unesp UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

RAFAELA CARDOSO BELEBONI

TRAÇOS IMPRESSIONISTAS NOS CONTOS DE MENALTON BRAFF

ARARAQUARA – SÃO PAULO
2007

RAFAELA CARDOSO BELEBONI

TRAÇOS IMPRESSIONISTAS NOS CONTOS DE MENALTON BRAFF

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: Programa Bolsa Mestrado da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo

ARARAQUARA – SÃO PAULO
2007

Beleboni, Rafaela Cardoso

Traços impressionistas nos contos de Menalton Braff / Rafaela Cardoso Beleboni – 2007

152 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

l. Braff, Menalton, 1938-. 2.Análise do discurso.
3. Contos. 4. Impressionismo. 5. Semiótica e literatura.
I. Título.

RAFAELA CARDOSO BELEBONI

TRAÇOS IMPRESSIONISTAS NOS CONTOS DE MENALTON BRAFF

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: Programa Bolsa Mestrado da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo

Data de aprovação: 06/06/2007

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Arnaldo Cortina
Universidade Estadual Paulista - FCL/Araraquara

Membro Titular: Profª Dra. Tânia Pellegrini
Universidade Federal de São Carlos - UFSCAR

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Câmpus de Araraquara

Ao meu pai, contador de *causos*

A minha modelar mãe

As minhas cinco companheiras irmãs

Ao meu primeiro sobrinho, recém chegado

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, pela permanente construção de um espaço propício ao estudo.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, pela refinada indicação bibliográfica e pelo olhar zeloso e perspicaz dirigido a esta pesquisa.

Agradeço ao escritor Menalton Braff, pela solidária e constante gentileza em dar voz, vez e luz a este trabalho.

Agradeço à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, pela concessão da Bolsa Mestrado.

Agradeço aos meus amigos, que me ajudaram a viabilizar este projeto.

“O meu primeiro leitor sou eu [...] E o meu primeiro leitor se diverte muito com o que faz.”
(BRAFF, apêndice A).

RESUMO

Nossa pesquisa de Mestrado procura apontar a permanência de traços impressionistas nos contos do livro premiado pelo Jabuti, em 2000, **À sombra do cipreste (1999),** de Menalton Braff. Para mostrar a construção dessas marcas na produção literária de Braff, recorremos a conceitos da teoria semiótica, sobretudo àqueles relacionados ao modo de presença da enunciação. A partir disso, pudemos depreender determinados elementos impressionistas presentes, sobretudo, nos contos "À sombra do cipreste", "No dorso do granito", "O banquete" e "Adágio Apassionato". Dessa forma, há, na obra, do ponto de vista temático, **a percepção do tempo e os ritos da memória**, a relação do homem com o seu passado e o seu resgate numa situação do presente. Do ponto de vista formal, vários traços aparecem pontilhados. Sendo assim, há **descrições sensoriais** que dão cor, formato, som, gosto e cheiro às tensões, às dúvidas, às crises interiores das personagens que, na sua maioria, são sujeitos à flor da pele. Dentre as figuras sensoriais, a visão é predominante, figurativizada ponto-a-ponto pelos **efeitos cromáticos, pelo circuito construído pelos olhares do narrador ou das personagens, pelo jogo de luz e sombra,** a macro-figura impressionista recorrente na obra. A imagem criada torna-se, por meio do **uso recorrente de figuras de linguagem,** sugestiva. Em vários casos, há o **efeito de borrão pontilhado**, que indefine o objeto descrito para depois defini-lo.No entanto, esta pesquisa não se limita a desenvolver essa discussão. Procuramos, ainda, investigar, nos enunciados dos contos, as projeções da enunciação, evidenciadas nas entrevistas realizadas com o autor. Nesse sentido, procuramos contemplar quatro instâncias: a nossa leitura crítica de contos literários; a leitura do artista sobre a própria produção artística; o confronto entre essas duas leituras; o olhar do ficcionista diante do olhar crítico dirigido à sua obra.Os resultados obtidos neste trabalho apontam para consonâncias. Primeiro: encontramos, no enunciado dos contos, aquilo que o enunciador diz ter projetado, como o uso da lei das três unidades de Aristóteles, o emprego de figuras e técnicas impressionistas, a valorização estética como fator preponderante no texto. Por isso, procuramos mostrar, ao longo do trabalho, essas projeções da enunciação. Segundo: a leitura do ficcionista harmoniza-se, ao menos nos aspectos principais relacionados ao Impressionismo, com a leitura aqui proposta. Por conta das análises propostas, somadas a essa consonância de leituras, podemos acreditar que o enunciador Menalton Braff, enquanto imagem construída no enunciado, deixa marcas de sua existência: constrói seu lirismo, (re)criando, na contemporaneidade, uma narrativa híbrida, intimista, prenhe de traços impressionistas.

Palavras-chave: Conto.Impressionismo.Semiótica.Literatura contemporânea

ABSTRACT

Our Master research tries to indicate the permanence of impressionist traces in the tales obtained from the book ***A sombra do cipreste (1999)*** *by Menalton Braff, awarded by Jabuti in 2000. We have used the concepts of semiotics theory to show these marks in Braff's work, especially those related to the way of enunciation presence. From these concepts we were able to infer some impressionist's elements present, especially in the tales, "A sombra do cipreste", "No dorso do granito", "O banquete" e "Adágio Apassionato". From that, there is in the masterpiece a thematic point of view, the perception of time and rite of memory and the relation between the man with his past and its rescue to the present. From a formal point of view, many dotted traces show up. So there are many sensorial descriptions that give, color, shape, sound, taste and smell to the tensions, doubts, the characters inner crises, which are extremely evident subjects. Among the sensorial figures the predominant view symbolized point to point by the chromatics effects, the view connection built among the narrator and the characters, and by the light and shadow game, the impressionist appealing macro-figure in the masterpiece. The created image becomes significant through the use of language figures. In many cases there is the effect called dotted stain, which turns the described object indefinable to determine it later. However, this research was not limited in developing this discussion. We also tried to investigate the projection of the enunciation in the tale proposition that became evident in interviews done with the author. In those circumstances, we tried to observe four instances: our critical reading of literary tales, the author's point of view about his own work, the confrontation between these two readings and the fictionist's view facing the critics to his work. The results obtained point to agreements. First: we found in the enunciation what was projected by the enunciator, as the use of the law of the three units by Aristotle, the use of impressionist figures and techniques and the esthetic valorization as the main factor in the text. So through our work we tried to show the projection of enunciation. Second: the fictionist reading is according to our proposal of reading, especially in what concerns to the main aspects related to impressionism. Based on the proposed analyses and the reading consonance, it is possible to believe that the enunciator Menalton Braff, shows his presence as an image built in the enunciation. He builds his lyrics recreating a hybrid intimist narrative full of impressionist traces in its contemporaneity.*

Key words*: tale, impressionism, semiotics, contemporary literature.*

SUMÁRIO

1. Introdução..... p. 09

2. De Salvador dos Passos a Menalton Braff.....p. 14

3.Variações do conto ..... p. 29

4.Introdução ao estudo do Impressionismo:
Origens, a inspiração realista-naturalista..... p.41
4.1. A visão impressionista:fundamentos
filosófico-estéticos.....p. 44
4.2. Os expoentes do Impressionismo no Brasil.....p. 51

5. A voz impressionista de Menalton Braff p.57
5.1. Introdução ao percurso gerativo de sentido.....p. 57
5.2. "À sombra do cipreste": Séries impressionistas.....p. 63
5.3. "O Banquete": De sombras e de luz..... p. 72
5.4. "Adágio Apassionato": O paraíso perdido de Lígia.....p. 81
5.5. "No dorso do ganito": O traço colorido e nervoso de Menalton Braff.....p. 91

6. Considerações finais.....p. 103

Referências.....p. 112

APÊNDICES..... p. 117
APÊNDICE A: ENTREVISTA I.....p. 118
APÊNDICE B: ENTREVISTA II .....p. 126
APÊNDICE C: ENTREVISTA III .....p. 143

1. Introdução

A crítica literária volta-se, com freqüência, ao cânone. Os escritores consagrados têm sua obra estudada por diferentes olhares, em diferentes épocas. E não poderia ser diferente, uma vez que são, de modo geral, artistas modelares, que influenciaram gerações diversas de ficcionistas. Na literatura brasileira, é o que ocorre com seus grandes expoentes: Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, para citarmos apenas alguns dos prosadores mais estudados.

Paralela a esse estudo de escritores que formam o cânone literário, há outra tendência crítica que, aos poucos, consegue seu espaço. Trata-se dos estudos literários que se voltam para determinadas produções literárias contemporâneas, ainda não elencadas no cânone.

Nossa pesquisa pertence a esse segundo caso, voltando-se para a obra **À sombra do cipreste**, publicada em 1999, por Menalton Braff. Além de ainda não pertencer ao cânone, o escritor produziu essa obra longe da efervescência cultural dos grandes centros urbanos e distante do acesso à grande imprensa.

Mesmo longe da grande mídia e fora do eixo Rio - São Paulo, Menalton Braff recebeu o Prêmio Jabuti, em 2000, vencendo na categoria ‘melhor livro de ficção’, concorrendo com escritores, como Carlos Heitor Cony e Nélida Piñon, já (re)conhecidos pela grande imprensa e pelo meio acadêmico.

Nesta pesquisa, para análise dos sentidos dessa obra, buscamos, no enunciado dos contos, as marcas deixadas pela sua enunciação. A partir disso, acreditamos, pudemos recuperar a presença de traços impressionistas, características já sugeridas pelos resenhistas Nísio Teixeira e Ubiratan Brasil.

Nesse sentido, essa literatura, produzida em fins do século XX, dialoga com a tradição. Não se trata, assim, de uma produção literária transgressora, de ruptura, postura comum na época em que foi produzida. Temos, aqui, um momento de retorno à tradição impressionista do século XIX.

Objetivamos discutir, portanto, a permanência desses traços impressionistas na literatura de Braff. No entanto, esta pesquisa não se limita a desenvolver essa discussão. Procuramos, ainda, investigar, nos enunciados dos contos, as projeções da enunciação, evidenciadas nas entrevistas realizadas com o autor, inseridas como apêndices.

Em outras palavras, ao desenvolvermos esta pesquisa, tivemos a oportunidade de manter contato próximo e freqüente com Menalton Braff. Esse contato permitiu que soubéssemos, por meio de encontros informais e entrevistas formais, o projeto estético que embasa a obra estudada. Elaboramos, então, nossas hipóteses, nossas análises, para depois confrontá-las com o projeto estético esboçado nas entrevistas, realizadas, geralmente, após o estudo dos textos. Esta foi então a regra: recuperamos as marcas deixadas no texto pela enunciação e buscamos a leitura do ficcionista sobre a nossa hipótese. Por vezes, no entanto, a leitura de Braff iluminou a nossa, que pôde ser aprimorada.

Nesse sentido, esta pesquisa poderá contemplar quatro instâncias: a nossa leitura crítica de contos literários; a leitura do artista sobre a própria produção artística; o confronto entre essas duas leituras; o olhar do ficcionista diante do olhar crítico dirigido à sua obra. O trabalho desenvolvido nesta dissertação mostrará os resultados obtidos.

De qualquer modo, procuramos elaborar um trabalho acadêmico de crítica literária. Trata-se, então, de uma leitura crítica sobre a produção artística de um escritor. A voz do ficcionista está, dessa forma, pressuposta no enunciado dos contos, como ocorre em qualquer enunciado produzido por qualquer enunciação.

Entretanto, aqui, a voz do ficcionista não está apenas pressuposta nos contos: ela está declarada nas entrevistas e recuperada ao longo do trabalho. Nosso trabalho, abaixo descrito, está, assim, permeado, circundado, pela voz do ficcionista.

Em **De Salvador dos Passos a Menalton Braff**, contextualizamos a literatura braffiana a partir de quatro enfoques. No primeiro, resgatamos questões biográficas, sobretudo aquelas que se referem à formação político-literária do autor. No segundo, traçamos um breve panorama da leitura que se faz da obra **À sombra do cipreste.** Para tanto, lançamos mão da fortuna crítica publicada, formada por resenhas

jornalísticas, uma vez que não há estudos acadêmicos plenamente desenvolvidos sobre o autor e a sua obra. No terceiro, abordamos a concepção teórica de Braff a respeito da contística. Procuramos, ainda, mostrar como essa concepção aparece no enunciado dos contos.

No quarto, relacionamos a literatura braffiana ao contexto contemporâneo no qual está inserida. Para tanto, recorremos às contribuições acadêmicas de Alfredo Bosi e Fábio Lucas acerca da literatura brasileira produzida depois de 1960.

No entanto, as reflexões desses estudiosos, na bibliografia consultada, não chegam ao fim da década de 90, momento de publicação da obra estudada. Por isso, buscamos auxílio na crítica jornalística especializada, a partir de publicações em revistas e jornais culturais e/ou especializados em literatura. Com base nesse acervo, abordamos as características centrais destas vertentes do conto contemporâneo: o Brutalismo, a Geração 90, a Geração Zero Zero, a Geração Web, o Hipotexto, o Fantástico e o Intimismo. Apontamos, ainda, em que medida a prosa braffiana aproxima-se ou distancia-se dessas correntes.

Por se tratar de um livro de contos, apresentamos, em **Variações do Conto**, noções fundamentais sobre o histórico do gênero e suas especificidades centrais. Para fundamentar nossa base teórica, recorremos a Cleusa Passos, Júlio Cortazar, Fábio Lucas, Luís Costa Lima, Nádia Gotlib, Regina Pontieri e Walnice Galvão.

Os contos da coletânea são, predominantemente, híbridos: há procedimentos narrativos não só do conto de enredo, como também do conto de atmosfera. Para explicitarmos essa predominância, recorremos aos estudos de Luiz Gonzaga Marchezan. Neste capítulo, aparecem outras contribuições desse pesquisador: diferenciação entre conto não-literário e conto literário; o conto de enredo, modelar, de Edgar Allan Poe; o conto de atmosfera, modelar, de Anton P. Tchékhov; o conto modernista, de atmosfera, de James Joyce, Virgínia Woolf e Katherine Mansfield; o conto híbrido de Machado de Assis. Essas contribuições foram discutidas na

disciplina “Procedimentos narrativos e discursivos do conto”[1] e ainda não foram publicadas, por esse motivo não constam as devidas referências.

Tal como já foi expresso, procuramos mostrar a permanência de traços impressionistas nos contos de Braff. Desse modo, estabelecemos relações entre a prosa braffiana, produzida em fins do século XX, com outras produções impressionistas do século XIX. Por conta dessa relação estabelecida, realizamos, **na Introdução ao estudo do Impressionismo**, uma discussão acerca desse momento artístico, buscando explorar suas origens, os fundamentos filosófico-estéticos que lhe são essenciais e, ainda, abordamos as manifestações impressionistas expoentes no Brasil. Para tanto, recorremos a Afrânio Coutinho, Arnold Hauser, Danilo Lôbo, José Guilherme Merquior e Victor Hugo Martins.

Em **A voz impressionista de Menalton Braff**, propomos uma introdução ao estudo do percurso gerativo de sentido, para depois empreendermos as análises literárias. O trabalho proposto pretende mostrar semelhanças temáticas entre esses contos e a prosa impressionista, mas não se restringe a essas constatações.

Apontamos, principalmente, aproximações figurativas entre duas épocas. Nesse sentido, nossa fundamentação metodológica é a semiótica greimasiana, que propõe conceitos essenciais para esse estudo, sobretudo no que se refere ao percurso figurativo construído nos textos.

Os conceitos semióticos desenvolvidos neste momento são discutidos antes das análises, para que se evite a repetição desnecessária de idéias. Além disso, procuramos abordar, principalmente, aqueles empregados na análise. Aproveitamos, assim, as contribuições teóricas de Algirdas Julien Greimas, Joseph Courthés, Denis Bertrand, Diana Luz de Barros Pessoa e, sobretudo, José Luiz Fiorin.

O momento analítico contemplará os contos “À sombra do cipreste”, “O banquete”, “Adágio Apassionato” e “No dorso do granito”, selecionados por serem expoentes no que se refere à presença de traços impressionistas. Tentamos perceber como se configura a construção da voz impressionista criada nesses contos

---

[1] A disciplina “Procedimentos narrativos e discursivos do conto”, sob a responsabilidade do Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, foi oferecida, no segundo semestre de 2006, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP/Araraquara.

pelo enunciador. Para recuperá-la, aproveitamo-nos, também, das contribuições de Norman Friedman sobre o narrador. Neste capítulo, recuperamos, ainda, a leitura que o ficcionista faz de seus contos, de modo a ilustrar e aprimorar a nossa análise.

Por fim, nas nossas **Considerações Finais**, discutimos os resultados obtidos pelo nosso estudo. Além disso, buscando mostrar marcas presentes na totalidade do discurso e não apenas em alguns enunciados, fazemos referências a outros contos, que não foram analisados na íntegra. Desse modo, tentamos demonstrar, mais uma vez, como se configura a voz impressionista construída nesses contos de **À sombra do cipreste.** Mais do que isso, procuramos reafirmar o apreço da enunciação pelo Impressionismo.

2. De Salvador dos Passos a Menalton Braff

Pescação foi neologismo criado pelo menino gaúcho Menalton João Braff, com o qual ganhou o concurso familiar de literatura. Sempre atraído pelo universo das palavras, alfabetizou-se ao ver seu pai ensinar sua irmã a ler. Leitor antes dela e ainda muito criança, deslumbrou-se com **O Guarani**, de José de Alencar, versão publicada em quadrinhos. Desde pequeno, o escritor tem, pois, como companhia, o fascínio exercido pela palavra.

Acompanha-o também a preocupação com os problemas sociais do Brasil e a vontade de participar da construção de uma sociedade mais justa, "desde criança ouvindo diariamente que isso é justo, isso não é justo, na adolescência eu só poderia querer reformar o mundo". (BRAFF, apêndice C)[2].

Envolvido nesse clima de protesto, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro e ingressou na Faculdade de Economia (antiga URGS), "pensando que, munido de um conhecimento como esse, minha colaboração poderia ser maior*"*.(BRAFF, apêndice C). Por volta de 1965, fugindo de uma condenação à revelia decorrente de sua participação em movimentos de militância estudantil em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, abandonou o curso, foi para São Paulo e viveu clandestinamente por algum tempo:

> Deste período saí com uma idéia mais clara sobre a atividade política e a atividade artístico/literária. Eu estava embolando tudo, e agora me tocava separar as coisas. No eixo das importâncias, a arte começou a pesar mais do que a política, invertendo minha postura anterior. Não como julgamento do complexo das atividades humanas em geral, mas como objetivo de minha própria vida. (BRAFF, apêndice C).

Envolto, então, com o universo artístico, matriculou-se na Faculdade de Letras de São Judas Tadeu, São Paulo, buscando entender a teoria da literatura que

[2] A partir de agora, utilizaremos este tipo de referência para nos reportarmos às entrevistas que constam nos apêndices.

poderia auxiliá-lo na criação literária. Ao mesmo tempo em que (re)lia Machado de Assis, Graciliano Ramos, Marcel Proust, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, entre tantos outros, reafirmava sua ideologia de cunho socialista, mesmo afastado da militância, "política e literatura me entraram juntas pelas veias". (BRAFF, apêndice C).

O autor, numa fase de xenofobia, abre mão de seu nome de origem sueca, para assumir outro mais nacional, "com cheiro de feijoada". Nasce, então, em 1984, Salvador dos Passos, pseudônimo com o qual assinou seus dois primeiros livros, **Janela Aberta** e **Na força de mulher.** Com essa escolha, ainda pôde homenagear um antepassado, um camponês quase analfabeto que lia e escrevia poesias à luz de um lampião, "ele existiu na minha infância dentro de um velho baú, misturado a papéis velhos, quase ilegíveis. O pseudônimo teve esta dupla função". (BRAFF, 2001, a).

Em Salvador dos Passos, considerado hoje por Braff como "o caderno do aprendiz, o exercício, a busca de uma identidade" (BRAFF, apêndice C), predomina a dimensão ética, a preocupação com as mazelas da sociedade, e não a dimensão estética, a literariedade, colocada em segundo plano. Essa produção - provavelmente influenciada pela ideologia de teor socialista - alinha-se, sobretudo, à literatura de protesto*:* põe em presença o opressor e o oprimido; procura transformar-se em instrumento ideológico; quer realçar uma revolução social ou uma sociedade perfeita.

Entre 1984 e 1998, Salvador dos Passos continuou a escrever, mas não publicou o que escreveu. A editora de sua propriedade, Seiva Cultural, com a qual lançou os seus dois primeiros livros, deixou de existir por volta de 1986 e o autor teve dificuldades de encontrar uma editora que publicasse sua obra.

Em 1999, convencido pelo editor da pequena *Palavra Mágica*[3], assumiu seu ortônimo; publicou **À sombra do cipreste**, obra que lhe rende, em 2000, o Prêmio Jabuti de melhor livro de ficção, concorrendo com escritores (re)conhecidos, como

3 Editora de Ribeirão Preto - SP

Carlos Heitor Cony, Ignácio de Loyola Brandão, Nélida Piñon, Marcelino Freire e Marçal Aquino.

A premiada obra, que inicialmente receberia o título de **O Gesto Inconcluso**, reúne dezoito contos, sendo dois deles, “Anoitando” e “Crispação”, já publicados em **Na força de mulher** (1984). Segundo o autor, foram selecionados os textos cuja temática central relacionava-se à frustração humana, sentimento de Braff ao vivenciar, entre outras coisas, o fim do socialismo real, o fim da União Soviética, o fim do muro de Berlim, “essa situação vivida em 1988 é que vai ter como fruto mais tarde os contos desse livro”. (BRAFF, apêndice A).

O prêmio recebido pelo Jabuti possibilitou o reconhecimento ao autor, permitindo que ele alcançasse a mídia e o leitor anônimo, “que é o leitor que lê apenas o texto sem a ingerência dos olhos do autor, sem seu sorriso ou carranca em cada página”. (BRAFF, 2001, p. 4-5, b).

Ao passar, então, pelo crivo do prêmio, credencia-se com a imprensa. Dessa forma, jornais e revistas de circulação nacional, bem como publicações especializadas em literatura, passam a publicar artigos e resenhas sobre esse livro e os demais. Tais publicações constituem a fortuna crítica sobre o escritor e, mesmo não se configurando como crítica universitária, utilizamos essas publicações, momento em que estabelecemos um breve panorama da leitura que se faz sobre a obra premiada do autor.

Na orelha do livro **À sombra do cipreste**, Moacyr Scliar (2003) situa Braff como um dos notáveis contistas contemporâneos e ressalta a existência de uma temática voltada para os momentos decisivos - a proximidade da morte ou sua efetivação, o encontro amoroso não realizado - pelos quais passam as personagens das histórias. Essas são contadas em textos curtos, mas carregados de intensidade dramática, na medida em que apresentam “situações-limite em que o ser humano se vê cotejado com sua realidade externa e interna”. Segundo o crítico, as personagens são tiradas do cotidiano e vivem dilemas, dos quais é extraída a matéria-prima dos textos. Scliar procura sintetizar o estilo do autor, valendo-se da idéia expressa pelo título de um dos contos, “Crispação”: “esta espasmódica, tensa contração que não

deixa espaço para mais nada, a não ser o que é essencial na existência".(SCLIAR, 2003).

Assim como Scliar, José Castelo (2000) também cita o título do conto "Crispação" para definir o estilo do autor, "Crispação – palavra que indica contração, sufoco, encolhimento, atributos presentes de maneira ostensiva não só na escrita de Braff, mas na alma de seus personagens". (CASTELO, 2000, p.4). Dessa forma, as personagens estão paralisadas – como a mãe que não sabe esconder seu filho monstruoso em "O Banquete" -, encolhem-se sem saber qual é a melhor reação a se ter diante dos fatos – "Moça Debaixo da Chuva: os Ínvios Caminhos" -, e desfazem-se diante do amor que acabou, como o casal de "Crispação".

Para José Castelo, os contos de Braff apresentam determinada contenção dramática, sem, contudo, dispensarem os adjetivos bem como o gosto pelos detalhes delicados. Os textos apresentam-se por meio de cenas breves, com histórias interrompidas abruptamente pelo meio. Há a descrição prudente e suave dos momentos de crise das personagens, que sempre estão vivenciando situações-limite e que se pautam mais pela paralisia do que pela ação, uma vez que estão aniquilados pela força dos fatos - como a morte inevitável -, por exemplo.

Para Júlio César de Bittencourt Gomes (2001), o tema fundamental da obra trata do desconforto oculto nas situações cotidianas. Sendo assim, aquilo que parece simples e natural esconde uma dimensão desconhecida, "prestes a perfurar a superfície lisa das coisas". Para o crítico, as personagens de Braff têm "a sutil e inexplicada sensação de estar sempre aquém (ou além) do lugar onde se deveria estar". (GOMES, 2001, p.32).

Ubiratan Brasil (2000) considera um aspecto ainda não apontado explicitamente nas outras resenhas sobre o livro: a solidão como tema principal da obra. Brasil evidencia um aspecto importante para esta pesquisa: o traço impressionista dos contos, a partir da própria capa do livro, que traz a reprodução de um detalhe de uma pintura de Van Gogh e, nela, um cipreste. Quanto à técnica utilizada por Braff, para Brasil, a descrição e a narração alternam-se, ao mesmo tempo em que tendem a se anular. No que se refere às personagens dos contos, ele

reafirma a leitura dos outros críticos: são pessoas comuns que vivem momento decisivo em sua vida.

Caio Porfírio Carneiro (2000), diferentemente dos outros críticos, resgata o passado literário do autor e vê em Salvador dos Passos um germe daquilo em que se transformaria o escritor:

> Tornou-se a um tempo lúdico, fotográfico, fugidio, despistante, monolítico e explosivo. Mais implosão que explosão, não no arremate das histórias, mas em dosagens miúdas, continuadas, nos lampejos de luz e sombra de cada frase. (CARNEIRO, 2000, p.10).

Quanto às personagens, para Carneiro, está no comportamento delas a dimensão do estado da alma de cada uma. Elas pouco dialogam, sendo o silêncio o significativo, pois envolve as histórias na solidão, definida pelo crítico como não aquela que isola, mas aquela que aflige e está presente no cotidiano da classe média.

Nísio Teixeira (2000) aborda os textos a partir da temática e, mais do que os outros críticos, tece comentários detalhados sobre os contos. Segundo ele, quase encontros e momentos decisivos - conforme também perceberam os demais críticos - são os principais temas abordados na obra. Sobre contos que sugerem quase encontros, Teixeira cita “Pequeno Coração Álgido”, *quase* uma fuga de um amor improvável entre família e “Terno de Reis” que mostra uma história de amor *quase* efetivada. O momento decisivo tematiza contos como “Anoitando” e “Crispação”, em que aparece o momento de separação ou de sua possibilidade. Já em “O relógio de Pêndulo” há o momento do reencontro com o irmão pródigo. A família também é tema de algumas narrativas, como “Adeus, Meu Pai” e “Elefante Azul”. Nesses contos, há uma relação, entre pais e filhos, de esperança ou com a morte.

Comentando o aspecto formal, Teixeira também afirma existir um traço impressionista na obra: a economia da cena – única e com ação quase nula - é recompensada pelo gosto ao detalhe e pela descrição minuciosa, aspectos essenciais para o estudo a que nos propomos desenvolver nesta pesquisa.

Em entrevista concedida por Braff a Teixeira, o contista atribui seu método de criação a Aristóteles. De fato, Braff transpôs diversos conceitos da teoria da literatura, que serão abaixo apontados, para a sua criação literária. No entanto, de acordo com o ficcionista, essa transposição ocorreu gradativamente, quando o autor já tinha incorporado a teoria, como se ele a tivesse inventado. Sua obra é, então, permeada por influências teóricas e literárias.

Tal como mostra Teixeira, a lei das três unidades de Aristóteles, desenvolvida na **Poética** para explicar a tragédia grega, é um dos conceitos utilizados pelo contista. Transferindo esse conceito para o conto, Braff diz criar narrativas curtas nas quais há uma ação, que transcorre num só tempo e num único espaço. Segundo o autor, usar esse recurso faz com que o escritor iniciante, tal como ele se considera na premiada obra, escreva o essencial, sem minguas nem sobras, evitando ainda uma variedade desnecessária de personagens, possibilitando, ainda, aprofundar-se na conduta delas:

> O conto [...] é uma fatia, um recorte de vida. Quanto mais curto, mais densa se torna a personagem, mais a gente pode ver as suas fissuras, as suas ranhuras, os seus interstícios. Isso quanto mais curta for a fatia. Quanto mais longa, menos a gente pode trabalhar com o personagem. (BRAFF, apêndice B).

Esse aspecto do projeto estético do autor, esboçado nas entrevistas anexas, realmente aparece nos seus contos. Melhor dizendo, o enunciado sugere os propósitos desse sujeito enunciador das entrevistas. Desse modo, no conto que dá título ao livro, uma matriarca reflete sobre a vida, enquanto assiste a discussões de seus netos, que estão ao redor da mesa num tradicional almoço dominical. Ana, protagonista de “Adeus, meu pai”, sente o peso de uma missão familiar, que a aprisionou durante a vida, enquanto vela seu pai. De folga no fim de semana, o protagonista de “Domingo” está infeliz na companhia de seus filhos e esposa e prefere o dia de trabalho, quando é explorado, a estar sob o mesmo teto de seus ingratos familiares.

O auxílio, mesmo que inconsciente da teoria da literatura, não se restringe a essas instâncias. No seu processo de criação, Braff também recorre ao conceito de temas e figuras, hoje bem explorado pela semiótica greimasiana. Segundo o autor, o processo criativo tanto pode partir da ocorrência de uma figura ou de um tema, que serão transformados em linguagem e, conseqüentemente, em um texto literário.

A figurativização é realmente um processo discursivo amplamente empregado pelo contista. Entender como ela se processa e quais são os efeitos produzidos é de extrema importância para a construção dos sentidos desses textos. O conto “No dorso do granito” ilustra essa questão; o autor, para esse conto, confessa que procurou figuras que colocassem o protagonista Solano em contato direto com a natureza, uma vez que o protagonista está em um cenário aberto à espera da vítima que deverá ser assassinada. Desse modo, as figuras são sensoriais e a personagem sente, toca, cheira e ouve a realidade que lhe é circundante.

Seja recorrendo à literatura, por meio da influência exercida por outros escritores, seja recorrendo à metaficção, por meio dos conceitos teóricos explorados, o trabalho de linguagem torna-se, segundo o autor, o fator preponderante em seu texto. Sua própria concepção de conto denota essa preferência, já que, para Braff, mais importante do que outro fator é o trabalho de linguagem construído no conto, “o fundamento principal do conto literário é a sua linguagem, é como se construiu linguagem que acabou expressando pode ser uma história, um conflito interpessoal ou intrapessoal”. (BRAFF, apêndice B).

De acordo com o escritor, mídias como o cinema e a televisão são especializados na arte de contar histórias. Nesse sentido, o leitor atraído por um bom enredo pode acabar substituindo a leitura de um livro pela leitura de sons e de imagens em movimento. Já o leitor que busca o prazer estético não substitui uma atividade por outra, já que cada uma provoca efeitos diferentes. Buscando atingir principalmente esse último leitor, Braff diz preferir a construção artística da linguagem em detrimento de outros fatores.

Menalton Braff escreve entre o fim do século XX e início do século XXI, época multifaceta por diversas tendências, tal como ocorre nos outros momentos literários. Redundante afirmar que é impossível, em tempo e espaço reduzidos, dar uma visão

exaustiva da literatura produzida hoje, dada a quantidade e diversidade de publicações. É possível, no entanto, apontar algumas tendências da prosa contemporânea, mais especificamente do conto. Trata-se de uma literatura em curso, em ato, por isso qualquer conceituação taxativa ou definitiva faz-se frágil. Nesse sentido, apontaremos características centrais de determinadas correntes, aproximando ou distanciando delas a prosa braffiana e, sobretudo, a obra **À sombra do cipreste.** Dessa forma, o que buscamos não é atribuir-lhe um rótulo, mas relacioná-la a um contexto.

Em 1975, Alfredo Bosi aponta algumas das tendências do conto. Uma dessas vertentes é a chamada brutalista, cujo maior expoente é Rubem Fonseca, "contista que fez escola influenciando gerações que se estendem até os dias atuais, junto a Rubem Fonseca, ou na sua esteira, algumas páginas de Luiz Vilela, de Sérgio Sant`Anna, de Manoel Lobato, de Wander Pirolli". (BOSI, 1975, p. 18).

Fábio Lucas (1982) também discute o impacto causado por Rubem Fonseca, considerado pelo pesquisador como um mestre na arte de armar o enredo, na exploração da violência generalizada, seja do ponto de vista lingüístico, seja do ponto de vista temático. Segundo Lucas, esse ficcionista aborda esse universo, lançando mão de recursos formais como linguagem coloquial, visualidade da narrativa, que se aproxima de rubricas e marcações de cenas.

