É o resultado deste tabelamento que utilizaremos para compreender melhor a dinâmica do capítulo “Os

<sup>33</sup> Chamamos de construção polifônica porque corresponde ao desenvolvimento de duas ou mais vozes. Mas é preciso observar que não corresponde ao sentido consagrado que Bakhtin deu ao termo, ao tratar de romance.

<sup>34</sup> A tabela consta em anexo.

aniversariantes e a cidade”. É necessário lembrar que a análise desse capítulo já foi feita. Observamos na sequência de desenvolvimento da narrativa o seu início, que focaliza Alaor Pestana, o menino Cirino, madame Keneubert e Cremilda. Ao longo de todo o capítulo, podemos perceber a forte dinâmica que marca a focalização dos acontecimentos através da visão e consciência das personagens. É a partir da perspectiva deste ou daquele personagem que, numa mobilidade constante, os acontecimentos são enfocados e apresentados. *Isto é fácil de perceber, mesmo mostrando só uma pequena parte da tabela.*

A interrupção da narrativa ocorre no capítulo “O caminho dos bois” que refaz o percurso dos zebus desde sua chegada ao Mato Grosso em 1935, até o fatídico “estouro” em São Paulo. O capítulo traz uma *visão retrospectiva que joga com uma narrativa objetivada*, parodiando-a desde o início com o emprego do tempo futuro do pretérito, seja composto ou simples, desde o início: “Teriam marchado quilômetros e quilômetros antes de alcançar o local do embarque (...) teriam talvez patinhado, ou mesmo caído” (TAVARES, 1995, p. 45). E mais adiante: “Seriam trezentos e cinquenta zebus saindo de Mato Grosso por Três Lagoas (...). Teriam passado rapidamente pelas estações das localidades” (TAVARES, 1995, p. 47). No trecho final encontramos: “Pouco antes do termo da viagem, ao passar pela Estação de Água Branca, os zebus teriam passado perto do novo local da Exposição de Animais lá existente” (TAVARES, 1995, p. 53). O emprego desse tempo verbal se torna transparente com a hipótese de uma situação fictícia:

– Meu Deus! – teria provavelmente exclamado algum visitante daqueles lados afastados da cidade, talvez (e por que não?) certo bancário do Royal Bank of Canada e que casualmente por ali, demorando-se na Estação de Água Branca e arredores, tivesse se inteirado do assunto. – Afinal não passam de bois! Não são postulantes a sócios do Jóquei Clube! (TAVARES, 1995, p. 53)

Por meio deste relato pseudo-objetivo, a viagem dos animais ao longo da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil vinha sendo narrado: “Trezentos e cinquenta zebus dentro dos vagões-gaiolas da Noroeste do Brasil deslocando-se tão rapidamente como se fossem *passageiros sentados na primeira classe, perto das janelas*” (TAVARES, 1995, p. 45-46. Grifos nossos). O real motivo da rapidez dos trens torna-se, então, claro: os animais deveriam chegar ainda vivos. Na Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, há muitos trabalhadores, “rodando junto com o material rodante da rodovia, ou ficando pelas estradas” (TAVARES, 1995, p. 46). Importante salientar que, durante esse relato,

o narrador tece uma crítica sutil no que se refere ao destino dos bois em geral: diz-se que os pedaços do animal esquartejado “reaparecerão em douradas e trêmulas porções de geléia de mocotó, em perfumadas carnes nobres servidas em banquetes e jantares (ou mesmo em *ajantarados*) para o aperfeiçoamento do conagraamento social humano.” (TAVARES, 1995, p. 48. Grifos nossos).

Os zebus que seriam abatidos em São Paulo eram os descendentes daqueles que, no século XIX, fizeram o caminho inverso, indo para o interior do Brasil. Antes deles, o papel era daqueles “bois” que ajudaram a formar localidades no país, vindos da Europa. Com o tempo, formaram a espécie brasileira, a partir do cruzamento das variedades europeias; entretanto, os zebus continuavam os mesmos, “mestiços, mas zebus sempre.” (TAVARES, 1995, p. 49).

A partir da expansão da Noroeste do Brasil, o mosquito-palha, “como um minúsculo e certo telegrafista, passou a transmitir, de homem a homem, tirando-lhes um pouco de sangue como paga” (TAVARES, 1995, p. 50), a *Leishmania brasiliensis*, causadora da leishmaniose cutâneo-mucosa, conhecida em toda região como “ferida brava” ou “úlcer de Bauru”. Além de interromper o curso temporal da narrativa, este capítulo tem também a função de assinalar a importância que o desdobramento narrativo do estouro dos bois vai assumir no romance, e remete à notícia dada por Brasília no capítulo anterior. A vinda dos zebus para o Brasil foi atacada por zootécnicos. Neste sentido, esse relato pseudo-objetivo e por um redator anônimo que faz uma apologia do zebu, enumerando suas qualidades e sempre pontuado pela ironia, incorpora o que seria um artigo da época intitulado “Aptidões do zebu”, que se referia à capacidade de produzir “rendimento de carne”. A ironia fecha o que seria a citação desse artigo:

Assim, naquela manhã de domingo, não seriam apenas trezentas e cinquenta cabeças de gado a serem desembarcadas na Estação do Ipiranga, como também, no turbilhão da descida orquestrada, o vórtice de uma disputa altamente especializada, em que numa ponta estariam as “leis fatais da zootecnia”, e na outra sindicatos (não mais, não menos: sindicatos); tudo afinado pelo *Herd Book*, o “Quem é Quem” da pecuária. (TAVARES, 1995, p. 53);

A própria descontinuidade introduzida por “O caminho dos bois” tem um claro limite, uma vez que vai articular-se com trechos do romance. Assim é que a descrição da “úlcer de Bauru” nesse capítulo liga-se ao personagem do futuro caseiro de Pereira Mattos, na propriedade do Valo Fundo. Ao chegar à residência do engenheiro acompanhado de Honório de Levina, Gervásio, o homem da cara meio destruída, é

examinado pelo pediatra que declara: “– Sem tirar nem pôr. É ela, a ferida brava, a úlcera de Bauru, a doença das matas.” (TAVARES, 1995, p. 125)

O próximo capítulo a ser analisado chama-se “Os dois portões” e é a continuação dos eventos narrados no ajantarado de Alaor. A grande variedade de personagens e de seus pontos de vista focalizados pelo narrador, com a transição constante do ponto de vista de um personagem a outro, só contribui para a importância desse capítulo. Podemos fazer uma comparação entre “Os aniversariantes e a cidade” e “Os dois portões” quanto ao aspecto da dinâmica de transição da focalização dos personagens, e percebemos que no primeiro, há maior número de personagens e pontos de vista do que neste. Assim, com base na tabela “Personagens focalizados pelo narrador – Assunto”<sup>35</sup> vemos que, enquanto no capítulo “Os aniversariantes e a cidade” aparecem 13 personagens e 30 mudanças de focalização desses personagens, em “Os dois portões aparecem” 24 personagens e 66 mudanças de focalização, o que deixa claro a diferença entre a complexidade da dinâmica do último capítulo mencionado.

A narrativa de “Os dois portões” inicia-se com a fala: “Bois! Bois! pela cidade inteira!” (TAVARES, 1995, p. 55). Alaor, que tinha ido trocar a roupa que estava suja de ponche, aproveitava para olhar-se no espelho, numa demorada toalete. Tirava proveito do momento para saborear “antecipadamente as alegrias da noite” (TAVARES, 1995, p. 55) e observava, do banheiro, o movimento da casa com as últimas visitas haviam chegado para o ajantarado. Estava tranquilo, deixara Cremilda fazendo as honras da casa. Enquanto a mulher desempenhava bem o papel de anfitriã, o engenheiro foi ao escritório trocar de roupa e ouviu gritos; então, Alaor espia pela veneziana para ver o que acontecia. No Quadrado, “um espaço retangular coberto de pedriscos, para jogos” (TAVARES, 1995, p. 15), as crianças gritavam em coro: “Bois, bois”. Olímpia fora “tão rapidamente quanto lhe permitia o peso” (TAVARES, 1995, p. 55) em direção aos fundos da casa, o “lado das garagens”. Preocupava-se com seu marido, o jardineiro Tomé, que havia saído cedo de casa e ainda não retornara.

A pequena Maria Antonieta foi quem informou ao pai a presença dos bois na cidade. Alaor pensava tratar-se de extremistas; temia que “colocassem a perder” seu ajantarado, apesar de continuar mantendo a compostura, embora a fissura – semelhante à que ele observa no teto da casa, para fingir que ignora sobre os comentários sobre a recepção do cônsul – vá aumentando insidiosamente. Ouve uma risadinha “espremida”

---

<sup>35</sup> A tabela consta nos anexos.

do filho do Zé Belarmino, o Mino Júnior, que estava à sombra do Quadrado com Maria Antonieta. O menino parabeniza o aniversariante,

Mas o engenheiro sentiu-se desconfortável. Entre a risadinha espremida e as congratulações sopradas com voz educada havia uma diferença que lhe parecia tão difícil de decifrar àquela distância quanto, adiante, as moitazinhas no escuro. As crianças, hoje em dia..., divagou” (TAVARES, 1995, p. 56).

Os filhos do Zé Belarmino possuíam um apelido interessante: eram o “bando do Lampião”, já que sempre estavam arquitetando maldades. As crianças, primeiras a ver os bois, gritaram para quem quisesse ouvir sobre a presença inesperada daqueles animais; entretanto, quando a pequena Maria Antonieta contou ao pai sobre os zebus no portão de entrada da casa de Higienópolis, Alaor fez que não acreditou. Enquanto isso, José Belarmino Monteiro e o pediatra Horácio Bulcão conversavam sobre o tal estouro de zebus: “Soube que já mataram muitos, uma verdadeira carnificina.” (TAVARES, 1995, p. 56). Urbino dizia que um boi havia chifrado um sujeito dentro do hospital Santa Rita, em voz alta e um pouco exaltada, “com curioso acento infantil”: “Um zebu! São todos eles zebus!” (TAVARES, 1995, p. 57).

O narrador logo nos informa que até aquele instante, os movimentos de Alaor no andar superior da casa aconteciam por necessidades pessoais, “não pela curiosidade ou apreensão.” (TAVARES, 1995, p. 57). Assim é que torna a folhear *Maria Antonieta em Versalhes*, pela segunda vez naquele dia, enquanto refletia sobre as datas comemorativas do 14 de julho; pensou nos Chevassus e na Pomada Miraculosa, que por tantos anos preservara o nome da família. Pode-se dizer que os quadrinhos pendurados na parede do escritório de Alaor – Pomada Miraculosa, Revolução de 32, etc. – funcionam, de certa forma, como veículos da memória e criam a “possibilidade de reconstrução das recordações” (ASSMANN, 2011, p. 24) pelo personagem. Entretanto, a data tão especial “vinha-lhe agora à mente de uma forma nova e assustadora, como um desarranjo na ordem natural das coisas, um estouro, uma debandada.” (TAVARES, 1995, p. 57-58). E os zebus seriam os causadores do incômodo, já que seus pensamentos seguiam por caminhos inusitados. Para o engenheiro, era comum pensar no *antes* e no *depois* da queda da Bastilha, com a grandiosidade e o esplendor sempre presentes na corte de Luís XVI. Contudo, como observa com agudeza e malícia o narrador, o admirador de Maria Antonieta raramente pensava nos acontecimentos violentos que marcaram o movimento revolucionário de 1789.

Alaor defronta-se com dois grandes incômodos naquele dia. Acostumado a pensar no refinamento da corte francesa, lê no livro *Maria Antonieta em Versalhes*, um trecho em que o parto da rainha é descrito como se acontecesse em praça pública, como já salientamos. O engenheiro preferia evitar essa parte da leitura, devido ao incômodo que a cena provocava em seus constantes devaneios sobre a rainha. Assim, o narrador diz que é uma “parte pouco lida, negligenciada, talvez mesmo nunca lida.” (TAVARES, 1995, p. 58) por ele. A passagem é admirável porque liga o que é uma revelação “brutal” sobre a rainha para Alaor, com a realidade do estouro dos zebus. A continuação da cena com o parto de Maria Antonieta e a ênfase de que ocorrera na “praça pública” vai ser associada por ele a cena do boi abatido na praça Princesa Isabel. É uma associação disparatadamente grotesca e, ao mesmo tempo, um retrato do personagem.