Essas características são exigências, por exemplo, na elaboração de roteiros de cinema, o que justifica o apreço despertado por esse autor nos roteiristas de televisão e cinema envolvidos com literatura. Uma dessas roteiristas influenciadas pela narrativa de Rubem Fonseca é Patrícia Melo, que escreve acerca da banalização da violência, de seu nivelamento com qualquer outro tipo de ocorrência. Além de dedicar um de seus livros, **Elogio da Mentira** (1998), ao mestre Fonseca, ela já elaborou adaptação de obras desse autor para o cinema, como **O caso Morel** e **Buffo & Spallanzani**. (Cf. André Luiz Barros e Josiane Lopes,1998).

Rodrigo Lacerda (1997), ao comentar as obras **Histórias de Amor** e **E do meio do mundo prostituto só amores guardei no meu charuto** lançadas por Rubem Fonseca em 1997, mostra que esse escritor, ao abordar de forma tão freqüente essa temática da violência, acaba firmando-se como um dos expoentes do

gênero policial no Brasil no século XX, “não o popularizou mais do que qualquer outro escritor, mas também o transformou em modelo para as novas safras de escritores”. (LACERDA, 1997, p. 10).

O escritor Nelson de Oliveira também oferece contribuições teóricas a respeito das tendências contemporâneas do conto, que serão aqui expostas. A primeira delas refere-se à antologia por ele organizada, intitulada **Geração 90 – Os transgressores** (2003)**,** reunindo escritores como Ademir Assunção, Edyr Augusto Proença, Arnaldo Bloch, Fausto Fawcett, Marcelino Freire, Marcelo Mirisola, definidos como “representantes de uma ficção dita experimental, filhote legítimo das vanguardas do início do século XX”. (OLIVEIRA apud FREITAS, 2003, p.110-111). Trata-se de textos cuja temática central gira em torno da vida urbana, criados a partir de uma linguagem com regras gramaticais subvertidas, repetições, troca de e-mails, histórias picotadas, versos e imagens intercalados com o texto, entre outros procedimentos.

Ao comentar a coletânea organizada por Nelson de Oliveira, Almir Freitas (2003) observa que há nela um bom mapeamento da literatura contemporânea brasileira, pelo menos de seu lado mais visível. No entanto, para Freitas, a obra revela a fragilidade de uma geração que parece não saber ao certo qual é o alvo de suas supostas transgressões, “qual é a relevância de transgredir essas regras? Contra quem estamos lutando? [...] A impressão que se tem é que os autores da década de 90 ainda não conseguiram encontrar novas referências, travando uma velha cruzada contra inimigos inexistentes”. (FREITAS, 2003, p.110-111).

Sobre esse tipo de crítica recebida, rebateu Nelson de Oliveira (2004, p. 13):

> O alarido dos que, sentindo-se ofendidos e ultrajados - “Não existe Geração 90! Isso é bobagem!” -. atiraram pedra nas duas antologias que eu organizei soou patético justamente por isso: muito barulho por nada. Tempestade em copo d´água. O principal das antologias são os contos e os contistas. O resto é mero capricho do organizador.

Dessa forma, numa outra espécie de “capricho” e dizendo-se valer do direito que todo ficcionista tem de criar seu mundo, Oliveira rascunha, d*e “*maneira

descompromissada”, a Geração Zero Zero. Nos textos de contistas como Santiago Nazarian, Paulo Scott, Rogério Augusto, Daniel Galera, Veronica Stigger, Jorge Cardoso, Lourenço Mutarelli, Tiago Novaes, o que prevalece é o grotesco, o bizarro, a alucinação, a demência, figuras aberrantes, demoníacas, “essa é a minha Geração Zero Zero. A geração do bizarro. Quem não estiver satisfeito, que crie a sua. Ou desconverse, mude assunto. Pra que perder tempo com isso? Como eu já disse, esse passatempo beira a total irrelevância”. (OLIVEIRA, 2004, p. 13).

Menalton Braff não se furta ao tema da violência, seja ela física ou moral, nem ao tema do bizarro. “No dorso do granito”, por exemplo, traz um assassino numa tocaia frustrada; “O Banquete” narra o desprezo de uma mãe por um filho deficiente; Aquiles, personagem de “Vôo da águia’, suicida-se, ao perceber o fracasso de seus sonhos.

No entanto, o ficcionista lança mão de recursos literários diversos daqueles usados pelos brutalistas, bizarros ou transgressores, criando uma narrativa mais lírica do que a deles. No lugar de coloquialismo, há o predomínio da norma culta; no lugar da transgressão, fica o apego às formas tradicionais; no lugar de textos geralmente monotemáticos, há a pluralidade temática. Dessa forma, podemos observar mais pontos de distanciamento do que de contato entre essa prosa citada e a de Menalton Braff que, aliás, comenta essa distância:

> O Nelson tem tanto direito de pensar o que pensa como eu o tenho de discordar. Eu aceito que ele pense assim, mas penso de maneira diferente. A corrente a que pertence o Nelson de Oliveira tem um viés jornalístico com o qual não concordo. E volto ao velho e bom estagirita. A história registra o que existe; a poesia cria um inexistente. O jornalismo, por definição, deve-se ater aos fatos reais, aos dados empíricos da realidade. Por isso o cruísmo, o brutalismo, o grotesco com que os rapazes gostam de trabalhar. Eles querem ser testemunhas oculares do existente. Mas isso tem um outro lado ainda que é um equívoco: querer que os tempos modernos sejam formados só por violência, brutalidade, grotesco, etc. É um estreitamento, uma simplificação indevidos. O mundo não é só isso de que eles falam. O mundo é muito mais rico do que isso. Se eles não querem ver a variedade do que existe, esse é um outro problema. Mas, além disso, o poeta não tem a obrigação de relatar o existente, ele pode criar, pode propor uma outra realidade. A utopia, qualquer utopia é exatamente isso. O que é a Bíblia senão a proposta de um paraíso?

> O Aristóteles colocava a poesia (literatura) mais próxima da filosofia do que a história (jornalismo). Minha visão de literatura é esta: posso relatar o que existe, mas não estou obrigado a isso. (BRAFF, apêndice C).

Ainda segundo Oliveira, a partir da década de 90, com o advento da informatização e a massificação dos meios de produção, a publicação de livros foi se tornando cada vez mais acessível. Hoje, um maior número de escritores pode financiar uma publicação impressa, independente de editoras. Outros iniciam sua carreira literária publicando em sites, revistas eletrônicas ou blogs. Esses escritores tanto podem permanecer no mundo virtual ou partir para a publicação convencional, impressa. Geração Web é a denominação dada pelo escritor Nelson de Oliveira ao referir-se a essa nova vertente da literatura em curso:

> Hoje a maior plataforma de lançamento de novos autores são os blogues e as revistas eletrônicas. Muitos dos jovens, cujos livros fazem sucesso entre os críticos e os leitores refinados, começaram publicando primeiro na internet. Essa constatação possibilita outra linha de raciocínio, outra forma de juntar os pontos do céu noturno. Seguindo os links mais instigantes, não é difícil fazer surgir a constelação da Geração Web, da qual fazem parte Alexandre Soares Silva, Cardoso, Cecília Gianetti, Clarah Averbuck, Jorge Rocha, Índigo, Mara Coradello, Simone Campos e tantos outros. (OLIVEIRA, 2004, p.13).

Há, ainda, aqueles que publicam na web depois de uma carreira já iniciada na mídia impressa tradicional, como o próprio Menalton Braff o faz com a publicação de parte de sua produção no seu site pessoal[4]. Ao comentar a relação entre web e literatura, o contista faz dois apontamentos. O primeiro refere-se à adaptação do autor aos meios técnicos que utilizará, tal como ele mesmo adaptou-se trocando a máquina de escrever pelo computador. Essa troca, segundo Braff, não obrigatoriamente acarreta mudanças significativas na produção, já que "a língua é a mesma, o modo de produzir o pensamento não muda*".* (BRAFF, apêndice C).

---

[4] www.menalton.com.br

O outro aspecto apontado relaciona-se à democratização da divulgação, que pode interferir na qualidade do que é publicado,

> a democratização de qualquer meio atrai uma população que estava fora do processo. No caso da literatura, alguns blogueiros devem tornar-se escritores, outros, como os autores independentes, não terão fôlego para tanto. (BRAFF, apêndice C).

O ponto de contato entre essa vertente e a literatura braffiana refere-se somente ao meio de publicação usado. Citamos, no entanto, algumas vertentes das quais a obra de Braff tende a se distanciar ainda mais. Há outras, porém, com as quais sua literatura dialoga com mais facilidade.

Uma delas é a vertente fantástica, que alia o natural ao sobrenatural, criando um universo enigmático e ambíguo. Na esteira de Edgar Allan Poe, Franz Kafka e Luís Borges, surgem contistas como Lygia Fagundes Telles e Murilo Rubião, considerado como umas das mais bem sucedidas manifestações do realismo mágico na prosa brasileira.

Lygia Fagundes Telles comenta esse aspecto de sua produção em entrevista concedida à revista **Bravo**, “eu e o Murilo Rubião vislumbramos um mundo irreal, fantástico e, ao mesmo tempo, possível. O leitor precisa de um pouco de fantasia”. (TELLES,1998, p.59). Essa literatura estende-se até os dias atuais, mesmo que de forma reconfigurada. Menalton Braff, por exemplo, é escritor de contos fantásticos[5], o que já aparece em alguns momentos de **A coleira no pescoço** (2006).

Alguns contistas já experientes tendem também para a criação de textos ultracurtos. É o chamado *hipotexto*, “a brevidade, quer para a prosa ou para a poesia, provoca numa narrativa uma forte tensão interna. A brevidade intensifica, no caso de uma narrativa em prosa, uma coerção interna para o estabelecimento da sua trama”. (MARCHEZAN, 2006, p. 233).

É o caso de João Gilberto Noll e Eric Nepomuceno, ficcionistas de hábil inventividade, construtores de densos episódios. Menalton Braff também já trilhou

---

[5] Braff publica contos fantásticos inéditos no seu site oficial. Eles serão reunidos e publicados na obra Jardim Europa, que ainda será lançada.

esse caminho com a publicação do hipotexto “Crepuscular”, na antologia **Os cem menores contos do mundo (2004)**, organizada por Marcelino Freire, apresentando minicontos de Luiz Rufato, Moacyr Scliar, Millôr Fernandes, entre outros.

Braff passa, assim, pela literatura fantástica e pelo hipotexto, uma variação da forma literária do conto, mas, sobretudo, cria textos intimistas. A vertente intimista, também apontada por Bosi e Lucas, já é de tradição na nossa literatura. Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, Lygia Fagundes Telles, para citar um representante mais recente, oferecem algumas páginas intimistas, sendo devedores “tanto de certos modos alusivos de Katherine Mansfield e de Virgínia Woolf, quanto do gosto da análise moral de Gide e de Mauriac”. (BOSI, 1975, p. 15).

Grosso modo, na prosa intimista há uma preocupação com a sondagem psicológica, há um convite à introspecção, ao resgate memorialista. Dessa forma, trata-se de uma prosa de tensão interiorizada, na qual a personagem não necessariamente enfrenta sua crise, mas se evade, subjetivando o conflito. Quando essa tensão interiorizada chega a seu limite, é comum aparecer o fluxo da consciência.

Dessa forma, um conto intimista fixa-se sobretudo no estado de alma das personagens, tal como o faz o conto de atmosfera. O intimismo ainda pode ser memorialista e sensorial, assim como é a prosa impressionista[6]. Melhor dizendo, nem todo conto intimista é impressionista, mas o conto impressionista tende ao intimismo e costuma ser, predominantemente, de atmosfera. Por apresentar essas características, Menalton Braff cria uma prosa predominantemente intimista com traços impressionistas, o que será melhor evidenciado nas nossas análises. Esse parece ser o caminho trilhado pelo prosador em **À sombra do cipreste.**

Braff diz não se preocupar com vertentes, para ele não é importante ser relacionado a uma ou a outra, “ao escolher uma corrente, eu estaria excluindo as demais como possibilidade”. (BRAFF, apêndice C). Isso parece ser coerente se olharmos a produção literária do autor em sua totalidade.

---

[6] Em outros capítulos, abordaremos mais detalhadamente o conto de atmosfera e a prosa impressionista.

Em 1984, com **Janela Aberta** e **Na força de mulher**, produz uma literatura de protesto. Em **À sombra do cipreste** (1999), predomina o lirismo intimista com traços impressionistas. **Que enchente me carrega?** (2000) traz a reflexão metalingüística, já **Castelos de papel** (2002) apresenta uma narrativa densa e, em alguns momentos, dramatúrgica. Em **A esperança por um fio** (2003) e **Como peixe no aquário** (2004), produz literatura infanto-juvenil. **Na teia do sol** (2004) retoma a temática de protesto, reconfigurada de forma mais amadurecida, mais voltada para o interior da personagem do que para um referencial externo. Com **Gambito** (2005), dirige-se ao público infantil. Em A **coleira do pescoço** (2006), há elementos fantásticos e expressionistas. Braff também é cronista do jornal ribeirão-pretano **A Cidade**, elabora prefácios para alguns livros, publica contos em diversas antologias com outros escritores, como o hipotexto "Crepuscular", presente em **Os cem menores contos do mundo** (2004). Ganhando versão televisiva, uma de suas produções, o conto "O relógio de pêndulo", foi transmitida pela TV Cultura de São Paulo no programa "Contos da Meia Noite" em outubro de 2004.

Há, portanto, hibridismo de técnicas literárias na produção artísticas desse autor. O hibridismo tem sido, aliás, um procedimento adotado com freqüência na contemporaneidade. Mesmo produzindo essa literatura híbrida, Braff (apêndice C) diz sentir-se mais atraído por determinada técnica estilística, por determinada corrente:

> Como a lista das correntes não é uma lista fechada, minha inclinação em geral é pelo Impressionismo. Sinto grande atração pela pintura do movimento, da sugestão, do inacabado, isto é, do mundo em construção. Assim também na literatura. Há algo de simbolista neste gosto, sem o espírito simbolista, sem seu misticismo. Um pouco de pessimismo? Talvez, mas não pelas razões decadentistas, que, na verdade, não passam de uma espécie de remorso, uma consciência pesada por causa do espírito cientificista, como reação ao materialista. Filosoficamente me alinho com tendências não teístas. Não sei se isso resulta de uma incoerência, de uma contradição, mas é assim que sinto a arte. Portanto, se quero encontrar para mim uma classificação, fico com o Impressionismo.

Mesmo se sentindo mais atraído pelo Impressionismo, como vimos, Braff lança mão de outras técnicas. No entanto, há um denominador comum entre elas: a paixão pela linguagem e, conseqüentemente, sua preocupação estética. Paixão que ata as duas pontas da sua vida: permanece no prosador experiente o encanto do menino-poeta pela linguagem.

3. Variações do conto

Os teóricos da literatura, cautelosamente, abordam as questões referentes às características do conto de modo que estas conceituações não pareçam taxativas, definitivas. Devemos, assim, aceitar as restrições de um estudo sobre traços gerais que caracterizam o conto, dada a impossibilidade de abarcá-lo integralmente por "ser esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos". (CORTÁZAR, 2006, p. 149).

A teoria da literatura não está, pois, pronta para o conto. Para estudá-lo, há, então, uma tendência em estabelecer comparações com outros gêneros textuais. Dessa forma, o contista e crítico da literatura Julio Cortázar compara o conto com o romance. Segundo ele, enquanto este acumula progressivamente seus efeitos no leitor, aquele o faz de modo mordente, incisivo. Ainda nesse enfoque, o escritor argentino também equipara o romance com o cinema e o conto com a fotografia:

> Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o 'clímax' da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out. (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152).

Permanecendo na linha cortazariana, a estudiosa Cleusa Passos (2001) afirma que no romance há grandes momentos impressivos seguidos por outros de

distensão, ao passo que no conto procura-se, sobretudo, impactar o leitor, não lhe dando tempo de retomar o fôlego.

Segundo essa estudiosa, o conto se aproxima ainda de outros gêneros. Desse modo, quando assume trama menos cerrada, expressando fatos corriqueiros narrados em estilo gracioso, acaba também se aproximando da crônica, gênero no qual geralmente falta a intenção do efeito, a preparação da surpresa dramática, a intencionalidade do episódio inventado**.**

Luís Costa Lima (1982) também oferece contribuições a esse respeito. Para ele, diferentemente do romance, o conto, por ter dimensões exíguas, não possibilita o aprofundamento nas personagens, mas na situação da qual elas participam, "neste sentido, podemos dizer que o conto é mais espacial que temporal"*. (*LIMA,1982, p.184).

Podemos complementar, de modo sucinto, essa caracterização dos gêneros a partir de especificidades das categorias da narrativa esboçada por Lima. Assim, no romance, há uma dada ação entre personagens no tempo, categoria que dá o tom desse gênero. A novela volta-se, sobretudo, para as personagens, dramatizando situações diferentes entre elas e que explora sua conduta. Normalmente, ela traz o novo, o diferente. Já no conto, a trama é preponderante e enfatiza-se como duas seqüências que tramam, procedimentos que serão explorados nesta pesquisa.

Fábio Lucas (1982), ao abordar esse tema, aponta uma outra diferenciação: o conto tende a captar a individualidade, enquanto o romance "torna-se o estuário de tal multiplicidade de relações que o torna homólogo à própria sociedade, que se vê transcrita repetidas vezes no relato romanesco". (LUCAS, 1982, p.105).

Segundo Lucas, o conto constitui como um dos gêneros que mais se adequaram às exigências da era moderna, pois acompanhou a evolução da imprensa e das publicações periódicas. Mesmo o romance, denominado por Hegel "a epopéia da classe burguesa", fracionou-se em fascículos ou rodapés, apresentando-se em seqüências de episódios semelhantes a contos, pedaços de epopéias.

Dando continuidade à distinção entre os gêneros, Lucas busca uma diferenciação na origem histórica do conto e do romance. Segundo o autor, pode-se dizer, de modo geral, que o romance nasce da epopéia e provém modernamente da

História, do relato de viagens e conquistas. Já o conto origina-se de várias formas de narrativa doméstica, a fábula, a anedota, o caso, o provérbio, ou seja, a origem do conto remonta às formas simples.

O conto incorporou as formas simples, que persistem a seu lado, como também mostra Walnice Galvão (1982). Percebe-se melhor esse percurso,

> em obras mais antigas, seja nos contos que são contados um a um nas modalidades aditivas da ficção, como as *Mil e Uma Noites,* o *Decamerone*, os *Contos de Canterbury*, seja nos contos intercalados na *Ilíada* e na *Odisséia* [...] Interessa reter, aqui, que o conto, a ação de contar, é imemorial e anterior à literatura. (GALVÂO, 1982, p. 167-8)

É relevante, então, diferenciar as formas simples das formas literárias. Nos dicionários da primeira metade do século XIX, a concepção de conto sempre aparece discutida ao lado de fábula, podendo nomear tanto um acontecimento cronístico, com apelo verossímil, como constituir-se numa narração fabulosa que demonstre valores sem apelar à verossimilhança.

A fábula do escritor grego Esopo (620-560 a . C.) é a base para a discussão dessa forma literária na cultura de todos os povos indo-europeus. Ela se sustenta por meio de um discurso narrativo, ao lado de outro, que é moralizante, e enumera as verdades morais, os julgamentos, personificando idéias abstratas.

Outra forma de presença das formas simples é o conto de fadas. Nele também aparece uma história fabulosa que não apela para o verossímil. Etimologicamente, a palavra fada está relacionada à fatalidade. Desse modo, o destino humano, nesse conto, está implacavelmente fixado e do ponto de vista de um idealismo fatalista. Sendo assim, o homem não conseguirá mudá-lo, mesmo porque se encontra sempre dependente de uma fada, já que o destino e a fortuna lhe são indiferentes e impiedosos.

No conto tradicional não-literário, nas suas diferentes formas de presença, há uma preocupação com a memória coletiva. Por apresentarem valores morais, esses contos sempre falam de um gesto exemplar sem que, para tanto, seja necessária a

utilização de recursos dialógicos, presentes, sobretudo, nos contos literários. Essas intenções moralizantes não são organizadas por um narrador estilizado, pois não são trabalhadas as categorias da narrativa de modo conscientemente artístico.

Diferentemente das formas simples, no conto literário a divulgação de valores morais deixa de ser a força motriz. Há, assim, uma preocupação com configuração literária e já aparece uma voz autoral que organiza a ação.

Essa questão estética que circunda o conto literário é também discutida por Nádia Gotlib (1987, p.13):

> [...] esta *voz* que fala ou escreve só se afirma enquanto *contista* quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a *arte do conto,* do conto literário. Por isso, nem todo contador de estórias é um *contista.*

No conto literário, a narratividade pode se desenvolver por meio de uma ação em duas seqüências, como ocorre no conto de enredo, ou através de uma ação compactada numa só seqüência, como no conto de atmosfera. Luiz Gonzaga Marchezan[7] não só propõe uma conceituação do conto, como também elabora uma pertinente diferenciação entre essas duas tipologias acima citadas. Tais contribuições teóricas serão aqui recuperadas:

> Do enunciado total que é uma narrativa, o conto, do latim computu, é uma conta, um cômputo, um número (uma representação de cada um dos quadros ou cenas de uma narrativa, de um espetáculo; representação de uma grandeza mensurável; representação de um conjunto dado), preciso, harmônico, regular na cadência e disposição de suas palavras. Nesse sentido, conto tem o significado semelhante

[7] Tal como foi expresso na Introdução, neste segundo capítulo, aproveitamo-nos destas contribuições teóricas do Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan: diferenciação entre conto não-literário e conto literário; o conto de enredo, modelar, de Poe; o conto de atmosfera, modelar, de Tchékhov; o conto modernista, de atmosfera; o conto híbrido de Machado de Assis. Essas contribuições foram discutidas na disciplina “Procedimentos narrativos e discursivos do conto”, oferecida pelo PPG em Estudos Literários, da UNESP/Araraquara, em 2006. Como se trata de uma pesquisa ainda não publicada, não fizemos a devida referência.

> a canto. Há, em ambas as composições, a modulação de uma voz que, no caso do conto, narra, mas também, como no canto, entoa, dentro de um tom (contínuo ou descontínuo), com escalas (consonantes e dissonantes) [...] Pode-se ressaltar do conceito de enredo uma diferença entre uma situação inicial e uma final da narrativa. O conto de enredo é modulado numa escala dissonante, a fim de que seu enunciador construa um tom descontínuo entre começo, meio e fim, uma relação de causa e efeito, um princípio de causalidade. Já o conto de atmosfera é modulado dentro de uma escala consoante, num tom contínuo, a fim de que sua enunciação elabore uma consonância entre o seu início e o seu final. Um enredo mostra-nos descontinuidade; uma atmosfera, continuidade, circularidade. No enredo a ênfase transita entre seqüências (e entre elas um episódio será fundamental, terá seu desenlace). O conto de atmosfera fixa-se num estado, numa situação em que temos a atmosfera, o ambiente, a situação de uma ação. (MARCHEZAN, 2006, p. 234-235).

Dessa forma, o conto de enredo enfatiza o trânsito entre as seqüências das suas narrativas (entre elas, o momento do desenlace), em que o enredo mostra-se dentro de ações descontínuas narradas. Nesse tipo de conto, há, portanto, dois acontecimentos, causa e efeito, criando uma justaposição entre seqüências. Esse procedimento narrativo é enfaticamente combinado visando ao desenlace, que é a síntese dessas lógicas opostas, dessa história de transformação. Sendo assim, o que prepondera é a sucessão e não a simultaneidade, típica do conto de atmosfera.

O conto de enredo modelar, o de Edgar Allan Poe (1809/1849), é construído em torno de uma unidade de efeito, que gira em torno de dois acontecimentos, sendo o primeiro aquele que é pressuposto, passado, e o segundo aquele que é intensamente vivido e com desenlace. Ambos os acontecimentos são contíguos e trabalhados de forma breve e prevista.

Algumas características do conto de enredo, como a preparação para o desenlace, aparecem desde as formas simples e se estendem até a época da Segunda Revolução Industrial, época na qual o gênero se firma. Dessa forma, o conto está relacionado à prosa publicada em jornal diário e, por isso, muitas vezes assemelha-se à notícia jornalística. Esses fatores possibilitam a popularização do épico para ser lido, “por isso se o conto é um resquício do velhíssimo ato de contar,

ele também é – então – o que havia de mais moderno como mercadoria". (GALVÃO, 1982, p. 168-9).

A imprensa, enquanto veículo da literatura nessa época, contribui para determinar alguns aspectos (ao menos iniciais) da forma do conto: sua brevidade, numa forma literária para a leitura de uma só vez, de extensão curta, de efeito único, apenas num enredo. Segundo Walnice Galvão (1982), nessa fase o modelo do conto,

> é eminentemente "informativo" (no sentido mais jornalístico que estético). Daí o predomínio inicial do *conto enquanto anedota, ou conto de enredo*. Esse modelo de conto nasce sob o signo estilístico do realismo, porém mais do realismo tardio e do naturalismo. (GALVÃO, 1982, p. 169).

De acordo com Galvão, o conto de enredo, mesmo tendo essa origem 'mercadológica', foi artístico, inovador e moderno. No entanto, houve uma demasiada repetição de fórmulas e esse conto de enredo foi perdendo tratamento artístico. No entanto, essa decrescente qualidade artística não ocorreu com o conto de enredo literário, nem com o conto modelar de Poe; esse desgaste foi notório com o conto de enredo não literário, parente da notícia jornalística.

Nádia Gotlib (1987) também faz considerações sobre essa questão. Segundo a pesquisadora, a expansão jornalística, no século XIX, foi um dos estímulos responsáveis pela produção do conto e funcionou, em determinados casos, como amortecedor do seu nível de qualidade, "nos idos de 80, do século XIX, já havia a prensa da imprensa: era preciso escrever e muito depressa". (GOTLIB, 1987, p. 44).

Nesse contexto de desgaste do conto de enredo não-literário, firma-se o *conto de atmosfera*, tendo como criador o contista Anton P. Tchékhov (1860/1904). Esse conto de atmosfera modelar é elaborado de forma elíptica, em torno de uma situação comum, sem mudanças nem peripécias. Em Tchékhov, não há um clímax, as ações não se avolumam. Instala-se, portanto, uma única situação, num momento único, sem conclusão.

Dessa forma, esse conto rompe com o conto de desenlace. Nessa nova contística, a ação externa é reduzida ao mínimo e o corpo do relato é mais importante do que a cena final, que é mais valorizada *pelo conto de enredo.* Além disso, em Tchékhov, a preocupação com os procedimentos estilísticos impõe-se ao tema que, inclusive, pode ser qualquer um, "basta a 'borra do café' como fábula, importando o 'arranjo dos fatos', o enredo que a tece". (PASSOS, 2001, p. 76).

Como a ação é secundária, aparece com maior freqüência o 'herói da consciência'. Para penetrar na intimidade dessa personagem, normalmente aparecem ambientes íntimos e espaços circunscritos. Nesse sentido:

> Tal conto prescinde de exórdios, circunlóquios e etapas preparatórias da ação narrativa, contenta-se com a exigüidade de palavras, embora nele, freqüentemente, proliferem observações lírico-filosóficas, jogos verbais e sutilezas psicológicas. (LUCAS, 1982, p. 111).

Retornando às considerações de Marchezan (2006), nesse tipo de conto a atmosfera mostra-se dentro de ações que compõem a continuidade de uma determinada situação que não se modifica. A narratividade trabalha uma neutralização, há uma só continuidade, há agregação e proximidade entre as seqüências e tudo se volta para o interior da personagem. Nessa contística, há uma maior atenção ao processo da escrita, a um referencial mais voltado para o próprio processo narrativo. Esse conto, com isso, aproximou-se também da expressão poética.

A tradição que remonta a Tchékhov terá nomes expressivos, como James Joyce (1882/1941), Virgínia Woolf (1882/1941) e Katherine Mansfield (1888/1923),"a combinar estilos como o impressionismo, o expressionismo e experimentalismo das várias vanguardas do início do século". (LUCAS, 1982, p. 110-1). Nesse conto de atmosfera modernista, (re)configurado a partir de Tchékhov, há a narração de uma situação transformada no seu estado inicial, porém inconclusa no seu estado final.

Na narrativa desse conto, há uma progressão mínima, movimentada por sensações e percepções múltiplas do pensamento em fluxo das personagens, permanecendo ainda o vago e o fugidio.

Essa tradição iniciada pelo contista russo parece ter contribuído para uma virada na linha histórica do gênero, de forma a reconfigurar as estratégias de Poe. De qualquer modo, podemos apontar os dois contistas como expoentes na trajetória histórica do conto no século XIX, tendo continuidade no século XX. Dada essa importância histórico-literária desses dois escritores modelares, ainda faremos algumas considerações sobre eles.

Segundo Pontieri (2001), Poe preocupa-se com a unidade de efeito a produzir sobre o leitor, o que deverá ser alcançado por meio da brevidade oriunda de um rigoroso ajuste dos meios aos fins; enquanto Tchékhov, por sua vez, localiza suas personagens e temas significativos nas situações cotidianas, comezinhas, construindo histórias em que nada parece acontecer.

Outro aspecto que os distancia é a concepção temporal de cada um. Para o norte-americano, todo enigma pode ser solucionado, o que mostra uma crença numa causalidade rigorosa e, portanto, num tempo contínuo. Já para o russo, a descontinuidade rege a ordem e evidencia os não-ditos, as lacunas. Essa subversão temporal promovida por Tchékhov possibilita-nos aproximá-lo dos impressionistas. Por conta dessa aproximação entre o conto de atmosfera e a prosa impressionista, estudar especificidades dessa contística é relevante para este trabalho.

Mesmo com concepções diferentes, Poe e Tchékhov vêem na brevidade o mais importante procedimento narrativo. No entanto, para Poe essa brevidade deve resultar da articulação cerrada entre as ações significantes que compõem o enredo. Já para Tchékhov, ela resulta da ausência de alguns dos elementos significativos, deixados em elipse:

> Parece, assim, possível pensar que o mesmo princípio de composição responda a necessidades históricas diversas, tanto do ponto de vista literário, quanto ideológico. O romântico Poe ainda vive no solo cultural onde a visão totalizante é possível. A ironia

> pessimista do finissecular escritor russo não permite mais construir totalidades fechadas: seu mundo é estilhaçado tanto quanto o dos mais importantes nomes da literatura daí por diante. (PONTIERI, 2001, p. 110-1).

Tal como já o dissemos, os dois contistas são modelares, pois inovaram os procedimentos da forma literária do conto e, ainda, influenciaram outras gerações de contistas. Tal influência atravessou fronteiras geográficas e chegou, mesmo que timidamente, ao Brasil. Edgar Allan Poe escreveu contos policiais (que são de enredo, dada a importância do desenlace), cuja técnica narrativa (re)aparece na literatura de Rubem Fonseca, por exemplo.

Quanto à publicação do conto de atmosfera no Brasil, diz Walnice Galvão (1982, p. 171):

> Pouco medrou entre nós o conto de atmosfera embora nossos melhores escritores o tenham praticado, e com mestria. Predomina até hoje e é quantitativamente mais representativo o conto enquanto anedota, ou conto de enredo. Esse modelo tinha força disruptiva e criadora naquela fase de revolução industrial, mas de há muito tempo já a perdeu. Apesar das exceções, e possivelmente até a contragosto dos envolvidos, esse é o modelo de conto que impera na literatura brasileira. Tudo se passa como se esse fosse o gosto do público, dos editores, dos autores e dos júris de concursos. E talvez isso seja geral para a prosa, isto é, não só para o conto, mas para todas as demais manifestações do épico.

Mesmo não sendo o procedimento narrativo mais usado no Brasil, conforme aponta Galvão, algumas características desse conto já aparecem no século XIX, mesmo que mescladas a elementos do conto de enredo. Trata-se, por exemplo, de certos contos de Machado de Assis, que cria algumas narrativas curtas híbridas - “O alienista”, por exemplo - trabalhando as duas estratégias da narrativa do conto. Nesse sentido, no conto citado, mesmo apresentando seqüências definidas e desenlace, há uma atmosfera de inconclusões, sempre relativas a um pensamento indefinido: o que é a loucura ou a normalidade.

Já no século XX, podemos encontrar alguns elementos do conto de atmosfera (ou de situação) na literatura de Clarice Lispector, conforme apontam Ana Luiza S. Camarani e Luiz Gonzaga Marchezan (2006), ao analisarem o conto “O búfalo”:

> “O búfalo” constitui-se num conto de situação, a situação de um estado de espírito colérico narrado em seqüências, no ambiente, na atmosfera de um zoológico, que estabelece paralelos entre o comportamento animal, nas jaulas ou aprisionados, e a intimidade da protagonista.

Buscando oferecer singelas contribuições para o estudo dessa contística na nossa literatura, procuramos delinear como se configura o conto de atmosfera ou o conto híbrido na literatura de Menalton Braff. Na quarta seção, momento em que desenvolvemos análises de contos, essa questão será retomada.

O conto “À sombra do cipreste” apresenta uma consonância entre o seu início e o seu final, uma vez que, do início ao término do texto, uma matriarca observa a conversa de seus familiares e reflete sobre a vida, a morte e o transcorrer inevitável do tempo, como melhor mostrará a análise proposta na última seção. Na narrativa do conto, há uma situação que não se modifica, por isso não há uma diferença entre a situação inicial e a final. Por apresentar essas características, esse texto de Braff configura-se como um conto de atmosfera.

Esse mesmo procedimento ocorre em “Crispação”, que narra uma situação de solidão e desconforto vivida por um casal, Cacilda e Rodolfo, cujo casamento já está falido há tempos. Não há mais amor, cumplicidade e companheirismo entre eles. Tampouco há assunto a ser conversado, o que resta é falar sobre as inevitáveis questões domésticas. Essa situação de tensão ocorre do início ao fim do conto e permanece inconclusa, tal como costuma ocorrer nos contos de atmosfera.

Já em “No dorso do granito”, cuja análise será detalhada posteriormente, Solano é um matador profissional contratado para praticar um homicídio. Ele vai para o local do crime, mas se distrai ao relembrar o passado miserável. Absorto em seus pensamentos, adormece e acorda pela manhã sem ter realizado sua missão. A

situação inicial modifica-se, pois Solano prepara-se para tocaiar, mas adormece sem cometer o assassinato. Desse modo, há desfecho e diferença entre a situação inicial e a final, características do conto de enredo. No entanto, o enunciador não se limita ao uso desses procedimentos, pois o estado de alma da personagem sobrepõe-se a sua ação. Temos, assim, um conto híbrido com uma narrativa fixa em estados, atmosferas delineadas por descrições sensoriais, reflexões interiores por meio de um pensamento em fluxo e lembranças de tempos pretéritos.

O mesmo procedimento de hibridismo (re)aparece em “O relógio de pêndulo”, conto que narra o regresso do filho pródigo ao lar abandonado. Abelardo abandona a casa paterna e, durante sua ausência, é tido como o herói que poderia salvar a família das agruras sofridas. Volta tempos depois, nota a ausência de seus familiares mortos e afasta-se novamente. Nesse momento de retorno ao lar, o único sobrevivente, o irmão caçula, percebe a fragilidade e a humanidade do símbolo tão idealizado e direciona a narração mais para seu estado de alma, a decepção obtida pela desconstrução do ‘mito’, do que para o enredo.

Em “Adeus, meu pai”, a personagem Ana abre mão de viver uma história de amor para cuidar do seu pai doente. Depois de muitos anos, o pai falece, o que liberta a filha de sua missão. João Pedro, o antigo pretendente de Ana, solidariza-se com ela: ele vai ao velório, fecha o caixão e tenta persuadi-la a concretizar a história amorosa, pois o obstáculo já não mais existe. Ela, no entanto, decide permanecer sozinha, não cede a esse apelo e reafirma sua antiga postura.

Dessa forma, há, nesse conto, características do conto de enredo, como o desenlace. Há, do mesmo modo, elementos que caracterizam o conto de atmosfera: a narrativa é centrada em estados, descrita por figuras sensoriais e modalizada pela ação dos olhos e das mãos das personagens.

Desse modo, em **À sombra do cipreste,** há alguns contos de atmosfera, mas percebemos a predominância de hibridismo dos dois procedimentos narrativos do conto já apontados. Tal como costuma ocorrer na prosa impressionista, há sempre o vago, o fugidio, o indefinido, o inconcluso, em que ação cede espaço às descrições líricas, às sondagens interiores, à simultaneidade das sensações. No entanto, nem sempre os contos terminam inconclusos, sem o desfecho.

Melhor dizendo, há, em determinados contos, uma diferença (mesmo que sutil) entre a situação inicial e a situação final. Essa transformação ocorre, no entanto, em meio a uma atmosfera do vago, do indefinido, que, inclusive, caracteriza-se como mais um recurso a formar a isotopia figurativo-temática que indicia traços impressionistas presentes nessa literatura.

4. Introdução ao estudo do Impressionismo: Origens, a inspiração realista-naturalista

> "Minha inclinação em geral é pelo Impressionismo. Sinto grande atração pela pintura do movimento, da sugestão, do inacabado, isto é, do mundo em construção". (BRAFF, apêndice C).

Segundo Arnold Hauser (1995, p. 897), o Impressionismo, com o Gótico e o Romantismo, "significa um dos mais importantes pontos de mutação na história da arte ocidental". Trata-se de um movimento artístico originado em meio a um embate de tendências estéticas: o Naturalismo entra em decadência na década de 1880, juntamente com a crise do positivismo e do materialismo, o que, segundo Coutinho (1959, p.239), desencadeou uma atitude de reação idealista, entre tensões humanistas e religiosas, causada "pelo cansaço com a crua pintura da realidade e com a crença de que a arte e natureza se identificam".

Essa nova tendência dominou as artes ocidentais nesse período e se tornou comum às diversas artes, emprestando-lhes as suas próprias características e fazendo com que elas recorressem a formas picturais de expressão. Os sinais dessa renovação apareceram por volta da década de 60, mas as primeiras exposições de pintura impressionista só ocorreram entre 1874 e 1886.

Alguns dos expoentes desse novo estilo artístico são Pissarro (1830-1903), Manet (1832-1883), Degas (1834-1917), Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919), entre outros. Na literatura, tem suas expressões mais altas: Henry James (1843-1916), Pierre Loti (1850-1923), Jules e Edmond Goncourt (1851-1870), Joseph Conrad (1857-1924), Anton Tchékhov (1860-1904), Marcel Proust (1871-1922), Katherine Mansfield (1888-1923). Antes deles, é possível encontrar elementos impressionistas no estilo de Flaubert, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Daudet. Na seqüência deste trabalho, citaremos os escritores brasileiros que podem ser relacionados a essa tendência.

A respeito do Impressionismo na literatura, diz Hauser (1995, p. 906):

> Como estilo literário, o impressionismo é, intrinsecamente, um fenômeno sem definição clara; seus primórdios mal se reconhecem dentro do complexo total do naturalismo, e suas formas ulteriores de desenvolvimento fundiram-se completamente com os fenômenos do Simbolismo. Do ponto de vista cronológico, também se observa certa discrepância entre o impressionismo na literatura e o impressionismo na pintura; quando suas características estilísticas começam a aflorar na literatura, na pintura o período mais produtivo do impressionismo já passou. A diferença mais fundamental, porém, está em que, na literatura, o impressionismo perde relativamente cedo suas ligações com o naturalismo, o positivismo e o materialismo, tornando-se quase desde o inicio o campeão daquela reação idealista que só encontra expressão na pintura após sua dissolução. A principal razão disso é que a elite conservadora desempenha um papel muito mais importante na literatura do que na pintura.

Dessa forma, como fenômeno literário, o Impressionismo origina-se do Realismo-Naturalismo. Trata-se, em verdade, de uma forma de Realismo, produto de sua transformação por efeito das variações estéticas e culturais finisseculares e da reação idealista. É, então, produto da fusão de elementos simbolistas e realístico-naturalistas:

> Seu método é peculiar pelo seguinte: enquanto a arte pré-impressionista baseia suas representações numa cosmovisão aparentemente uniforme mas, de fato, composta de maneira heterogênea, formada de elementos conceptuais e sensoriais, o impressionismo aspira à homogeneidade do puramente visual. Toda a arte anterior é o resultado de uma síntese, enquanto o impressionismo resulta de uma análise [...] O impressionismo é menos ilusionístico do que o naturalismo; em vez da ilusão, fornece elementos do tema, em vez de uma imagem do todo, as várias peças que compõem a experiência. Antes do impressionismo, a arte reproduzia objetos mediante sinais; agora, representa-os através de seus componentes, através de partes do material de que são compostos. (HAUSER, 1995, p.899).

Assim, o realista reproduz a realidade de forma impessoal, objetiva e minuciosa, enquanto o impressionista pretende registrar a impressão que a realidade lhe provoca. O mais importante no Impressionismo é o instantâneo e único, tal como

aparece ao olhar de quem observa. Não se trata de mostrar o objeto, mas de sugerir as sensações e emoções que ele desperta, num determinado instante, no espírito do observador, que é por ele reproduzido caprichosa e vagamente. Sendo assim, não se apresenta o objeto tal como visto, mas como é visto e sentido num dado momento.

Dessa forma, há subjetividade na arte impressionista, elemento fundamental para a separação entre Realismo e Impressionismo. Transferindo o registro das relações externas para o das relações internas - impressões despertadas no espírito do artista pelo contato com cenas, paisagens ou pessoas-, os impressionistas introduziram um mundo novo na literatura.

De forma geral, historiadores, teóricos e críticos literários não consideram o Impressionismo na literatura como uma escola, um movimento, como ocorreu com a pintura, da qual, aliás, deriva o conceito Impressionismo, inspirado na tela “Impression: soleil levant”, de 1872, de Claude Monet, apresentada em 1874 no ateliê do fotógrafo Nadar, em Paris. Já que os estudiosos normalmente não o vêem como uma escola literária, podemos vê-lo, levando em conta a publicação de inúmeras obras com traços impressionistas, como uma corrente, tendência ou técnica literária. Aliás, são justamente esses traços impressionistas empregados pelos prosadores que mais nos interessam nesta pesquisa.

4.1. A visão impressionista: fundamentos filosófico-estéticos

Segundo Hauser, podemos inferir que a arte impressionista, do ponto de vista temático e conseqüentemente formal, traz substratos filosóficos que lhe são essenciais. Um deles revela a filosofia de Heráclito de Éfeso (cerca de 540-470 a . C.), segundo a qual os fenômenos nunca são os mesmos, já que a realidade é vista como resultado de uma metamorfose. O método impressionista, como captação do momento, do fragmentário, do subjetivo, decorre dessa teoria.

Dessa forma,

> O domínio do momento sobre a permanência e a continuidade, a sensação de que cada fenômeno é uma constelação fugaz e jamais repetida, uma onda que desliza no rio do tempo, o rio em que 'não se pode entrar duas vezes', é a mais simples fórmula a que o impressionismo pode ser reduzido. Todo o método do impressionismo, com seus expedientes e ardis, inclina-se, sobretudo, a dar expressão a essa perspectiva heraclitiana e a sublinhar que a realidade não é um ser mas um devir, não uma condição mas um processo. (HAUSER,1995, p. 897).

O artista impressionista cria, então, personagens, episódios, estados de alma em seu resvalar contínuo, pois considera a vida como mudança constante. Uma mesma paisagem é diferente em horas diferentes do dia, como mostram as famosas séries da "Catedral de Rouen", de Claude Monet. O que o impressionista procura captar, graças a uma exposição instantânea, é a essência do momento, interpretado pelo estado de alma do artista.

Para representar esse dinamismo da vida, os impressionistas optaram por uma solução estilística denominada pontilhismo. Trata-se de um procedimento pictórico, através do qual os pintores reproduziam seus motivos com pequenas e rápidas pinceladas.

Tal procedimento foi também empregado pelos prosadores impressionistas, ora por meio de um estilo telegráfico, substantivo, econômico, veloz, assindético,

como ocorre em Adelino Magalhães, ora por meio de um estilo pródigo, adjetivo, sindético, como ocorre em Marcel Proust ou em Lúcio Cardoso, conforme pesquisa de Vitor Hugo Martins (2003).

Danilo Lobo (1999), ao estudar características impressionistas presentes na poesia do poeta português Cesário Verde, fornece elementos que ajudam a esclarecer o uso dessa técnica:

> Esse tipo de adjetivação foi equacionado ao uso das cores primárias, combinadas com o emprego da técnica da mistura óptica, do que vai resultar uma espécie de pontilhismo literário, isto é: um nome (um motivo) definido (pintado) por dois adjetivos (duas tintas) que, a princípio, não se harmonizam (se mesclam). Como no caso do observador, o leitor, ao deparar-se, em um dos versos de 'Nós', por exemplo, com 'uma tênue e imaculada rosa', cria uma ligação semântica entre os dois adjetivos, em rigor, inexistente. A 'tenuidade' da flor parece tornar-se 'imaculada', assim como, reciprocamente, a sua 'imaculabilidade' parece tornar-se 'tênue'. Os dois adjetivos se atraem e se misturam, na mente do leitor, dando origem a um significado complexo, para o qual, com freqüência, não dispõe a língua de um significado adequado. (LÔBO, 1999, p.173).

A influência da filosofia na arte impressionista não se esgota nessas instâncias. É possível, pois, depreender dela outra corrente filosófica, a de Henri Bergson. É fundamental a sua noção de tempo, o elemento vital da arte impressionista. Essa nova concepção temporal perpassa a pintura e, sobretudo, ganha expressão no romance de Proust, nos heróis nostálgicos de Tchékhov, nos momentos iluminadores das personagens de Henry James. O presente é visto como o resultado do passado, portanto é necessário recordar, reviver, ressuscitar o passado perdido. Esse tema será recorrente na obra de prosadores impressionistas, como mostram os exemplos que serão dados na seqüência deste trabalho.

Como acentua Hauser (1995, p.955),

> O tempo deixou de ser o princípio de dissolução e destruição, não é mais o elemento no qual idéias e ideais perdem o valor, a vida e o

> espírito a substância; é, antes, a forma pela qual obtemos a posse e adquirimos consciência de nossa vida espiritual, de nossa natureza viva, que é a antítese da matéria morta e da mecânica rígida [...] O tempo que passou não nos torna mais pobres; é esse tempo que enche nossas vidas de conteúdo [...] Não existe outra felicidade senão a da recordação e do renascimento, da ressuscitação e da conquista do tempo que passou e se perdeu; pois, como disse Proust, os verdadeiros paraísos são os paraísos perdidos.

Vitor Hugo F. Martins aponta outro elemento da filosofia de Bergson considerado essencial para a arte impressionista. Trata-se do intuicionismo, para o qual a intuição é mais importante do que o conceito, já que esse nega aos homens a relação imediata com os objetos.

Dessa forma, o escritor impressionista refere-se freqüentemente à intuição sensível, ao império dos sentidos, quer por meio de recordações físicas - olfato, visão, paladar, audição, tato -, quer por meio da intuição psicológica.

É através dos sentidos que ocorre o registro das impressões, emoções e sentimentos despertados na alma do artista. O enredo e a narrativa tornam-se menos importantes que estados de alma. O que importa é a relação interna evocada na mente do artista e não a relação causal exterior entre indivíduos e acontecimentos. Desse modo, a sensação suplanta a razão, “em vez das coisas, as sensações das coisas”. (COUTINHO, 1959, p.242).

Em virtude disso, ao escritor impressionista não interessa seguir os padrões convencionais da técnica da narrativa. Portanto, o enredo é distorcido, subordinado ao estado da alma, privilegiando a análise psicológica em detrimento da narrativa centralizada nas peripécias exteriores.

Tal procedimento relaciona-se ao romance psicológico de tipo moderno, de estrutura não-linear, e cria uma técnica própria de narração, em que o deleite das sensações e emoções criadas tem mais destaque que os acontecimentos*, “*os elementos literários cedem o lugar aos aspectos pictóricos. As massas quebram-se em detalhes. Daí certa impressão de vago, difuso, sem começo nem fim”. (COUTINHO, 1959, p.242).

Além dessas características, há outros traços preferenciais de estilo, figuras e sintaxe que, em conjunto, caracterizam o Impressionismo literário. Tais elementos foram estudados por Amado Alonso e Raimundo Lida, segundo os quais não há uma linguagem impressionista, pois "a primeira impressão, para se tornar expressão, terá de ser forçosamente 'corrigida' pelo saber intelectual. (MARTINS, 2003, p. 71)[8].

Segundo esses estudiosos, há, porém, uma linguagem usada pelos escritores impressionistas, exprimindo um conteúdo impressionista. Assim, pode haver o abandono da estrutura regular da frase, da ordem lógica, das ligações conjuntivas; a ordem inversa da frase; a eliminação da conjunção; o uso do modo imperfeito; o uso largo da metáfora e do símile; linguagem expressiva, colorida e sonora; linguagem da fantasia e imaginação.

Vitor Hugo Martins ainda aponta figuras próprias da linguagem literária impressionista, que procura apreender a primeira impressão, como a metonímia, a sinédoque, o anacoluto e a hipálage.

Outro estudioso a elencar características impressionistas de ordem lingüística é Danilo Lôbo. Segundo ele, o uso de expressões nominais, sobretudo de vocábulos abstratos, para traduzir a indeterminação fenomenista, é uma característica basilar do estilo impressionista. Outros elementos elencados são o uso abusivo de adjetivos, que comporá uma imagem oscilante, sem contorno definido; a multiplicação de sinônimos, que possibilita ao escritor apresentar a mesma imagem mais de uma vez, assim prendendo e dirigindo a atenção do leitor; emprego de advérbios terminados em –*mente*, para dar conta da maneira como se percebe a realidade circundante.

O conjunto de qualidades formais dessa tendência ficou identificado pela expressão écriture artiste. Essa expressão é comumente relacionada aos escritores

---

[8] Discorrendo sobre o argumento dos referidos autores acerca dessa questão, Vitor Hugo Martins(2003. p. 72) comenta: "Dificilmente poderemos refutar a argumentação desses estudiosos espanhóis, sobretudo se levarmos em consideração o seu critério, lingüístico-psicológico. No entanto, se o critério for outro, filosófico-literário, a linguagem impressionista nada terá de contradiction in terminis, como querem Amado Alonso e Raimundo Lida. A im-pressão artística do real, então, semelharia à infantil; a diferença estaria em que esta é inconsciente, aquela, consciente. É claro que temos em mente aí, de uma lado, o artista como um homem neurológica e emocionalmente são; de outro, a criança na fase pré-escolar".

impressionistas, sobretudo aos pioneiros irmãos siameses Jules (1830-1870) e Edmond (1822-96) de Goncourt, por isso pede maiores esclarecimentos.

Os Goncourt escreviam com esmero científico, acerca dos ambientes e costumes a serem evocados em seus livros. Esse objetivo sugere índole francamente naturalista (embora não de tese). No entanto, a técnica narrativa desses primeiros impressionistas também se diferenciava da fórmula naturalista.

Sendo assim, Edmond e Jules se concentravam na pintura refinada das impressões subjetivas, dos estados de alma das personagens, “ao passo que Zola, cujo pincel era mais grosso, inventariava de preferência o universo exterior, o mundo das ações e dos objetos, e não os meandros da consciência”. (MERQUIOR, 1996, p. 204).

Essa escrita artística pressupõe uma linguagem exuberante, em virtude do som, do sentido, da forma e da posição dos signos lingüísticos. Por ser uma expressão relacionada a características formais, o que importa é o modo pelo qual o artista escolhe, de forma consciente ou não, por essa solução literária e dá ênfase à descrição.

O descritivismo - normalmente derivado da contemplação, da reflexão, da consciência e da memória voluntária e/ou involuntária - muitas vezes se superpõe à narração, prevalecendo sobre ela. Sendo assim, para representar a ‘realidade’, suspende-se o ritmo narrativo e a reflexão dissertativa. O resultado disso pode ser uma narrativa lírica.

Sobre a importância dada à descrição pelos impressionistas, diz Victor Hugo Martins (2003, p. 37-9):

> Os impressionistas, por sua vez, ainda considerando a observação e à análise, atém-se às variações a que se sujeitam as coisas e os homens no tempo (sobretudo) e no espaço. Apresentam-se, assim, as variações ou as verdades [...] O Impressionismo não absolutiza; ao contrário, procura interpretar a realidade, relativizando-a, descrevendo-a a partir de todos os seus ângulos possíveis, caleidoscopicamente, razão pela qual a arte impressionista(pictórica, literária, musical, etc) tem como uma de suas características mais evidentes a fragmentação, o divisionismo, ou dito com mais precisão no que toca ao Impressionismo pictórico, o pontilhismo. Pelas partes aspira-se a chegar-se ao todo [...] A descrição, que, de acordo com

> Reis e Lopes(1988,p.24), estabelece conexões entre o agente da descrição, o "descritor", e o produto final, com todas as sugestões temático-ideológico-estilísticas cabíveis para cada caso, serve bem à análise, pois fragmenta o objeto em que se detém, no afã de absorver-lhe a amplitude. No que se refere à descrição impressionista, caracteriza-a o aspecto eminentemente visual, plástico, sensorial, que escapa à romântica, à realista e mesmo à naturalista.

O fascínio pela palavra por parte dos impressionistas aproxima-se do esteticismo que implica o esforço de fazer da vida uma obra de arte, algo inútil, dedicado à beleza pura, à contemplação passiva, arte pela arte. Para os esteticistas, os problemas, as decepções, os desapontamentos e as frustrações humanas são apenas compensados pela arte:

> Isso, no entanto, significa não só que a vida parece mais bela e mais conciliatória quando envolta em arte mas que, como pensava Proust – o último grande impressionista e hedonista estético -, só adquire realidade significativa na lembrança, na visão e experiência estética. Vivemos nossa experiência com superlativa intensidade não quando deparamos com homens e coisas na realidade – "o tempo" e o presente dessas experiências são sempre "perdidos"- mas quando "recuperamos o tempo", quando deixamos de ser atores para ser espectadores de nossa vida, quando criamos ou nos deleitamos com obras de arte, por outras palavras, quando recordamos. (HAUSER, 1995, p. 910).

Paralelo ao esteticismo surgiu o decadentismo, um complexo de sentimentos como desgosto, tédio, repulsa pelo mundo do real, da matéria, desejo por um mundo ideal e fictício, que se configura como uma atitude de reação contra a sociedade burguesa. O decadentismo influenciou o aparecimento da *boemia*, que encarnava a reação antiburguesa, e do exotismo, procura de novos mundos novos para onde se pudesse fugir. Escritores como Baudelaire, Verlaine, Gautierr, Nerval, Wilde e Rimbaud são alguns dos expoentes dessa época. Esses decadentes, ao contrário daqueles de outras épocas, encontravam orgulho nessa situação de abismo em que pensavam viver.

Dessa maneira,

> O quadro da literatura na passagem do século mostra o Impressionismo como herdeiro e continuador do Realismo. O Simbolismo, prolongamento do Romantismo, e em que invadiu o decadentismo. O Parnasianismo, expressão do Realismo-Naturalismo na poesia. Vale acentuar que o Realismo não desapareceu, ao contrário, foi o movimento que modelou a literatura contemporânea, o moderno espírito literário, penetrando no século XX, através do Impressionismo, do Expressionismo, e, em certos paises, do Regionalismo. Será difícil muitas vezes separar ou identificar em certas expressões literárias da época as formas impressionistas, expressionistas e simbolistas, tantos são os elementos em que se misturam e confundem. (COUTINHO, 1959, p.245).

4.2. Os expoentes do Impressionismo no Brasil

Não pretendemos, neste trabalho, elencar todas as manifestações impressionistas da literatura brasileira. Ao contrário, procuramos apontar quais são os escritores expoentes dessa tendência, mostrando, sumariamente, as marcas impressionistas presentes em suas obras.

Segundo Afrânio Coutinho (1986), e conforme já mencionado anteriormente, o Impressionismo não chegou a constituir uma tendência literária no Brasil, mas representa uma corrente da literatura brasileira, uma técnica literária. O seu primeiro grande representante é Raul Pompéia:

> Discípulo dos Goncourt, adepto da écriture artiste e da prosa poética, depois de formar o espírito na doutrina do Naturalismo, recebeu a influência da estética simbolista, e só encontrou plena satisfatória expressão dentro dos cânones do Impressionismo. (COUTINHO, 1959, p.245-246).

Em **O Ateneu** (1888), cujo subtítulo é “crônica de saudade”, o narrador é um memorialista que narra o tempo passado, procurando recuperá-lo. O narrador Sérgio-adulto procura recuperar, pela lembrança, Sérgio-adolescente e sua vida no internato, ***O Ateneu*** *“*é uma sucessão de quadros mentais – uma série impressionista de páginas soltas na consciência do narrador. De evocações altamente plásticas, como seria de esperar-se de um escritor artista”. (MERQUIOR, 1996, p. 259).

Essa técnica de introspecção mostra a concepção temporal impressionista presente na obra. No entanto, o estilo do autor não se restringe às tonalidades impressionistas e intimistas, já que também aparecem características expressionistas, como o gosto pela deformação do objeto descrito.

Segundo Merquior (1996, p.208-209), Raul Pompéia produz, nessa obra, o mais acabado exemplo de impressionismo brasileiro, “mas o grande e originalíssimo representante nacional do espírito e da letra da literatura impressionista é Machado de Assis”.

De acordo com Merquior, Machado de Assis manipula as técnicas narrativas, afastando-se dos naturalistas e, conseqüentemente, da execução linear do relato. Sua evolução revela, assim, uma independência em relação aos postulados do naturalismo positivista que o conduz ao mesmo clima impressionista, característico de sua fase final*:*

> Junto com a sua prosa artística, a sua aguda percepção do tempo e o subjetivismo “decadente” de seus personagens (p.ex.: Brás Cubas, O Bento de **Dom Casmurro**, a Flora de **Esaú e Jacó**, o Conselheiro Aires deste último romance e do **Memorial**), este é um dos elementos que pleiteiam mais convincentemente a inclusão de Machado de Assis entre os narradores impressionistas como Tchékhov, James ou Proust. Sob um certo aspecto, porém, Machado parece ir além, do impressionismo. É que os impressionistas como James ou Proust experimentavam técnicas narrativas com intenções tão realistas, tão subordinadas a um escopo de verossimilhança, quanto a narração linear e objetivista de Flaubert ou Zola. Perto deles, a técnica narrativa de Machado parece infinitamente menos séria, menos comprometida, mais lúdica. Em Machado, o experimentalismo ficcional está animado pelo espírito de zombaria. (MERQUIOR, 1996, p. 234).

A estratégia não-linear, o enredo difuso e o processo memorialista ocorrem, sobretudo, em **Dom Casmurro** (1899), obra na qual o narrador Bentinho tenta reviver as sensações do passado, tenta recuperar o tempo e o espaço de sua infância. Não há certezas ou argumentos irrefutáveis; o que há são as impressões e sensações de um narrador protagonista, que busca sua identidade. (informação verbal)[9].

---

[9] Essas considerações verbais foram propostas pelo Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, em uma comunicação intitulada *As metáforas da casa e do mar em Dom Casmurro*, realizada no 54º

Machado, nessa obra,

> Transforma o ideal contemplativo na experiência emocional da lembrança viva, da saudade do tempo perdido, e da sensação insubstituível do tempo reencontrado. O lembrar de Bentinho é uma forma vivencial, personalizada, da contemplação intelectual e abstrata de Schopenhauer. Aí temos a significação profunda do retorno à voz do narrador, ao relato subjetivo: a voz de **Dom Casmurro** é regida pela consciência do tempo íntimo. (MERQUIOR, 1996, p. 246).

Ainda permanecendo com Merquior, Bentinho repete o apego da própria mãe às coisas velhas, remotas. Além disso, seu filho terá interesse pela arqueologia. Essa irônica obsessão pelo passado parece ser uma idéia fixa, análoga às de Brás Cubas e Quincas Borba.

Nesse sentido, essa obra constitui-se como "uma contribuição brasileiríssima ao motivo básico da arte impressionista: a percepção elegíaca do tempo, metáfora da nostalgia de uma civilização". (MERQUIOR, 1996, p. 246).

Esse processo proustiano de recuperação do "paraíso perdido" é caro aos prosadores impressionistas. Outro ficcionista a utilizá-lo é Lúcio Cardoso, já no século XX, na obra **Crônica da Casa Assassinada** (1959), como aponta tese de Vitor Hugo Martins. Nesse romance, a voz narrativa é plurifocal e assemelha-se a uma representação impressionista, na medida em que funciona como séries monetianas, variações sobre um mesmo tema. Dessa forma, cada um dos dez enunciadores traz a sua verdade para o que ocorreu na Chácara dos Meneses.

Graça Aranha também é citado por Afrânio Coutinho como um dos expoentes da literatura impressionista brasileira, sobretudo com sua obra **Canaã** (1902), considerada, verdadeiramente, como uma convergência de influências já que nela aparecem marcas do Naturalismo, do Simbolismo e do Impressionismo.

Seminário do GEL, ocorrido na UNIP/Araraquara, em 2006. Esta pesquisa ainda não foi publicada, por isso não fizemos a devida referência.

Desse último, que aqui mais nos interessa, há a forte presença de um visualismo plástico, dinâmico , em que,

> Colaboram todos os sentidos, numa poderosa orquestração de sensações de forma, cor, sons, odores e as mais complexas do tato, por meio de uma adjetivação expressiva, de verbos de movimento, comparações e metáforas. (COUTINHO, 1986, p. 500).

O escritor Adelino Magalhães é apontado por Afrânio Coutinho (1986) como outro grande destaque da literatura impressionista brasileira. Trata-se de um prosador conciso, fragmentário, telegráfico, cuja "visão atômica" da vida é ilustrada pelos títulos de seus livros, **Casos e impressões** (1916), **Visões, cenas e perfis** (1918), **Os momentos** (1931) entre outros. Nos seus textos, aparecem os temas impressionistas recorrentes, como a recuperação do tempo-espaço perdidos bem como a fugacidade da vida.

Esses recursos impressionistas não deixam de ser usados pelos escritores ao longo do século XX. Como indica Victor Hugo Martins, o romance **Crônica da Casa Assassinada,** de Lúcio Cardoso, tem forte inclinação impressionista; em **Vidas Secas**(1938), Graciliano Ramos usa alguns recursos pictóricos; Oswald de Andrade e Alcântara Machado recuperam, em um estilo telegráfico, a fragmentação impressionista.

Procuraremos mostrar, nesta pesquisa, como Menalton Braff utiliza-se de alguns desses recursos em contos próximos esteticamente dos primeiros impressionistas, mesmo estando distantes temporalmente deles.

Não procuramos rotular a prosa braffiana como impressionista, o que seria um anacronismo dada a distância temporal existente entre a produção braffiana e a dos primeiros impressionistas. Procuramos, sim, apontar a permanência de traços impressionistas na obra, provavelmente criados por influência literária.

Esse dialogismo entre a prosa impressionista e a braffiana aparece sugerida no projeto estético exposto nas entrevistas, tal como já apontamos na segunda seção. Menalton Braff é leitor confesso de escritores cujas obras apresentam

recursos impressionistas, como Marcel Proust e Machado de Assis, para ficarmos com os já citados nesta pesquisa.

Leitor de Proust, Braff busca nos textos descritivos desse escritor francês o modelo para as suas cromáticas descrições, “se fosse o fato de encontrar modelo, no meu caso é o Proust. A grande paixão pela literatura do Proust é por causa das descrições”. (BRAFF, apêndice B).

A narrativa proustiana de resgate do tempo perdido também atrai o contista:

> Há ainda em Proust o tratamento do tempo, da memória, que me parece, no plano do conteúdo, o que melhor ele faz. A memória voluntária, espontânea e a memória provocada, prática. Sei que não são esses os nomes, mas a idéia é um pouco disso aí. A memória que se deflagra por fatores exógenos, por associação quase livre (mas ainda sem a radicalidade surrealista), e a memória que nos fica à disposição, para o consumo imediato. (BRAFF, apêndice C).

Braff lê Machado de Assis como um escritor que produz uma literatura amoral, sem julgar o ser humano, “e essa postura é a que procuro naquilo que faço”. (BRAFF, 2007, anexo III). Braff ainda admira, e procura atualizar nos seus textos, a técnica narrativa machadiana, que valoriza a questão estética em detrimento de outro aspecto:

> Sua narrativa lenta, sem pressa de chegar ao fim, as digressões, a análise, ou todas as análises, mas principalmente das emoções, tudo isso que é contra a idéia de “contar uma história”, no meu entender é da mais alta literariedade. É a valorização do discurso. Ou seja, da especificidade do texto literário. É tudo isso que vem mais tarde sofrer a intensificação de uma Clarice, de uma Inês Pedrosa, isto é, a diluição dos limites entre prosa e poesia. (BRAFF, apêndice C).

Já apontamos, na segunda seção, a confessa preferência de Menalton Braff pela técnica impressionista, sobretudo nos contos de **À sombra do cipreste**. Não delineamos, ainda, como se configura o impressionismo literário nos contos de Braff,

o que será realizado na quinta seção, momento das análises literárias. Por ora, apenas remetemos à epígrafe.

5. A voz impressionista de Menalton Braff

Procuraremos mostrar, nesta seção, como o sujeito da enunciação constrói sua voz impressionista. Há, antes das análises, uma introdução a conceitos da teoria semiótica que são relevantes ao estudo proposto.

5.1. Introdução ao estudo do percurso gerativo de sentido

A análise dos contos será realizada à luz da teoria semiótica greimasiana, levando-se em consideração o percurso gerativo de sentido. Desse modo, faremos, aqui, uma breve introdução às especificidades centrais desse percurso, enfatizando, sobretudo, os conceitos teóricos que serão recuperados em momento oportuno.

Para construir o sentido de um texto, a semiótica greimasiana concebe o seu plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Segundo Denis Bertrand (2003, p. 49), essa teoria prevê três patamares para a construção do percurso gerativo de sentido:

> Esse 'percurso gerativo' distingue, desse modo, as estruturas profundas (os valores inscritos no quadrado semiótico) e semionarrativas (com os dispositivos modais, a sintaxe actancial e o esquema narrativo) das estruturas discursivas que as 'discursivizam', por intermédio da enunciação (aparecem, então, as tematizações que se investem ou não de isotopias figurativas, produzindo as figuras do espaço, do tempo e dos atores..., as imagens do mundo).

Cada uma delas pode ser descrita por uma gramática autônoma, "muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis." (BARROS, 2001, p. 9). No nível fundamental, há categorias semânticas que estão na base da construção de um texto. Tais categorias fundamentam-se numa diferença, numa oposição, que é estabelecida a partir do traço comum entre os termos em confronto.