Vale a pena ressaltar o fascínio causado pela corte francesa em Alaor, que Zulmira trata de um modo irônico – característica marcante ao longo de seus romances. No século XVIII, as chamadas “ideias francesas” chegaram às Américas inspirando os movimentos de Independência e a constituição das Nações. A França, então, representou um modelo político, cultural e artístico desde aquele momento e que no século XIX se tornaria hegemônico. No Brasil, durante todo o século XIX, a influência da literatura e da cultura francesa intensificou-se. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2013, p. 12), “as ideias iluministas que levaram à Revolução Francesa nortearam nossa Independência, ao mesmo tempo em que a literatura romântica inspirava nossos poetas e nossos prosadores indianistas.”

Para Antonio Candido, as influências estrangeiras no Brasil provêm dos problemas advindos da dependência cultural brasileira. Sendo assim, tal fato é natural “dada a nossa situação de povos colonizados que, ou descendem do colonizador, ou sofreram a imposição de sua civilização” (CANDIDO, 1989, p. 148). Tendo em vista a penúria cultural, os escritores voltaram-se para os padrões europeus metropolitanos em geral, formando, conseqüentemente, um grupo de certo modo aristocrático em relação ao homem dito como inculto. Na falta de um público local suficiente, os autores brasileiros escreviam para um público ideal que estaria na Europa, causando um distanciamento de sua terra natal. Tal fato fez emergir obras altamente requintadas, como eram consideradas por autores e leitores, já que eles assimilavam as formas e os valores da moda europeia. A falta de referência de pontos locais podia referir-se a exercícios de mera alienação cultural que, entretanto, não se justificava pela “excelência da realização”. Para Candido (1989, p. 149),

O requinte dos decadentes e nefelibatas ficou provinciano, mostrando a perspectiva errada predominar quando a elite, sem bases num povo inculto, não tem meios de encarar criticamente a si mesma e supõe que distância relativa que os separa traduz para si uma posição de altitude absoluta.

O uso de línguas estrangeiras na redação das obras também é considerado por Candido como outro aspecto do aristocratismo alienador, mas que há tempos atrás parecia refinamento apreciável.

A respeito da incidência da cultura francesa sobre a literatura no Brasil, o teatro vindo da França era, por excelência, o modelo a ser seguido e todas as suas formas dramáticas tiveram versões brasileiras de muito sucesso, “cujas peças compunham a maior parte do repertório encenado no Rio de Janeiro” (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 119). As encenações eram feitas tanto pelas companhias dramáticas brasileiras quanto pelas estrangeiras, fossem elas francesas, italianas ou portuguesas. Mas não só do afrancesamento dramático viveu o Brasil do século XIX – XX, como também de formas romanescas e poesia, todas inspiradas na França. Como exemplo, podemos citar o grandioso escritor brasileiro Machado de Assis, que no consagrado texto “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, apontava como errônea a ideia de “que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.” (ASSIS, 1994). Para ele, a literatura brasileira poderia ser nacional sem se prender ao local.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1994)

Mais adiante, a narração volta a ocupar-se da reação de Alaor à cena do parto: “Nada, nada, nada, não fosse a descoberta do parto inconcebível, cuja leitura negligenciara” (TAVARES, 1995, p. 72). Podemos observar que o engenheiro recebe um choque, assinalado pela caracterização de seu rubor, um golpe – visto com ironia – na sua idealização de Maria Antonieta e do ambiente de Versalhes. Há nesta passagem e, por extensão, na caracterização de Alaor, uma nota ridícula que mostra uma espécie de esquizofrenia social deste personagem entre o mundo urbano precário de São Paulo na época, da estreiteza política e cultural de um lado, seu devaneio alienado em relação



à Versalhes de Luís XVI e também a sua obsessão pela recepção do cônsul francês<sup>36</sup>. Trata-se de uma visão satírica, traçada com sutileza por Zulmira. Por fim, há um último desdobramento desse assunto, em que Alaor conta a cena do parto para o dr. Horácio Bulcão, dizendo-se estarecido: “sempre havia passado por alto certas partes do livro (...) realmente nem lembrava de as haver lido um dia quando... para meu espanto (...) descobri que era costume da época, que... bem... os partos da rainha eram públicos! Isso mesmo, públicos!” (TAVARES, 1995, p. 117).

Convém destacar que o boi que vai dar marradas no portão da casa de Alaor é acompanhado pela narração desde a página 100 e que há momentos em que o narrador inclui o ponto de vista do boi. Esta observação mostra a amplitude das situações e personagens captadas neste capítulo. Eis alguns trechos:

Ele vinha caminhando há muito pela cidade. E estava chegando. Vinha vindo e não se sabia. Tinha a determinação de quem vai pelo caminho certo, mas era tudo improvisado. Ainda assim estava chegando. Esbarrava, refugava, prosseguia. (...) Ele dobrava uma rua após outra deixando o sol para trás, já agora furava a noite. (TAVARES, 1995, p. 100)

Na narração da caminhada do boi há uma parte que traz um contraponto com a focalização do canto de d. Ermínia na festa, em itálico, dando ainda maior destaque:

– *Dize-o tu severa Musa/ Musa libérrima, audaz!...* – implorou D. Ermínia com a grande boca vermelha, para espanto de Brasília espiando de um canto da sala de jantar. Ao passar pela sombra daquele grupo de alfeneiros, não se sabia ao certo o que passava; vinha um pouco mais claro que o escuro, lembrava um grande fardo sobre quatro andas e que fosse por aí afora levado por elas graças à sua natureza prodigiosa. (TAVARES, 1995, p. 100-101)

Há, no fragmento acima, uma animalização das pessoas negras, como a jovem Brasília. E ainda esse outro trecho:

– *Nasceram crianças lindas./ Viveram – moças gentis...*  
Pelos quartos traseiros (...) *aquilo* continuava empurrando-o, fazendo-o ir ora para a frente, ora para os lados, rodar pelo centro da cidade, dar uma volta inteira num quarteirão, tomar o rumo da avenida Angélica; vinha com fúria e estava chegando. (TAVARES, 1995, p. 101)

É importante destacar que d. Ermínia canta um dos poemas mais famosos de Castro Alves, “Navio Negreiro”. Neste, o poeta abolicionista denuncia a prática, insistente, do tráfico de africanos para serem escravizados na América. A ironia, mais uma vez presente no enredo, está no fato de que o público do ajantarado, constituído pela elite branca paulistana que possui “pajens” como a moça / mulata Brasília, ouve os

---

<sup>36</sup> Ver no primeiro capítulo deste trabalho um esclarecimento sobre as “negações” presentes no romance *Café pequeno*.

versos que descrevem cenas repugnantes daqueles escravizados no interior do navio: “– *Gritos, ais maldições, preces ressoam!/ E ri-se Satanás!...*” (TAVARES, 1995, p. 100). Além disso, a descrição da caminhada dos zebus nos remete aos relatos dos judeus no Holocausto, quando eram transportados em vagões de bois de um campo de concentração a outro. Há, no romance, uma troca de papéis, pois os animais é que são transportados em trens de passageiros.

Novamente, quando o zebu surge desorientado no portão da casa de Alaor, reaparece o ponto de vista do boi, numa escrita sutil:

Pois o que quer que o vinha acoçando há tantas horas e de tão longe ainda não o tinha largado, rondava-o como os que o rondavam; e era o peão-donda-sua-fúria. (...) Ele mal lembrava contudo a manhã branca daquele dia quando não era mais que um zebu malhado, distraído de si no meio da boiada, descendo para o chão tão diferente dos pastos-de-matos que conhecia, e de quando, desembarcado, pusera-se a marchar junto aos outros em compasso igual (TAVARES, 1995, p. 133-134)

A escolha de representar o ponto de vista do boi nos aproxima de seu sofrimento:

o que-quer-que-fosse que mandava nele de longe atacou-o novamente marcando-o como se a marca do dono o tivesse atingido com o ferrete em brasa uma segunda vez; porém já não apenas na pele escura debaixo dos pelos claros e sim muito fundo, lá no que ele era; e dobrou-lhe o rumo arrastando-o aos trancos até ali. (TAVARES, 1995, p. 134)

Vale a pena destacar o final desse trecho ao supor o estado confuso do boi em meio à sua agonia:

O *que* doía? *Quem* estava com dor? O *que* fazia doer? O focinho abaixado, atento, a barbela abaixo do pescoço tremelicando: *o quê? quem? quê?* – Ele perseguia o entendimento, deu uma volta completa diante do portão da frente da casa do engenheiro agitando-se atrás do que doía – sem bater no alvo. (TAVARES, 1995, p. 134)

O boi é novamente focalizado nas páginas seguintes, mas agora através de um ponto de vista externo:

Porém, invisível para os olhos do engenheiro, encoberdo pela volumosa figura da cantora, ele corria (...) Se ali por perto, contudo, de alguma janela ou calçada, alguém o estivesse espiando, veria no seu trote a determinação da linha reta: continuar pela Avenida Angélica até alcançar o seu fim, no alto da Paulista. (TAVARES, 1995, p. 102)

Dentro da casa, Alaor observa satisfeito Cremilda, que seguia sua recomendação:

Ela havia colocado uma echarpe verde de franjas sobre os ombros como ele recomendara, pois é preciso presidir a um ajantarado com ar tranquilo,

dissimular nas dobras da echarpe o contorno do peito farto cheio de leite para se dar um ar menos solícito de provedora, mais remoto, como se repousasse das lidas da casa no meio exatamente delas todas e o ajantarado ‘caminhasse por si’ com energia própria... (TAVARES, 1995, p. 60)

O engenheiro tentava distinguir também as muitas vozes do ajantarado. No meio delas diferenciou a voz forte que era a de seu sogro, João Alfredo Botelho, o dono da fábrica de biscoitos Jacim (nome inspirado no da finda mulher Jacinta). O homem, de vocabulário simples e prático, sempre fazia comentários para o “congraçamento geral”, nas palavras do narrador. Possuía o maior apreço pelo cônsul Pingaud e fez questão de falar das novidades sobre a reunião que o casal francês estava promovendo, já que sabia do pronunciamento do cônsul na rádio. O pai de Cremilda insistia, continuamente, para que o genro ligasse o aparelho a fim de ouvir a declaração, mas o engenheiro não queria de maneira alguma que a reunião do cônsul, para a qual ele não fora convidado, ofuscasse sua própria comemoração. Ao perceber a situação em que o marido encontrava-se, Cremilda passou a fitá-lo e rapidamente Alaor inventou uma desculpa para fugir do sogro, que insistia em importuná-lo.

Por sua vez, mme. Keneubert é vista de um duplo ângulo: enquanto o Belarmino falava sobre a massagista ao Alceu Fontainha, marido de d. Ermínia, Alaor aproveita-se do momento para apresentá-la aos amigos. Neste trecho, a voz do narrador se sobressai com o intuito de comentar o interesse dos homens pela massagista; esta, ainda assim, demonstrava interesse apenas por líderes, como Hitler, Mussolini, Getúlio e Roosevelt.

O corpo de mme. Keneubert moveu-se levado por aquela vibração a que dificilmente um paulistano ficaria indiferente, certo rodopio de bailado dentro da contenção de uma farda. Os homens presentes se exatamente não a queriam (mesmo os mais velhos) sentiam por intermédio dela gula pelos novos tempos que se avizinhavam, tempos afoitos: Hitler, Mussolini, e por que não, Getúlio, e por que não, Roosevelt. (TAVARES, 1995, p. 63)

Por outro lado, o narrador nos apresenta outra das variadas faces da massagista alemã madame Keneubert, desta vez racista, ao dizer que o filho do Belarmino, o Mino Júnior, era chamado por ela de mestiço, e que, por esse motivo o menino a apavorava.