Cada um dos elementos dessa categoria semântica recebe a qualificação euforia, valor positivo, versus disforia, valor negativo. Tal como propõe Fiorin (2000), vale ressaltar que “euforia e disforia não são valores determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas estão inscritos no texto”. (FIORIN, 2000, p. 20).

No nível narrativo, organiza-se a narrativa do ponto de vista de um sujeito, papel narrativo que pode ser representado por objetos, pessoas ou animais. De acordo com Fiorin (2000), os textos são narrativas complexas, nos quais os enunciados de fazer e de estado estão organizados de forma hierárquica, estruturado numa seqüência canônica, compreendendo quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção.

Na fase da manipulação, um sujeito procura persuadir outro a querer e/ou dever fazer algo. Na fase da competência, o sujeito que vai operar a transformação principal da narrativa passa a saber e/ou poder fazer. É na fase da perfórmance que ocorre a transformação, considerada como a mudança de um estado a outro, da narrativa. O sujeito que vai gerar essa transformação e aquele que entra em conjunção ou em disjunção com o objeto podem ser distintos ou idênticos, trazendo para a narrativa uma dimensão polêmica, já que a conjunção para um sujeito implica a disjunção para o outro. Na última fase, a sanção, há constatação de que a perfórmance se realizou e, conseqüentemente, o reconhecimento do sujeito responsável pela transformação. Nessa última fase pode haver, ainda, distribuição de prêmios ou castigos.

Sobre essa seqüência canônica, é importante indicar as ressalvas indicadas por Fiorin (2000). Sendo assim, essas fases não se encadeiam, necessariamente, numa sucessão temporal, mas em razão de pressuposições lógicas. Além disso, nas narrativas realizadas, as fases da seqüência canônica não aparecem sempre arranjadas; muitas fases ficam ocultas e devem ser recuperadas a partir das relações de pressuposição; muitas narrativas não se realizam completamente; as narrativas realizadas podem relatar, preferencialmente, uma das fases; o narrador pode organizar as diversas fases da seqüência canônica de diferentes maneiras; elas, então, não precisam aparecer na ordem lógica.

Ainda no nível narrativo, aparecem dois tipos de objetos. Os primeiros, os objetos modais, são o querer, o dever, o saber e o poder fazer. Através da aquisição desses objetos é que se realiza a perfórmance. Os segundos, objetos de valor, são aqueles com que se entra em conjunção ou disjunção na perfórmance principal. Como discorre Fiorin (2000, p. 28),

> Objeto valor e objeto modal são posições na seqüência narrativa. O objeto modal é aquele necessário para se obter outro objeto. O objeto-valor é aquele cuja obtenção é o fim último de um sujeito.

Desse modo, tal como já foi exposto, no nível das estruturas fundamentais apresentam-se oposições semânticas mínimas, que serão assumidas, no nível narrativo, como valores por um sujeito e circulam entre eles graças a sua própria ação.

Já no nível discursivo, as estruturas discursivas devem ser examinadas levando-se em conta as relações instauradas entre a instância da enunciação, que é a responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto-enunciado.

O sujeito da enunciação, o enunciador, é a instância pressuposta pelo enunciado. Além dele, há outra instância: a do narrador, que é projetado pela enunciação no interior do discurso. Sobre essas relações discorre Fiorin (2004, p.119):

> Como a cada **eu** corresponde um **tu**, há um **tu** pressuposto, o enunciatário, e um **tu** projetado no interior do enunciado, o narratário. Além disso, o narrador pode dar a palavra a personagens, que falam em discurso direto, instaurando-se então como **eu** e estabelecendo aqueles com quem fala como **tu**. Nesse nível, temos o interlocutor e o interlocutário.

A enunciação é, assim, a instância que povoa o enunciado de pessoas, de tempos e de espaços: o sujeito da enunciação é sempre um eu, operando no espaço do aqui e no tempo do agora. Por essa razão, há três procedimentos de

discursivização fundamentais para estudar as marcas deixadas pela enunciação no enunciado: a actorialização, a espacialização e a temporalização.

São dois os mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos no enunciado: a embreagem e a debreagem. Esse último mecanismo é o que aqui mais nos interessa e será recuperado em posterior análise. Segundo Bertrand (2000, p.417), a debreagem pode ser definida como:

> Operação enunciativa pela qual o sujeito da fala projeta 'para fora de si' as categorias semânticas do /não-eu/, /não-aqui/ e /não-agora/, instalando nesse ato as condições primeiras da atividade simbólica do discurso. Rompendo sua inerência consigo mesmo, ele instala as categorias objetivantes do 'ele', do 'lá' e do 'então'.

Há dois tipos de debreagem: a enunciativa e a enunciva. A primeira é aquela que produz um efeito de subjetividade, já que "se instalam no enunciado os actantes da enunciação (eu/tu), o espaço da enunciação(aqui) e o tempo da enunciação (agora)". (FIORIN, 1996, p. 43-4).

Já a segunda, que produz um efeito de objetividade, é aquela em que, segundo Fiorin (1996, p. 44) "se instauram no enunciado os actantes do enunciado(ele), o espaço do enunciado(algures) e o tempo do enunciado (então)".

No nível das estruturas discursivas, as oposições fundamentais, assumidas como valores narrativos, são desenvolvidas por essa enunciação sob a forma de temas, podendo concretizar-se através de figuras.

Essa perspectiva de análise proposta pela semiótica pode nos auxiliar a compreender a construção dos sentidos nos contos que serão analisados. Será enfatizada a isotopia figurativa empregada no nível das estruturas discursivas, já que o sujeito enunciador dos contos instaura uma isotopia figurativa que se assemelha àquela empregada pelos prosadores impressionistas.

Nossa análise procurará apontar como se configura essa aproximação temático-figurativa entre enunciados produzidos por diferentes enunciações. Todas essas ocorrências aparecem de forma reiterada, formando isotopias. Neste trabalho,

consideramos como isotopia,

> A recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso. (BERTRAND, 2003, p.420).

A isotopia pode funcionar como um mecanismo discursivo, um recurso persuasivo. Todo discurso procura persuadir seu destinatário de que é verdadeiro (ou falso, ou mentiroso, ou secreto) e os mecanismos discursivos têm por finalidade, em última análise, criar a ilusão de verdade. São, portanto, estratégias discursivas que, em razão de sua organização, participam da criação das impressões referenciais.

Para produzir essa impressão referencial, o enunciador pode lançar mão da iconização. Sobretudo nessa última etapa da figurativização, o enunciador utiliza as figuras do discurso para levar o enunciatário a reconhecer “imagens do mundo”, podendo, assim, acreditar na “verdade” do discurso.

O enunciatário crê ou não no discurso, graças, também, ao reconhecimento de figuras do mundo. Dessa forma, o fazer-crer e o crer dependem de um contrato de veridicção que se estabelece entre enunciador e enunciatário. Esse contrato regulamenta, entre outras coisas, o reconhecimento das figuras.

Sendo assim, o enunciador pode dispor de várias estratégias discursivas, como as figuras, para persuadir o enunciatário, para modificar sua competência. É importante ressaltar que, neste trabalho, usamos o termo ‘figura’ em concepções distintas: ora nos reportamos à figura do discurso, “figuras de conteúdo que correspondem às figuras do plano de expressão da semiótica natural” *(*GREIMAS; COURTES, 1979, p.149), ora nos referimos à figura de retórica, considerada como mecanismos discursivos de construção de efeitos de sentido.

Nos contos analisados, podemos, ainda, considerar tanto as figuras do discurso como as figuras de retórica como estruturais, já que passam por todo o

texto, criando os efeitos de sentido demonstrados ao longo das análises. (Cf. MARCHEZAN, 2003, p.80).

Temos, no caso dos contos analisados, o uso reiterado de figuras do discurso que indiciam traços impressionistas na literatura de Menalton Braff. Outro procedimento discursivo é o emprego das figuras de pensamento da retórica clássica para descobrir as operações básicas de produção de efeitos de sentido. Recupera-se, assim, a antiga retórica, no entanto é preciso considerar algumas das descobertas da semiótica, como a de que existe um percurso gerativo de sentido. Por esse motivo, é importante perceber que há figuras que pertencem ao nível da imanência e figuras que fazem parte do nível da manifestação. Assim, por exemplo, enquanto a antítese é uma figura da imanência, o quiasmo constitui uma das maneiras de manifestar a antítese.

Nos contos que serão analisados, esses recursos do nível discursivo são amplamente empregados. Analisá-los torna-se, então, extremamente relevante para a construção dos sentidos dos textos. É o que nos propomos a fazer nas páginas que seguem.

5.2. “À sombra do cipreste”: Séries impressionistas

O conto “À sombra do cipreste”, primeira das dezoito narrativas do livro homônimo de Braff, focaliza a sabedoria de uma velha senhora que, ao assistir à discussão de seus netos acerca da morte, reflete sobre a efemeridade da vida. A cena, ocorrida durante o transcurso de um tradicional almoço dominical familiar, inicia-se, em ex-abrupto, com a matriarca tricotando na sua poltrona e assistindo à conversa de familiares, que “competem sempre, sem descanso”. (BRAFF, 2003, p.11). Eles discutem sobre um acidente seguido de morte divulgado pela TV, enquanto seus pais fazem a sesta e seus filhos brincam no jardim.

A matriarca apenas os analisa e não interfere na discussão, mesmo sendo interpelada para tanto. Ao ouvi-los, medita sobre a vida enquanto aguarda a chegada da sombra do cipreste, que a acompanha desde a infância, a começar do momento em que, junto dele, “pascia rebanhos de algodão ao redor de castelos que me escolhera enquanto via o tempo passar”. *(*BRAFF, 2003, p.12).

Essa árvore não só a acompanha ao longo da vida como participou sucessivamente das demais gerações, pois todas elas já brincaram no jardim, ao redor do cipreste.

A narradora e protagonista sabe do instante e circunstância em que a sombra do cipreste surge no jardim, pressente-a até, assim, anseia pelo momento esperado. Seus netos, agora adultos, desejam derrubá-lo e substituí-lo por um salão de jogos. No entanto, ela não permite, “enquanto eu for viva, ninguém toca no meu jardim!” Assim, eles decidem esperar pela morte da avó, “por momento mais apropriado”. (BRAFF, 2003, p.12).

Como se pode notar, o conto apresenta uma consonância entre o seu início e o seu final: do início ao término do texto, a matriarca observa a conversa de seus familiares e reflete sobre a vida, a morte e o transcorrer inevitável do tempo. Não há, pois, acontecimentos extraordinários, tampouco clímax e desfecho. O que há é uma situação que não se modifica. Trata-se, assim, de um conto de atmosfera, distante

da estrutura do conto de desenlace. A narrativa é trabalhada de forma indefinida, com seqüências que não se opõem, mas que se neutralizam.

Esse conto de atmosfera tende a narrar mais e precisamente um estado de espírito da personagem do que uma ação genérica. Como não há grandes acontecimentos, o narrador capta emoções, sensações simultâneas, atmosferas produzidas pela luz da sombra do cipreste, resultantes do vivido e absorvido pela observação da protagonista. Neste conto, a matriarca, protagonista e narradora de seu próprio estado de alma, mostra-se tranqüila diante da possibilidade da morte.

Norman Fridman (2002, p. 176-177) discorre sobre as características do narrador-protagonista:

> Com a transferência da responsabilidade narrativa da testemunha para um dos personagens principais, que conta a estória na primeira pessoa, alguns outros canais de informação são eliminados e mais alguns pontos de vantagens, perdidos. Devido a seu papel subordinado na própria estória, o narrador-testemunha tem uma mobilidade muito maior e por conseqüência, uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores do que o próprio protagonista, que se encontra centralmente envolvido na ação. O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo. E, uma vez que o narrador-protagonista pode resumir ou apresentar de modo direto muito da mesma forma que a testemunha, a distância pode ser longa ou curta, ou ambas.

Desse modo, o enunciador deste conto atribui voz narrativa a um narrador-protagonista. Nessa voz impressionista, há projeções que estão pontilhadas, como no pontilhismo impressionista. Por essa voz, ecoam, então, sensações e impressões da matriarca a respeito daquilo que a cerca: seus familiares, as divergências entre eles, sua postura calada relacionada a elas; a percepção cíclica do tempo e a aceitação tranqüila diante de seu inevitável transcorrer; o conseqüente olhar eufórico dirigido à morte; a sensação que o cipreste, por sua presença física e/ou projetada pela sombra, proporciona-lhe.

Nesse sentido, enquanto tricota, a narradora reflete sobre a passagem cíclica do tempo: ela, quando criança, brincou ao redor do cipreste; quando jovem, debateu com fervor suas idéias; quando adulta, descansou nas tardes de domingo; agora, quando idosa, observa a maneira pela qual esse ciclo repete-se com os seus filhos, netos e bisnetos.

Seguindo essa lógica, no tempo presente da ação narrada, a narradora-protagonista conta-nos a sesta de seus filhos, a discussão competidora de seus netos e a brincadeira de seus bisnetos no jardim onde fica o cipreste. A matriarca observa e analisa, assim, a posição de cada geração diante da vida, sugerindo como uma repete o modo de ser da outra.

No entanto, há uma transformação pressuposta nessa lógica das sucessões: o jardim será substituído por um salão de jogos assim que a matriarca morrer; logo, não haverá mais brincadeiras ao redor do cipreste, que permanecerá, apenas, enquanto imagem, impressão. O ciclo será, de alguma forma, alterado.

Essa transformação pressuposta ocorre, no nível das estruturas narrativas, por conta de uma oposição entre a matriarca e seus netos. Dessa forma, esses sujeitos, mesmo dispondo de relações familiares estreitas, divergem nas opiniões e atitudes, não mantendo nem o mesmo objeto – valor, nem a mesma relação para com ele.

Sendo assim, a matriarca não expõe suas opiniões nem briga por elas, já seus netos sempre competem, “como se disso dependesse a própria existência”. (BRAFF, 2003, p.11). Enquanto eles buscam a modernização, substituindo o cipreste pelo salão de jogos, ela pretende manter a tradição familiar, conservando a figura que atravessa sucessivamente as suas gerações.

A relação que cada um dos sujeitos tem com a morte trata-se de um outro ponto divergente, na medida em que velha senhora a vê com naturalidade, como parte integrante da vida vista como um ciclo, e seus netos a vêem com horror, sem familiaridade, pois desfrutam da juventude. Nesse sentido, eles têm sentidos aguçados, enquanto os dela já estão degenerados.

A morte aparece como tema e/ou como figura de forma reiterada nos contos da coletânea. Sua ocorrência relaciona-se tanto ao fim da vida como ao término de

algo considerado positivo. Assim, em “Adeus, meu pai”, narra-se o velório do pai de Ana; em “O relógio de pêndulo”, a volta do filho pródigo põe fim às ilusões sobre o ‘mito’ do herói.

Sobre essa isotopia temático-figurativa presente na obra, diz Braff (2005, apêndice A):

> A morte é um tema [...], que sempre me ocupou bastante [...] A morte vista como fim de tudo, como o fim de um ciclo, feliz aquele que pode viver todo seu ciclo natural e então encontrará a morte, como a velhinha do conto “À sombra do cipreste”. Ela realizou, cumpriu todo seu ciclo vital, então ela tem que encarar a morte como natural. Tudo no universo que nasce morre [...] No conto “À sombra do cipreste”, o efeito pretendido era passar essa idéia, ou talvez até antes de uma idéia uma sensação ainda, de que a morte deve ser encarada com naturalidade, ela não é um monstro de que nós devamos ter tanto medo assim. A outra idéia é a de que o jovem, que ainda tem muito o que viver, quando projeta seu futuro, vê uma extensão de vida bastante ampla, na medida que essa projeção vai sendo trilhada, o que resta a viver vai encurtando. Assim como vai encurtando, o apego à vida vai diminuindo, porque a libido diminui e em geral todos os impulsos vitais vão diminuindo. A morte na realidade é uma coisa lenta, ela não se dá num momento exclusivo: é a morte primeiro da sensação do perfume, do olfato, do paladar, da visão que começa a degenerar, enfim o corpo todo entra num processo de extermínio, a palavra não é essa, num processo de degradação. Isso já é o inicio da morte, mas isso não pode ser visto de uma forma desesperada [...] Eu vejo isso de uma maneira diferente, acho que é o fim pura e simplesmente, mas é o fim para todos. Há milhares de anos que os seres humanos vivem o ciclo vital - nascimento, amadurecimento, envelhecimento e morte - e isso tem que ser encarado com naturalidade e ninguém vai mudar isto. O bom uso que se faz da vida parte da compreensão do que vai ser a morte. Isso era o efeito pretendido. Todas as figuras usadas deveriam levar a essa idéia: a calma deve ser o sentimento predominante na espera da morte.

A partir do que disse, o escritor demonstra assumir um juízo de valor semelhante ao da narradora-protagonista. O posicionamento da matriarca frente à morte é comentado por Júlio César Bittencourt Gomes (2001, p.32):

> A sabedoria da avó do conto que dá título ao livro não esconde o despreparo perante o mistério do ser; mistério esse que vai da constatação algo assustada da natureza humana à perplexidade resignada diante da impossibilidade de dizer o indizível. Mesmo a certeza final, aparentemente tranqüila, de que 'não há nada fora do lugar, todos os papéis cumprem-se rigorosamente' é, também, um índice de desconforto, de impossibilidade de romper com uma ordem externa perene, imutável.

Assim, o resenhista percebe na personagem um desconforto, mesmo que disfarçado, com relação à morte; enquanto nossa leitura tende a considerar o contrário, pois a matriarca posiciona-se de forma tranqüila diante da iminência do ato derradeiro. Ela tem, ainda, a percepção da vida como mudança natural e constante; a realidade, para ela, é cíclica e metamorfoseada.

Essa mudança – a passagem cíclica do tempo, figurativizada pela sucessão das gerações – assemelha-se a quadros mentais criados pela matriarca, uma espécie de série impressionista produzida na mente dessa narradora-protagonista, narrada a partir de suas impressões de mulher madura, bem resolvida com as conseqüências do fluir do tempo.

Na série monetiana, discutida na quarta seção, a mesma catedral é pintada sob os efeitos cambiantes da luz. Na série braffiana, as fases da vida são pintadas junto à sombra do cipreste; o dinamismo da vida é pontilhado, uma vez que, pelas partes, pode-se chegar ao todo.

Essa série impressionista é produzida ponto-a-ponto por meio de evocações sugestivas, pictóricas, plásticas, como se espera de um escritor artista. Essa isotopia figurativa, o acervo impressionista, aparece, no nível das estruturas discursivas, por meio de figuras sensoriais, sobretudo visuais, e por figuras de retórica, como metáfora, prosopopéia e sinestesia, estratégias discursivas que contribuem na criação de uma atmosfera sugestiva, indireta, tipicamente impressionista.

Como vimos, o enunciador do conto pintou sua série impressionista a partir das fases da vida, todas acompanhadas pela luminosidade da sombra do cipreste. Para descrever (ou pintar) essa série, o enunciador figurativiza cada etapa da vida de acordo com aquilo que a narradora-protagonista vê. Então, é a partir desse olhar

observador e analítico que percebemos as figuras relacionadas ao universo infantil e ao universo adulto.

Na descrição das crianças, os bisnetos da narradora, há figuras eufóricas que indiciam leveza, alegria, liberdade, “lá do jardim, sobe a algazarra de seus filhos, soltos como pardais”. (BRAFF, 2003, p. 11).

A claridade aparece relacionada a esse universo. As crianças não estão em espaço fechado e escuro, elas brincam alegremente no jardim à sombra do cipreste. Ou, nos dizeres de Braff, “a luz, a solaridade, a vida, os aspectos positivos das coisas; a sombra, a lunaridade, as coisas negativas da vida”. (BRAFF, apêndice A).

Há, ainda, uma metáfora sinestésica que explora, concomitantemente, o som e a luz para descrever essa situação, “gritaria ensolarada que sobe do jardim”. (BRAFF, 2003, p.15).

Os pais dessas crianças, netos da matriarca, estão em espaço fechado, escuro, sufocante,

> Nem de óculos enxergo direito nessa penumbra [...] Eis que, finalmente, não é só a mim que incomodam as cortinas cerradas. O mais gordo de todos (como é mesmo seu nome?) passa por mim enxugando o suor da testa com um lenço de papel, o sorriso escondido atrás do bigode [...] Agora mesmo, este gordo, o filho mais velho de Rolando, veio abrir a cortina porque o assunto o sufocava. (BRAFF, 2003, p. 11-13).

Os netos da matriarca, pais das crianças, são sujeitos à flor da pele, que discutem e competem entre si, afastando o tédio de Domingo. A narradora olha para os netos, que olham para a morte. Melhor dizendo, eles se atraem pelo acidente seguido de morte, noticiado de forma sensacionalista pela TV.

Essa situação é também figurativizada de modo metafórico. Cabe ressaltar que, neste trabalho, recuperamos a definição de metáfora proposta por Luís Fiorin. (2000). De acordo com esse pesquisador, a metáfora é a figura do discurso em que ocorre uma alteração do sentido de uma palavra ou expressão quando entre o

sentido que o termo tem e o que ele adquire existe uma intersecção. Ela aparece em vários enunciados, dentre os quais destacamos:

> Poderiam ter continuado com os detalhes do acidente, que a televisão mostrou por todos os ângulos e em todas as velocidades. Parecem mais sagazes quando discutem aquilo que vêem, mas **deixaram-se atrair pelo encardido olhar da megera**, e a discutem exaltados, como se ela fosse uma senhora de suas relações [...] Suas risadas cheias de intenções ambíguas me inquietam, não porque me sinta ameaçada, mas por ver nelas muito da **essência humana – caldo grosso e corrosivo, quase nunca inocente** [...] A idade já me deu o direito de manter minhas opiniões em cofre escuro, sem as compartilhar com ninguém [...] Tolos, não sabem que ela (a morte) só desvenda o rosto àqueles cujas **raízes já começaram a secar**. (BRAFF, 2003, p. 14, grifo nosso).

Tomando como referência as figuras em negrito, percebemos uma intersecção dos termos com o tema da morte. Assim sendo, os netos, ao comentarem o acidente, ficam atraídos pela questão da morte – descrita como mulher cruel, megera - e buscam a opinião da avó, que percebe na pergunta deles a essência humana destrutiva, caldo grosso e corrosivo.

Ela decide não compartilhar da discussão, pois acredita que eles não a entenderiam, já que o assunto debatido não lhes é tão familiar quanto é para ela: eles estão muito vivos, "têm os sentidos todos tão aguçados e eficientes, tantas raízes enterradas na vida"; enquanto ela já começou a morrer, suas "raízes já começaram a secar". (BRAFF, 2003, p.14).

Os pais desses senhores, filhos da matriarca, já não brincam ao redor do cipreste há muito tempo e já substituíram as discussões dominicais pela sesta após o almoço. São idosos e cansados, traço delineado pela figura metafórica "cabeças pesadas de neve e sono". (BRAFF, 2003, p. 11).

A matriarca já viveu essa seqüência vivida por seus familiares. Agora, ela observa, por meio do olhar, a repetição desse ciclo. Esse olhar da narradora modaliza a narrativa, cria não só um circuito que a trama, como também um ponto de vista que pontilha e se faz impressionista. Seu olhar é espelho: é por ele que ela se

vê refletida nos outros. Seu olhar é julgamento: por ele, ela julga a conduta de todos. Seu olhar é confirmação: por meio dele, ela confirma suas certezas. Seu olhar é revelação: ele vê e revela aquilo que ela espera ansiosamente, a sombra do cipreste.

A narradora já conhece o momento no qual a sombra vai descer pela janela até atingir o tapete; ela sabe que a cortina vai balançar anunciando essa chegada. A narradora não só fala sobre a sombra do cipreste, como sugere as sensações que ela lhe desperta diariamente, como prazer e susto:

> Todos os dias, depois do almoço, quase perco o fôlego, de prazer e susto, ao vê-la chegar. Embora chova e o Sol se esconda por trás de pesadas nuvens, ainda assim eu a sinto aninhada a meus pés. (BRAFF, 2003, p.11).

Em outras palavras, essa narradora fala sobre a sombra do cipreste, que a acompanha desde a infância. Mais do que isso: ela sente a presença desse acompanhante. Por meio dessa sensação sugerida pela voz narrativa, o enunciador recupera outro traço impressionista: a descrição das sensações despertadas pelos objetos, no caso o cipreste, num dado instante.

Como figura fundamental aparece, então, o *cipreste,* metaforizado por meio de uma **prosopopéia**, figura do discurso em que, segundo Fiorin (1998), atribuem-se qualificações que possuem o classema /humano/ a um ator cujo classema é /não humano/:

> Sei que as cortinas vão balançar brandamente, agora, e que a sombra do cipreste, então, vai descer pela janela para aparecer com timidez no tapete, rastejante [...] eu a sinto aninhada a meus pés [...]Já encontrei o cipreste erguido para as nuvens, tão fechado em seu cone escuro, tão abotoado e só, que não tive escolha e me tornei sua amiga. (BRAFF,2003, p.11-12).

Como vemos, a sombra, cujo classema é /não humano/ recebe qualificações animadas: tímida, rastejante, aninhada. Do mesmo modo, o cipreste é solitário e

personificá-lo gera um efeito de humanização dessa árvore, com a qual os sujeitos se relacionam, identificando-se com ela ou opondo-se a sua existência. Portanto, não seria descabido supor que o cipreste se torna mais um ator dessa narrativa.

A oposição fundamental mínima*,* vida versus morte*,* aparece, de diferentes modos, nos diversos níveis do percurso gerativo de sentido. A figura *cipreste* reforça essa oposição: é ao redor dele que as crianças, figuras mais relacionadas à vida, brincam, e que todos os familiares, numa sucessão cíclica, também o fizeram. No entanto, a matriarca, cujas raízes já começaram a secar pois está no limiar da morte, sente a sombra do cipreste aninhada a seus pés. Ele será arrancado quando ela morrer, ou seja, eles morrerão juntos. Apesar dessa transformação pressuposta pelo enunciado, o cipreste, mesmo removido do jardim, permanecerá enquanto imagem, enquanto impressão.

Temos, desse modo, um conto intimista, com traços impressionistas, centrado nas sensações, percepções e emoções de uma narradora-protagonista que tem eleito pela enunciação o que vai dizer e como vai dizer o que diz. Nessa escolha, ela (re)constrói sua identidade tornando-se, ao mesmo tempo, igual e diferente de seus filhos, netos e bisnetos.

A matriarca está, assim como todos seus familiares um dia estiveram e estarão, à sombra do cipreste: vivos, mas à espera da morte inevitável, “pois não há nada fora do lugar, todos os papéis cumprem-se rigorosamente”. (BRAFF, 2003, p.15).

5.3. “O Banquete”: De sombras e de luz

O conto “O banquete” inicia-se com epígrafes extraídas de duas obras: **A metamorfose**[10] (1915), de Franz Kafka, e **Germinal**[11] (1885), de Émile Zola.

Na obra de Kafka, o protagonista Gregor Samsa é um trabalhador explorado e humilhado e, numa certa manhã, vê-se metamorfoseado num inseto rastejante e repugnante. De uma vida mesquinha de caixeiro-viajante, ele passa a viver a angústia diante de uma existência metamorfoseada. Rejeitado pela família, leva a vida enclausurado em seu quarto, arrastando-se pelo chão; sobe pelas paredes; esconde-se dos demais embaixo do sofá; alimenta-se de comidas podres e confunde-se com o lixo despejado em seu recinto, sempre a espreitar atrás da porta as lamúrias de seus familiares, o que o faz sentir-se culpado por sua nova aparência física, já que seus sentimentos continuam humanos. No conto, a primeira epígrafe relata como Gregor ficou grotescamente atraído por uma melodia, arrastando-se para poder ouvi-la.

Zola, por sua vez, produz um romance minucioso ao descrever as condições de vida subumanas de uma comunidade de trabalhadores de uma mina de carvão na França. Após ter contato com idéias socialistas que circulavam pela classe operária européia, os mineradores revoltam-se contra a opressão burguesa e organizam uma greve geral, exigindo condições de vida e trabalho mais favoráveis. A manifestação é reprimida e neutralizada, entretanto permanece viva a esperança de luta e conquista. O trecho dessa obra transcrito como epígrafe mostra o asco da burguesa Senhora Hennebeau pelo proletariado, ao mesmo tempo em que sugere o deslumbramento das proletárias Lucie e Jeane diante de um espetáculo assistido.

Em diálogo com essas epígrafes, a situação narrada no conto mostra um conflito no qual Bia, enojada tal como a Sra. Hennebeau, rejeita Arnaldo, seu filho deficiente, que está, como Lucie e Jeane, deslumbrado com um evento que lhe é

[10] Cf. KAFKA, 2002.
[11] Cf. ZOLA, 2000.

inédito e renegado. Ou, nos dizeres de Braff, “a família rejeita o inseto, no Kafka. A burguesia rejeita o proletariado, no Zola”. (BRAFF, apêndice C).

Neste conto, a enunciação delega a voz narrativa para um narrador onisciente intruso, cuja intromissão é marcada, por exemplo, por indicações e comentários inseridos entre parênteses.

Para Norman Friedman (2002, p. 172),

> ‘Onisciência’ significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado –e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver. De modo semelhante, o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as idéias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão.

Esse narrador onisciente intruso vai gradativamente mostrando o desespero de Bia, tensa por temer que seus belos, ricos e saudáveis convidados descubram o seu rejeitado filho deficiente, impedido de participar do banquete (festa em comemoração a um noivado) para não desfazer a gala do momento: decoração e prataria luxuosas, menu extravagante, convidados elegantemente vestidos.

No decorrer da festa, ela percebe que Arnaldo está se movimentando, saindo do lugar pré-estabelecido ao qual estava confinado, o que poderia facilitar a sua aparição aos convidados. Essa situação causa desespero em Bia, temerosa de ter seu segredo descoberto: ela, mulher bela, rica e sadia, gerou um filho deficiente. Por meio de um pensamento em fluxo, recurso trabalhado pelo narrador onisciente intruso, sabemos que a mãe vê essa situação de forma disfórica, como sugerem as

constantes expressões depreciativas que ela usa para referir-se a Arnaldo, *fardo, cansaço da vida inteira, estorvo, idiota, porco.*

Os sentimentos de Bia são sombrios, amargurados, indefinidos e seu temor é figurativizado nas sensações, por isso seu olhar fica cambiante, tentando dissimular o susto; ela fica suada; a audição torna-se pouco nítida; os lábios mudam de cor:

> Ela assiste a toda essa manobra, pasma, e seus olhos anoitecidos, adejando ao redor da mesa, movediços, sem se fixar em nenhum dos comensais, tentam dissimular o espanto. A conversa dos convidados vai-se tornando um rumor distante, indecifrável. Apenas um rumor. Bia deixa momentaneamente de mastigar – os lábios finos e roxos de tão parados.(BRAFF, 2003, p.93-94).

O futuro sogro de sua filha, o desembargador Aristides Aleixo, toma conta da festa, contando anedotas picantes para atrair a atenção de todos os convidados, inclusive o olhar da anfitriã, que não consegue devolver-lhe a atenção, preocupada ainda com a possível aparição do indesejável filho.

Essa preocupação, sempre figurativizada sensorialmente, não se dilui, mas fica por breves momentos atenuada. Nesse sentido, Bia, por instantes, tem a esperança de manter o sucesso da festa, deixando oculto o seu segredo, e ainda entra em conjunção com seu objeto-valor, “ela se deixa embalar por risos discretos e tinir de talheres, símbolos da felicidade que mais preza: companhia dos amigos e mesa farta”. (BRAFF, 2003, p. 95).

Essa sensação de quase felicidade não permanece por muito tempo. Ela é avisada pela filha, também temerosa pelo fracasso de sua festa de noivado, sobre a movimentação de Arnaldo, que está saindo da sombra projetada pelo armário e dirigindo-se à sala de jantar, espaço que lhe é proibido.

Trata-se de um segredo familiar, um contrato de veridicção entre mãe e filha: ambas dispõem do mesmo objeto-valor, dinheiro e status social, o que condiciona a rejeição ao familiar deficiente, aquele que não apresenta o padrão ético-estético exigido por elas e pelas pessoas presentes na festa.

Como se trata de um segredo a ser mantido, a comunicação entre os familiares ocorre, sobretudo, por meio de expressões faciais, mais especificamente pelo olhar. Assim, é pelo olhar aflito da filha que Bia percebe a movimentação de Arnaldo, que, por sua vez, é primeiramente repreendido de forma não-verbal. Nervosa com a situação, a mãe:

> Aperta ainda mais os lábios finos, enruga a testa, arqueia as sobrancelhas em gestos que não pode fazer com as mãos (mesmo com o risco de parecer grotesca a quem não saiba por que tudo aquilo) para ver se o afugenta para o quarto. (BRAFF, 2003, p. 95-96).

Atraído pela festa, Arnaldo não cede a essas ameaças e permanece no mesmo lugar, olhando deslumbrado para o espetáculo que se desenrola a sua frente. A segunda tentativa materna de persuasão, oferecer ao filho um pedaço grande de bolo, também falha:

> A Bia parece apenas incoerência de seu comportamento estúpido, pois não pode imaginar o idiota atraído pelo brilho dos talheres de prata e pelas peças de porcelana, pela gala dos convidados, belas e saudáveis pessoas, com suas vestes coloridas, pela iluminação abundante a descer em jorros de três lustres onde centenas de pequenas lâmpadas imitam velas com pingentes de brilhantes. Nunca vira, o coitado, espetáculo tão belo, nem entende o significado de tudo aquilo, mas não é com um pedaço de bolo que vão fazê-lo desistir de o contemplar. (BRAFF, 2003, p. 97).

Cada vez mais nervosa com a atitude do menino, Bia aproveita o entusiasmo dos convidados pelo banquete suntuoso para “afastar-se rapidamente pela porta que leva à cozinha”. Dissimuladamente, busca outra forma de manipulação para afastá-lo dos olhares dos convidados: a agressão física, recurso rotineiro e eficaz nesta família, “segura com firmeza o braço de Arnaldo, que não demonstra a menor surpresa com a rispidez de seu gesto”. (BRAFF, 2003, p. 98).

O diálogo aflitivo entre mãe e filho, instaurado pelo pensamento em fluxo, tensiona-se cada vez mais, já que Arnaldo, totalmente envolvido pelo espetáculo assistido, não cede à agressão física e verbal de sua mãe, que vai tentando, enfaticamente, obrigá-lo a voltar para o quarto, lugar de onde não deveria ter saído: “o idiota faz um ar de aborrecimento, alguma coisa o incomoda, mas não se move, pesado, cravado no chão”. (BRAFF, 2003, p. 98).

No clímax de sua ira, sentindo nojo de si mesma por ter sido capaz de gerar um filho deficiente, Bia faz outra agressão física e outra ameaça, que acabam sendo eficazes:

> Crava-lhe silenciosamente as unhas no braço: o quarto agora mesmo ou uma semana sem comida, seu porco. Arnaldo solta um grunhido de dor, abafado, mas não encara a mãe. Aos poucos ela o arrasta pelo corredor, sem nada mais dizer, pois emprega na empresa toda a força de que dispõe. (BRAFF, 2003, p. 98).

Satisfeita com o sucesso de sua atitude, ela retorna dissimuladamente à festa, “restabelecida a ordem cá e lá, ajeita o coque, recolhe os fios soltos de cabelo e responde serenamente que apenas um súbito mal-estar, resíduo de uma gripe mal curada”. (BRAFF, 2003, p. 98).

Como se vê, neste conto, o enunciador lança mão de procedimentos narrativos presentes nos contos de enredo, dada a diferença entre a situação inicial, o temor causado pela possibilidade de aparição de Arnaldo na festa, e a situação final, seu deslocamento definitivo para o quarto, ficando distante dos olhares dos convidados.

Entretanto, há uma tendência em narrar o estado de espírito tenso de Bia em contraposição ao deslumbramento do filho, a oposição fundamental mínima deste conto, reforçada pela questão normalidade versus anormalidade, apontada por Braff no projeto estético esboçado nas entrevistas.

Mais do que ações, o narrador ainda capta emoções, impressões e sensações das personagens. Desse modo, a enunciação utiliza, outrossim, procedimentos do conto de atmosfera, criada também a partir das figuras impressionistas empregadas,

como a descrição sensorial; o circuito construído pelo olhar das personagens; o pontilhismo, que gera um efeito de borrão, a percepção da mancha antes do reconhecimento do objeto mediante o enfoque do olho; e a luminosidade que recobre, de modo diferenciado, a todos.

Desse modo, na atmosfera tensa criada neste conto, o olhar torna-se representativo e engendra conflitos: o de Bia é desesperado, dissimulado, submerso numa rede de aparências; o de sua filha, aflito; o de Arnaldo, deslumbrado. De um lado, esse olhar revela medos, preconceitos, vaidades; de outro, conota deslumbramento pelo brilho, pela cor da novidade.

Há ainda o olhar vaidoso do desembargador, buscando a atenção dos convidados e da anfitriã. Para saber qual atitude tomar, a copeira busca o olhar da patroa. É também, pelos olhos, que a empregada tenta convencer o menino a comer o bolo. Os convidados olham o banquete deslumbrados pelo requinte oferecido. Bia teme o olhar julgador e punitivo deles. Através do olhar tudo fica, então, sugerido e não nomeado diretamente.

Desse modo, esse percurso figurativo não só ratifica a situação de conflito instaurada entre familiares cujos valores não se coadunam, entre actantes que não possuem o mesmo objeto-valor, como também colabora para a criação de uma narrativa intimista centrada em estados, sensações, atmosferas.

Encontramos também, em alguns passos deste conto, o pontilhismo que fragmenta a narrativa, gerando um efeito de borrão, de fora de foco, característica peculiar do estilo impressionista. Esse efeito de mancha tanto pode ser cromático, envolvendo a percepção de uma mancha colorida, como pode se vincular à abstração, ao uso de substantivos abstratos para dar conta dos gestos e das ações das personagens, antes que essas sejam claramente delineadas pelo enunciador.

Neste conto, o efeito de mancha, criado ponto-a-ponto, ocorre nos instantes em que a atenção do narrador se concentra nas imagens disformes de Arnaldo. Em um segundo momento – à proporção que o olhar do narrador, tal como uma objetiva fotográfica, vai-se focando – essas manchas se definem, assumindo formas e contornos mais precisos.

Dessa forma, num primeiro momento, Arnaldo é descrito submerso nas sombras, o que torna sua imagem pouco nítida. À medida que ele vai saindo dela para visualizar melhor a festa, dirigindo-se ao espaço da luz, sua imagem vai ficando mais clara. Em outras palavras, de início, ele ganha um efeito de indeterminação a partir de expressões predominantemente nominais, como:

> Aquele vulto impreciso a deslizar lenta e silenciosamente para a sombra que o armário projeta no corredor [...] Além da porta, imerso nas sombras do corredor, o idiota, imóvel, ameaça a noite com seu sorriso flácido, meio torto e úmido [...] Encoberto pela sombra, o fardo de sua vida pode muito bem passar despercebido [...] O cansaço da vida inteira, a despeito de todas as recomendações e ameaças, já está escapando da sombra, a um passo da sala de jantar. (BRAFF, 2003, p. 93-95).

Após essa série de impressões, o narrador reconhece nas sombras, no vulto impreciso, o menino deficiente, agora já delineado de modo mais objetivo e direto. Gradativamente, o organizador da voz narrativa apresenta, ponto-a-ponto, as peculiaridades de Arnaldo. Para tanto, num processo pontilhista, começa metonimicamente das partes - *a boca semi-aberta, os olhos miúdos estranhamente cintilantes e fixos* – até chegar ao todo, *o coitado, o idiota, o porco, o Arnaldo.*

Esse efeito de borrão, ou efeito de mancha, é ainda isotopicamente reiterado pela técnica impressionista de narração ao enfocar muitas pessoas, ao mesmo tempo, tal como ocorre, por exemplo, em **O Ateneu,** de Raul Pompéia, quando o narrador-protagonista Sérgio descreve coletivamente seus colegas de internato.

Os convidados da festa, com exceção do desembargador, sempre são descritos em conjunto, constituindo um sujeito coletivo. Coletivo no modo de presença na festa: “ocupados, todos, com os prazeres da boa mesa e com o alegre exercício da conversação”. (BRAFF, 2003, p. 93).

Coletivo por apresentar o mesmo objeto-valor: o deleite pelo requinte,

> Os patos à Califórnia são recebidos com aplausos gerais, provocados principalmente pelo modo suntuoso como são apresentados: duas empregadas de uniforme azul-marinho entram na sala de jantar segurando as duas pontas de uma travessa de prata com noventa centímetros de cumprimento; entre arranjos de pêssegos, cachos de uvas, cerejas, ameixas e (idéia de Bia) copos-de-leite trançados com rosas príncipe negro, aparecem dois patos dourados, fumegantes ainda, com as coxas roliças apontadas para o céu. (BRAFF, 2003, p. 97-98).

Coletivo no modo pelo qual são descritos pelo narrador: eles formam um tumulto, uma massa generalizada, não individualizada, sem contornos definidos, “a maré das conversas ora flui ora reflui, caótica, formando vários grupos pequenos, por vezes, para depois integrar a todos novamente em um único e grande grupo”. (BRAFF, 2003, p. 95).

Além disso, tanto os convidados como os anfitriões estão na sala de jantar, espaço da beleza, do luxo, do requinte, construído pela luz de lâmpadas que imitam velas com pingentes de brilhantes, pelo brilho dos talheres de prata, pelas vestimentas coloridas dos convidados.

Esse espaço é destinado exclusivamente às pessoas “normais” e renegado aos “anormais”, como Arnaldo, que, por sua vez, ocupa o espaço da sombra, uma pequena faixa de sombra projetada, ponto-a-ponto, pelo armário no corredor. Tal como Arnaldo, Samsa, em Kafka, habita um quarto sombrio, do mesmo modo que os proletários, em Zola, vivem na escuridão do subsolo e convivem com a indefinição do valor do seu trabalho no mundo mercantilista.

No conto, Arnaldo quer, no entanto, fazer parte de outro mundo, quer participar do banquete, incluindo-se, assim, nessa sociedade que lhe é proibida, renegada, tal como acontece com as proletárias Lucie e Jeanne, de Zola, deslumbradas por um espetáculo burguês.

No conto, Arnaldo se atrai pelo diferente, ao passo que as outras personagens - assim como a burguesa Hennebeuau, em Zola - renegam narcisisticamente o que não lhes é espelho. Essa leitura harmoniza-se, assim, com a de Braff (2007,

apêndice C), “a mãe, que habita o mundo da luz (sala de jantar) rejeita (conflito) o filho anormal que está nas sombras.”

Como vimos, o sujeito enunciador desse conto constrói uma isotopia figurativa que se aproxima da técnica impressionista. Temos, assim, a descrição das sensações das personagens, como a expressão sensorial de Bia, personagem *à flor da pele* diante de um fato que lhe provoca tensão. Dentre as sensações usadas para melhor apreender a realidade, a visão é predominante e está condicionada aos múltiplos e significativos olhares das personagens, descritos a partir de uma onisciência intrusa que tudo vê e analisa.

Essa figurativização impressionista ainda aparece por meio do pontilhismo, através do qual a enunciação constrói, numa seqüência de manchas e borrões, as sensações, as impressões. O efeito de borrão pontilhado é criado para sugerir a presença disforme de Arnaldo e a massa coletiva dos convidados.

Figurativiza-se, ainda, a representação da luz, o jogo da luz refletida e sombras iluminadas que reiteram oposições actanciais presentes no nível das estruturas narrativas. A presença da sombra, macro-figura impressionista recorrente em todos os contos da coletânea, reitera, ainda, o dialogismo da narrativa do conto com as epígrafes citadas.

Nesse sentido, como diz Braff (2007, apêndice C), “o olhar, somado aos contrastes (luz sombra, normalidade anormalidade) é a própria essência do conto”.

5.4. “Adágio Apassionato”: O paraíso perdido de Lígia

No nível das estruturas narrativas do conto “Adágio Apassionato”, há uma cena aflitiva entre mãe e filha, Lígia e Estela: um silêncio incômodo entrecortado por raros diálogos. O assunto gerador da tensão é o comportamento de Estela e o inconformismo da mãe diante dele.

Enquanto Lígia sofre diante do que considera perdido, a inocência da filha, Estela chora diante da situação em que vive: sua relação extraconjugal foi descoberta, o marido pediu o divórcio e ela questiona o direito de poder amar a mais de um homem: “Afinal, quais são os limites do amor?, fitando a mãe, a interrogação naquela mesma cara com expressão de areia e mar. Por que há de ser o coração tão estreito que nele caiba apenas um amor?” (BRAFF, 2003, p. 141).

Lígia, abalada nas suas certezas e inconformada com a postura da filha, põe fim ao quase inexistente diálogo, que termina quando o marido de Lígia, pai de Estela, adentra-se na casa. Nesse sentido, há um sutil desfecho – conversa interrompida – mas a tensão instalada não se dilui, permanece inconclusa.

O sujeito enunciador desse conto enfatiza essa tensão em detrimento do enredo, sem grandes acontecimentos. De forma reiterada, o enunciador, no nível das estruturas discursivas, ainda lança mão de temas e figuras impressionistas que auxiliam na criação dessa atmosfera aflita, nervosa. Desse modo, há traços do conto de enredo, mas predominam elementos do conto de atmosfera. Esse hibridismo dos procedimentos narrativos do conto constitui-se como outro fator a tensionar a narrativa.

Lígia sofre ao perceber que já não reconhece Estela, não mais inocente nem dependente da mãe. A menina transformara-se em uma mulher adulta, desconhecida pela mãe, que, por ser conservadora e religiosa, repudia o comportamento da filha, ao mesmo tempo em que sente saudade da época em que tinha domínio sobre ela, “como era bom aquele tempo em que eu a sabia uma parte de mim”. (BRAFF, 2003, p. 137).

Nesse tempo de segurança familiar, o reconhecimento materno era instintivo: ela reconhecia a filha pelo cheiro, pelo gosto, pela cor. Assim, a lembrança dessa fase infantil é sempre figurativizada de modo sensorial, “Estela que subia das ondas do mar, aureolada de sol, e vinha correndo ao seu encontro, aspergindo areia e o doce perfume de seu hálito infantil”. (BRAFF, 2003, p. 137).

Tendo, agora, a filha deitada no seu colo, adulta e desconhecida, a mãe não só recorda a época em que a dominava, como usa o instinto materno - procedimento antigo e usual - para reconhecê-la. Esse instinto revela-se por meio de figuras sensoriais, por isso ela tateia o corpo da filha, seu rosto, sua orelha, procurando reconhecê-la. O que percebe, no entanto, é um “corpo estranho, este corpo crescido, ela tateia: fora de seu controle”. (BRAFF, 2003, p.137).

É do mesmo modo sensorial que Lígia quer ter certeza sobre as ações da filha. A mãe não se contenta com boatos supostamente maldosos, quer ouvir a voz da filha assumindo a verdade:

> ...precisava ouvir da própria boca, a boca de Estela, com a força de seu hálito, para então acreditar. Quando ouviu sua voz pelo telefone, logo depois do almoço, meu Deus do céu, uma voz assim, e achou que havia fundamento nas histórias. (BRAFF, 2003, p. 139).

É, então, pelo instinto, figurativizado ponto-a-ponto pelas sensações, que Lígia recorda seu paraíso perdido; é pelo instinto que ela tenta presentificá-lo; e é, ainda, instintivamente que ela quer ter a certeza do fato que repudia, o envolvimento amoroso da filha, fora do casamento.

Inconformada com a transformação sucedida com a filha – para a mãe, a inocência transformara-se em malícia -, Lígia a acaricia dissimuladamente, enquanto sente saudades do tempo passado, tempo de tranqüilidade familiar. Ela tateia a filha adulta procurando encontrar a criança perdida, quer ter a sensação insubstituível do tempo reencontrado. O desencontro causa-lhe sensações dolorosas, “aguda e travosa, uma coisa arranhando o interior de sua garganta – a consciência da perda.

E antiga”. (BRAFF, 2003, p. 138). Essas sensações de sofrimento provocam-lhe lembranças de tempos passados.

Desse modo, a enunciação recupera a temática essencial do Impressionismo, a percepção do tempo passado e os ritos da memória. Lígia quer reviver o vivido, dramatizar as sensações vividas; quer *presentificar*, tornar presente, o passado evocado. Ela mostra, a todo o momento, desejo de dominar a filha tal como o fazia quando essa era criança. Ligia deseja ainda rever em Estela a inocência perdida, sendo que o tempo de agora e a filha de agora já não a fazem feliz. O *paraíso* ficou, então, restrito à infância perdida da filha: tempo de segurança familiar,

> Tenta com afinco encontrar a Estela que emergia das ondas, mas só a encontra perquiridora refazendo as significações. Sem auréola de sol – tenebrosa. Bem mais fácil enlaçar-lhe o corpo quando molhado, apesar do sal e do frio. Conhecia-lhe, então, todas as curvas existentes e as que apenas se prometiam. (BRAFF, 2003, p. 139).

Lígia é uma personagem *à flor da pele:* está preocupada, aflita, suando nervosa. Em outras palavras, sua aflição por não conseguir resolver o problema instaurado figurativiza-se, ponto-a-ponto, por meio do sensorial, então ela sua, suas mãos ficam frias, “por mais que se desespere tentando resolver a questão, apenas uma fina camada de suor no buço e as palmas das mãos frias e úmidas. Não está preparada para as transformações nem as deseja”. (BRAFF, 2003, p. 138).

Além disso, nessa cena em que o silêncio incomoda, ela não só tateia filha nervosamente, como se comunica pelo olhar, outra figura sensorial:

> O Cristo da parede, coração exposto, não aparece mais na paisagem que até há pouco o sustentava. Lígia olha para o Cristo e para a janela, olhar duro e reto, irritada com a impotência dos dois. Então, olha para o vulto impreciso de Estela sem saber mais nada, seu mundo vazio. (BRAFF, 2003, p. 138).

Através de seu olhar, do percurso figurativo construído por ele, Lígia arquiteta conflitos com suas convicções religiosas, com a vontade de evasão dos problemas, com a filha considerada degenerada. Lígia se dirige a Cristo de coração exposto, possivelmente o Sagrado Coração de Jesus, buscando ajuda para as suas aflições. Além de ser um ponto de apoio, que nesse caso não chega a ajudar, essa figura divina remete à religiosidade da mãe, que acredita em uma conseqüente punição da filha pela sua relação extraconjugal, vista como pecado pela ótica cristã.

Lígia é cristã e apresenta atitude tipicamente católica ao ter uma imagem divina e ao cultuá-la. A partir desse índice, buscamos as reflexões católico-cristãs sobre o pecado:

> O pecado é uma falta contra a razão, a verdade, a consciência reta; é uma falta ao amor verdadeiro, para com Deus e para com o próximo, por causa de um apego perverso a certos bens [...] O pecado é ofensa a Deus [...] Pode-se dividir os pecados segundo seu objeto, como em todo ato humano, ou segundo as virtudes a que se opõem, por excesso ou por defeito, ou segundo os mandamentos que eles contrariam. Pode-se também classificá-los conforme dizem respeito a Deus, ao próximo ou a si mesmo; pode dividi-los em pecados espirituais e carnais, ou ainda em pecados por pensamentos, palavra, ação ou omissão. (CATECISMO ..., 1962, p.495-496).

De acordo com essa lógica adotada por Lígia, Estela pecou, então, por *pensamentos*, pressuposto da sua ação; por *atos*, a traição matrimonial; por *palavras*, o questionamento sobre o dogma cristão da monogamia; e por *omissão*, ao esconder, por um tempo, seu pecado. Além disso, o amor conjugal, de acordo ainda com o ideário católico-cristão, exige dos esposos uma fidelidade inviolável.

Desse modo, Estela violou aquilo que sua mãe considera sagrado, figurativizado pelo Cristo de cabeceira. Essa consciência de violação não perturba Estela, mas abala Lígia:

> De súbito lhe vem à mente a palavra violação: seu significado perigoso. Se já estava há algum tempo aflita com a falta de progressão da entrevista, agora está convencida de que não deveria tê-la começado. Pelo menos ali, no quarto do casal (,,,) Volta-lhe o sentimento da violação, cujo zumbido, aliás, não tinha deixado de ouvir num espaço por baixo da consciência. E observara, então, como naquele momento se arrependera de ter trazido a filha para seu quarto (BRAFF, 2003, p. 140-141).

Como se vê, a mãe arrepende-se de ter recebido a filha ali no seu quarto, espaço que julga abençoado pelo laço do matrimônio, pelo Sagrado Coração de Jesus. Envergonha-se desse arrependimento, mas teme contagiar-se pelo pecado de Estela, que, na visão de Lígia, violou o sagrado:

> Lígia arrepende-se de ter trazido a filha para seu quarto. E é com horror que pensa nisso, porque aquela é a filha que criou, tentando todos os dias educá-la, fazê-la igual a si mesma. Tê-la agora deitada em sua cama, com a cabeça abandonada em seu regaço, é uma espécie de convivência indesejada. Há pecados contagiosos como doenças. (BRAFF, 2003, p. 139-140).

Logo depois, a mãe passa por outro arrependimento, como o de ter-se arrependido de estar com a filha, que julga pecadora, em espaço considerado sagrado. É esse segundo arrependimento que a estimula a tatear novamente Estela, agora pelo beijo, a “curvar-se e, lábios tateantes, procurar a face da filha”. (BRAFF, 2003, p. 141).

Esse espaço onde estão mãe e filha - escolhido porque Lígia divide a casa por assunto - nesse caso, segredos de alcova - também é figurativizado sensorialmente, por um processo pontilhista: o ar é morno e a luz que entra pela janela é mancha azulada, difusa, pontilhada. Lígia também dirige seu olhar de socorro a essa janela: trata-se de uma forma de fuga (dos problemas, do olhar furioso da filha) ou apenas uma direção certa para fixar seu olhar perdido entre seus pensamentos.

Lígia não só dirige seu olhar ao Cristo e à janela, como também o faz pela filha. Entre Lígia e Estela há um conflito instaurado, já que entre elas há opiniões e condutas divergentes. A mãe valoriza aquilo que é conservador, como a educação dos filhos, o matrimônio, visto como sacramento sagrado. Em contrapartida, a filha, o fruto desse conservadorismo, subverte os ensinamentos religiosos, relaciona-se com outro homem, questiona a monogamia, assumindo, assim, uma postura de ruptura, mais modernizadora e menos presa às convenções.

Trata-se, dessa forma, do embate entre actantes que não possuem o mesmo objeto-valor. Aqui ainda se encerra a oposição fundamental mínima do conto: o convencional em confronto com o moderno, revolucionário; o olhar conservador confrontado ao renovador; a visão do amor que se faz unilateral de um lado, ilimitada de outro.

Como vimos, há uma atmosfera tensa entre mãe e filha, transcorrida em um quarto de ar morno, carregado, onde as cortinas estão cerradas, escurecendo o local; onde a consciência católico-cristã aflora-se e perturba Lígia, um sujeito à flor da pele; onde Estela desorienta-se sem saber qual atitude tomar. Esse percurso temático-figurativo da tensão redimensiona a percepção do tempo que, para Lígia, custa a passar, já que ela não gostaria de estar naquela situação:

> Há mais de meia hora a claridade azulada se esvai lenta e esignadamente pelas cortinas cerradas, abandonando o quarto [...] Ao fecharem sem ruído a porta do quarto, apesar da penumbra em que imergiam, por causa das cortinas, Lígia percebeu que era ainda dia claro. (BRAFF, 2003, p. 137-140).

O enunciador deste conto, por meio de uma voz narrativa, lança mão de um andamento no tempo do adágio musical. Trata-se de um andamento lento e angustiado, que é somado à forma de uma sonata, apassionata. Esta sonata desenrola-se por meio de contrastes entre as partes de um todo, trabalhando com divergências em tensões, momento no qual são expostos, desenvolvidos e recapitulados alguns contrastes temáticos: a limitada Lígia, que conhece a Estela

menina, mas desconhece a ilimitada filha adulta; a visão católica, unilateral, de Lígia que a impede de compreender o comportamento da filha e sua concepção ilimitada de amor; a dificuldade materna de entender Estela e o mundo, a partir de um ideário exclusivamente católico. Nesta sonata ritmada pelo adágio, Lígia fica impossibilitada de ter uma percepção nítida da situação, já que a sente de modo difuso, com impressões.

Nesta situação difusa, sem solução, o enunciador do conto delega a voz narrativa a uma onisciência seletiva. Segundo Friedman, por meio desse tipo de narrador, "o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens. Logo, em vez de ser-lhe permitida uma composição de diversos ângulos de visão, ele encontra-se no centro fixo". (FRIEDMAN, 2002, p. 178). O enunciador, através desse narrador, mostra o que deve ser visto e como deve ser visto.

Assim, neste conto, o organizador da voz narrativa mostra o que deve ser visto a partir do que ele lê nos pensamentos, impressões e sensação de Lígia, a personagem mais "tocada" por ele. O narrador conta-nos o que sabe de Estela, o que quer contar sobre ela, entretanto o que prevalece são as impressões de Lígia sobre a filha. Em outras palavras, essa onisciência seletiva percebe as emoções e impressões que Lígia tem de Estela e nos conta o que Lígia vê. Assim, boa parte do que nós, leitores, sabemos sobre a filha origina-se nos pensamentos da mãe. Braff comenta a escolha desse procedimento:

> "Adágio Apassionato", ouso arriscar, tem como tema principal a perplexidade da mãe que não pode entender a filha, cada vez mais estranha. A filha é o pivô, o obstáculo, ela é a esfinge que a mãe não consegue decifrar. Por ser um conto de atmosfera, pareceu-me que o narrador demiurgo era necessário. Uma das razões é que a mãe, como narradora, explicitaria o tema, que deve ser depreendido do discurso sem ser denominado. A filha é a transgressão, a ruptura. A mãe é a tradição. Nela encontra-se principalmente a moralidade cristã. Por isso o Cristo de coração exposto testemunhando. Por isso o quarto quase um tabernáculo, o ambiente azul, a claridade que se esvai. Ora, optei pelo narrador onisciente, mas colado à mãe, que é quem contracena com Estela, que é quem a pode observar e ao mesmo tempo estranhar. Este tipo de narrador, já foi utilizado, por exemplo, por Stendhal, com o Julien Sorel. Claro que não tive a pretensão de fazer igual, mas aproveitei a idéia do narrador colado,

> isto é, um narrador em 3ª. pessoa, que adota o ponto de vista de uma das personagens. (BRAFF, apêndice C).

De um modo ou de outro, sabemos, então, que Estela é, desde criança, curiosa e desconfiada. Lígia sempre se recorda da filha saindo do mar, deslumbrada pelo seu mistério, já que é sobre ele, sobre seu sal vital, que a menina insiste em questionar, nem sempre acreditando na resposta usual da mãe:

> [...] cheia de inquietação, de longe, ainda, perguntava mãe, foi mesmo Deus quem salgou a água do mar? [...] Retrucava, às vezes, o coração cheio de suspeitas, mas como é que você sabe?, querendo descobrir as razões que se escondiam nas resposta da mãe. (BRAFF, 2003, p. 137-140).

Nessa mesma praia onde brincava com a mãe e fazia-lhe perguntas infantis, Estela construía castelos de areia. Desde criança é questionadora, desde criança parece entreter-se com aquilo que não é estável, fixo, definitivo: castelos de areia, que logo se desfazem. Diante de seu comportamento, infantil e adulto, podemos supor que ela fez do seu casamento uma brincadeira de criança, um castelo de areia. O matrimônio não foi, assim, definitivo, fixo, único, como esperava sua mãe. A maneira como ela questiona a monogamia, outro índice a sugerir essa leitura, é tão natural quanto o modo como perguntava sobre a origem do sal no mar: “afinal, quais são os limites do amor?, fitando a mãe, a interrogação naquela mesma cara com expressão de areia e mar”. (BRAFF, 2003, p. 141).

Quando criança, era insolente e considerava os adultos culpados por tudo. Agora, adulta, ela não culpa a mãe pelo seu sofrimento, mas busca nela ajuda, alívio, respostas para a sua aflitiva situação. No entanto, a mãe, que antes a dominava, já nada pode fazer. Estela deve, portanto, ser o sujeito de sua própria história, mas está desorientada, sem certezas e não sabe qual medida tomar.

A cama onde mãe e filha estão sentadas também figurativiza essas incertezas de Estela: trata-se de um lugar que perdeu a exatidão, agora é ninho de nuvens,

metáfora para o cambiante, para o incerto, “a cama, colcha repuxada, perdeu a aspereza das formas exatas: ninho de nuvens, agora”. (BRAFF, 2003, p. 137).

A indignação afeta as duas personagens. Lígia está indignada com o comportamento da filha; a filha, com o comportamento do marido, decidido a separar-se por conta daquilo que ele considera como traição, “contou indignada a decisão do marido. Irrevogável. Ele, um advogado com seu vocabulário”. (BRAFF, 2003, p. 141).

Ambas estão desorientadas: Estela, sem saber qual atitude tomar; Lígia tem suas certezas abaladas e já não pode posicionar-se seguramente diante da filha. Sentimentos semelhantes afetam as duas personagens, entretanto são emoções de diferentes origens. Enquanto o estado emocional (a indignação, a tensão e a confusão mental) de uma nasce do conservadorismo, o da outra advém de uma atitude renovadora, de ruptura.

No nível das estruturas discursivas, há também uma semelhança quanto à figurativização empregada na construção dessas personagens, quase sempre produzida por um processo pontilhista. Tal como a mãe, Estela é descrita por meio de figuras sensoriais: quando criança, iluminada pelo sol, loira, salgada pelo mar, com hálito infantil docemente perfumado, vestida com um maiô azul com estampa de estrela, num trocadilho com Estela; quando adulta, tenebrosa, pele arrepiada, olhos vermelhos, chorosos, inchados, semblante destruído, um vulto impreciso.

Como vimos, há uma isotopia temático-figurativa a apontar traços impressionistas neste conto intimista, centrado no estado de alma das personagens. O império das sensações, o intuicionismo discutido por Bergson: é pelo instinto sensorial que Lígia relaciona-se com sua filha, seu presente, seu pretérito; pelo olhar, outra figura sensorial, Lígia constrói seu circuito de conflitos; não só as personagens, como também o espaço, onde se desenrola a quase nula ação, são figurativizados pelas sensações; o quarto morno é pouco iluminado pela luz, que invade lenta e gradativamente o espaço através da janela; o entardecer e a figura da sombra colaboram na indefinição da situação, deixando-a difusa.

Do ponto de vista temático, além dos contrastes já mencionados, o enunciador recupera a questão de resgate do tempo: Lígia quer a felicidade de ressuscitação, de

reconquista do tempo passado e perdido; quer sentir na mulher adulta a criança; quer recuperar o tempo de segurança familiar, seu paraíso perdido.

5.5. “No dorso do granito”: O traço colorido e nervoso de Menalton Braff

Em “No dorso do granito”, há um fazer frustrado por parte de Solano, um matador profissional contratado para praticar uma emboscada noturna a um conhecido. Ao entardecer, o jagunço vai para o lugar do crime, prepara os apetrechos necessários para o seu ato e faz a checagem do local: um barranco próximo a uma grande pedra de granito, escondida por plantas. Ele caminha pelos arredores do lugar, certificando-se de que tudo está apropriado para o seu ato. Solano prepara-se, desse modo, para praticar o serviço que lhe fora confiado.

Enquanto espera a hora fatídica, reflete sobre seu iminente ato e relembra seu passado familiar. Absorto em seus pensamentos, adormece deitado no dorso do granito, onde estavam arrumados seus objetos, e acorda pela manhã sem ter realizado sua missão.

Há, desse modo, no nível das estruturas narrativas, uma diferença entre a situação inicial, preparar-se para tocaiar, e a situação final, adormecer sem cometer o homicídio. Há, outrossim, um desfecho: a tocaia frustrada. Nesse sentido, o enunciador desse conto lança mão de alguns procedimentos narrativos utilizados pelo conto de enredo.

No entanto, ele não se limita ao uso desses procedimentos, pois, entre Solano preparar a tocaia e adormecer sem cometê-la, o enunciador cria, por meio de uma voz narrativa impressionista, descrições sensoriais, reflexões interiores via um pensamento em fluxo com lembranças de tempos pretéritos. Além disso, o estado de alma da personagem sobrepõe-se a sua ação.

Tais recursos impressionistas, que serão mostrados ao longo da análise, auxiliam na criação de uma situação em que temos também a atmosfera, o ambiente, a situação de uma ação. Temos, assim, um conto híbrido que apresenta características não só do conto de enredo, como também do conto de atmosfera. Trata-se, assim, de um conto cuja ação é quase nula, pois a personagem apenas

espera a hora fatídica. Mais do que ações, o organizador da voz narrativa propõe enunciados descritivos; o que fica é a impressão de Solano sobre aquilo que ele vê, a realidade da qual quer espaçar, e sobre aquilo do qual se lembra, o convívio familiar que ele deseja reviver.

O ato frustrado de Solano sugere que ele não quis realizá-lo, embora soubesse como fazê-lo, pudesse executá-lo e devesse cumprir o serviço comprado. Em outras palavras, a emboscada frustrada, se tivesse ocorrido, render-lhe-ia suporte financeiro para que saísse da vida regrada e solitária em que vivia. O dinheiro ganho dar-lhe-ia a competência necessária para resgatar a convivência familiar outrora perdida. Dessa forma, com o montante, ele arrumaria a vida de sua família, oferecendo-lhe conforto e, sobretudo, sustentaria seu pai, vingando-se, assim, das antigas acusações de ociosidade das quais fora vítima.

A emboscada realizada proporcionaria, então, o poder financeiro para que essa personagem entrasse em conjunção com seu objeto-valor: uma vida confortável com seus familiares, diversa financeiramente daquela vivida no passado. Nesse sentido, a emboscada poderia funcionar também como um actante-doador de competência modal para que Solano pudesse realizar a sua perfórmance, “Vida como a de vocês, essa que pra mim não quero. Só espero minha vez”. (BRAFF, 2003, p. 85).

No entanto, mesmo sendo um profissional preparado para cometer o homicídio, ele dorme e não comete o crime previsto, não realiza, portanto, a perfórmance esperada. Esse ato falho não aparece no enunciado abruptamente ou apenas como desfecho. É antes sugerido pelos pensamentos de Solano, que passa de um estado de aparente tranqüilidade a um estado de tensão.