### III.III Os dois portões

Neste momento, faz-se necessário usar uma parte da tabela mencionada acima a fim de compreendermos a complexa dinâmica de “Os dois portões”. Primeiramente, a narrativa volta a focalizar os bois, agora sobre a ótica da fala dos personagens, ao

mostrra Urbino e Belarmino conversando sobre os zebus. Logo em seguida, madame Keneubert demonstra espanto ao saber, por Belarmino, que os animais chegaram de trem a São Paulo. Pereira Mattos demonstra sua revolta ao falar da greve dos operadores de trens e todos conversam sobre assuntos relacionados ao transporte ferroviário, seja no Brasil, na França, ou na Alemanha. Sobre a focalização, podemos dizer que esse grupo será o **X**, para simplificar o modo de observar os pontos de vista. A focalização centrada em **X** logo passa para **Y**, quando Pereira Mattos pergunta para Elvira o que poderia ser colocado nos vagões de um trem. De **Y** passamos para **Z** quando Urbino sussurra para Elvira: “A sua beleza” (TAVARES, 1995, p. 66) e observa a filha de Domicio, encantado. Volta-se ao grupo **X**, com o acréscimo de Botelho: Zé Belarmino, João Botelho, madame Keneubert e Pereira Mattos dialogam sobre os vagões que transportam cadáveres, os vagões fúnebres. Em outra movimentação, passamos de **X** passamos para **Z** quando a autora focaliza Urbino vigiando Elvira. Há o retorno para o grupo **X** no momento em que Pereira Mattos fica espantado ao perceber que havia dito a palavra *zebu*; Zé Belarmino fala dos políticos que viajam nos “compartimentos” dos trens, sugerindo que os vagões da Paulista não serviam apenas para transportar cadáveres. O assunto mais uma vez gira em torno da política e o personagem de destaque é Bertoldo Klinger, chefe militar da Revolução de 1932. Klinger é ironizado por Urbino ao dizer que seus telegramas “ajudaram muito” o movimento. Madame Keneubert lembra-se de uma conversa com seu amigo Hans em 32, sobre o dr. Klinger, que estivera fazendo um estágio militar na Alemanha, em 1914. Nesse instante, Alaor entra no grupo **X** para perguntar, aflito, sobre Cremilda. Urbino e Pereira Mattos rememoram a “beleza”, o caráter “nobre” e “puro” da Revolução de 32. O mesmo grupo **X** continua a falar de Klinger e as intervenções militares daquele ano. Logo após, Belarmino compara os fatos ocorridos na política do país em “32 e *agora*”. As lembranças mesclam-se, e tomam um novo rumo ao lembrarem da patinadora Ordália Vilaça, morta em um afogamento. Madame Keneubert fica intrigada pelo fato da famosa patinadora nunca ter requisitado seus serviços como massagista; depois, fica preocupada pelos ali presentes estarem “estragando” o ajantarado de Alaor. Este, por sua vez, devaneava sobre o parto em praça pública da estimada rainha Maria Antonieta. Conversam sobre a prova 14 de Julho promovida pelo Clube Atlético Franco-Brasileiro; logo após, os assuntos variam. Falam da notícia que a mulatinha Brasília trouxe “lá de fora” sobre o aparecimento dos zebus no centro da cidade. Então, do grupo **X** vamos para a focalização do personagem Cirino: o menino diz que o pediatra Horácio Bulcão

não é seu médico e que Brasília não é sua pajem, episódio que faz com que todos briguem com o garoto; Urbino pede-lhe que vá ver o que estão dizendo sobre os bois na cidade. Através do esquema detalhado apresentado acima, torna-se bem claro para nós a complexidade da mudança de focalização dos personagens nesse capítulo.

Enquanto isso, Alaor toma consciência da aflição que aquele 14 de julho provoca nele: a recepção importante para a qual não havia sido convidado; a cidade cheia de eventos como o comício da Aliança Nacional Libertadora, a prova 14 de Julho no Rink São Paulo, as greves dos trabalhadores dos trens, e como se não bastasse, zebus andavam soltos pela cidade causando tumulto. Ele, que sempre pensava no “Catorze de Julho” com “uma tonalidade rosa-dourada como o sol de inverno retirando-se dos muros e prédios” (TAVARES, 1995, p. 72), começou a ver a data com outros olhos que por sua vez são captados pela zombaria do olhar do narrador:

(...) não fosse a descoberta do parto inconcebível, cuja leitura negligenciara (afinal era engenheiro, não era parteiro) até precisamente esse domingo de 1935. E se no aposento de Maria Antonieta podiam ter lugar acontecimentos tão plebeus, horríveis e distantes do que sempre soube ser um parto de *senhora*, quanto mais *real e francesa*, o que se poderia esperar então dos festejos da *própria* Revolução Francesa? Pois o Catorze de Julho para ele, até então, ano após ano, sempre lhe viera à cabeça somente na condição de Grande Data, sua e da França; e da qual o cônsul francês ano após ano (que importa qual ano, qual cônsul) teimava em lhe subtrair uma parcela da alegria, ainda que fosse *dela* o seu guardião em São Paulo. (TAVARES, 1995, p. 72-73)

Ao longo desse contínuo deslocamento, torna-se evidente o pensamento retrógrado daquela elite, presa a seu lugar de classe no alto de uma hierarquia, ao preconceito com os trabalhadores, ao racismo, à aversão ao nacionalismo. O racismo é exposto, como já apontamos em “II.III Memória de uma conversa à sombra do Estado Novo”. Vejamos mais uma vez, por exemplo, o comentário do pediatra Horácio Bulcão: “– Que venha mais e mais gente de fora para branquear o Brasil”, pois “quanto mais melhor. O imigrante italiano já fez muito, mas é preciso mais, muito mais.” (TAVARES, 1995, p. 74). A aversão ao nacionalismo aparece não só no culto aos franceses, como também a favor dos americanos: “Americano é que sabe viver; aquilo é que é povo civilizado.” (TAVARES, 1995, p. 75).

Preocupado com o rumo que o seu ajantarado tomara, Alaor procura tomar conhecimento das conversas. Estava atordoado em meio a tantos assuntos:

passava por aquela trama de vozes rompendo aqui e ali um fio de conversa, outras vezes abrindo mesmo um pequeno rombo, outras, como uma alma, atravessando-a como um ser incorpóreo, a despeito da corpulência, do rosto corado, da gravata com as cores da bandeira da França. (...) [então] a trama

fechava-se novamente às suas costas e escutava mais uma vez as vozes ali perto, esbarrava em ombros e dizia, com licença. (TAVARES, 1995, p. 80-81)

Ao mesmo tempo, pela primeira vez começa a enxergar os acontecimentos daquele dia por um bom viés, já que sua casa encontra-se tão “cheia de vida”, tanto por dentro quanto por fora. Imagina como deveria estar a recepção do cônsul e conclui que, provavelmente, estaria menos animada que sua reunião. Num momento ímpar de satisfação, Alaor deixa-se levar pelos momentos descontraídos que ocupam o ajantarado.

A mistura e a transição de vozes nos levaram a tratar de uma espécie de polifonia que domina o capítulo. Os convidados continuam a falar sobre política, assunto preferido da elite que se preocupava com aqueles que detinham o poder político. O narrador não aponta os personagens por trás dos comentários que chegam a indagar se Getúlio Vargas era ou não o dono dos zebus que andam soltos pela cidade. Pois especulavam: o presidente não ganhara bois de presente de aniversário em visita à Argentina? Mas não é só o despeito em relação a Getúlio que provoca esse boato, fala-se também do presidente dos Estados Unidos, Roosevelt, ser fascista e se mostram sempre apegados à Revolução de 32.

Cabe a Cirino experimentar uma nova visão do mundo que se divide no de cima e no de baixo. Isso acontece quando Jubal, funcionário da Pestana e Mattos Ltda, que fizera “versinhos imorais” por ocasião da morte da patinadora Ordália Villaça, pega o menino pelos braços e o suspende no ar:

Altas como coqueiros eram as pernas e ele se sentia sufocado no meio delas. Não conseguia sair. Lá no alto as cabeças conversavam entre si, batiam as falas e se tocavam no meio das outras, lept, lept, lept. Estava sufocando quando um braço o apanhou pelos sovaquinhos suados de medo e ele se viu jogado para o alto. Foi colocado a cavaleiro na nuca de alguém que se divertia a valer. Morreu de vergonha. Não se lembrava de pessoa alguma tê-lo carregado assim (...). Riu e chorou um pouco. (...) Saiu do cangote do desconhecido, mas antes de ser colocado de novo no chão o homem o olhou bem na cara, riu e lhe soprou no ouvido: Não chora, você ficou maior do que eles. (...) daí Cirino ficou quieto porque as coisas tinham mudado de repente, ele havia percebido. (TAVARES, 1995, p. 84)

É o mesmo Jubal Soares que zomba da “cultura de quadrinhos” de Alaor Pestana:

Uma cultura de quadrinhos!, gostava de esclarecer (...). “O que lhes digo: Uma cultura de quadrinhos a desse simpático casal!” (...). Não repararam no escritório dele? Nunca subiram até lá? Forrado de quadrinhos! Tem quadrinho sobre aquela pomada do lado francês da família, sobre a

Revolução de 32, e por aí vai. (...) E livrinhos, adoram livrinhos além de quadrinhos. (TAVARES, 1995, p. 104)

Alaor estava satisfeito e por isso sorria. Via Cremilda com grande distinção, por causa da echarpe verde que usava nos ombros e que disfarçava os seios grandes de mulher “provedora”, e admirava a esposa. O casal conversava sobre a demora do jardineiro Tomé, marido de Olímpia, e os motivos para tal. Cremilda conta ao engenheiro que soubera, através de Augustina, que Tomé havia saído com um homem com a cara “meio destruída” (meio sem nariz). Alaor teme pela história dos bois ser verdadeira e volta a se preocupar, mas a esposa pede-lhe que se divirta. Pensam logo que se tratava de política, pois todos os problemas de São Paulo podem ter um fundo político, desde a Revolução do Isidoro em 24; depois em 30 e 32. Não se tinha mais sossego naquela cidade.

Pereira Mattos fala com Zé Belarmino da tensão que sentiu ao pensar que a esposa do Fontainha cantaria o trecho da música<sup>37</sup> que fala das mulheres negras suspendendo as tetas, das moças nuas e assustadas. Percebemos nesse trecho que a autora recorre ao rebaixamento humorístico a fim de mostrar como os personagens utilizam a palavra “teta” para designar os seios de mulheres negras. Um pouco adiante, em meio à focalização da conversa acima descrita, surge o menino Cirino com o coração acelerado ao ouvir a conversa sobre “tetas”. Sabe-se que esse tipo de protuberância sempre lhe chamava muito a atenção, como já comentamos suficientemente.

Já as crianças têm sua curiosidade despertada por personagens populares e famosos que não fazem parte de sua vida burguesa. Sentado nos degraus da escada com Maria Antonieta, Cirino ouve as histórias contadas pela prima que, por sua vez, tinha ouvido falar de Lampião pelo Mino Junior: Lampião “matava e corria pela Bahia, Pernambuco e Sergipe, e estava vindo para São Paulo.” (TAVARES, 1995, p. 91). O outro personagem era o famoso ladrão Meneghetti, o “mais esperto do mundo”, que pulava pelos muros e telhados, e fugira da prisão nu. Essas histórias foram contadas por Mino a fim de causar medo nas crianças e traduzem uma certa “mitologia” que o menino vai formando sobre um Brasil desconhecido (o nordeste, o sertão): “Queria conhecer o Brasil, disse Cirino. Você está nele, informou Maria Antonieta. Não acredito, disse Cirino.” (TAVARES, 1995, p. 91). Ao mesmo tempo essas histórias têm uma conotação de ameaça na sua percepção infantil: “Aconteceram coisas na cidade,

---

<sup>37</sup> Trata-se do poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves, que comentamos anteriormente.

estão acontecendo ainda.” (TAVARES, 1995, p. 92), diz a menina. Impressionado, Cirino pergunta à Maria Antonieta se ela teria ouvido alguém surrando o portão. Mais adiante, Brasília também contará uma história de índios para as crianças. Sua personagem é importante porque desperta e mantém viva a curiosidade das crianças por mundos que jamais ouviram falar em casa.