Melhor dizendo, Solano prepara antecipada e competentemente a emboscada, mas vai aos poucos mostrando o desconforto da situação, pois terá que matar outro sujeito, que lhe é conhecido, e ainda terá que dar uma prova do serviço cumprido. Isso o deixa tenso, pondo em dúvida seu real desejo de cumprir o combinado, de realizar essa perfórmance. Nesse sentido, há o conflito vivido pela personagem: Solano deve cumprir sua tarefa, mas não sabe se quer, verdadeiramente, cumpri-la.

Quase na iminência do ato que mudaria sua vida, dormir repentinamente não seria uma atitude coerente para um experiente matador, como ele parece ser no início do conto. Nesse contexto de dúvida, pode-se supor que Solano revela o desejo de não cumprir sua missão.

Em outras palavras, o organizador da voz narrativa mostra-nos, no início do conto, um jagunço que parece se preparar, de modo profissional e competente, para tocaiar. No entanto, com a proximidade da hora fatídica, o narrador vai mostrando um jagunço sensibilizado e incomodado com o fato de precisar tocaiar um conhecido. Assim, dormir sem cumprir sua missão sugere uma forma de fuga, uma reação de defesa, uma maneira de não cometer mais um crime:

> Não que seja um trabalho prazeroso: a náusea inevitável à vista da morte, **o desconforto estético de ver um corpo humano inerme e frio. Mas era a sua oportunidade, talvez a última** [...] **Ele, um homem com um dos pés na outra margem de seus limites, por isso mesmo desesperado** [...] Não de comerem juntos, o conhecimento, nem de dirigir palavra, mas de passagem, meio de longe, os cumprimentos, e o suficiente para que já sinta muita dificuldade no serviço. A distância ajuda. A noite também. Acerta um vulto. Alguns amigos, que a bala em chegando e acertando um alvo provoca um coice no ombro, avisando. **Muitas vezes puxara o gatilho com vontade de sentir aquele coice, uma coisa vantajosa, um truque sabido por pouca gente**. Jamais conseguira. O pior no trabalho encomendado, não é puxar o gatilho e ver o alvo tombar de toda sua altura. O pior é depois chegar perto, ver o rosto conhecido ainda com as marcas da vida que foge devagarinho, e arrumar uma prova da execução do serviço. **Tudo isso é bem mais fácil se o fulano é visto pela primeira vez, não tem um nome, uma casa, não tem história** [...] **É justo, ele repetia sem coragem de encarar ninguém, é justo um velho como eu. Agora, então, decerto muito mais acabado. Tantos anos já.** (BRAFF, 2000, p. 86-8, grifo nosso).

Como se vê, o matador sente-se cansado, idoso, despreparado para a tarefa; seu corpo dói; ele se ajeita na pedra e dorme; não cumpre, assim, sua missão. Desse modo, fica pressuposto no enunciado que Solano não muda o rumo de sua vida. Pressupõe-se, pois, que continua, como sugere seu nome, só.

O ato frustrado, a ação que não se realiza, aparece como tema em vários momentos do livro **À sombra do cipreste.** Trata-se, pois, de uma isotopia freqüente na prosa braffiana. No conto "Crispação", por exemplo, um casal infeliz não consegue terminar um casamento fracassado. Em "Adeus, meu pai", uma mulher não se liberta de uma angustiante missão – cuidar de seu pai - a tempo de viver uma história de amor desejada.

Conforme já observara o contista, apêndice A, esta é uma das maneiras de selecionar os contos: agrupá-los tendo como foco, por exemplo, personagens que estejam vivendo uma situação-limite e que falham diante dela. Nesse sentido, consideramos ser, sobretudo, o fracasso humano a conferir unidade temática aos contos.

No nível das estruturas discursivas, a figurativização é amplamente empregada pela enunciação e analisá-la torna-se extremamente relevante para a construção dos sentidos. Por esse motivo, faremos um estudo mais pormenorizado desse recurso persuasivo.

Assim, em "No dorso do granito", o sujeito da enunciação instaura uma isotopia figurativa que se assemelha àquela empregada pelos prosadores impressionistas, tal como ocorre nos demais contos. Nossa análise procurará apontar como se configura essa aproximação figurativa – e até temática -, entre enunciados produzidos por diferentes enunciações.

O uso de figuras de retórica, freqüente não só nos contos da coletânea como também nas outras obras de Braff, pode ser compreendido como um dos recursos discursivos empregados pela enunciação para persuadir o enunciatário, colaborando para a criação de uma atmosfera sugestiva, tipicamente impressionista.

Um desses recursos empregados é a metáfora, figura do discurso em que, segundo Fiorin (2000), ocorre uma alteração do sentido de uma palavra ou

expressão quando entre o sentido que o termo tem e o que ele adquire existe uma intersecção,

> O medo é um verme fedorento que mora dentro dele, que sobe até a garganta depois desce até os intestinos. Às vezes, ele sente o bicho se movendo, faminto, roendo tudo que cai de bom no vazio do seu corpo, lambendo seu coração com língua de lixa. (BRAFF, 2003, p.85).

Neste conto, a metáfora aparece para conotar a morbidez do momento e o medo de Solano ao enfrentar o incontrolável, a natureza. O anoitecer lhe sugere a iminência da hora fatídica. Isso o amedronta, causa-lhe, inclusive, repuxos no peito, índices de seu temor.

O medo, enquanto metáfora personificada que elimina diferenças entre as realidades conotadas, também é descrito por meio de figuras sensoriais: trata-se de um verme que possui vida, odor, sensações, movimento, agindo de forma feroz, áspera, *língua de lixa*, ao atacar Solano. Essa imagem do medo que corrói Solano é construída, portanto, com impressões sensíveis e metafóricas.

Como se vê, essa imagem do medo é disfórica. O mesmo não acontece com a figura *sono*, outra personificação que, de forma eufórica, livra momentaneamente Solano da crise vivida, pois ele adormece e acorda sem tocaiar, “o sono desce das copas escuras como carícia de plumas e fecha seus olhos”. (BRAFF, 2003, p. 89).

Outra figura de retórica que contribui para a criação do lirismo impressionista é a metonímia. É, então, metonimicamente que Solano checa o local de seu frustrado ato, criando uma relação de inclusão entre o jagunço e suas botas, “caminha um pouco, apreciando a competência com que suas botas vão à frente farejando a terra esturricada”. (BRAFF, 2003, p. 84).

Menalton Braff comenta seu apreço pelo uso de figuras de linguagem no seu projeto estético, apêndice A. De acordo com o contista, o emprego desse recurso possibilita multiplicidades de leitura, contribuindo para a criação de uma linguagem artística, que transcende o pragmatismo. Nesse sentido, segundo Braff, a figura de

retórica é fundamental para a criação de um enunciado lírico-impressionista, aspecto recuperado e apontado nesta pesquisa.

Conforme já expresso, ao prosador impressionista interessa captar o instante, a realidade em eterna metamorfose. Para dar conta dessa realidade circundante, o prosador procura captá-la de diversas formas. Uma delas é através da descrição sensorial: os sentidos mostram aquilo que o artista vê, toca, ouve, cheira e prova. Sendo assim, as descrições sinestésicas pululam nos textos impressionistas. Esse tipo de procedimento estilístico – conhecido como écriture artiste – aparece neste conto em debate por meio de enunciados descritivo-figurativos bastante empregados pela enunciação, sobre o qual discorremos a seguir.

Dessa forma, observamos que o enunciador, ao descrever o cenário da emboscada e registrar o estado de alma de Solano, produz uma série de figuras sensoriais e, ainda, sinestésicas, que são criadas ponto-a-ponto. Cria-se, assim, um enunciado descritivo-figurativo ao mesmo tempo plástico, pictórico, sensorial, bem ao gosto impressionista, como mostra a citação transcrita logo abaixo.

As sensações aparecem descritas, isoladas ou por meio de sinestesias, em todos os contos do livro. Neste em questão, a visão é predominante. Segundo Braff, apêndice B, em “No dorso do granito”, a natureza do conto exige o uso de enunciados sinestésicos, pois há um cenário ao ar livre e um corpo exposto às sensações.

Já em “Guirlandas e Grinaldas: o perfume”, por exemplo, o olfato é privilegiado, criando outros efeitos de sentido, como mostraremos nas nossas considerações finais. O mesmo procedimento aparece nos outros contos analisados, como o percurso construído pelo olhar em “O banquete” e a descrição sensorial das personagens que estão à flor da pele em “Adágio Apassionato”.

No conto em análise, esse acervo impressionista é utilizado em momentos diferentes, seja na descrição de um cenário ao mesmo tempo colorido e ermo, seja nas figuras que remetem ao estado de alma de Solano ou presentes na sua memória do passado, seja nas figuras de retórica empregadas. Todas essas ocorrências aparecem de forma reiterada, formando isotopias, descritas a seguir.

Temos, então, a recorrência de figuras do discurso que descrevem o crepúsculo – fim do dia, morte do sol -, em um lugar isolado, propício a emboscadas. Ao mesmo tempo em que esse espaço é pontilhado cromaticamente, ele aparece como ermo, sem indício de vida:

> Da tarde não resta mais que uma **claridade leitosa no céu pêssego-maduro**, um céu largo pairando por cima das árvores, por cima de Solano, que, olhando para o alto, testa enrugada, perde a vontade de estar contente porque **tarde assim lhe parece perigosa, mensageira de desgraça**. Arranca uma **haste de capim** para ter o que morder pois não gosta daquele céu parado [...] Fechando a retaguarda, uns pés inexplicáveis de **bananeiras** [...] Nenhum movimento por ali, nada que possa ter vida senão, talvez, alguns seres miúdos, desses que rastejam sem altura, anonimamente. **Nada que se mova, à vista: o mundo imobilizado, de respiração presa** [...] Não fosse a **penumbra do crepúsculo**, talvez ainda pudesse encontrar algum **poço abandonado** pelas vizinhanças, o lugar com vestígios de antiga habitação – uma tapera: **as bananeiras**, uns restos de **tijolos** e um pedaço de **louça branca**, algum prato quebrado, vistos na chegada. (BRAFF, 2003, p. 83-4, grifo nosso).

Como se vê, o sujeito da enunciação, por meio de uma voz impressionista, cria um enunciado descritivo-figurativo ao mesmo tempo vivo e morto: o céu é “pêssego-maduro”, o capim é verde, as bananeiras são amarelas, os tijolos são marrons, a louça é branca, enquanto o local da emboscada é deserto, quase não tem sinais da presença de vida. É nesse local pontilhado em “colorido-cinza” que Solano poderia ter mudado o rumo de sua vida se tivesse cometido o homicídio contratado. Logo, vida e morte são temas que (re)aparecem durante todo e enunciado, recobertos por figuras que ora se reportam a um, ora outro, ora a ambos.

No trecho transcrito acima, observamos a predominância de figuras que remetem ao visual, já que a descrição impressionista se pretende cromática. Há, ainda, outro modo de apreensão direta do 'real', típico desses artistas e já mencionado anteriormente: o uso de sinestesias, figura que melhor espelha a apreensão sensorial que o enunciador tem da 'realidade'.

Sobre o uso de sinestesias em enunciados descritivos, diz Iara Rosa Farias (2002, p.176-7):

> De caráter linear, a discursivização obriga a apresentar de maneira sucessiva tudo aquilo que é de caráter eminentemente simultâneo. Em outras palavras, os acontecimentos com os atores de uma narrativa, que simulam ocorrências sócio-culturais tanto no nível individual quanto coletivo, não ocorrem de maneira sucessiva, um após o outro, como os encontramos nos enunciados. No que diz respeito à percepção dos objetos, sabemos que é uma atividade de caráter sinestésico, na qual se apresenta a concomitância dos sentidos. Não é possível dizer de uma só vez aquilo que se percebe, do mesmo modo que é impossível discursivizar, por meio do enunciado, todo o espaço, tempo, atores que constituem sua narratividade. Há textos que buscam simular a simultaneidade dos acontecimentos.

O sujeito da enunciação que produz esse conto parece querer simular a simultaneidade das sensações, empregando sinestesias. Antes de chegar ao local do crime, Solano banha-se em um ribeirão cuja água é fria, fresca, silenciosa:

> Água de uma **cor fria** por conta das sombras de vimes e salgueiros mergulhando os braços até alcançar com os dedos o leito lodoso do ribeirão: os cotovelos molhados. **Frescor de água, silenciosa**. (BRAFF, 2003, p.84, grifo nosso).

Observamos que na descrição do cenário da emboscada, por exemplo, além da paleta já demonstrada, o ermo do local é sinestesicamente reiterado pela presença de uma ave noturna ao mesmo tempo negra e silenciosa, compatível, portanto, com as demais figuras já mencionadas:

> **Risco preto silencioso**, raio sem brilho, um curiango fere o céu – nesga de azul luminoso enquadrado entre as copas das árvores – e pousa na estrada. (BRAFF, 2003, p. 85, grifo nosso).

Outras sinestesias colaboram para constituir essa isotopia, que constrói o local isolado da emboscada, já há algum tempo sem ruídos nem movimentos. Repentinamente, chega um vento que, segundo Solano, é mensageiro de desgraça, com uma presença que traduz odor e tato:

> Solano sente na cara a virada do vento. É de repente e de maneira imprevista, depois de uma longa pausa de vazio absoluto. Ruído nenhum, nenhum movimento. Galhos e folhas – rebarbas de uma estátua negra – totalmente imóveis, sem respiração. Então chega este vento morno, saído quem sabe das entranhas do planeta, arroto da terra, **um vento com cheiro de enxofre, quente é áspero**. (BRAFF, 2003, p. 87, grifo nosso).

A sinestesia é, assim, uma figura retórica que funciona como um mecanismo discursivo-persuasivo da enunciação que - como os prosadores impressionistas - procura captar e simular as primeiras impressões sensoriais transmitidas pelo mundo natural.

Esse enunciador cria, então, Solano, um sujeito tenso, à flor da pele, sensorial e, às vezes, sinestésico, que “abre todos os sentidos” (BRAFF, 2003, p. 88) para ver, tocar, provar, aspirar e ouvir a realidade que lhe é circundante. Da realidade atual, ele procura escapar; já a antiga, aquela já perdida, ele deseja recuperar.

Único companheiro de Solano nesses momentos de tocaia, o cigarro é a figura que o remete ao passado familiar, rememorando não só as recusas do pai em sustentar-lhe o vício, como também a ajuda clandestina da mãe. O jagunço, provavelmente influenciado por essas lembranças, dirige um olhar infantil e cromático para o seu companheiro, desfrutando de um dos seus poucos momentos de prazer, “solta a fumaça do cigarro lentamente e acompanha com olhar de menino sua subida azul espiralada” (BRAFF, 2003, p. 84).

Desse modo, Solano evoca lembranças de outrora, relembra a casa paterna, recorda seu passado miserável. Outra metáfora personificada colabora para oferecer o fio da meada nesse processo de lembrança, de evocação, “os olhos abertos não seguram os pensamentos, que, em bando, refazem percursos de sua vida”. (BRAFF, 2003, p. 88).

Nesse processo de resgate das sensações do passado, ele se mostra, primeiramente, hostil à miséria vivida e às humilhações recebidas do pai, sentindo a necessidade de romper com a tradição de pobreza instaurada na sua família. No entanto, aos poucos, revela desejo de recuperar o convívio familiar, “sentia vontade de voltar a viver com eles, naquele sossego deles e com aquela mesma falta de qualquer resto de esperança”. (BRAFF, 2003, p. 86).

A emboscada realizada seria, então, a forma – mesmo que ilícita e desagradável - por ele encontrada para recuperar esse paraíso perdido, já que poderia até deixar o seu pai “vagabundeando de pandulho cheio”. (BRAFF, 2003, p. 88).

Solano é, portanto, um sujeito em crise com os seus valores: seu tempo, passado e presente; sua ação, ter a sensação desagradável de matar ou manter sua vida regrada financeiramente. Essa crise, que encerra oposições fundamentais mínimas, colabora para deixar ainda mais tensa a narrativa, já tensionada pelo hibridismo oriundo dos dois procedimentos narrativos utilizados no conto.

Trata-se, desse modo, da (re)atualização da temática vital do Impressionismo: a percepção do tempo e os ritos da memória. Como vimos, o passado pode ser recuperado via memória de um narrador-personagem, como ocorre na prosa brasileira com os narradores de **Dom Casmurro** e **O Ateneu**, de Machado de Assis e Raul Pompéia respectivamente.

De um ponto de vista semiótico, podemos analisar esse recurso a partir dos processos de discursivização. O sujeito da enunciação é sempre um eu, operando no espaço do aqui e no tempo do agora. Por essa razão, há três procedimentos de discursivização fundamentais para estudar as marcas deixadas pela enunciação no enunciado: a actorialização, a espacialização e a temporalização.

A debreagem é um dos mecanismos usados nesse processo. Nos textos tipicamente memorialistas acima citados, há, de forma predominante, uma debreagem enunciativa, produzindo um efeito de subjetividade. Em “No dorso do granito”, ocorre outro processo de discursivização: há uma debreagem enunciva, já que o enunciador instaura no enunciado os actantes, o espaço e o tempo do enunciado (ele/algures/então).

Essa debreagem enunciva é predominante no enunciado do conto, mas não é exclusiva, já que, por meio do discurso indireto livre, a voz da personagem invade a voz do narrador:

> Nada que se mova, à vista: o mundo imobilizado, de respiração presa. Solano bate uma das mãos no bolso da jaqueta de couro, o que pode ainda estar faltando?, caminha um pouco, apreciando a competência com que suas botas vão à frente farejando a terra esturricada, espia os arredores, monta no dorso da pedra e acende o primeiro cigarro. Tudo certo: agora é só esperar. (BRAFF, 2003, p. 83-4).

Assim, “ressoam duas vozes na fala do narrador: a sua e a da personagem”. (FIORIN, 2000, p. 47). Dessa forma, o narrador não seria, pois, um típico memorialista nos moldes de Proust, Machado de Assis e Raul Pompéia.

Entretanto, há outro aspecto desse narrador que também é comum no impressionismo literário: a fragmentação, o pontilhismo literário que constrói, pelas partes, o todo. Em outras palavras, o narrador onisciente neutro (Cf. FRIDMAN, 2002), ao inserir os pensamentos de Solano por meio do fluxo da consciência, produz o efeito de fragmentar a narrativa. Dessa forma, a realidade é percebida e representada fragmentariamente, num processo pontilhista, o que possibilita uma ruptura com a linearidade narrativa, impondo ao leitor uma nova seqüência serial à semelhança das séries monetianas sobre a “Catedral de Rouen” sob os efeitos cambiantes da luz solar.

Desse modo, o sujeito da enunciação produz, por meio de uma voz narrativa impressionista, um conto intimista com traços impressionistas: há figuras sensoriais,

sobretudo cromáticas, que pintam o local ermo da emboscada frustrada; nesse espaço aberto, Solano está exposto, abrindo todos os sentidos para perceber a realidade que o cerca; a personagem, descrita sensorialmente num espaço sensível, está à flor da pele, tenso e nervoso diante da iminência da hora fatídica, momento em que deve praticar um homicídio; nessa situação de tensão, Solano procura resgatar sensações do passado, mesmo estando em crise diante dele; delegado pela enunciação, o narrador onisciente neutro mostra essa crise actancial através do pontilhismo, da fragmentação da narrativa, por meio do fluxo da consciência.

Esses traços, isotopicamente reiterados, podem ser considerados como elementos de aproximação entre esse conto e outros enunciados impressionistas.

6. Considerações finais

> A conclusão é o momento de atar as pontas, não as duas pontas da vida, restaurando na velhice a adolescência, como queria Dom Casmurro, mas as intenções e o produto, mostrando como neste estão aquelas. Por isso, a conclusão fica sendo o último esforço de persuasão. Vamos a ele. (José Luiz Fiorin)

Conforme já expresso na Introdução, nossa pesquisa de Mestrado procura apontar a permanência de traços impressionistas nos contos do livro **À sombra do cipreste,** de Menalton Braff. Para mostrar a construção dessas marcas na produção literária de Braff, recorremos a conceitos da teoria semiótica, sobretudo àqueles relacionados ao modo de presença da enunciação. A partir disso, pudemos depreender determinados elementos impressionistas presentes nos contos "À sombra do cipreste", "No dorso do granito", "O banquete" e "Adágio Apassionato", que serão abaixo recapitulados.

Lembramos que esses traços aparecem não só nesses contos analisados, como nos demais presentes na coletânea. Procuraremos, então, estabelecer relações entre os contos, de modo a salientar a proximidade do enunciador pelo Impressionismo. Esse será, portanto, o nosso "último esforço de persuasão".

O tema vital da prosa impressionista relaciona-se à percepção do tempo, seja ele passado ou presente: procura-se resgatar as sensações de outrora, presentificando o passado; procura-se, também, reter o momento fugaz e único. Este tema caro aos impressionistas, **a relação do homem no tempo (ou o tempo no homem),** aparece em vários passos do livro.

Mostramos, em "Adágio Apassionato", a crise da personagem Lígia ao sentir necessidade de resgatar as sensações do passado, buscando recuperar seu paraíso perdido: a infância da filha, tempo de dominação materna.

A análise de “No dorso do granito” também procurou contemplar essa relação. Sendo assim, essa temática aparece nessa narrativa por meio das sensações, ações e pensamentos de Solano, que relembra a casa paterna, querendo, ao mesmo tempo, recuperar o sossego familiar e repudiar a vida miserável que levara. Trata-se, assim, de um sujeito em crise com o seu tempo: o seu presente e o seu pretérito.

O mesmo tema reaparece em “O relógio de pêndulo”, conto que narra a desconstrução da figura de um herói familiar. Abelardo afasta-se da casa paterna e, durante sua ausência, é tido como um herói, aquele que retornaria ao lar para resolver as mazelas familiares. Quando retorna de sua longa jornada fora de casa, decepciona-se com a nova realidade. Com o retorno, ele buscava reencontrar seus entes queridos, agora já mortos, e reviver as sensações do passado: “Seus olhos devassam ansiosos cada um dos desvãos da sala, procurando uma face, uma sombra, qualquer ângulo que lhe devolva o passado perdido, que lhe dê a certeza de ter chegado ao termo de sua viagem”. (BRAFF, 2003, p. 101).

Nesse conto, a voz narrativa não vem de Abelardo, quem fala é seu irmão mais novo. O narrador mostra sua decepção sobre aquilo que presencia, a desconstrução do ‘mito’. Nesse sentido, aquele que foi descrito pela família como herói idealizado revela-se, agora, um homem fragilizado, comum, mortal. Esse narrador ainda revela suas impressões sobre a impressão que Abelardo tem daquilo que vê: um presente diferente do passado, tempo que ele quer resgatar, reviver. Abelardo percebe a impossibilidade desse resgate e vai embora novamente. É o narrador quem diz: “quando a manhã, azulada de orvalho, vem bater à janela da cozinha, ainda sinto o cheiro forte de estrada que ficou na cadeira vazia”. (BRAFF, 2003, p. 105).

Dessa forma, temos, novamente, a atualização de uma temática impressionista. O narrador protagonista conheceu, no passado, a construção da imagem de um mito. Agora, no presente, ele verifica a desconstrução dela. Isso gera frustração: o passado foi mentiroso, é o presente que confirma essa mentira. O narrador quer ver a imagem do passado refletida no presente. O que vê, no entanto, é uma imagem distorcida.

O mesmo ocorre com Abelardo: a imagem familiar do presente não é a mesma que ele via no passado, por isso ele se evade. Os sujeitos desse conto estão, desse modo, em conflito com o tempo presente e passado.

Em outro conto, “Adeus, meu pai”, a personagem Ana teve sua história de amor mutilada por uma obrigação familiar, cuidar de seu pai doente. João Pedro, seu pretendente, espera o fim dessa missão, que ocorre por ocasião da morte do pai de Ana. Ela estaria, a partir desse fato, apta para viver o amor recusado no passado. Munido dessa ilusão, João Pedro vai ao velório e tenta retomar sua história interrompida. Entretanto, ele tem sua esperança frustrada diante da nova recusa da mulher, que assume a mesma postura nas duas pontas da vida. O que João Pedro pretende é, no presente, viver aquilo que lhe foi furtado no passado. Viver esse amor seria, então, presentificar o passado, dando desfecho à história que ficou inconclusa. No entanto, ela continua inconclusa, as duas pontas da vida permanecem soltas.

Dessa forma, nesse conto, temos reconfigurada a questão impressionista de recuperação do tempo perdido: João Pedro não quer retomar o que viveu no passado; ele quer viver, no presente, o que não viveu no passado. Esse tempo de outrora é, assim, mais do que passado, do que perdido; ele é furtado, mutilado, inconcluso.

Essa relação entre presente e passado é, como vimos, recorrente nos contos. A maioria das personagens entra em crise diante dessa relação: Lígia, de “Adágio Apassionato”; Solano, de “No dorso do granito”; João Pedro, de “Adeus, meu pai”.

Outras assumem diferente posicionamento diante do tempo: a matriarca de “À sombra de cipreste”, personagem madura e bem resolvida, vê com naturalidade o transcorrer do tempo; Ana, de “Adeus, meu pai”, não muda o seu comportamento radical, a escolha pela solidão, nas diferentes fases da vida.

A relação com o tempo, sobretudo o pretérito, parece ser o tema impressionista mais recorrente na obra. Já do ponto de vista formal, há mais de um procedimento impressionista utilizado, que serão abaixo retomados.

O **efeito de borrão**, a percepção da mancha antes do reconhecimento do objeto mediante o enfoque do olhar, é um deles. Mostramos o uso dessa técnica no conto “O banquete”, no qual o menino deficiente é, primeiramente, descrito, ponto-a-

ponto, por expressões vagas, nominais, produzindo um efeito de indeterminação do objeto. De mancha difusa, vulto impreciso, ele passa, gradativamente, a ser delineado de modo direto.

Esse procedimento estilístico, o efeito de borrão pontilhado, é também usado no conto “Terno de reis”. A enunciação delega voz narrativa à protagonista, que narra suas sensações diante do reencontro com um ex-noivo. Essa narradora, cujo passado passional é mal resolvido, é anfitriã de uma Companhia de Reis e fica tensa diante do possível reencontro com o ex-noivo, folião da companhia recebida. Com olhos tensos e ansiosos, ela não consegue perceber, de imediato, a presença do antigo amor. Por isso, de início, a imagem dele fica misturada dentre a dos demais foliões e, só depois, adquire contornos definidos:

> Um engano, aquilo, alguém semelhante, só isso. E tentei esconder-me com meu susto, de volta no corredor vazio, mas não havia mais corredor, nenhum, meus olhos cheios de espanto, mesmo depois de tantos anos, ainda retinham o ângulo de seu nariz, a curva suave do queixo, o traço espesso da sobrancelha, a cor da pele e a largura do sorriso: todos os detalhes que a vontade presumia extintos. (BRAFF, 2003, p. 131).

Nos contos “O Banquete”, “Terno de reis” e “Adeus, meu pai”, esse efeito de mancha é ainda reiterado pela narração de muitas pessoas interagindo ao mesmo tempo. Nesse sentido, as personagens são descritas em conjunto e de forma simultânea. É o que ocorre com os ricos convidados do banquete, com os foliões da Cia de Reis e com os vizinhos de Ana durante o velório de seu pai. A construção dessas personagens coletivas, indefinidas, colaboram na criação de um efeito de indeterminação, de sugestão, característica tipicamente impressionista.

Nos contos da coletânea, a enunciação vale-se freqüentemente de descrições sensoriais, buscando uma apreensão do instante no momento em que ele ocorre. Esse recurso impressionista – **o intuicionismo,** descrito por Henri Bergson - privilegia a intuição e sugere o império dos sentidos por meio de recordações físicas.

Esse parece ser um dos traços impressionistas mais marcantes na obra, uma vez que se encontra pontilhado, em maior ou menor quantidade, em todos os contos.

Esse uso de figuras sensoriais coaduna-se com peculiaridades das personagens criadas: muitas delas são, ou estão, *à flor da pele,* por isso são descritas sensorialmente. Em outras palavras, a enunciação, por meio de uma voz narrativa, figurativiza a tensão e as crises das personagens por meio das sensações. O visceral chega, então, à epiderme. Bia, em "O banquete", fica suada, perde a audição e o brilho dos lábios, ao ver seu rejeitado filho, deslumbrado pela cor e pelo som do espetáculo assistido, aproximar-se dos convidados. Para ter sensação de segurança e tranqüilidade, Lígia, "Adágio Apassionato", toca a filha, procurando reconhecê-la instintivamente pelo cheiro, cor e gosto. Solano, "No dorso do granito", vê, toca, prova, aspira e ouve a realidade circundante, da qual quer fugir. Os netos da matriarca, "À sombra do cipreste", competem incessantemente, já que têm os sentidos tão aguçados.

Em conto não analisado, "Guirlandas e grinaldas: o perfume", o olfato é o sentido privilegiado, que figurativiza a crise ético-religiosa do narrador, um pensionista ansioso, solitário e desprezado pelos inquilinos da pensão. Como a época do Natal aproxima-se, todos ficam mais amáveis e solidários, envolvidos com as sensações de amor construídas e disseminadas nessa época do ano. Essa sensação de amor fraterno entre as pessoas é figurativizada por um cheiro de perfume, que muitos dizem sentir. O narrador fica ansioso pela chegada desse cheiro, embora desconfie de sua existência. Na noite de Natal, momento no qual o perfume seria exalado, o narrador dorme e nada sente. O amor incondicional prometido, o suposto e "mágico" perfume, não toma o lugar do costumeiro desprezo das pessoas, figurativizado pelo único perfume que ele continua a sentir, o cheiro do amoníaco que vem do banheiro coletivo da pensão.

Na **descrição sensorial** construída pela enunciação, por meio de uma voz narrativa impressionista, aparecem os cinco sentidos, explorados isoladamente ou por meio de sinestesias, buscando a simultaneidade das sensações, já que, para os impressionistas, a realidade está em constante metamorfose.

No entanto, o que prevalece é o uso de figuras predominantemente visuais: o enunciador, por meio do foco narrativo, delega voz narrativa a um narrador que mostra um mundo a ser visto. Nesse universo descrito pelo olhar, há efeitos cromáticos e jogo de luzes refletidas e sombras iluminadas.

O olhar, nesse sentido, engendra conflitos e pinta impressões. É por meio dele que a matriarca, “À sombra do cipreste”, observa seu mundo, constrói sua identidade; é pelo olhar de Lígia, “Adágio Apassionato”, que conhecemos Estela; em “O Banquete”, o olhar comunica e confirma preconceitos e deslumbramentos; Solano, “No dorso do granito”, vê e sente o local de emboscada que mudaria o rumo de sua vida.

A enunciação, através do olhar do narrador, protagonista ou onisciente, constrói seu lirismo impressionista também por meio dos **efeitos de luz e de sombra**. Nessa construção, percebemos uma técnica recorrente, isotópica. Trata-se do modo pelo qual a luz ou sombra ocupam o local: o espaço descrito não é invadido pela luz e/ou pela sombra de forma total e repentina, pois a ocupação ocorre de forma gradativa, ao sabor do tempo.

Assim, a enunciação constrói o todo pelas partes, num processo metonímico, pontilhista. No conto que dá título ao livro, a matriarca espera a sombra do cipreste descer pela janela até atingir o local onde ela está. Em “O banquete”, a casa é dividida pelo espaço da ‘normalidade’, luxuoso, iluminado, e pelo espaço da ‘anormalidade’, empobrecido, assombreado. Em “Adeus, meu pai”, a sala onde ocorre o velório é insuficientemente iluminada por velas que agonizam nos castiçais, deixando o espaço esfumaçado, pouco nítido. Quando o dia começa a amanhecer, momento do enterro, a personagem Ana não percebe a total claridade do dia, ela vê “a intensa claridade da manhã recortada pela porta”. (BRAFF, 2003, p. 25).

Essa técnica, inclusão parcial e/ou gradativa da luz e da sombra, fica ainda mais nítida no conto “O elefante azul”, que narra uma situação de conflito conjugal e as sensações que ela provoca no filho do casal, o narrador protagonista. A mulher, ao lavar os pés sujos do filho numa bacia de alumínio, tenta disfarçar seu choroso sofrimento, oriundo de uma briga com o marido. O narrador descreve o que sente e o

que consegue ver na penumbra do local, como o escondido semblante triste de sua mãe. Nessa situação difusa, a luz vai, aos poucos, tomando conta do lugar,

> É fraca, muito fraca mesmo, esta luz amarela que, silenciosa, desce do teto e escorrega pelas paredes nuas, ricocheteando sem alvoroço nos ângulos mais salientes de nossos parcos móveis de cozinha. Tão fraca que daqui mal distingo a cor da cristaleira e do elefante azul de tromba erguida e orelhas alceadas, inutilmente tentando fingir um aspecto selvagem que nunca teve ou terá, prisioneiro de sua imobilidade. Sobre a mesa, ao lado, os pratos emborcados e mudos são duas renúncias em que a luz finalmente pousa e se acomoda. (BRAFF, 2003, p.55).

A sombra pode ainda ser considerada a figura macro-isotópica da obra, pois está presente em todos os contos da coletânea e, inclusive, no seu título. Essa figura não só pontilha o espaço, como também assume caráter conotativo, como procuramos mostrar na análise do conto “O banquete”.

Outra característica presente na obra é o **uso recorrente de figuras de linguagem,** vistas como estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário. Sinestesias, metáforas, metonímias e prosopopéias pululam nos contos, contribuindo para a criação de uma narrativa lírica, impressionista, que privilegia a sugestão em detrimento da nomeação.

Como se vê, acreditamos ter recuperado a voz impressionista disseminada no texto pela enunciação. Reafirmamos, no entanto, que não se trata de classificar como impressionista a obra **À sombra do cipreste**, dado o momento de sua publicação, ano 1999, vésperas do século XXI, estando distante, portanto, mais de um século dos primeiros impressionistas.

Se não podemos classificar categoricamente a obra, podemos apontar nela a permanência de traços, elementos impressionistas. Dessa forma, temos, do ponto de vista temático, **a percepção do tempo e os ritos da memória**, a relação do homem com o seu passado, que ele quer resgatar no presente. Do ponto de vista formal, vários traços aparecem pontilhados. Sendo assim, há **descrições sensoriais** que dão cor, formato, som, gosto e cheiro às tensões, às dúvidas, às crises interiores das

personagens que, na sua maioria, são sujeitos à flor da pele. Dentre as figuras sensoriais, a visão é predominante, figurativizada ponto-a-ponto pelos **efeitos cromáticos, pelo circuito construído pelos olhares do narrador ou das personagens, pelo jogo de luz e sombra,** macro-figura impressionista recorrente na obra. A imagem criada torna-se, por meio do **uso recorrente de figuras de linguagem,** sugestiva. Em vários casos, há o **efeito de borrão pontilhado**, que indefine o objeto descrito para depois defini-lo.

Por conta dessas características, há, na obra, a construção de um percurso figurativo que indicia a construção de uma voz impressionista, que pode levar o enunciatário a crer no enunciador, reconstruindo no texto as marcas impressionistas deixadas pela enunciação. Foi esse um dos propósitos desta pesquisa.

Para desenvolvê-la, tivemos oportunidades singulares: conhecemos, de perto, o projeto estético do ficcionista, por meio de entrevistas concedidas; observamos a execução desse projeto no enunciado dos contos; confrontamos nossa leitura com aquela que o próprio escritor faz de sua produção artística; soubemos a opinião do autor sobre a leitura aqui proposta.

O enunciador das entrevistas, enquanto imagem construída no enunciado, projetou a criação de textos impressionistas, intimistas, centrados nos estados de alma das personagens. O enunciatário, enquanto instância pressuposta pela existência do enunciador, pode recuperar essa projeção, pode realizar seu fazer interpretativo. Cabe, então, neste último esforço de persuasão, relacionar nossa leitura àquela proposta por Menalton Braff no projeto estético esboçado nas entrevistas.

Tal como foi exposto na Introdução, percebemos a construção impressionista presente nos contos. Perguntamos a visão do autor sobre nossa leitura. Ora, trata-se de um estudo de textos literários, plurissignificativos, que permitem múltiplas (porém não infinitas) leituras. Por isso, a leitura realizada pela crítica literária nem sempre corresponde àquilo que o escritor pensou em produzir. Essa discordância de

opiniões não tende a empobrecer a leitura do crítico, que costuma apontar, nas marcas deixadas no texto, aquilo que supõe.

Entretanto, no caso desta pesquisa, os resultados obtidos apontam para consonâncias. Primeiro: encontramos, no enunciado dos contos, aquilo que o enunciador diz ter projetado, como o uso da lei das três unidades de Aristóteles, o emprego de figuras e técnicas impressionistas, a valorização estética como fator preponderante no texto. Por isso, procuramos mostrar, ao longo do trabalho, essas projeções da enunciação.

Segundo: a leitura do ficcionista harmoniza-se, ao menos nos aspectos principais relacionados ao Impressionismo, com a leitura aqui proposta. É Menalton Braff (2006, apêndice B) quem diz :

> A minha leitura da sua leitura é que você leu muito bem. Risos... Lembra que te falei do esboço, do inacabado, é isso mesmo. Eu tenho consciência de que essas coisas me dão prazer. Então quando vou escrever, escrevo em primeiro lugar para meu prazer. Como eu sinto prazer nessas coisas eu escrevo assim. Se vou encontrar adeptos, se alguém vai gostar, isso é outro assunto. É como eu gosto mesmo. O sensorial, o cromatismo, a alusão à sugestão, principalmente a sugestão.

Por conta das análises propostas, somadas a essa consonância de leituras, podemos acreditar que o enunciador Menalton Braff, enquanto imagem construída no enunciado, deixa marcas de sua existência: constrói seu lirismo, (re)criando, na contemporaneidade, uma narrativa híbrida, intimista, prenhe de traços impressionistas.

REFERÊNCIAS

BARROS, André Luiz; LOPES, Josiane. A herdeira do mal. **Bravo**, São Paulo, n.04, p. 74-75, jan.,1998.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2001.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRAFF, Menalton. Entrevista com Menalton Braff.[2001, a] Entrevistador: Wallace Fauth. Campinas, 2001. Disponível em <www.menalton.com.br>. Acesso em 27 fev., 2007.

_____. **À sombra do cipreste**. Ribeirão Preto: Palavra Mágica, 2003.

_____. Que enchente me carrega. [fev., 2001, b]. Entrevistadores Pereira, R.; Júnior, P.P. **Rascunho**, Curitiba, p.4-5, fev., 2001.

BRASIL, Ubiratan. A solidão humana em texto carregado de emoção. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.11, 06 maio, 2000.

CAMARANI, Ana Luíza; MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. O duplo percurso da narrativa de Clarice Lispector. **Itinerários**, Araraquara, n. 24, 2006. No prelo.

CATECISMO da igreja católica. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

CARNEIRO,Caio Porfírio. Das sombras o talento. **Jornal da união brasileira dos escritores**, São Paulo, p.10, jun., 2000.

CASTELO, José. Todos condenados ao impasse. **Rascunho**, Curitiba, p. 4, jun., 2000.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

_____. **Introdução à literatura do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

FARIAS, Iara Rosa. **Das figuras do mundo às figuras do discurso:** uma visão semiótica da percepção. 2002. 248f. Tese (Doutorado em Lingüística) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FIORIN, José Luiz. O Éthos do enunciador. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (Org.). **Razões e Sensibilidades:** a semiótica em foco. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.

_____. As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário**.** In: **Revista Alfa**, São Paulo, v.32, p. 53-67, 1998.

_____. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo.** São Paulo: Ática, 1996.

FREIRE, Marcelino (Org.). **Os cem menores contos do mundo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

FREITAS, Almir de. Transgredir o quê? **Bravo**, São Paulo, n.69, p.110-111, jun., 2003.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção. **Revista USP**: São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

GALVÃO, Walnice. Cinco teses sobre o conto. In: FILHO, Domingos Proença (Org.). **O livro do Seminário – Ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira.** São Paulo: LR Editores Ltda, 1982.

GOMES, Júlio César Bittencourt. Ao sol do desconforto. **Blau- Revista Literária**, Porto Alegre, p.32, fev., 2001.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1987.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique:** dictionnaire raisonné de la théorie du langage**.** Paris: Hachette, 1979.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KAFKA, FRANZ. **A metamorfose**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

LACERDA, Rodrigo. Violência e Mistério em ritmo de cinema. **CULT – Revista brasileira de cultura**, São Paulo, n.3, p. 10-11, set.,1997.

LIMA, Costa. O conto na modernidade brasileira. In: FILHO, Domingos Proença (Org.). **O livro do Seminário – Ensaios bienal Nestlé de literatura brasileira.** São Paulo: LR Editores Ltda, 1982.

LÔBO. Danilo. **O pincel e a pena:** outra leitura de Cesário Verde. Brasília: Thesaurus/Núcleo de Estudos Portugueses – UNB, 1999.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: FILHO, Domingos Proença (Org.). **O livro do Seminário – Ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira.** São Paulo: LR Editores Ltda, 1982.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Os feitos dos desacreditados em Fogo Morto e Os Desvalidos. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga., TELAROLLI, Sylvia. (Org.). **Faces do Narrador.** Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP;São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003.

_____ . O hipotexto de Noll. **Revista brasileira de literatura comparada**. Rio de Janeiro, nº 09, p.229-242, ago., 2006.

MARTINS, Vitor Hugo Fernandes. **O impressionismo literário em Crônica da casa assassinada.** 2003. 321f Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, São José do Rio Preto, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides:** Breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

OLIVEIRA, Nelson de. Vida: modos de brincar. **Rascunho**, Curitiba, p.13, nov., 2004.

OLIVEIRA, Nelson de. (Org.). **Geração 90 – Os transgressores**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ONOFRE, José. A herdeira do mal. **Bravo**, São Paulo, n. 09, p.48-49, jun., 1998.

PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, V., CAMPOS, C. A . , HOSSINE, A.S., RABELLO, I. (Org.). **Ficções:** leitores e leituras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchékhov. In: BOSI, V., CAMPOS, C. A . , HOSSINE, A.S., RABELLO, I. (Org.). **Ficções:** leitores e leituras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

SCLIAR, Moacyr. [Resenha]. In: BRAF, Menalton. **À sombra do cipreste**. Ribeirão Preto: Palavra Mágica, 2003. Orelha do livro.

TEIXEIRA, Nísio. O traço impressionista de Menalton Braff. **Hoje em dia**, Belo Horizonte, p. 19, 06 ago., 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. O tempo redescoberto de Lygia. [jun., 1998]. Entrevistador: Rodrigo Brasil. São Paulo: **Bravo**, n.04, p.56-57, jun.,1998.

ZOLA, Émile. **Germinal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

APÊNDICES

APÊNDICE A: ENTREVISTA I

A entrevista que segue foi gentilmente concedida por Menalton Braff, em Serrana, 01 de fevereiro de 2005. As discussões aqui expostas foram aproveitadas na nossa monografia[12] de Especialização em Teoria e Crítica da Literatura, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, em 2004.

Rafaela: Na orelha do livro À sombra do cipreste, o escritor Moacyr Scliar diz: *O que temos aqui é o conto em sua melhor expressão. São textos muito curtos, mas carregados de intensidade dramática: aquelas situações-limite em que o ser humano se vê cotejado com sua realidade externa e interna*. Nos contos, o momento do tudo ou nada está relacionado a temas como a solidão e a frustração. Você concorda com essa leitura?

Menalton: Há neste livro uma certa uniformidade temática entre os contos, aliás há mais de uma recorrência nos contos, mas esta da situação-limite, do homem confrontado com ele mesmo, mas principalmente naquilo que se pode chamar de o ato frustrado, o homem que busca alguma coisa, mas que não vai realizar, não vai conseguir. Isso foi uma das maneiras de selecionar os contos. Havia já desde início a idéia de que uma das coisas que daria uma certa unidade temática seria isto: o homem colocado ante o seu limite, mas falhando. Isso até daria para explicar como resultado, digamos, que biográfico. Eu vinha de uma situação em que tinha vivido o limite dos meus sonhos. O limite dos meus sonhos foi, entre outras coisas, o fim do socialismo real, o fim da União Soviética, o fim do muro de Berlim. Tudo isso aí - um mundo bipolarizado que nos deixava sempre uma válvula de escape - ruiu porque de repente o mundo de um pólo só, ou você sonha com este mundo deste pólo ou seu sonho acabou. Essa situação vivida em 1988 é que vai ter como fruto mais tarde os contos desse livro. Tudo vai falhando, essa sensação de que o homem é um ser

[12] A monografia, intitulada *O percurso figurativo no conto "À sombra do cipreste", de Menalton Braff*, foi realizada sob orientação do Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan.

inviável.

Rafaela: A morte - vista tanto como fim da vida ou como término absoluto de tudo o que é positivo - aparece em vários contos. Por exemplo: a matriarca de “À sombra do cipreste” a vê com naturalidade, como parte integrante de um ciclo; já para a personagem Ana, de “Adeus, meu pai”, ela(a morte) simboliza o fim de uma missão. E você, como a considera ou como a define?

Menalton: A morte é um tema, primeiro, que sempre me ocupou bastante, eu sempre senti um certo fascínio pela morte. A morte vista como fim de tudo, como o fim de um ciclo, feliz aquele que pode viver todo seu ciclo natural e então encontrará a morte, como a velhinha do conto “À sombra do cipreste”. Ela realizou, cumpriu todo seu ciclo vital, então ela tem que encarar a morte como natural. Tudo no universo que nasce morre. Eu me lembro de que uma das vezes em que esse tema me ocupou vários dias e com muita persistência foi por ocasião da morte do Ernest Hemingway, que morreu tragicamente. Ele saiu para caçar com uma espingarda e usou essa espingarda para tirar a própria vida. Eu estava pensando, ele não cumpriu todos os ciclos vitais, ele preferiu interromper isso. Alguma razão ele tinha. A preocupação com a morte vai desembocar numa preocupação obrigatória com a vida. Toda vez que eu penso na morte eu sou obrigado a partir de uma reflexão sobre a própria vida, é o corolário da própria vida, é o término da própria vida. Então a preocupação com a morte não deixa de ser ao mesmo tempo a preocupação com a vida, até que ponto a vida vale a pena. Era nisso que eu pensava quando me preocupava coma a morte do Hemingway. Até que ponto ele está certo ou errado, até que ponto valeria a pena continuar vivendo em que condições? O que acontecia com ele... Existem algumas mortes célebres, o caso do Pedro Nava, são pessoas que interromperam a vida, digamos assim de uma maneira eufemística, por que elas fizeram isso? Para descobrir por que elas fizeram isso, eu tenho que pensar no que é a vida. Por isso eu acho que a preocupação com a morte é constante, é recorrente. O romance que eu estou escrevendo começa com um velório. Não é nenhuma

mania, nenhuma neurose minha o tema, eu o encaro com a mesma naturalidade que a velhinha do primeiro conto encarava, uma vez que os ciclos todos possam ser realizados acho que tem que se encarar dessa maneira. Não é o caso dos outros, no caso de “Adeus, meu pai” é o fim, mas é o fim trágico porque é o fim da missão dela, mas, quando acaba a sua missão, acaba a função de vida dela, acaba a função de cuidar do pai, acaba também a razão para que continue viva. É o fim de uma missão que esvazia uma vida.

Rafaela: Em entrevista ao jornal Rascunho, em 2001, você disse: *Todos os meios devem ser organizados na busca de um efeito determinado*. Com relação ao primeiro conto do livro, qual é ou quais são os efeitos pretendidos?

Menalton: No conto “À sombra do cipreste”, o efeito pretendido era passar essa idéia, ou talvez até antes de uma idéia uma sensação ainda, de que a morte deve ser encarada com naturalidade, ela não é um monstro de que nós devamos ter tanto medo assim. A outra idéia é a de que o jovem, que ainda tem muito o que viver, quando projeta seu futuro, vê uma extensão de vida bastante ampla, na medida que essa projeção vai sendo trilhada, o que resta a viver vai encurtando. Assim como vai encurtando, o apego à vida vai diminuindo, porque a libido diminui e em geral todos os impulsos vitais vão diminuindo. A morte na realidade é uma coisa lenta, ela não se dá num momento exclusivo: é a morte primeiro da sensação do perfume, do olfato, do paladar, da visão que começa a degenerar, enfim o corpo todo entra num processo de extermínio, a palavra não é essa, num processo de degradação. Isso já é o inicio da morte, mas isso não pode ser visto de uma forma desesperada e acho que essa visão cristã de que a morte é um terror, porque lá no fim existe o céu ou inferno então cria um estado de medo, porque se eu não for para o céu eu vou para o inferno, aquela dúvida. Eu vejo isso de uma maneira diferente, acho que é o fim pura e simplesmente, mas é o fim para todos. Há milhares de anos que os seres humanos vivem o ciclo vital - nascimento, amadurecimento, envelhecimento e morte - e isso tem que ser encarado com naturalidade e ninguém vai mudar isto. O bom

uso que se faz da vida parte da compreensão do que vai ser a morte. Isso era o efeito pretendido. Todas as figuras usadas deveriam levar a essa idéia: a calma deve ser o sentimento predominante na espera da morte.

Rafaela: Em boa parte dos contos, fica, no leitor, a impressão de que nada parece acontecer. Há algum motivo para essa escolha?

Menalton: Acredito que sim, eu até acho que está mais ou menos respondido. Eu vinha de uma experiência traumática - o fim do sonho, tudo aquilo lá- eu demorei um pouco para encontrar a minha normalidade interna, eu sofri muito com isso. Os contos foram escritos mais ou menos nessa época. Eles inclusive me ajudaram um pouco a expulsar os meus fantasmas, eu voltei a encontrar um equilíbrio que implicou em toda uma mudança, uma reestruturação mental do que eu considero o universo, o mundo, a vida. Este não acontecer, esta inviabilidade, esta precariedade da existência, isso tudo é fruto dessa circunstância, de todo esse contexto que eu estava vivendo. Há muito de verdade nisso.

Rafaela: Críticos como Nísio Teixeira e Ubiratan Brasil vêem um certo lirismo impressionista no seu texto. Em que medida há aspectos impressionistas na sua literatura?

Menalton: O Impressionismo na pintura eu vejo como um primo-irmão ou irmão do Simbolismo na literatura. Há pequenas transformações, mas os principais traços do impressionismo são a linha difusa não marcada com exatidão, a liberdade das idéias associadas, o raciocínio que vai sendo interrompido e retomado ao sabor das impressões. Essa fragmentação do texto no que diz respeito a sua temática, aos índices que vão formar o tema, às ações que são apenas sugeridas e não descritas, essa vagueza dos limites, essa imprecisão das linhas acho que são elementos impressionistas. A alinearidade narrativa, que acontece num vai e vem, muito mais

num tempo psicológico do que cronológico. Uma literatura realista, mas realista mesmo, ela se quer cronológica como é a realidade. O Machado de Assis, por exemplo, é um escritor para o qual eu acho muito precária a classificação como realista porque ele não realiza ao pé da letra aquilo que são os pressupostos realistas, ele tem muito de impressionista. Não estou fazendo comparação, o que faço é completamente diferente, mas eu quero dizer que há também essa narrativa que não anda em cima de um trilho, ela anda ao sabor da palavra, a palavra que vai dirigir a narrativa e muitas vezes nem dirige muito bem, fica uma coisa vaga, imprecisa. Acho que é disso que eles falam quando dizem que eu tenho alguns traços impressionistas.

Rafaela: Isto estaria relacionado ao uso de figuras de linguagem?

Menalton: Sim, claro. A linguagem que se quer artística, na falta de um termo melhor, a linguagem que se quer transcendendo ao simples pragmatismo é uma linguagem que fatalmente vai cair nos recursos de retórica. Existem figuras que desfiguram os significados e nessa tentativa de se indefinir o traço para que não seja mera fotografia de realidade, as figuras entram como fatores preponderantes, porque toda figura é cheia de ambigüidades, de possibilidades, de multiplicidades de leitura. Então criam esse ambiente que eles chamam de lírico-impressionista. A figura é fundamental nesse processo.

Rafaela: A questão “presença ou ausência da luz” está na maioria nos contos, principalmente na configuração do espaço. Trata-se, portanto, de um recurso que te agrada? Qual seria o possível significado ou quais seriam os possíveis significados dessa figurativização?

Menalton: Interessante essa questão da luz e ausência da luz. É um processo que me agrada e me agrada bastante, mas isso nem sempre foi consciente. Isto sempre

foi alguma intuição e só depois de ter escrito muito conto eu continuo lançando mão disso, agora com mais consciência. Nem sempre a luz ou ausência de luz atingiu um objetivo ou pelo menos com tanta clareza, sem fazer trocadilho com a clareza (risos). Hoje eu tenho consciência de que isso é um recurso, então eu acho que utilizo isso de maneira mais - interessante, é um paradoxo - de uma maneira mais racional e portanto mais poética, ou seja, com mais propriedade. Na maioria dos contos, depois eu fui revendo, parece que a coisa não está muito fora: a luz, a solaridade, a vida, os aspectos positivos das coisas; a sombra, a lunaridade, as coisas negativas da vida. Enfim, há sempre um contraste, que não é invenção minha, é uma coisa que a literatura universal já registra há muito tempo.

Rafaela: Como fica, para você, a questão da inspiração poética?

Menalton: Esta questão da inspiração é muita discutida por causa do modo de encarar isso pelos românticos. No Romantismo, a inspiração parecia ser algo que descia. Se descia de onde e era o quê? O poeta vate era poeta porque era vate. Ele recebia do além alguma coisa, um poder, alguma coisa meio mágica. Até minto chamar de inspiração o que a gente pode chamar com muito mais propriedade de uma conjugação de fatores positivos, de fatores propiciatórios. O corpo está descansado, não sinto dor nenhuma, não estou preocupado com a duplicata que vai vencer amanhã, porque o dinheiro está lá no banco e ela será paga amanhã, estou sem preocupações domésticas, não briguei com minha mulher, não tive problema nenhum com outros familiares. Eu estou em condições de criar, estou com o corpo e a mente preparados para produzir. Isso a gente chama de inspiração, esses são momentos privilegiados, é claro que não é sempre que a gente não tem uma dor no dedão ou uma preocupação com uma conta, esses momentos não são tão freqüentes e são privilegiados, são a conjugação de uma imensidade de fatores. Eu estou dentro da história, eu vi alguma coisa ontem ou hoje, uma cena que se associou com outras coisas, eu não tenho controle sobre essas livres associações, eu não tenho controle sobre essas coisas –isso é freudiano, né? Então, isso eu

posso chamar de inspiração. O conto funciona muito mais disso, que seria "inspiração". O romance tem momentos de inspiração, mas ele tem muito mais de transpiração. Já é chavão também falar de inspiração e transpiração, mas é um chavão que fala muito da verdade. Porque se às vezes eu demoro para iniciar uma página de romance, porque falta aquela conjugação de fatores que me levam a entrar no clima do romance, a encontrar as palavras que eu precisaria para dizer aquilo que eu pretendo dizer, a continuação disso é uma continuação que depende muito mais de domínio e disciplina, de aproveitar aquele encontro de um momento e fazer aquilo prolongar o máximo que der. No conto isso também acontece, mas como o conto tem uma extensão muito menor ele vive mais em função desses momentos privilegiados que os românticos chamaram de inspiração, porque eles eram vates, eram profetas, eram enviados, eram iluminados por Deus para serem os pastores da humanidade. Isso não existe mais!

Rafaela: Fundamentalmente, como você caracterizaria seu processo de criação?

Menalton: Existem duas vertentes, dois modos de desencadear o processo de criação. Como se sabe, a literatura é constituída de temas e de figuras. Às vezes ocorre uma figura, a ocorrência dessa figura pode ser uma história ouvida, uma experiência vivida, uma cena presenciada, a leitura de um livro, as figuras têm uma infinidade de origens possíveis. Quando surge uma figura - personagem, espaço, tempo, alguma coisa da história - essas figuras vão procurar o tema. Eu não começo a escrever antes de vislumbrar pelo menos um tema possível dentro dessas figuras, porque senão, as figuras por si não têm razão de existir como peça literária. Mesmo sabendo que toda figura já tem como seu pressuposto básico o tema que está subjacente, eu quero ter a consciência desse tema para fazer a exploração literária, poética do tema conjugado com as figuras. Muitas vezes, a origem é o tema: surge um tema, ele apaixona, este tema vai procurar suas figuras, quando encontra dá a conjugação: os temas e as figuras se encontraram e agora só falta uma coisa:

transformar isso em discurso. Aí é a parte mais prazerosa, já tenho o tema, os subtemas, as figuras, então eu começo a transformar aquilo em uma linguagem que vai ser um conto, um romance, uma coisa assim.

Rafaela: Como fica para você a recepção da obra?

Menalton: Enquanto estou no processo de criação isso não chega a ser uma preocupação. Em termos, porque o meu primeiro leitor sou eu, então o que eu espero do meu primeiro leitor é que ele se emocione, mas sobretudo que seja a emoção estética, eu quero que meu primeiro leitor encontre no que ele faz a estranheza, a combinação inusitada, a figura insólita, alguma coisa que diferencie linguagem literária da linguagem pragmática (maneira errada de classificar, segundo Aguiar e Costa, mas não tenho outra) em que as palavras, as combinações entre as palavras, tudo isso esteja tentando provocar a mesma emoção que uma tela, que uma poesia, que uma música, é aquilo que a gente pode chamar de prazer estético. Se um texto não me agrada, eu não penso se vai ou não agradar aos outros, se ele não me agrada, ele está cortado. Eu não me coloco como padrão de gosto, isso não me ocorre. Quando eu escrevo, escrevo para o meu gosto. Então, se vai ou não cair no gosto das outras pessoas, isso para mim é secundário. Esse tipo de concessão de escrever para que alguém goste, alguma coisa desse tipo, isso não existe. Ou me dá prazer ou não me dá prazer, então não existe. O meu primeiro leitor se diverte muito com o que faz!

APÊNDICE B: ENTREVISTA II

Outra gentileza do ficcionista, concedida em Serrana, 01 de junho de 2006.

Rafaela: Sua obra é permeada por 'vozes' de outros escritores: há um pouco de Clarice Lispector, de Marcel Proust, de Lygia Fagundes Telles, entre outros. Trata-se da literatura que dialoga com a própria literatura. E a teoria literária? Ela o auxilia na criação dos contos?

Menalton: A teoria literária começou a me auxiliar na criação dos contos à medida que fui incorporando-a. Logo no inicio depois de ter terminado o curso de Letras, senti uma certa dificuldade, pois eu tinha mais preocupação com a teoria do que com o discurso, o texto. Na medida em que a teoria foi sendo incorporada, parece que eu a inventei, eu a formulei. A partir desse momento, ela começou a me ajudar, principalmente no sentido de que eu consigo vislumbrar algumas falhas e consigo explorar algumas virtudes, que sem a teoria eu não teria percepção. Por exemplo, saber trabalhar com uma personagem chata, plana ou personagem redonda, se quero que seja assim, eu tenho consciência de que estou fazendo esse tipo de trabalho, eu posso fazer opções mais adequadas para cada conto. Nesse sentido, a teoria me ajuda sim.

Rafaela: Eu acho que ela o ajuda mais...

Menalton: Dei apenas um exemplo, mas gostaria de saber por que você acha que ela me ajuda mais.

Rafaela: Por exemplo, a questão das três unidades de Aristóteles. Já ouvi várias vezes de você que em cada conto há uma ação, um espaço único e um tempo definido.

Menalton: Os meus primeiros contos, aqueles que são os impublicáveis, pareciam uma coisa... Você pega uma caixa de sapato, bota uma pedrinha pequena dentro e

fica sacudindo. A sensação que meus contos me causavam era disso: alguma coisa que não encaixou, alguma coisa solta, ou faltando ou sobrando. Eu fui me exercitando no conto, senti que começou a encaixar depois de ter lido a **Poética**. Aí eu comecei a pensar que o conto tem relação tanto com a tragédia como com a comédia, mas principalmente com a tragédia. É possível transferir as idéias de Aristóteles a respeito da tragédia para o conto, sobretudo a lei das três unidades. Eu não acho que todo conto tenha que atender a isso, mas quando se inicia a trabalhar com o conto, é bom praticar dentro das três unidades. Trabalhando no mesmo ambiente, no mesmo conflito e um tempo só, sem solução de continuidade, é muito mais difícil você enxertar coisas que no fim em vez de ajudar - muitas vezes o autor pensa que está desenvolvendo uma idéia e ele só está enchendo saco do leitor - é muito mais difícil você cometer esse tipo de engano, quando você trabalha com as idéias de Aristóteles. Agora, um autor experiente transita em outros conceitos com a maior facilidade. O Guimarães Rosa do **Primeiras Estórias** praticamente mantém em quase todos os contos a unidade, ou pelo menos a unidade de conflito ou de espaço. Dos livros do Guimarães Rosa, esse é o que mais fica em cima da idéia das três unidades. Mas ele também escreveu **Sagarana**, aqueles contos imensos com dias e dias de transcurso da narrativa, vários espaços diferentes. Mas o que significa isso? Apesar de ser, na época, um contista principiante, ele era um gênio, que tinha o direito de fazer porque ia fazer bem de qualquer maneira. Machado de Assis tem muitos contos de enredo, esses contos dele não são fundados nesta idéia das três unidades, mas ele era Machado de Assis. Vamos pegar um exemplo: “A Cartomante”. Nesse conto, há vários espaços diferentes, vários tempos, as cenas se sucedem no tempo, em dias diferentes e, no entanto, ele dá uma unidade aquilo tudo que..., mas ele é Machado de Assis. Quando o contista começa, ou ele é um gênio, ou deve trabalhar em cima da lei de três unidades de Aristóteles. Quando ele se sentir mais seguro, acho que aí ele pode transitar em outros tipos de conto.

Rafaela: Qual é a sua concepção de conto, o que precisa ter um texto para que você o considere como tal? **À sombra do cipreste** é um livro de contos, né?

Menalton: Sim, é um livro de contos. É obvio que eu vou te dizer que um livro de contos precisa ter os elementos das categorias de ficção e algo mais, ou transforma-se num causo. Aquela idéia de que uma história curta é um conto, não é um conto. O conto é uma construção de linguagem, é discurso. Se isso desenvolveu uma diegese, se não desenvolveu, é outra história. É claro que sempre vai haver um crescimento, uma modificação de personagem, alguma coisa assim. Na minha idéia, o conto é um trabalho de linguagem quase tão rigoroso quanto é o trabalho de linguagem da poesia. O conto é linguagem.

Rafaela: O conto de atmosfera?

Menalton: Qualquer conto, mesmo o conto de enredo, quase que o extremo oposto, né? Mesmo no conto de enredo ou existe uma orquestração da linguagem, de idéias, que não seja a narrativa pura e simples, ou é uma narrativa de uma partida de futebol, uma narrativa não-literária. Estou falando do conto literário, não é do conto popular, de transmissão oral. O fundamento principal do conto literário é a sua linguagem, é como se construiu linguagem que acabou expressando pode ser uma história, um conflito interpessoal ou intrapessoal. O mais importante nem é o conflito, é a linguagem, no meu ponto de ver.

Rafaela: Por isso falo que a teoria literária influencia na sua criação. Você citou Machado de Assis e Guimarães Rosa como literatura. Mas sempre aparece a teoria no seu discurso. Eu percebo isso: você explica algo do seu texto por meio da teoria. Não que seja de maneira proposital, mas aparece muito.

Menalton: Não é de maneira proposital. É aquilo que te falei no início, já parece que foi alguma coisa que eu inventei, então a teoria não me atrapalha.

Rafaela: Você nem percebe que isso é teoria literária?

Menalton: Não, não. Eu nem me lembro que é.

Rafaela: De repente se um escritor só ler literatura, ele pode produzir literatura também...

Menalton: Claro. Por imitação? Antes de haver a teoria literária já havia escritores. A teoria da literatura vai começar com Henry James...

Rafaela: Não sei, acho que até Aristóteles...

Menalton: Ah sim, eu falo a moderna, quase contemporânea. O Edward Morgan Forster se baseia no Henry James. Ele escrevia e depois de escrever, ia tentar explicar o que tinha escrito. Nos seus prefácios, fazia teoria da literatura.

Rafaela: Então, essa sua relação com a teoria já é interiorizada?

Menalton: Já. Eu já escrevia antes de conhecer teoria. Aliás, é quase que uma mentira isso que estou te dizendo. Na verdade, o meu interesse por teoria da literatura é muito antigo, é do meu tempo de colégio. E no meu tempo de colégio não se falava tanto de teoria da literatura, que era pouco estudada. Não é como agora que no Ensino Médio se estuda literatura. No meu tempo não, era português, gramática. Eventualmente, um professor indicava livros que a gente lia se queria e, se não queria, não lia também. Eu comecei a ler literatura antes de ir pra escola, isso era uma atração muito grande. Eu sempre gostei de ler crítica também, pois precisava me orientar: o que é bom e o que não é bom, por que determinado texto é bom e porque determinado texto não é bom. Quando a lia e não a entendia, ficava devendo pra mim mesmo alguns conceitos. O crítico dizia alguma coisa e eu não entendia o que ele tinha dito. Aquilo me angustiava e eu queria descobrir o que significava aquilo. Daí que surgiu meu interesse por teoria da literatura.

Rafaela: Ela responde alguma coisa...

Menalton: Sim, algumas dúvidas que eu tinha foram tiradas pela teoria. Muito antes de entrar na faculdade de Letras, eu já lia a teoria da literatura por minha conta, totalmente de maneira aleatória, assistemática, eu ia lendo o que ia aparecendo.

Rafaela: No nosso primeiro encontro, quando a questão sobre o Impressionismo no seu texto era apenas embrionária e intuitiva, comentei sobre a minha admiração pelo seu modo de elaborar as descrições. Você disse ter recebido a influência do prosador Marcel Proust, um dos grandes impressionistas, para criá-las. Você concorda então que há uma semelhança entre a sua descrição e a dele ou que há, pelo menos, uma inspiração em Proust?

Menalton: Claro. Se fosse o fato de encontrar modelo, no meu caso é o Proust. A grande paixão pela literatura do Proust é por causa das descrições. Praticamente não há uma grande história, existe o Marcel com seus conflitos e isso tudo é muito difuso como enredo e como ação. As descrições dele são uma coisa deslumbrante. São muito apropriadas, são muito cromáticas...