Enquanto isso, os zebus se deslocam pela cidade. Os “visitantes indesejáveis”, como eram chamados, provocam uma grande desordem nas ruas, com aglomerações de pessoas e manifestações: “Na hora mais quente do sol inclinado de inverno um homem teve um infarto na rua do Manifesto à passagem de quatro zebus furiosos.” (TAVARES, 1995, p. 96). Devido à grande desorientação na cidade, aliancistas foram detidos e bois amarrados em postes e árvores, alguns animais foram sacrificados.

Uma espécie de clímax se estabelece quando o zebu chega desorientado à casa de Alaor. *Aquilo*

Trotou ao longo do gradil que separava a calçada do aclave coberto por hera graúda e que ia dar lá na parte alta do jardim, na casa do engenheiro. Chegou diante do pequeno portão, atrás do qual, por uma escada estreita e íngreme acompanhando o aclave, alcançava-se a residência. Voltou-se várias vezes diante do portãozinho de ferro, abanando a cauda com fúria, chicoteando-o repentinamente. Caminhou de volta pelo gradil chicoteando-o também. Investiu contra o gradil, refugou, voltou-se de novo para o portão, a chapa de ferro trepidava. (TAVARES, 1995, p. 103).

O engenheiro imagina quem estaria esmurrando o portão daquela forma e conclui que deveria ser algum retardatário, alguém que fugira da reunião do cônsul que supunha estar “um deserto, um cemitério!” (TAVARES, 1995, p. 103). É assim que o narrador trata, em tom humorístico, a perturbação que toma conta de Alaor por causa da concorrência à sua festa.

Ao mesmo tempo, Cremilda toma consciência, cheia de medo e de culpa, do motivo pelo qual pedira à madame Keneubert que fosse fazer-lhe massagem em pleno domingo, sem esperar o dia marcado da semana. Pensava estar grávida e como a massagem da alemã tinha fama “entre as mulheres bem-criadas do seu meio” de “desmanchar” os paulistaninhos recém-inventados, “lhe mostrara o ventre sempre um pouco distendido e lhe pedira, por favor, madame, castigue aqui, quero ficar elegante até o fim do ano” (TAVARES, 1995, p. 105). Na página 105, o narrador nos apresenta o ponto de vista de Cremilda expondo seus conflitos entre as normas sociais que estabelecem o papel de uma boa mãe e sua tentativa de aborto. Devido à intensidade de seus conflitos, a esposa de Alaor mostra-se perplexa diante de sua própria decisão de



pedir tal massagem, “não podia ser verdade”. Numa espécie de delírio, o boi ameaçador diante do portão se torna até mesmo o símbolo do demônio, de um castigo lhe destinado: “esse boi lá fora diante da casa, o demônio, essa história sem explicação clara de bois soltos na cidade.” (TAVARES, 1995, p. 106). Trata-se da situação acuada vivida pela mulher burguesa daquela época, a quem não era atribuído trabalhar “fora” e cujo papel se resumia a cuidar da família e da casa. É importante ressaltar que tal situação de acumamento pode ser estendida à Brasília, moça pobre e negra que desde cedo trabalhara em casas de famílias, não lhe sendo permitido sequer manter vínculos com a própria família. Numa espécie de escravidão, a pajem de Cirino dava continuidade à hierarquia social iniciada no Brasil colonial, em que a função da mulher negra e escravizada era restrita às atividades domésticas.

Brasília é quem anuncia a chegada do “boizão” à casa de Alaor: “Só pele, osso e corcunda!” (TAVARES, 1995, p. 105). O zebu seria levado para o Depósito Municipal por quatro homens, dois deles guardas-civis e dois laçadores. Além disso, o animal não seria sacrificado. O narrador descreve a reação de algumas pessoas ali presentes: Cirino sentia medo e procurava se esconder atrás de Maria Antonieta; Brasília lembra que o Pereira Mattos havia desacreditado sua informação; Mino Jr. repetia os ruídos que os tropeiros da fazenda costumavam fazer ao lidar com bois; Alaor encontrava-se num estado de irritação com todos; Botelho espantara-se com o ocorrido no coração de São Paulo. Tante comenta o fato e afirma que uma coisa dessas “não aconteceria em nenhuma cidade da França.”; Zé Belarmino a contesta e lhe conta sobre o estouro de zebus na Espanha. Além do temor, há o melindre “patriótico”. A comédia de desacertos chega a seu auge com Fontainha chamando a atenção de seus ouvintes para a confluência dos acontecimentos hispano-brasileiros, procurando explicações na astrologia:

Falavam uns com os outros como se o terreno por baixo dos pés fosse coisa pouco segura, trepidasse como chão de bonde despencando pela ladeira ou de carro passando sobre paralelepípedos mal assentados. Davam-se muitos tapinhas nas costas e cutucões, agarravam-se pela aba do paletó, pelos braços, pelo cotovelo, batiam os pés no chão para espantar o frio, “e então”, diziam-se, e “vamos ver” e “ora, ora”. (TAVARES, 1995, p. 110)

À procura de Brasília e Maria Antonieta, Cirino vê Urbino chamar Elvira para ver o zebu; quando o casal passa pelo menino, “estupefato [ele] pôde perceber com nitidez” que entre as pernas do tio estava o famoso “inchado, objeto de tão prolongadas conjecturas suas e que agora emergia num volume jamais sonhado.” (TAVARES, 1995,

p. 111). Aqui a autora revela de antemão, pelo olhar de Cirino, a ligação entre Urbino e Elvira, antecipando a farsa que, anos depois, será encenada a fim de esconder a gravidez da moça, fato que vai se desenvolver no capítulo “A casa do administrador”. Esta ligação entre os fatos, feita pelo leitor, torna-se possível através do preenchimento de certas lacunas<sup>38</sup> presentes no texto, durante o processo da leitura.

Um episódio cômico ocorre com Pereira Mattos: a partir da fala “com toque fidalgo” de Augustina, o sócio de Alaor começa a ver a cozinheira da casa de Higienópolis com outros olhos, percebendo semelhanças entre a mulher a sua frente e a Tia-Viscondessa. Esta, de ascendência nobre, havia deixado tudo o que possuía para a sobrinha, esposa de Mattos, que também já falecera: “Tinha realmente o ar da Tia-Viscondessa, morta já lá vão anos, a mesma sabedoria no trato com a gordura, juntando todas as suas dobras de fartura ao redor de si como a um panejamento nobre de ricos enchimentos.” (TAVARES, 1995, p. 113)

O temor diante do estouro dos zebus, construído gradualmente pela narração ao focalizar personagens como Alaor e Cremilda, vai invadindo a festa e neste ponto encontra-se consolidado. É claro que esse temor tem motivações variadas como se pode perceber nas observações relacionadas ao casal Pestana. A esse respeito, vale a pena mencionar a focalização do ponto de vista de Pereira Mattos ao expor o exagero ridículo na fala do sócio de Alaor que o narrador vai comentar entre parênteses: “(...) naquela noite do Grande Desassossego (como veio a chamar nos anos futuros a noite de 14 de julho de 1935, numa provável tentativa, talvez vã, de enobrecer episódios de origem bovina).” (TAVARES, 1995 p. 114)

Alaor estava aturdido, “pouco seguro dos pés” (TAVARES, 1995, p. 128). Seus pensamentos estavam nos portões da casa, o da frente, com o zebu, e o dos fundos, com aqueles sujeitos. Ele achava que caso “O boi zebu se tinha de aparecer devia era ter aparecido no portão dos fundos, ali junto àqueles dois tipos estropiados (...) não no portãozinho da frente assustando as senhoras, onde, naquele fim de tarde, o que não passara por ele de elegância e finura.” (TAVARES, 1995, p. 128). Brasília bate na porta da garagem, fazendo muito barulho: estava à procura do engenheiro para dizer que os guardas iam matar o zebu, não havia jeito de ele ficar vivo; vê Gervásio, o homem da cara “meio destruída”. Pereira Mattos, por sua vez, puxa a “pajem” de Cirino e lhe pede que não conte a ninguém sobre o homem doente na casa. Essa cena interessa-nos, de

---

<sup>38</sup> Tratamos do conceito das **lacunas** dentro do texto no “Capítulo I – Contribuições teóricas para a análise de *Café pequeno*”, ao evocarmos o teórico Wolfgang Iser.

uma maneira especial, pois expõe claramente a relação da elite branca e poderosa com aqueles “seres” socialmente desclassificados, que serão pagos para protegê-los.

Durante a conversa entre Urbino e Elvira, o irmão de Alaor vê alguém miúdo passar muito rapidamente perto do casal; era o “songamonga” do Cirino, “sempre entrando e saindo do banheiro.” (TAVARES, 1995, p. 132). Sua mãe, Mercedes, demonstra curiosidade pelo fato do filho demorar-se tanto tempo naquele cômodo e pergunta-lhe sobre o fato. O menino, desconcertado, mexe “com as mãos nos bolsos as pastilhas que combinavam perfeitamente com aquelas do banheiro” e pensando ainda na maçaneta de louça azul e branca, seu objeto de desejo, desconversa.

Alaor, Pereira Mattos e Horácio Bulcão tomam conhecimento do novo boato que se espalhava pela casa: como o zebu, no portão, teria voltado a ficar “embaralhado”, confuso como antes, não seria preciso que o sacrificassem, já que o animal não oferecia nenhum risco às pessoas. Por isso, os guardas teriam ido embora, segundo o Mino Jr., mas deixaram os laçadores de olho no boi. Apesar disso, não se sabia ao certo o porquê do animal ter ficado furioso naquele momento inicial, deixando todos do ajantarado apavorados. Ainda sobre o zebu, é-nos apresentado um lado cruel e um tanto inesperado da pequena e doce menina Maria Antonieta, pelo fato da pequena ter sido criada por uma mãe demasiadamente cristã: “Que festa! Por que não decapitam de uma vez esse boi como fizeram com ela [a rainha]?” (TAVARES, 1995, p. 135). Contudo, a menina não acreditava que matariam o boi na frente de tanta gente, já que “nunca tinha visto matar coisa nenhuma de porte maior que uma minhoca ou barata”. De acordo com as crenças de Cremilda, uma criança crescia ruim quando via bichos sendo mortos por alguém. Percebe-se que, enquanto os pais da pequena demonstravam temor diante da presença do boi, Maria Antonieta externa seus medos de uma forma um tanto quanto diferente da dos adultos e que seria impensável para uma criança.

Ainda no jardim, os sócios Alaor e Pereira Mattos tomam uma decisão: eles mesmos deveriam “se encarregar” do animal e seguem em direção ao escritório para pegar o fuzil de Urbino. É nítido o tom satírico da autora ao explicitar, no personagem do engenheiro-anfitrião, as lembranças deste, referentes à sua atuação burocrática na Revolução Constitucionalista de 32:

– Você, coronel Manuel Rabelo, que em 31 era comandante interino da 2ª Região Militar e foi chamado a ser o terceiro interventor em São Paulo enquanto Getúlio procurava (sabe-se lá com que dose de empenho...) um civil e paulista para o cargo; ficou meio ano apenas na interventoria, antes do movimento rebentar. Epa, Manuel Rabelo, entre outras coisas que fez, meu

Deus, por que foi baixar aquele decreto criando a categoria de *cidadão-mendigo*? Exagerou, Manuel Rabelo. Foi exagero. (TAVARES, 1995, p. 138)

O tom satírico presente no trecho acima é reforçado pelo temor desproporcional de Almor com o boi dando marradas no portão, pois se tratava apenas de *um* boi que não representava perigo algum – mesmo na visão das crianças. Devemos acrescentar que, em todos os comentários do narrador referentes às outras personagens e até mesmo referentes ao aniversariante, torna-se evidente o temor exagerado do engenheiro diante da vaga ameaça a estabilidade da vida cotidiana e da propriedade que aquele boi zebu provocava. Esse mesmo tom satírico aparece mais à frente numa fala de Pereira Mattos, ao ver que o sócio olhava orgulhoso para os quadrinhos na parede do escritório: “Os atos nobres de um passado nobre devem ficar a salvo do esquecimento.” (TAVARES, 1995, p. 143). Esse comentário demonstra certo tom de ironia, por parte do narrador, ao tratar da frívola memória resguardada.

Como havíamos antecipado, Brasília é quem conta às crianças a história sobre os índios, ao ouvir que “a mulher do homem caolho que estava nas garagens tinha sangue de índio” (TAVARES, 1995, p. 145). Para Bianca Manfrini<sup>39</sup>, existem dois Brasis: um que se envergonha de ser Brasil e por isso, volta-se para a Europa e comemora o 14 de julho entre tapetes e porcelanas. O outro, muito distante e muito próximo ao mesmo tempo, é o de Brasília, dos homens das garagens, de Tomé; o Brasil propriamente dito, já que o Brasil “oficial”, apesar de rico, é numericamente ínfimo. A nosso ver, a formulação não está incorreta, mas sim incompleta em termos da própria estruturação das ações e da caracterização das personagens no romance. Não há a criação de uma alegoria sobre dois Brasis, mas a análise contrastante entre duas classes sociais, sutilmente elaborada: de um lado os proprietários, os burgueses; e de outro, os seus empregados. É dessa perspectiva que se pode compreender os tratamentos dados aos dois personagens do “mundo de baixo” e os empregados que não se enquadram totalmente nos limites impostos à sua classe. Em primeiro lugar, a empregada Brasília, ao contrário da cozinheira Augustina – “uma mulher robusta com um toque fidalgo” (TAVARES, 1995, p. 112) que lembrava Pereira Mattos sua Tia-Viscondessa –, não se comporta bem diante dos patrões, é palpiteira, insolente e ainda conta histórias mentirosas. Em segundo lugar, Honório de Levina, porque é um homem perigoso,

---

<sup>39</sup> Dissertação de mestrado, intitulada “A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas”, 2008.

assassino, que surra o enteado a fim de que todos ouçam, e não segue os padrões de um bom empregado.

Voltando à narrativa, ainda no andar de cima da casa, Alaor e Pereira Mattos conversam sobre o “necessário” sacrifício do zebu e decidem deixar a tarefa para o novo empregado do engenheiro de minas, Honório de Levina, homem experiente em assuntos de armas. Enquanto isso, Horácio Bulcão ouve a “moleca mulata dos Botelho” (TAVARES, 1995, p. 146), Brasília, contar a história dos índios para Maria Antonieta e Cirino, como mencionado anteriormente. Por meio da história, o pediatra relembra fatos ocorridos no fatídico ano de 32, denunciando a presença de indígenas na Revolução Constitucionalista:

índios, índios. Clareando as sombras do jardim, figuras de uma fotografia varrida de luz despegaram-se de seu fundo cinzento e apresentaram-se diante dele em posição de sentido: o batalhão formado em 32 por índios guaranis escolhidos para desempenhar tarefas auxiliares. (...) Mobilização completa em 32, nem guaranis haviam escapado. (TAVARES, 1995, p. 147)

Chega a hora de Alaor avisar aos convidados que o animal deveria ser sacrificado, para o bem de todos. E quem o faria seria Honório de Levina, o empregado de Mattos na propriedade de Valo Fundo, em Campos do Jordão. O homem iria “fazer o que é preciso que ele faça; o que irá fazer não por gosto, mas porque é preciso.” (TAVARES, 1995, p. 149). Durante o comunicado, mais parecido com discurso, Alaor pede às senhoras que não façam alarde, pois tratava-se de um animal extraviado, “não um exército invasor.”, e o zebu não sofreria nada com o tiro.

Por fim, vale a pena destacar que o capítulo termina com a impressão da morte do zebu causada em Cirino: “Pela escada do portão da frente subia um bicho gosmento como um vômito, um catarro de sangue. Não o zebu. Era a morte do zebu que lhe vinha no encaço.” (TAVARES, 1995, p. 151). A revelação, do ponto de vista do menino, é um fecho coerente porque a narrativa da festa do aniversário de Alaor é desencadeada pelas lembranças do Artista Plástico – Cirino – em entrevistado no início do livro. Todos esses traços vão demolindo a fachada de correção social e moral das personagens e de sua classe. Todos vivem dentro de uma farsa, com suas alusões à elite burguesa brasileira, em que as personagens contemplam o presente através do passado.

Antes de passarmos para a análise do próximo capítulo, devemos reiterar o temor exagerado causado pela presença do zebu no portão da casa de Higienópolis, em Alaor e Cremilda. De certo modo pode-se dizer que o temor se dissemina pela festa, mas se concentra no engenheiro e em sua esposa que, apesar de motivações diferentes,

podem unir-se pelo fato de serem os proprietários da casa. Mais adiante veremos que esse dia será lembrado por Pereira Mattos no jantar oferecido a Getúlio Vargas, três anos após o ocorrido. Dado que Pereira Mattos deixara para trás as suas proclamações no ajantarado de Alaor sobre a nobreza e pureza da Revolução Constitucionalista de 32. Seus interesses agora incluíam a proximidade e as boas relações com o tão adorado “Presidente”.

### III.IV Acomodação e mal estar

No penúltimo capítulo, “A casa do administrador”, há um prolongamento do ajantarado de Alaor Pestana, pois aproximadamente três anos após a comemoração de seu aniversário, realiza-se outro jantar: desta vez, para recepcionar “não-oficialmente” Getúlio Vargas, em São Paulo. Tal jantar, configura um contraste zombeteiro com a louvação dos paulistas da Revolução Constitucionalista e capta a aproximação de sua elite, em parte constrangida, em parte aliviada, com o antigo inimigo, o ditador vitorioso.

Vale a pena destacar que neste capítulo há um grande número de lacunas, como proposto por Wolfgang Iser, e que já tratamos em vários momentos da narrativa. É necessário ressaltar que a memória do leitor será de fundamental importância na leitura desse capítulo posto que haverá muitas alusões a acontecimentos e personagens relativos ao 14 de julho de 1935. O “quem foi quem” do ajantarado de 35 – é a memória que nos ajuda a descobrir.

A narrativa tem início em uma noite do inverno de 1938, na propriedade de Valo Fundo, em Campos do Jordão. O sítio, cujo dono era o Proprietário, serviria apenas como pano de fundo no desenrolar das conversas ao longo do jantar em que estaria presente o Presidente. Não tomamos conhecimento, de imediato, do nome do proprietário, entretanto, o narrador vai-nos fornecendo pistas sobre o homem, mantendo um certo mistério no ar – apesar de que um leitor atento aos detalhes, logo desvenda as lacunas daquilo que o narrador não faz questão nenhuma de esconder: o Proprietário era Domício Pereira Mattos, o sócio de Alaor Pestana. Voltando ao sítio, o lugar originalmente tinha o nome de Buraco Fundo, até algum letrado da região sugerir o nome “Valo”, fato posto pelo narrador com certa ironia:

era igual, era diferente, não era aquela coisa feia com associações ainda piores em que poderiam entrar tanto um poço fundo destampado pronto para engolir passante como uma toca escura de bicho ruim (TAVARES, 1995, p. 155)

Esse narrador mantém a ironia ao falar da simplicidade do local e da vida sem luxo levadas pelos convidados do Proprietário, ao se hospedarem na propriedade: “disfarçavam-se de pobres; era uma pândega!” (TAVARES, 1995, p. 156). Mais tarde, Pereira Mattos descreve a modesta residência da propriedade, para Getúlio Vargas, como “uma morada de simplicidade franciscana.” (TAVARES, 1995, p. 174). Lá, conversavam sobre assuntos relativos ao mundo e a São Paulo. É-nos informada a história do Proprietário (Pereira Mattos), homem que havia enriquecido com o casamento. Sua esposa, já falecida, possuía uma irmã, d. Deolinda, viúva do Multiplicador (de fortunas e de talentos, segundo o narrador) e sem filhos, “uma das maiores fortunas de São Paulo.” (TAVARES, 1995, p. 157). D. Deolinda é comparada, pelo narrador, com a propriedade de Valo Fundo. Ainda sobre aquela senhora, dispara:

De certa forma, vivia uma situação instável. Simples para não demonstrar riqueza, como prova de possuí-la com tranqüilidade; e simples como disfarce, para não ser molestada. Qual das duas formas de simplicidade gostaria finalmente que prevalecesse? Quanto ao mau gosto, disso não se dava, obviamente, conta, mas era espantoso como freqüentemente corria de fato o risco de passar por governanta da própria casa. (TAVARES, 1995, p. 158)

A pedido do Proprietário, sua cunhada hospedaria por uma noite, o “mal amado dos paulistas”, o dr. Getúlio Vargas, Chefe de Governo do recém proclamado Estado Novo. Ele visitaria pela primeira vez, depois de 1930, a capital de São Paulo e teria uma tarde e uma noite “menos oficiais”, em que estaria na casa de d. Deolinda. Diante dos argumentos apresentados por Pereira Mattos, a senhora acabaria cedendo “com o consentimento tímido” (TAVARES, 1995, p. 160), afinal ela e o falecido marido eram do Rio Grande do Sul, assim como Vargas. Contudo, sabia-se que o presidente do Estado Novo não era um queridinho dos paulistas, e aquela visita seria uma afronta:

O lema dos paulistas depois que Getúlio Vargas literalmente “afrontara” São Paulo em 1932 (...): “São Paulo não perdoa, não transige, não esquece”, já não era levado inteiramente a sério; ainda assim... Getúlio continuava sendo olhado de lado pelos paulistas, que segundo um deles transformara o País – principalmente São Paulo, em “Terra de Interventores”. (TAVARES, 1995, p. 159)

Getúlio Vargas vinha de Minas Gerais e passaria umas horas em São Paulo após oito anos de ausência, com o objetivo de testar sua popularidade com os paulistas. Ele chegaria acompanhado pelo novo interventor do estado, homem não muito bem quisto

por lá, já que São Paulo era chamado de “Terra de Interventores” – apesar de não se saber se a intervenção era para o bem ou para o mal. A recepção – ou seria farsa? – foi organizada com toda a pompa e circunstância que o Chefe da Nação tinha direito e seria dividida em dois momentos: uma tarde descontraída com a companhia dos jovens e das crianças presentes, e principalmente, a mãe do Multiplicador. Pela noite, o “Presidente” teria um jantar com a burguesia paulistana mais influente daquele ano de 1938.

Como um bom chefe de estado, Getúlio, “homem simples”, passa no teste com louvor:

sorria sempre com aquele ar que ao longo da sua prolongada passagem pelo poder ficou conhecido como “benigno” e, ainda assim, olhando muito à vontade na cara, bem nos olhos, com uma curiosidade constringedora e uma ponta de astúcia, um a um, aqueles paulistas. (TAVARES, 1995, p. 171)

Mostrava-se interessado pelas pessoas, mesmo que esse interesse fosse elemento integrante no desenrolar da farsa. Conversavam sobre qualquer assunto que não fosse político, como a implantação do Estado Novo ou o Plano Cohen. Porém, vez ou outra, comentava-se brevemente “com voz suave”:

Sobre a tentativa de golpe integralista dois meses atrás (muitos abanaram a cabeça com um sorriso superior, coisa estapafúrdia, de opereta) ou sobre sua ida no ano anterior em peregrinação aos túmulos dos “militares mortos pelos comunistas em novembro de 1935”. Sim, ele acentuava, e não perdia a suavidade, uma homenagem aos mortos e um alerta aos vivos para que jamais fossem esquecidos os acontecimentos de novembro de 1935 – não esquecessem a Intentona. (TAVARES, 1995, p. 171)

O que nos importa neste capítulo, são as ligações que ele estabelece com os capítulos anteriores, sendo preciso que o leitor ative a memória, durante a leitura, a fim de preencher as lacunas que a narrativa deixa, propositalmente. Como exemplo, podemos citar as alusões a um domingo no inverno de 35, quando Pereira Mattos (o Proprietário) fala no incidente dos bois e seu sócio (Alaor), fica vermelho:

(...) o Proprietário lembrou-se de determinado episódio ocorrido em um domingo no inverno de 35 em São Paulo, sobre bois... (...) Pois, fez questão de frisar o Proprietário, lá a seu modo tratou-se também de uma verdadeira intentona na cidade, que o diga o meu sócio aqui ao lado: uma intentona bovina. Risos. O sócio ficou vermelho. (TAVARES, 1995, p. 173)

O que não podemos deixar de lado nessa análise, e deve ser sempre lembrado, é o temor excessivo causado pelo estouro de zebus nos proprietários da casa de Higienópolis, Alaor e Cremilda. Sobre tal temor, Pereira Mattos tece um comentário irônico (trecho acima) ao usar o termo “intentona bovina” para referir-se ao episódio. Além de irônico, o comentário também entrelaça o absurdo de um evento prosaico do



passado à política de 1938, fato que encontra na memória um papel de fundamental importância na revelação da farsa. Diante de tal comentário, os sócios sentem o embaraço que seria contar a Getúlio Vargas a história do domingo com uma “arma erguida em prol da *Constituição*, por *São Paulo* e pelo *Brasil*” (TAVARES, 1995, p. 174).

Aparece, novamente, a figura de Honório de Levina: “O caseiro que já estava há três anos em Valo Fundo era da região da Noroeste, gente brava a de lá, a mulher era índia, ou meio índia, mistura de índio com mulato (...)” (TAVARES, 1995, p. 173). Ficara conhecido, pelos hóspedes de Pereira Mattos, como o “Caseiro Assassino, o que matara por causa de mulher” (TAVARES, 1995, p. 175). As surras dadas no menino mais velho, “o filho da cafuza com outro homem” (TAVARES, 1995, p. 175), também são sempre lembradas.

Deparamo-nos com outra personagem bastante conhecida em 1938: Cremilda, descrita como “a mulher de um dos sócios do Proprietário e se achava em ‘estado interessante’” (TAVARES, 1995, p. 164), que esperava o sexto bebê. A esposa de Alaor tivera sua quinta criança no início de 36, confirmando as suspeitas de que a famosa massagem de madame Keneubert não surtira o efeito desejado e ela não conseguira se livrar do fardo de ser uma “dona de casa parideira”, situação que a angustiava. Ainda sobre os convidados de Pereira Mattos na propriedade de Valo Fundo, a mocinha loira “com porte de rainha” (TAVARES, 1995, p. 168) que Getúlio afagava era Maria Antonieta e o “menino franzino” (TAVARES, 1995, p. 169), sempre ao lado da prima, era Cirino.

Há também a continuidade da história de Elvira e Urbino, com a descrição da “cena fabulosa”:

(...) um homem – numa daquelas tardes modorrentas – de costas para o seu possível observador, dava estocadas firmes e de natureza bem conhecida numa delicada figura feminina que seu corpo parcialmente ocultava. Pelas laterais do corpo do homem escapavam, uma de cada lado, as longas pernas femininas de meias claras com pés calçados em sapatinhos de presilha. (TAVARES, 1995, p. 179)

Antes de continuar a análise da narrativa, é preciso ainda um comentário sobre a questão da referência ao tempo e seus constantes deslocamentos temporais. Sendo assim, o primeiro capítulo – “Os chocalhos mudos” – acontece no tempo presente ao narrar o encontro do Artista Plástico com o Repórter de Artes e o Fotógrafo que o acompanhava, para uma entrevista. Como vimos anteriormente, esse encontro fará com

que o Artista Plástico lembre fatos ocorridos na infância e que só agora lhe vêm à mente. O *flashback* (*analepse*) é um recurso usado no segundo capítulo, “Os aniversariantes e a cidade”, que narra os acontecimentos do dia 14 de julho de 35, com a ativação da memória do Artista Plástico (Cirino). O capítulo “O caminho dos bois” inclui uma *analepse* ao contar a chegada dos zebus ao Brasil e da ferrovia Noroeste do Brasil, acompanhados pela “úlcer de Bauru”. Retornando ao dia 14 de julho de 35, no capítulo “Os dois portões”, a narrativa volta também a se ocupar do ajantarado de Alaor Pestana. Então, uma *prolepse* de teor irônico atravessa três anos e nos encontramos no capítulo “A casa do administrador”, que narra o jantar oferecido pelo Proprietário (Pereira Mattos) a Getúlio Vargas, no inverno de 38. Por fim, em “O adiantado da hora” podemos perceber que a narrativa volta ao dia 14 de julho de 35, a fim de colocar um ponto final no romance.

À vista disso, para exemplificar, podemos citar o capítulo “A casa do administrador”, situado em 1938, que fornece ao leitor o resultado do “encontro” entre Elvira e Urbino. Trata-se de um epílogo que enfatiza a situação farsesca ao esconder a gravidez da filha de Pereira Mattos e que também consuma uma acomodação diversa daquela que é política e põe em cena a figura polêmica de Getúlio Vargas. Desta vez, a acomodação diz respeito ao que a fachada moral da burguesia condena, mas termina por resolver entre suas quatro paredes. É dessa forma que os capítulos relacionam-se uns aos outros, permitindo o desenvolvimento das histórias desses personagens sem criar um epílogo só para isso. E mostra, ao mesmo tempo, a adesão da burguesia paulistana a Getúlio Vargas, também sem criar um capítulo final. Esses três aspectos reunidos expõem o comportamento moral e político das nossas personagens em que tudo se resolve em termos de farsa. Já nos referimos à farsa geral representada através de uma manifestação particular, pela própria conciliação entre Getúlio e os membros da elite burguesa de São Paulo no jantar oferecido pelo Proprietário e d. Deolinda. A alusão maliciosa, feita por Pereira Mattos, ao estouro de zebus como uma “intentona bovina”, demonstra um sentido burlesco para Getúlio Vargas, além de revelar os temores da burguesia paulistana, tão presentes naquele ano.

Por fim, o encerramento do romance ocorre no capítulo “O adiantado da hora”, um prolongamento do ajantarado de Alaor, porém retomando os momentos após a morte do zebu. Nele, continuam as conversas sobre o zebu, agora morto, que atravancava o portão da frente da casa de Higienópolis e que será resolvido pelos guardas, responsáveis pela remoção do animal. Todos os convidados se tranquilizam,

exceto dona Ermínia, que continua aflita por não saber como retirarão o animal lá de fora. Mme. Keneubert sugere à cantora sair pela porta dos fundos, caso o boi não tenha ainda sido retirado. Com uma certa dose de indignação, d. Ermínia não admite sair pela porta que não seja a da frente: “na minha casa sempre se falou que não presta entrar por uma porta e sair pela outra. Cumpre sair por onde se entrou.” (TAVARES, 1995, p. 186), ela finaliza.

Cirino encontrava-se novamente trancado no banheiro. Ao sair, o menino sente-se extasiado pelo “toque macio e fresco da maçaneta azul e branca de louça, em forma de bola levemente achatada.” (TAVARES, 1995, p. 188). Sobre Maria Antonieta nada se tinha certeza, alguns achavam que a menina teria ido ver a carcaça do boi. Uma curiosidade natural para uma menina que sempre fora proibida pela mãe de ver qualquer bicho morto para não crescer com caráter ruim, acreditava Cremilda.

Todos do ajantarado especulam acerca da quantidade de bois que estariam circulando pela cidade, já que ouviram dizer que fosse mais de trezentos zebus, dos quais quarenta e cinco haviam sido sacrificados. Entretanto, não tinham certeza se esse número incluía o boi zebu morto no portão do engenheiro.

Um último convidado chega tarde da noite: Zeferino, antigo colega de Ginásio do Estado de Alaor. Sobre o retardatário, o narrador diz que

Ele entrara pelos fundos, o que o desorientara como se chegasse a um espetáculo pelos camarins, esbarrando no que não estava programado para ser visto, surpreendendo intimidades e feiuras. Primeiro aquele fardo, aquela trouxa de carne fechando a entrada da frente, empurrando-o para trás, assombrando-o e forçando-o a dar a volta no quarteirão. (TAVARES, 1995, p. 190)

Zeferino dá notícias sobre a recepção “curta” do cônsul, trazendo novamente grande incômodo ao engenheiro-anfitrião. Alaor, que por um momento sentira orgulho da mesa servida, de repente passou a vê-la por um outro ângulo, denunciado pelo seu modo zombeteiro. O caráter farsesco desse trecho é evidenciado pelos “versinhos” de Pereira Mattos para Alaor, que ganha um quadro na parede. Mas os versos anunciam também o *gran finale* com o bolo trazido pela cozinheira Augustina. Ao vê-la, Pereira Mattos com os “olhos brilhantes viu mais uma vez aproximar-se (...) – a tia Viscondessa dos seus idos de mulher madura desejada, em puro estado de aparição carnal.” (TAVARES, 1995, p. 194-195). E assim Augustina funde-se com a tia Viscondessa: uma identificação que, por assim dizer, “está acima das fronteiras de classe”, *mas*

*fronteiras que ressurgem imediatamente, com a retirada discreta de Augustina assim que as luzes se acendem.*

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos analisar o romance *Café pequeno* (1995), da paulistana Zulmira Ribeiro Tavares, através de duas perspectivas que se interligam ao longo da obra: num primeiro momento nos propomos a analisar o romance e sua construção narrativa, já que temos em mãos uma preciosidade da literatura brasileira contemporânea, ainda que pouco abordada. Logo em seguida, tratamos do enfoque crítico-teórico das manifestações da memória com o objetivo de engrandecer o estudo.

*Café pequeno*, cujo tema central é a festa de aniversário do engenheiro Alaor Pestana, membro da decadente burguesia paulistana, aborda a trivialidade das conversas e situações em meio aos conflitos vividos pelos “nobres” paulistanos da década de 30. Entretanto, vários acontecimentos pequenos atrapalham o desenrolar do dia: a reunião na casa do cônsul francês, que Alaor inveja; as crianças brincando em volta de casa, que fazem bagunça e o distraem; o sócio, Pereira Mattos, que insiste em lhe falar de novos negócios; os convidados de Alaor, que trazem notícias da recepção do cônsul, a qual ele não havia sido convidado; a leitura de um livro que fala do parto de Maria Antonieta, rainha da França, que o perturba profundamente e, finalmente – o pano de fundo para todo o romance –, o estouro de uma boiada de 350 zebus no centro de São Paulo, causando contratempos e pânico à população. Esse incidente, os bois escapulindo ao controle e indo parar às portas das mansões dos novos ricos paulistanos, constata como simples animais podem perturbar o ritmo do progresso.

Em concomitância com a análise da narrativa, desenvolvemos um minucioso estudo da construção narrativa de *Café pequeno* ao enfocarmos os aspectos pertencentes ao domínio da narratologia, como a caracterização do narrador onisciente, por exemplo. Para tanto, baseamo-nos nos postulados de Gérard Genette (1995) sobre o estudo da narrativa; Wolfgang Iser (1996, 1999), a respeito da teoria do efeito estético e Mikhail Bakhtin (1988), sobre o rebaixamento no humor e na ironia, importante elemento dentro do romance.

Na análise, constatamos que o romance possui dois tipos de anacronia: *analepse* (*flashback*), no capítulo “Os chocalhos mudos”, e *prolepse*, em “A casa do administrador”, porém trata-se de uma prolepse que retorna à analepse, isto é, uma manobra narrativa utilizada para contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior, mas que se transforma em um *flashback*. Já na análise dos constantes

deslocamentos da focalização<sup>40</sup> do narrador sobre os personagens nos capítulos “Os aniversariantes e a cidade” e “Os dois portões”, procuramos realizar exatamente uma articulação desse tipo ao relacionarmos, por exemplo, esse deslocamento a um efeito geral de polifonia e ao tratamento irônico-satírico que se orienta para desvendar “os fundos falsos” de um conjunto de personagens.

Ainda sobre a análise da narrativa, notamos a presença de uma *pausa* não explícita dentro da obra, quando o narrador alarga-se em reflexões e em descrições, que concluídas, dão lugar ao desenvolvimento das ações narradas. A *pausa* acontece quando a narrativa é interrompida no capítulo “O caminho dos bois”, que traz uma visão retrospectiva que joga com uma narrativa objetivada.

Demonstramos um particular interesse a respeito da interação entre texto e leitor, mais especificamente nas noções de “lacunas” e “negações” constitutivas dos espaços vazios que o texto entrega à atividade do leitor, propostos por Iser. Vimos que a noção de “negações” liga-se particularmente às características irônicas com que a narrativa de Zulmira desloca comportamentos e valores burgueses da década de 30.

A dimensão cômico-satírica de rebaixamento, proposta por Bakhtin e fundamental no romance, deve-se ao fato de o narrador adentrar o mundo de *finesse* pertencente à família Chevassus, descendentes de franceses. Como vimos, tal rebaixamento está presente, também, na relação entre o “mundo de baixo” e o “mundo de cima” feita pelo menino Cirino, obcecado com as protuberâncias dos homens e os seios das mulheres, além de seu encantamento pela maçaneta de louça azul e branca do banheiro.

Sobre o enfoque das dimensões da memória no romance, recorreremos às formulações de Paul Ricoeur (2007) e de Jan Assmann (2006) em *Religion and Cultural Memory*. É importante salientar que em ambos os pensadores, encontramos o tratamento das relações entre memória social (ou coletiva) e memória individual. Em Ricoeur (2007), podemos destacar seu empenho em estabelecer áreas comunicantes entre memória individual e memória social, enquanto Jan Assmann (2006) nos agracia com o conceito inovador e bastante rico de “memória cultural”. A partir disso, mostramos que algumas situações narrativas de *Café pequeno* podem ser remetidas a determinadas elaborações teóricas no campo da memória, mas sem imposição da teoria ao romance.

---

<sup>40</sup> Ver tabela em anexo.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, 5ª ed.

ARÊAS, Vilma. “O Japonês de olhos redondos”, de Zulmira Ribeiro Tavares, in: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões críticas, nº 76, Nov. 1983, p.106-107.

ASSIS, Machado de. “Instinto de Nacionalidade”, in: *Obras Completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. III.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. “Communicative and Cultural Memory”, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hg.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, 2008, 109-118.

ASSMANN, Jan. Introduction: What is “Cultural Memory”?, in: *Religion and Cultural Memory – ten studies*. Tradução de Rodney Livingstone. California: Stanford University Press, 2006. p. 1-30.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *A energia espiritual*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”, in: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CAPELATO, Maria Helena. *O movimento de 32 a causa paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CARONE, Edgard. A luta contra o Estado Novo. *Perspectivas – Revista de Ciências Sociais*. Universidade Estadual Paulista (Unesp). v 2, p. 97-112, 1977a. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/1517>>. Acesso em: 22 agosto 2012.

CARONE, Edgard. *O Estado Novo (1937-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1977b. 1ª reimp.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC). Escola de Ciências Sociais e História da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/>>. Acesso em: 20 dez. 2012; 16 jan. 2013.

CULLER, Jonathan, "Foreword", in: GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Blackwell, 1980, p. 7-13.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

ISER, Wolfgang. "Reception Theory", in: *How to do Theory*. Oxford: Blackwell, 2008, p. 57-39.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica, In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da Ficção*. Rio de Janeiro: Editora Eduerj, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Ana Cristina M; REIS, Carlos. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. 327p.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. *A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). 2008. 245p. FFLCH-USP, São Paulo.

PACHECO, Ana Paula. O fundo falso da subjetividade, in: *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 77, 2007.

PASSOS, Cleusa Rios. Jóias de Família: o prazer da encenação, in: *Revista USP*, São Paulo, v. 13, p.179-182, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Cinco séculos de presença francesa no Brasil: Invasões, Missões, Interrupções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.



SCHWARZ, Roberto. O nome do bispo: um romance paulista, In: *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1997. 2ª reimpressão. p. 67-70.

SOUZA, Gilda de Mello e. *A Idéia e o Figurado*. Editora 34, 2005. 189p.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Café pequeno*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Cortejo em abril*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O mandril*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Regiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Vesúvio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

# Anexos

Tabela *Café pequeno*: Personagens focalizados pelo narrador - Assunto

Capítulo	Personagens focalizados pelo narrador	Assunto
<b>Os aniversariantes e a cidade</b>	Alaor Pestana - Cirino	Catorze de julho, queda da Bastilha e de Maria Antonieta que era loura igual a filha, uma rainha. Cirino vai para a casa de Alaor para passar o dia com a prima Maria Antonieta, e por isso chega antes dos pais, entrando pelos fundos com Brasília.
	Alaor Pestana – Mme. Keneubert	Mme. Keneubert dá os parabéns para Alaor. Diz que Cremilda a espera para uma massagem. Pergunta ao engenheiro se ele sabe da reunião na casa do cônsul Pingaud. Este por sua vez, fala que a reunião acontecerá bem na hora do modesto jantar que ele está para oferecer. Muda de assunto ao falar que tem um artigo na <i>Revista Brasileira</i> que a alemã gostaria de ler.
	Cremilda – Mme. Keneubert	Não gosta quando fica sabendo que Alaor convidara a massagista para o ajantarado.
	Maria Antonieta - Cirino	Diálogo: Fala de como Mme. Keneubert age ao conversar com o engenheiro. Acha que ela está interessada nele. Conversam sobre a idade dos pais e da alemã, que segundo a menina, “Minha mãe disse que já tem idade para ter reumatismo, mas ela é alemanzona e faz ginástica, por isso não tem”. Cirino diz que não gosta quando ela faz massagem no peito dele, pois não gosta de ficar deitado com o peito de fora e ela com a mão nele. Foram espiar Olímpia. Conversam sobre a barriga dela.
	Alaor Pestana	Alaor, dentro de um mundo completamente diferente, cultiva as lembranças do luxo de Versalhes e tem “obsessão” pela rainha, daí o nome de sua filha. A partir disso, pensa em como a filha é diferente da de Versalhes, muito mais fina, uma

		verdadeira rainha.
	Urbino	Chega falando “Viva o Catorze de Julho! Viva o doutor Alaor Pestana!”
	Cremilda – Mme. Keneubert	Estavam no quarto de costura. Cremilda estava se sentindo muito bem naquele lugar desarrumado e a massagista não parava de falar do sonho que tivera com Hitler, o seu Führer Prinzip.
	Mme. Keneubert – Maria Antonieta - Cirino	A alemã dissera que Maria Antonieta estava enorme e que Cirino precisaria comer muito para acompanhá-la. Ele não disse que tinha nascido depois, ficara calado.
	Tante Chevassus	Trouxera novidades sobre a reunião do casal Pingaud.
	Mme. Keneubert - Cirino	Observava o menino e o chamava com uma voz forte e sensual.
	Cirino - Cremilda	Observava o busto da tia. Já tinha visto muitas vezes as bolas dela de fora quando dava de mamar para o Marito. Mas não as duas bolas de uma vez. Não entendia o seu corpo nem o da tia.
	Cirino – Mme. Keneubert	Também observava o busto da alemã.
	Alaor Pestana – Tante Chevassus	Puxou a cadeira dela para ajudá-la a se levantar.
	Maria Antonieta - Cirino	Conversam ao pé do ouvido sobre a cara da Olímpia.
	Mme. Keneubert – Alaor Pestana	Cobra do engenheiro a revista que ele tinha prometido emprestá-la.
	Gastão – Miguel	Foram para debaixo da jabuticabeira jogar batalha-naval.
	Urbino	Foi à saleta ler o jornal.
	Alaor Pestana – Mme. Keneubert	Busca a revista para a massagista poder ler.
	Tante Chevassus – Mme. Keneubert	Faz sinal para poder dizer algo à alemã que lhe acena para que espere.
	Mme. Keneubert – Alaor Pestana	Pergunta à Alaor se ele sabe quem estará do corpo consular e da colônia na casa do casal Pingaud. Alaor pede licença para ir ao andar de cima, dar uma olhada numa infiltração.
	Cremilda – Olímpia - Augustina	Estava na cozinha. Queria saber por que Olímpia estava com aquela cara. Augustina fala que o problema era com o marido Tomé, e Olímpia então resolve desabafar. Cremilda acha que a curiosidade dos meninos em

		relação a barriga de Olímpica é descabida.
	Cirino	O menino foi ao banheiro “convidar à natureza”. Lá ficou observando as formas dos desenhos no chão e da maçaneta de louça azul e branca hipnotizado como tantas vezes ficava diante das tetas de Cremilda.
	Urbino	Continua a ler o jornal na saleta.
	Tante Chevassus – Mme. Keneubert	Conversam na varanda. A alemã dizia que Tante devia esquecer a história da Pomada Miraculosa Avé-Chevassus. Tante se irritou com a opinião da massagista que nem da família era.
	Cirino	Ainda estava no banheiro. A maçaneta de louça branca e azul o fazia pensar no mundo de cima (o dia 14 de julho de 1935, o lado de São Paulo e da casa do engenheiro) e no de baixo. Estava intrigado com o inchaço entre as pernas.
	Domício Pereira Mattos	Também trazia detalhes sobre a recepção do casal Pingaud para o Catorze de Julho: podia informar de forma limpa que lá estaria presente o comandante da 2ª Região Militar e Força Pública do Estado.
	Maria Antonieta - Cirino	Estavam escondidos para ver qual convidado chegaria primeiro. Maria Antonieta ganhou de Domício um saquinho com pó de mica.
	Tante Chevassus	Do quarto de costura, Tante observava todos pela janela. Viu Urbino jogando peteca com Gastão e Miguel; Maria Antonieta vinha com Elvira, e ele abraçou e beijou a filha do sócio. Voltou para dentro do quarto e trancou a porta. Destrancou um livro que tinha com o nome de <i>Meditações e pensamentos</i> , o qual escrevia para a “amiga” defunta Amèlie. Ela compara sua “amizade” com Amèlie, com os casos que ocorriam dentro dos conventos, dizendo que não era pecado. Escrevia uma espécie de carta e nela falava mal de todos na casa de Alaor.
	Brasília - Cirino	Procurava Cirino para lhe vestir a malha. Cirino mostrou o pó de mica

		para ela. O menino brincava com as pastilhas. Brasília contou para ele que tinha ouvido falar de uns zebus no centro da cidade.
	Domício – Brasília – Cirino - Urbino	Ouve a mulata falar dos zebus mas não acredita nela. Conta também sua história de vida. Urbino não acredita em algumas coisas que ela fala e pergunta se é verdade para Cirino. O menino se irrita quando falam que a mulata é pajem dele. Conversaram sobre a Revolução de 32.
<b>Os dois portões</b>	Alaor Pestana	O engenheiro tinha ido trocar a roupa que estava suja de ponche e se olhava no espelho.
	Cremilda	Estava fazendo as honras da casa. Subiu ao escritório quando ouviu gritos. Espiou pela veneziana.
	Crianças - Olímpia	Gritavam em coro no quadrado: “Bois, bois.” Olímpia foi ver o que estava acontecendo.
	Maria Antonieta – Alaor – Mino Junior	A menina foi a primeira a avisar pro pai dos bois, mas ele não acreditou. Pergunta pra menina quem está com ela e era o Mino Junior, filho do Zé Belarmino.
	José Belarmino – Horácio Bulcão	Conversavam sobre os bois na cidade.
	Alaor - Urbino	Alaor estava passado quando ouviu a voz de Urbino que também falava dos zebus.
	Alaor Pestana	Volta a folhear o livrinho <i>Maria Antonieta em Varsalhes</i> . Fica pensando no seu aniversário e no da França, na família da mãe, os Chevassus e na Pomada Miraculosa Avé-Chevassus.
	Pereira Mattos	No grupo em que ele estava só ouvia sua voz.
	Alaor - Cremilda	Alaor vê a mulher e repara na sua figura.
	João Alfredo Botelho – Alaor – Cremilda - Tante	Falou das novidades sobre a reunião do casal Pingaud e sabia que ele iria fazer um pronunciamento no rádio. Insistiu para Alaor ligar o rádio para poder ouvir o pronunciamento. Cremilda olhava para Alaor que inventou, para fugir do sogro, que sua esposa o estava chamando. Enquanto o velho Botelho insistia para Alaor

		ligar o rádio, Tante passa e faz um comentário sobre Cremilda.
	Zé Belarmino – Alceu Fontainha	Belarmino falava sobre Mme. Keneubert à Fontainha.
	Alaor – Mme. Keneubert – Fontainha – Zé Belarmino	Pegou no braço da massagista para apresentá-la a Fontainha. Ficam conversando os três: Belarmino, Fontainha e Mme. Keneubert.
	Mme. Keneubert – Mino Jr - Belarmino	O pai chama-lhe a atenção para que o menino cumprimente a massagista. O mestiço, como ela o chamava na intimidade, lhe apavorava.
	Urbino – Zé Belarmino – Mme. Keneubert – Pereira Mattos	Não parava de falar nos bois. Belarmino completa com o que sabe sobre os bois. Mme. Keneubert fica espantada quando Belarmino fala que os animais chegam de trem a São Paulo. Pereira Mattos demonstra sua revolta ao falar da greve dos operadores de trens. Todos ficam conversando.
	Pereira Mattos – Elvira - Urbino	Pereira Mattos faz uma pergunta para a filha sobre o que colocar nos vagões de um trem, e Urbino sussurra: “A sua beleza”
	Zé Belarmino – João Botelho – Mme. Keneubert – Pereira Mattos	Todos falam dos vagões que transportam cadáveres, os vagões fúnebres.
	Urbino - Elvira	Ele vigiava Elvira.
	Pereira Mattos	Ficou espantado por ter dito zebu.
	Zé Belarmino – Horácio Bulcão – Urbino – Mme. Keneubert	Pergunta pelos políticos que ainda não deram o ar da sua graça. Começaram a falar de política e de Bertoldo Klinger, que com seus telegramas, ajudou muito São Paulo na revolução de 32. Mme. Keneubert lembra-se de quando ouvira falar no dr. Klinger (tinha tido um cargo no exército alemão).
	Alaor – grupo anterior	Diz que precisa falar com Cremilda mas ninguém o respondeu.
	Urbino – Pereira Mattos – Belarmino – Bulcão – Fontainha – Mme. Keneubert.	Continuaram a falar de Klinger. Depois passam a comparar a revolução de 32 com o que tem acontecido na política do país. Falam também da patinadora Ordália Vilaça. Conversam sobre a prova 14 de Julho promovida pelo Clube Atlético Franco-Brasileiro. Depois

		passam a vários assuntos. Falam da notícia que a mulatinha Brasília deu do aparecimento dos zebus no centro da cidade.
	Cirino	Fala que o pediatra Horácio Bulcão não é seu médico e que Brasília não é sua pajem. Todos brigam com o menino.
	Urbino - Cirino	Urbino pede ao menino que vá ver o que estão dizendo sobre os bois na cidade.
	Alaor	Pensa em como a sua casa está cheia de vida, por dentro e por fora. Deseja que o cônsul fique com os figurões enquanto ele fica com a vida.
	Alaor - Cremilda	Conversam sobre a demora do empregado Tomé. Falam também de Maria Antonieta e Cirino.
	Cirino – Maria Antonieta	Conversam sentados nos degraus da escada.
	D. Ermínia	Canta para todos no ajantarado.
	Pereira Mattos – Zé Belarmino - Cirino	O Pereira Mattos fala para o Zé Belarmino que ficou tenso achando que D. Ermínia cantaria a parte da música que fala de mulheres negras suspendendo as tetas, de moças nuas e assustadas. Cirino ouve ele falando sobre as tetas e seu coração começa a bater forte.
	Zé Belarmino – Fontainha – Pereira Mattos	Conta ao Fontainha o que estava dizendo sobre a música, mas ele já tinha ouvido. Fontainha diz que mesmo um poeta como Castro Alves tem suas indecências, assim como todo poeta. Belarmino concorda e acrescenta que isso acontece com todo artista. Pereira Mattos os interrompe para dizer que eles estão sendo muito radicais.
	Tante - Augustina	Tante pergunta a Augustina sobre o Tomé.
	Alaor – Pereira Mattos	Alaor afrouxa a gravata que ganhara do sócio e Pereira Mattos percebe e sorri. Adorava ver o seu presente no pescoço do aniversariante.
	Alaor	Quer sair de fininho enquanto D. Ermínia canta mas não consegue. Tenta fixar o pensamento em outra coisa, como nos zebus por exemplo.
	Cirino – Maria	Cirino pergunta para prima se ela



	Antonieta	ouviu que tinha alguém surrando o portão.
	Alaor	Pensa em quem estaria esmurrando o portão daquela forma. E concluiu que devia ser alguém que fugira da reunião do cônsul que devia estar um deserto.
	Jubal Soares	Tece comentários sobre a família de Alaor.
	Cremilda	Olha para os quadrinhos na parede. Sente medo por aquilo que irá acontecer, como se ela tivesse algum tipo de compromisso com os zebus.
	Brasília	Chega a sala onde todos estavam e fala do boizão que está lá fora.
	Cremilda	Vai até o quarto de vestir e percebe só agora por que pedira a Mme. Keneubert que viesse fazer massagem nela, em pleno domingo. Ela estava grávida. Pensava que a massagem da alemã “desmancharia” os paulistaninhos recém-inventados. Pensava também que o boi que estava no portão da sua casa era o demônio
	Pereira Mattos – dois guardas-civis	Os dois guardas-civis falam para Pereira Mattos que só sacrificarão o zebu caso ele fique furioso. Que eles só estava ali para laçar o animal e levá-lo ao Depósito Municipal.
	Alaor – Maria Antonieta - Cirino	Alaor pede aos meninos que fiquem em silêncio pois estão “enlouquecendo” o boi. Pede a Maria Antonieta que ela leve o cachorro para dentro. Cirino, com medo do zebu, esconde atrás de Maria Antonieta.
	Brasília - Cirino	Brasília tira o menino de trás da prima e fala para ele olhar para o boi que o mesmo não vai comê-lo.
	Horácio Bulcão – João Alfredo Botelho	Bulcão pergunta se o boi não estaria ferido. Botelho espanta-se com o que acontece no coração de São Paulo.
	Tante – Zé Belarmino	Tante diz que uma coisa dessas que aconteceu só poderia ter acontecido no Brasil, nunca na França. Belarmino diz a ela que já aconteceu sim, em Marselha. Ela não acredita, pois estivera lá muitas vezes com Amèlie e nunca soubera de nada.
	Zé Belarmino - Botelho	Belarmino resolve contar toda a

		história que acabara de contar a Tante para o velho Botelho, que tem prazer em ouvir o relato.
	Alceu Fontainha	Fontainha chama a atenção para o que havia acontecido no Brasil e na Europa. Começa a achar coincidências entre as histórias.
	Tante - Alaor	Tante pergunta à Alaor sobre a recepção do cônsul. Se ela já teria acabado ou até que horas duraria. Alaor disse que não sabia.
	Cirino	Olhava para todos com a intenção de ver se estavam preocupados com os bois. Viu os pais Cássio e Mercedes mas não quis ir até eles. Procurava por Brasília e Maria Antonieta. Viu Urbino chamar Elvira para dar uma volta. Quando os dois passaram por ele, o menino percebeu o famoso “inchado” no meio das pernas de Urbino.
	Pereira Mattos	Pensava na Tia-Viscondessa, que deixara tudo para a sobrinha. Percebeu Augustina, a cozinheira, no meio de todos, com um ar exuberante. E pensara que ela tinha o mesmo ar da Tia-Viscondessa.
	Augustina – Pereira Mattos	A cozinheira pergunta qual o apelido que o sócio de Alaor irá dar aos bois zebus. Fala para ela que ele é um poeta.
	Alaor - Horácio Bulcão	Alaor fala ao pediatra que vai pedir a mulher para servir o jantar de uma vez, pois está incomodado com o fato dos bois estarem atrapalhando o ajantarado. Horácio concorda. Alaor pensa se algum zebu teria parar na reunião do cônsul Pingaud.
	Alaor - Pereira Mattos	Alaor fala para o sócio que está preocupado pois a filha está crescendo mas ainda assim, não adquire modos necessários de uma moça. Pergunta também se ele conhece o livrinho <i>Maria Antonieta em Versalhes</i> .
	Cremilda	Chama todos pois a comida estava pronta.
	Pereira Mattos – Tomé – Gervásio - Honório	Tomé entrega os homens que foi procurar para Pereira Mattos a ele e vai descansar pois estava com febre.

		Pereira Mattos conversa com os dois estranhos que se chamavam Gervásio e Honório.
	Alaor – Pereira Matos – Gervásio – Honório – Horácio Bulcão	Alaor fica indignado quando vê os dois sujeitinhos em sua casa com seu sócio no dia do ajantarado. Chama Mattos para o ajantarado.
	Alaor	Estava em pensamento indo de um lado a outro no portão. Achava que se o boi zebu tinha de aparecer, que aparecesse no portão dos fundos como os dois tipos estropiados.
	Brasília - Alaor	A empregada procura por Alaor e para dizer que os guardas estão atrás dele. “O boi vai ser morto, não tem jeito de ficar vivo”.
	Pereira Mattos - Brasília	Brasília vê Gervásio. Pereira Mattos a puxa e diz para não contar a ninguém que o homem doente estava na casa.
	Urbino - Elvira	Ele fala para Elvira que terá que ir ao Pacaembu caçar os bois. Ela fica preocupada e pede para ele não ir, só que ele a convence.
	Urbino - Elvira - Cirino	Enquanto conversa com Elvira, Urbino vê uma coisa pequena passar por entre as penas deles. Depois percebe que é Cirino com seu entra e sai do banheiro.
	Cirino - Mercedes	Mercedes pergunta ao filho o que ele estava fazendo. Cirino por sua vez, não quer dizer a mãe que estava no banheiro entretido com as pastilhas e com a maçaneta de louça azul e branca. Diz também que não quer canja.
	Alaor – Pereira Mattos – Horácio Bulcão	Alaor, o sócio e o pediatra souberam que os guardas não iam mais matar o zebu e o engenheiro se irritou.
	Pereira Mattos - Mino Jr.	O menino fala para o sócio de Alaor que os guardas iriam embora cuidar de outros zebus, mas que os laçadores ficariam.
	Maria Antonieta	Fala que o boi é dançarino. Pena que os guardas podiam decapitar o boi assim como fizeram com a outra Maria Antonieta, a rainha.
	Alaor – Pereira Mattos	Decidem que vão dar um jeito no zebu sozinhos.
	Brasília – Cirino –	Brasília conta uma história de índios

	Maria Antonieta	para os meninos.
	Alaor – Pereira Mattos - Cremilda	Falam para todos que eles devem sacrificar o animal, já que este sofre. E que o emprego do Mattos fará isso. O zebu é morto.