Rafaela: Cromáticas como as descrições de **À sombra do cipreste**?

Menalton: Sim, mas aí eu já tinha consciência disso, de que eu estava seguindo um modelo que é o Proust. O fato de querer fazer colorido e plástico vem desde os tempos em que li **Em busca do tempo perdido**. Eu pensava assim: “o dia que eu fizer literatura, quero fazer como o Proust”. Risos

Rafaela: Boa idéia, né? Risos... Essa característica cromática aparece não só na obra **À sombra do cipreste** – a mais impressionista de todas - como nos demais livros, mesmo que seja de maneira não direta. Sombra e luz, por exemplo, aparecem até no título de dois livros, **À sombra do cipreste** e **Na teia do Sol**.

Menalton: Eu vou te contar uma coisa. Quando jovenzinho, eu era apaixonado por cinema que, naquela época, estava se colorindo. Isso encantava todo mundo. De

repente vêm os franceses meio doidos e fazem o cinema preto e branco depois do colorido, explorando o contraste luz e sombra e eu me apaixonei por aquilo. Eu ficava em dúvida se o cinema mais bonito era o branco e preto, com esses jogos fortes de contraste, ou se era o cinema colorido. Eu cheguei à conclusão de que dependendo do filme, da natureza do filme, era melhor o branco e preto. Agora, você não vai fazer um filme bucólico, campestre em branco e preto por que aí você perde aquilo que é talvez muito importante dentro da história, que é a paisagem. Eu cheguei a essa conclusão: tanto o jogo sombra versus luz pode ser importante por causa do contraste como a cor para situar as coisas. Acho que isso tem o Proust no caminho, que tem umas descrições de cores e de flores muito apropriadas e muito bonitas, uma coisa doce. Mas passa também pelo cinema, que marcou a minha juventude. O que mais marcou na realidade foi o cinema francês, num período Nouvelle Vague, filmes como **Hiroshima, meu amor**, que vi pelo menos umas dez vezes e se aparecer por aí vou ver outra vez, e é um filme em branco e preto. A gente é resultado de toda experiência, de todas as circunstâncias, eu acho que fui fruto disso aí.

Rafaela: Continuando nessa questão das suas descrições cromáticas, percebo que nelas há muitas sinestesias. E essa questão da apreensão da realidade, tal como o artista a sente, também é outra característica impressionista presente no seu texto...

Menalton: O modo como o Simbolismo justificava a sinestesia é um modo místico e não é o meu caso. Eu acho que nossos sentidos, ao captarem a realidade, sofrem a interferência da memória, do que nós temos na mente. O que estou vendo aqui não é o que estou vendo aqui: é o que vejo aqui mais o que tenho guardado na memória.

Rafaela: A memória sensitiva? É isso ou não?

Menalton: Não, não é só sensitiva, é também sensitiva. Uma noção como a de distância não é da percepção, é intelectual. Então, ao cruzar os sentidos eu estou

querendo defender a idéia de que a captação da realidade deve abstrair o que já sei e chegar até o objeto percebido em todos os sentidos, mas só os sentidos. Eu não sei se essa minha idéia se justifica, mas a minha tentativa é essa.

Rafaela: Aparece a descrição ora sinestésica, ora sentido isolado. Cada conto parece privilegiar um sentido. “No dorso do granito”, predomina a visão, além de todas as sinestesias. Em “Guirlandas e grinaldas: o perfume”, o título já mostra qual é.

Menalton: No caso do “No dorso do granito”, é a natureza do conto. Primeiro, o cenário é ao ar livre, é o corpo exposto, em contato direto, o corpo sentindo: tem olfato, visão, tato, paladar talvez, audição. Depois, a idéia de exposição da personagem, ele teve que se esconder porque era uma tocaia. Isso induz, isso pede um tipo de linguagem, um tipo de recurso. A história dirige os recursos que a gente utiliza. Não só a história como tipo de conflito, o tipo de personagem, o cenário. Esses elementos, as figuras? Risos...

Rafaela: Risos...Sim, as figuras...

Menalton: As figuras pedem um tipo de recurso, o tipo de estilo que a gente vai empregar e isso não é muito aleatório. Se o conto é intimista, vai trabalhar com as emoções de uma personagem, ela está muito menos sujeita às interferências do ambiente do que no caso de “No dorso do granito”, no qual o personagem está exposto. Há algumas coisas que ninguém sabe, só eu sei e às vezes esqueço. Por exemplo, esse conto não nasceu assim...

Rafaela: E como ele nasceu?

Menalton: Ele nasceu de uma cena que eu nunca descrevi, mas que quase vi. Era um vento quente e duas pessoas num descampado se preparando para duelar em

vida ou morte. No fim, eu não conseguia dar a sensação que eu imaginava, o vento quente é uma coisa muito forte e difícil de dizer. Você já sentiu vento quente?

Rafaela: Já, é uma coisa horrorosa.

Menalton: Ah, porque você mora aqui em Ribeirão Preto.... Mas existe um tipo de vento quente que é doentio, ele parece que sobe do Pantanal, cheira mal, esquenta e parece que arde na pele. É uma coisa doentia. A idéia inicial era essa e eu a abandonei. A história foi se modificando, a gente tenta alguma coisa e nunca sai aquilo, vai mudando. Surge um primeiro germe, que vai rodando na cabeça, vai agregando outras situações, outras personagens, a história. A idéia inicial, quando chega lá pela metade, já não tem mais nada a ver, já mudou tudo. É o processo de criação: um processo que vai agregando coisas e modificando. À medida que agrega, ela contamina a outra e às vezes exige mudança. Esse conto nasceu dessa maneira, em que o físico fica em contato com a natureza.

Rafaela: Ele tinha que sentir, né?

Menalton: Isso, tinha que sentir, não tinha jeito.

Rafaela: Você parece privilegiar, nos seus contos, as sensações dos personagens, o conflito interior pelo qual eles passam. Por isso, o enredo parece ficar em segundo plano. Essa afirmação procede? Qual o motivo dessa escolha?

Menalton: Eu tenho a impressão de que outras mídias – o cinema, a televisão - foram contando a história. As pessoas liam os livros no passado muito mais para saber histórias do que para se deliciar com linguagem. Claro que isso que estou dizendo não é em grau absoluto. José de Alencar tem todo um trabalho de linguagem, o elevado, o adjetivado. Machado de Assis tem todo um trabalho da ironia, da sutiliza, mas muita gente lê e lia o José de Alencar e o Machado de Assis não pela linguagem, mas pela história. Eu tenho a impressão de que essas pessoas

que liam porque queriam a história hoje se satisfazem com a televisão e o cinema que estão cheios de histórias bem contadas. Está certo que há uma outra discussão sobre isso referente à imaginação produzida pela leitura ou pela imagem... Flavio Köthe,Universidade de Brasília, tem um livro de Sistemas Intersemióticos, no qual ele desenvolve a idéia de que, quando surge uma mídia nova, a arte é obrigada a se especializar. Então, quando surgiu a televisão, o cinema é obrigado a se transformar em cinema de arte ou pelo menos é obrigado a fazer isso, senão ele perde a função. Você vê um filme na TV, mas um filme de arte não passa na televisão. Quando surgiu a fotografia, a pintura não pôde ser mais a pintura reprodutora da realidade, pois a fotografia fazia isso muito bem. Então, a pintura foi obrigada a se transformar, a se especializar. Por isso, tornou-se é mais forma, mais cor e foi obrigada a seguir outro caminho. Sempre que surge uma mídia, as mídias anteriores se modificam. O telégrafo vai mudar a poesia, a poesia do discurso lógico, do verso com estrutura sintática. A poesia vai acabar imitando o telégrafo, o verso harmônico que o Mário de Andrade fala, sem estrutura sintática. Enfim, no meu modo de ver, como o cinema e a televisão contam histórias, o contar histórias na literatura vai perdendo função. A literatura vai valorizando a linguagem em detrimento do enredo.

Rafaela: Isso se relaciona um pouco ao conto de atmosfera?

Menalton: Não é um pouco, é muito. Nesse caso, cria-se linguagem, não se cria só uma história. Vamos pegar um caso extremo, eu digo assim: ele se levantou da cadeira, foi até à mesa, pegou uma faca, voltou, sentou-se novamente, descascou uma laranja e chupou. Isso é uma narrativa. Agora, isso não dá um conto, porque estou na ação crua, não há nada de linguagem aí. Tem que envolver esse tipo de ação em linguagem, tem que construir isso a partir da linguagem. As palavras vão se selecionando, excluindo-se, atraindo-se, combinando-se. Às vezes a gente tem que mudar uma ação que queria de um jeito, mas as palavras não quiseram chegar lá. Risos... E a gente tem que satisfazer a vontade das palavras. Isso acontece muito ....

Rafaela: Tudo isso está muito relacionado a próxima pergunta.Victor Hugo Martins estuda o Impressionismo literário na obra **Crônica da casa assassinada** de Lúcio Cardoso. Na sua tese, o pesquisador diz (2003, p. 230): *Há como que um fascínio irresistível pela palavra por parte dos autores impressionistas, fascínio esse que beira perigosamente o esteticismo*". Você sente esse fascínio pela palavra tal como o sentiam os prosadores impressionistas?

Menalton: Eu ouço isso pela primeira vez, mas confesso que mesmo sem saber, o meu fascínio pela palavra é muito grande. Deixa eu te contar. Eu, quando criança, brincava de palavra com meu irmão três anos mais velho do que eu. Nós inventávamos brincadeiras de palavras e gostávamos disso. Tinha dia que saíamos caminhando e íamos ver quem inventava a palavra mais feia. Risos...E tinha prêmio. Sem conhecer prefixos e sufixos, intuitivamente ficávamos inventando palavras. Eu tinha meus oito anos, ele tinha seus dez, onze anos. Eu me lembro que uma vez eu ganhei o concurso porque eu inventei uma palavra tão feia, mas tão feia, era "pescação". Risos...

Rafaela: Que coisa mais Guimarães Rosa...

Menalton: Ah, mas acho que o Rosa nem estava escrevendo ainda nessa época. Ah, estava sim... Estou falando do ano de 1946, 1947. Ele não era tão conhecido ainda. Então, a gente pegava um tema e ia compondo em cima desse tema. E o tema era pesca. Nós rimos tanto de "pescação", por ser tão feia, que acabei ganhando o concurso daquele dia.

Rafaela: Então, é um fascínio antigo pela palavra.

Menalton: Muito antigo. Eu aprendi a ler sozinho, quer dizer, mais ou menos sozinho. Meu pai estava ensinando a minha irmã, que era um ano mais velha do que

eu (era não, é por que ainda está viva). Meu pai ficava ensinando minha irmã a ler e eu sentia uma curiosidade muito grande por aquilo.

Rafaela: Qual era a sua idade?

Menalton: Entre quatro e cinco anos. Eu ficava pendurado na mesa olhando aquilo, naquele tempo não tinha esse negócio de pré-escola, de jardim, estou falando da época da guerra, em plena Segunda Guerra Mundial. Meu pai usava um sistema de alfabetização que na época era revolucionário. Ele procurava ensinar primeiro uma frase para depois ensinar a palavra. E funcionava. Ele dizia a frase, minha irmã ia olhando e repetindo, daí um tempo ele voltava naquela frase e dizia: “agora repete sozinha”. Ela engasgava e não conseguia, eu não resistia e então repetia, pois já tinha aprendido. O que me encantava era o processo, como esses risquinhos se transformam em palavras e depois em frases. Muito antes de minha irmã aprender a ler, eu já estava lendo.

Rafaela: E com literatura, como você começou?

Menalton: Uma das primeiras coisas que li sozinho, inteiro, foi um livro do José de Alencar, **O Guarani**.

Rafaela: O original?

Menalton: Calma, também nem tanto. Naquela época existia uma coleção que era “Edições maravilhosas”, que publicava textos clássicos como história em quadrinhos. Eu acho que esse foi o primeiro livro que eu li, **O Guarani** em quadrinhos. Até hoje eu me lembro de cenas do Peri, por exemplo, deitado de costas no chão, jogando uma flecha para atingir um pássaro. Eu me lembro perfeitamente de tudo que li e eu tinha cinco anos. Nunca mais consegui abandonar o José de Alencar, achei muito linda aquela história do Peri segurando uma pedra que vinha rolando, a Ceci saindo dali, a rocha cai e ele salva a Ceci. Aquele sentido heróico, isso numa criança causa

um efeito belíssimo! Depois, é claro, voltei ao José de Alencar nos originais. Até hoje eu gosto dele, é uma coisa que confesso. Sei que a maioria dos estudantes de Letras não gosta de Alencar, mas eu gosto. Ele tem uma linguagem que me agrada, que soa bem aos meus ouvidos. Um dos romances mais belos da literatura brasileira acho que é **Iracema**. Como construção de linguagem, é belíssimo. Meu Deus, aquele inicio, aquilo é poesia. Claro que depois eu aprendi a gostar mais do Machado de Assis.

Rafaela: Que bom...Risos...

Menalton: Risos...

Rafaela: Ao estudar o Impressionismo, descobri uma denominação que procurei relacionar a sua literatura. Trata-se de uma suposição, não há nada definitivo. Ouça: o artista esteticista procura fazer da vida uma obra de arte, algo dedicado à beleza pura, ele também tem esse fascínio irresistível pela palavra, para ele há o trabalho de linguagem acima de tudo. Em certa medida, posso dizer que você seria uma espécie de esteticista de século XX, XXI?

Menalton: Sim, mas com uma ressalva. O que você está dizendo me lembra muito o Parnasianismo. Mas eu não concordo com aquilo que a gente pode dizer que seja a alienação. O não envolvimento do poeta com a realidade exterior, com a sociedade, com a humanidade. Eu me sinto extremamente comprometido com tudo o que é humano, eu sou capaz de ir para a guerra por uma boa causa, para salvar a humanidade, eu vou. Agora eu acho que posso fazer arte tendo isso como conteúdo. Toda a minha literatura é engajada.

Rafaela: Isso começa inclusive com Salvador dos Passos. Nele, o engajamento é mais explicito pelo menos.

Menalton: Claro, mas eu abandonei aquilo, porque já era panfleto. Risos... Eu estava dando mais importância à idéia que estava defendendo do que à própria literatura. Aí eu cortei isso. A valorização da palavra, o fascínio pela palavra não pode cortar o cordão que me liga ao que é humano. Então, dou muita importância ao tipo de relacionamentos entre as pessoas, aos conflitos, à perplexidade de estar no mundo. Na verdade, acho que sou um ser perplexo. Eu procuro, procuro, mas não encontro resposta para as coisas. Não consigo explicar uma porção de coisas da existência do ser humano, tem momentos em que fico meio soturno, principalmente nesses últimos contos agora.

Rafaela: Nos fantásticos?

Menalton: Também. Você leu aquele primeiro conto do **Na coleira no pescoço**?

Rafaela: Li.

Menalton: Aquele cachorro é o próprio velho. É o velho que já não se suporta mais. É o velho que se arrasta, ao arrastar o cachorro na ponta da corrente, é ele mesmo. Tem uma dica disso escondida lá no meio do texto, que ninguém até hoje percebeu, mas está lá dizendo. O cachorro é o alter ego do velho, ele não se suporta mais, não suporta mais a velhice, ele não sabe mais o que fazer aqui, por isso que termina falando na longa caminhada. Até aonde vai isso? Pra que viver tanto tempo se não há mais ligações? São algumas coisas que me incomodam, fica então algo meio sombrio. Agora, tudo isso tem que ser com palavras...

Rafaela: Senão não é literatura...

Menalton: Isso, senão não é literatura. Não é só jogar palavras, tem que trabalhar aquilo. Ouvir um texto me dá prazer ou não. Quando é um texto de um escritor que trabalha o seu texto aquilo me dá prazer, é música. Nesse sentido, sou Simbolista,

eu gosto da sonoridade. Você de vez em quando encontra até aliteração. Eu gosto desses recursos poéticos na prosa.

Rafaela: Não vou entrar por esse caminho, mas posso até pensar numa prosa poética...

Menalton: Tem aquela história da circularidade, do mito. Existe o conto ”Signo de Touro”, que é um conto circular. O personagem sai, demora, a menina fica esperando e um dia ele volta, fecha um círculo. O mito? O mito é de Penélope. Quando escrevi esse conto, tinha consciência de que era isso que estava querendo fazer: uma releitura da **Odisséia** não como um todo, mas de um aspecto, a relação marido e mulher.

Rafaela: Isso tudo me remete à concepção de literatura enquanto trabalho, algo pensado, boa parte deliberado.

Menalton: Claro, mas alguma coisa é intuição. Você lendo pode descobrir coisas que eu nem tinha pensado. E muita coisa é deliberada mesmo.

Rafaela: Você consegue ver algum traço impressionista no conto “No dorso do granito”?

Menalton: Eu consigo. Primeiro a descrição, o cromatismo do conto, aquele entardecer, está escurecendo. O ato falho. Uma coisa que eu nunca te falei...

Rafaela: Então fala...

Menalton: Eu gosto muito do inacabado, mesmo na pintura, o esboçado, dizem que isso é muito forte na arte japonesa, como não conheço a arte japonesa, não posso te dizer nada. Mas eu tenho esse gosto, na pintura o apenas esboçado me atrai muito.

Eu surpreendo um movimento, mas ele só dá uma idéia, ele não se define muito bem...

Rafaela*: Efeito de mancha, de borrão*, isso é Impressionismo...

Menalton: Mais uma coisa então. Chega ao fim da história, você tem que participar para terminar a história se quiser e para mim não precisa terminar. A vida não termina e quando termina é a morte. Quando a vida termina, termina a história. Mas em geral, não dá pra dizer que viveram felizes para sempre, tiveram filhos e filhas, não dá. Sobretudo o conto, que é uma fatia, um recorte de vida. Quanto mais curto, mais densa se torna a personagem, mais a gente pode ver as suas fissuras, as suas ranhuras, os seus interstícios. Isso quanto mais curta for a fatia. Quanto mais longa, menos a gente pode trabalhar com o personagem. Você se lembra do conto "Signo de Touro"? O personagem Sebastião não é trabalhado, porque o conto é muito longo pra ter isso. Já a personagem Clotilde vai ser um pouco mais trabalhada, aquele jeito perseverante, alguns traços do caráter dela são desenvolvidos, mas ele não. Num conto de um recorte muito extenso de vida, a gente não tem a possibilidade de trabalhar tão bem a interioridade da personagem.

Rafaela: E os contos do **Cipreste** são curtos...

Menalton: Curtos. Isso foi deliberado, mas muito mais na hora da seleção, quando eu pensei em contos com um apelo visual e plástico forte e todos eles de um conflito só, um espaço só, um tempo só. A escolha foi assim.

Rafaela: Minha pesquisa de Mestrado procura apontar a presença de traços impressionistas em alguns contos de **À sombra do cipreste**: descrição sensorial e/ou sinestésica, a relação dos personagens com o tempo presente ou pretérito, a preferência pela sugestão em detrimento da nomeação, a ação que perde espaço

para o deleite das sensações, enredo distorcido subordinado ao estado da alma, entre outras características. Qual é a sua leitura dessa minha leitura?

Menalton: A minha leitura da sua leitura é que você leu muito bem. Risos... Lembra que te falei do esboço, do inacabado, é isso mesmo. Eu tenho consciência de que essas coisas me dão prazer. Então quando vou escrever, escrevo em primeiro lugar para meu prazer. Como eu sinto prazer nessas coisas eu escrevo assim. Se vou encontrar adeptos, se alguém vai gostar, isso é outro assunto. É como eu gosto mesmo. O sensorial, o cromatismo, a alusão à sugestão, principalmente a sugestão.

Rafaela: A questão do tempo também. O Impressionista está preocupado não só com o tempo passado que ele quer recuperar, mas também com o tempo presente, em constante metamorfose. Em muitos de seus contos, o que vale é o momento presente do tudo ou nada...

Menalton: Isso, a questão do tempo. Eu me lembro de uma palestra com Wilcon Pereira, ex-professor da Unesp de Araraquara, de Filosofia. Ele disse uma coisa que achei muito interessante: só merece ser contado aquilo que radicalizou no ser humano. Mesmo quando você pega uma coisa que seja banal, se você não transformar aquilo num monumento, não vale a pena escrever. Nem sempre a gente consegue, mas é uma tentativa. Você pega uma coisa que é banal e fala banalmente daquilo, ou se você pega algo fundamental e banaliza, então não vale a pena escrever. Para escrever precisa ter essa radicalidade, ou tudo ou nada. É o homem posto nos seus limites. Está vendo como não é só a palavra? Em primeiro lugar a palavra, mas não só a palavra, tem mais.

Rafaela: Não é a palavra boiando no nada.

Menalton: Isso, senão cairia no Alberto de Oliveira, vaso chinês, vaso grego. Aí sim, acho que podemos falar de *arte pela arte*. O não envolvimento da arte com nada do que seja humano, com isso não concordo. Valorizo muito a palavra, a construção, a

seleção vocabular, eu acho que se há algo especifico da literatura é isso. Se vou falar de gente, posso falar em tratados científicos; se vou falar de sociedade, posso falar em tratado de sociologia. Existe uma coisa especifica da literatura que é a linguagem. Mas a linguagem sempre falando de, ela tem o valor dela, intrínseco dela, mas revela algo que está além dela. Sartre tem um modo de falar disso que é radical. Ele diz que na linguagem não literária a palavra é transparente, é como o vidro e o que importa é o que está do outro lado. Quando é linguagem literária, as palavras são coloridas. Vai ter alguma coisa do outro lado do vidro, mas vou ver primeiro a palavra. Essa é uma das formas como eu penso literatura. Se eu não vir a palavra antes do que está além, isso não é literatura. Então o vidro não tem a menor importância, não é literatura. O vidro para ser importante tem que ter alguma coisa, tem que estar bordado, desenhado, pintado. É o encanto da palavra, sem o qual para mim não existe literatura. É uma opinião radical!

APÊNDICE C: ENTREVISTA III

Menalton Braff concedeu esta entrevista por e-mail, num processo isotópico de gentilezas, nos meses de janeiro e fevereiro de 2007.

Rafaela: A partir da década de 90, com o advento da informatização e a massificação dos meios de produção, a publicação de livros foi se tornando cada vez mais acessível. Hoje, o escritor tanto pode financiar uma publicação impressa, independente de editoras, como publicar sua obra em sites, revistas eletrônicas ou blogs. Qual é a sua visão sobre esses escritores da web?

Menalton: Bem, acho prematuro opinar sobre o fenômeno das relações entre web e literatura, que é muito recente. Mesmo assim, arrisco algum futurismo. Quando a pena de ganso cedeu lugar à pena metálica, quando esta última foi substituída pela esferográfica, não aconteceu nada de diferente com o discurso literário. O Graciliano Ramos escrevia a lápis e não creio que ele tivesse produzido coisa diferente se escrevesse no teclado do computador. O que existe é uma adaptação do autor aos meios técnicos que deverá usar. Sofri um pouco com a passagem do teclado da Olivetti para o teclado do computador. A língua é mesma, o modo de produzir o pensamento não muda.

Outro aspecto é a democratização da divulgação. O autor independente sempre existiu. Drummond e Bandeira, para citar dois exemplos entre nossos maiores, editaram suas obras de maneira independente por algum tempo. Como eles, milhares, mas muitos milhares de brasileiros, fizeram e continuam fazendo a mesma coisa. Nem todos se tornam Drummonds ou Bandeiras, mas todos continuam sonhando com a possibilidade de seu livro cair nas graças da crítica, de mídia, etc. Com a facilitação da publicação, é claro que há uma queda muito grande na qualidade média do que se publica. Isso é um fenômeno natural, não um mal. Veja como exemplo o que ocorreu na educação. A universalização do acesso à escola provocou uma queda brutal na qualidade intelectual média do aluno brasileiro. Mas é isso um mal? Claro que não. O que acontece é que a democratização de qualquer

meio atrai uma população que estava fora do processo. No caso da literatura, alguns blogueiros devem tornar-se escritores, outros, como os autores independentes, não terão fôlego para tanto. O Carpinejar, por exemplo, que já tinha uma obra impressa, aderiu ao blog, como meio, mas continuou produzindo com a mesma qualidade de antes. Se o meio (web) vai ou não provocar alguma alteração na literatura já é caso de profecia. Não acredito que vá, mas também não duvido.

Rafaela: Em artigo publicado no Jornal Rascunho (Edição 55, novembro de 2004, p.13), o escritor Nelson de Oliveira faz comentários sobre a literatura produzida hoje: "Então, fazendo uso do direito que todo escritor tem de criar o seu próprio mundo, a sua própria realidade paralela, passo agora a rascunhar a Geração Zero Zero. Faço isso de maneira descompromissada. Por puro deleite. Correndo o risco não de quebrar a cara – isso seria dramático demais -, mas de inventar algo que de fato já existe. A roda. O café expresso. Ou a própria geração Zero Zero [...] A prosa produzida pelos jovens escritores, por essa moçada que estreou em livro depois da virada do século, é bastante diversificada. Nunca se publicou tanto e tão bons livros[...] A atmosfera comum a toda essa prosa exclusivamente urbana é a do bizarro. Que tendo em vista apenas a estrutura formal, aparece das mais diferentes maneiras: ora em linha reta, ora em ziguezague, ora fragmentada, ora pulverizada e misturada, mas sem jamais perder a sua consciência bizarra. [...] quem dá as cartas é o grotesco, o perverso, o escabroso, o hediondo. Nesse mundo desconcertado não há heróis nem grandes exemplos de conduta, há apenas figuras física e moralmente malformadas, mutiladas, debilitadas, abortadas, aberrantes, doentias, demoníacas. A alucinação, a demência, a malemolência, as obsessões, a falta de caráter e os piores vícios minam o espírito, destroem a harmonia, corrompem a sociedade. (...) Essa é a minha Geração Zero Zero. A geração do bizarro. Quem não estiver satisfeito, que crie a sua. Ou desconverse, mude de assunto. Pra que perder tempo com isso? Como eu já disse, esse passatempo beira a total irrelevância."

Sua literatura é produzida em fins do século XX e início do século XXI, momento literário multifacetado por diversas correntes, como a apontada por Nelson de Oliveira. Tal como fez o autor do artigo, você rascunharia sobre a sua geração ou sobre as tendências com as quais a sua literatura dialoga?

Menalton: Claro. O Nelson tem tanto direito de pensar o que pensa como eu o tenho de discordar. Eu aceito que ele pense assim, mas penso de maneira diferente. A corrente a que pertence o Nelson de Oliveira tem um viés jornalístico com o qual não concordo. E volto ao velho e bom estagirita. A história registra o que existe; a poesia cria um inexistente. O jornalismo, por definição, deve-se ater aos fatos reais, aos dados empíricos da realidade. Por isso o cruísmo, o brutalismo, o grotesco com que os rapazes gostam de trabalhar. Eles querem ser testemunhas oculares do existente. Mas isso tem um outro lado ainda que é um equívoco: querer que os tempos modernos sejam formados só por violência, brutalidade, grotesco, etc. É um estreitamento, uma simplificação indevidos. O mundo não é só isso de que eles falam. O mundo é muito mais rico do que isso. Se eles não querem ver a variedade do que existe, esse é um outro problema. Mas, além disso, o poeta não tem a obrigação de relatar o existente, ele pode criar, pode propor uma outra realidade. A utopia, qualquer utopia é exatamente isso. O que é a Bíblia senão a proposta de um paraíso? O Aristóteles colocava a poesia (literatura) mais próxima da filosofia do que a história (jornalismo). Minha visão de literatura é esta: posso relatar o que existe, mas não estou obrigado a isso.

Rafaela: Como Menalton Braff lê Salvador dos Passos?

Menalton: Pobre Salvador dos Passos. Ele queria salvar o mundo. O Salvador dos Passos estava muito mais preocupado com os problemas da sociedade do que com os problemas da estética. Claro que exagero um pouco, mas a grande diferença entre os dois é de grau. O social continua existindo no Menalton, mas já não é o mais importante. A dimensão estética, que determina o discurso literário, a literariedade,

assumiu o papel principal na literatura do Menalton. Não que ela não existisse no Salvador, mas era secundária.
Ademais, o Salvador foi o caderno do aprendiz, o exercício, a busca de uma identidade.

Rafaela: Redundante dizer que é impossível dar uma visão exaustiva da literatura produzida hoje, dada a diversidade e a quantidade de publicações. É possível, no entanto, abordar algumas tendências: vertente brutalista, vertente fantástica, vertente intimista, vertente participativa, vertente dos transgressores, vertente do bizarro, vertente da web, entre outras. Você arriscaria aproximar sua literatura de alguma(s) dessa(s) corrente(s) literárias? Ou sugeriria outra(s)?

Menalton: Não faço uma escolha de vertente, mesmo porque sinto que uma escolha dessas implica o abandono de outras possibilidades. Não me preocupa ser um escritor desta ou daquela corrente. Eu quero sempre e cada vez mais procurar em mim mesmo esta entidade humana que tem a minha cara e que ferve todos os dias nesta fogueira que são provavelmente meus pensamentos. Ao escolher uma corrente, eu estaria excluindo as demais como possibilidade. No Sombra, por exemplo, predomina um texto intimista, no Coleira já aparecem contos com traços de fantástico, o que vai explodir no Jardim Europa. Se eu tivesse feito opção por esta ou aquela corrente, não sentiria esta liberdade de escolher para cada história o texto que me parecesse mais adequado. A técnica narrativa é uma exigência da história (foco narrativo, ritmo imposto ao discurso, uso dos diversos tipos de discurso, pontuação), mas o clima que se imprime (e não uso a palavra atmosfera, que já tem sentido específico na teoria da literatura) também decorre da história. Tenho para mim que trilho com mais freqüência os caminhos do intimismo, com passagens pelo fantástico e, por que não? tudo temperado com pitadas de participação. Isso, entretanto, não significa que amanhã eu não resolva abordar o bizarro ou experimentar esta linguagem de roteiro muito comum entre os transgressores. Há momentos e razões para se fazer opção em cada texto. A mim não me agrada a idéia de limites, mesmo que eles existam. Finalmente, como a lista das correntes não

é uma lista fechada, minha inclinação em geral é pelo Impressionismo. Sinto grande atração pela pintura do movimento, da sugestão, do inacabado, isto é, do mundo em construção. Assim também na literatura. Há algo de simbolista neste gosto, sem o espírito simbolista, sem seu misticismo. Um pouco de pessimismo? Talvez, mas não pelas razões decadentistas, que, na verdade, não passam de uma espécie de remorso, uma consciência pesada por causa do espírito cientificista, como reação ao materialista. Filosoficamente me alinho com tendências não teístas. Não sei se isso resulta de uma incoerência, de uma contradição, mas é assim que sinto a arte. Portanto, se quero encontrar para mim uma classificação, fico com o Impressionismo.

Rafaela: Nas suas entrevistas a jornais e revistas, os entrevistadores sempre abordam a questão relacionada às suas influências literárias. Nas respostas, há a afirmação de que já não é possível detectar com clareza quais são as influências, dada a quantidade de obras lidas e admiradas. No entanto, você sempre cita nomes como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Marcel Proust. O que mais o atrai nos textos desses escritores?

Menalton: Eu acrescentaria ainda a Clarice Lispector e o William Faulkner. Ah, sim, mas e o Dostoievski? Na verdade o que estou querendo dizer é que você fez uma seleção de três entre os que admiro. Mas como se trata de falar sobre influência, e você mesma diz que não é possível detectar com clareza os que mais me influenciaram, aceito falar dos três.

O Machado de Assis pratica uma literatura amoral, ele não julga o ser humano, e essa postura é a que procuro naquilo que faço. Sua escrita é inteligente, de uma ironia extremamente fina e deliciosa. A elegância com que ele expõe, compõe, dispõe seu texto não tem igual na literatura brasileira. Para mim, Machado de Assis passa a sensação de que fazer literatura é sentir prazer, mesmo em romances mais “amargos”, como Memorial de Aires. Sua narrativa lenta, sem pressa de chegar ao fim, as digressões, a análise, ou todas as análises, mas principalmente

das emoções, tudo isso que é contra a idéia de “contar uma história”, no meu entender é da mais alta literariedade. É a valorização do discurso. Ou seja, da especificidade do texto literário. É tudo isso que vem mais tarde sofrer a intensificação de uma Clarice, de uma Inês Pedrosa, isto é, a diluição dos limites entre prosa e poesia.

Do Graciliano, o que mais me atrai, é o modo como ele denuncia sem denunciar. Mesmo em romances como **Vidas secas**, a denúncia está implícita, ela deve ser inferida pelo leitor, pois não se encontra uma única frase com juízo de valor a respeito da situação das personagens. Mas o modo como ele compõe o quadro das figuras (a reificação do ser humano e a antropomorfização das coisas e dos animais) é o modo de denunciar, sem panfletismo, sem fazer discurso político. O Graciliano é cuidadoso nos detalhes, na construção das personagens, no uso das recorrências. Em Angústia, o fluxo de consciência, como técnica narrativa, me parece uma inovação entre nós. E ele faz isso com maestria. Nesse como em outros livros, o discurso indireto livre, a essencialidade do discurso, os pressupostos não explicitados são valores literários modernos.

O Proust talvez tenha sido um dos primeiros autores a produzir uma literatura em que o esquema simples A x B = C deixa de existir, ou, pelo menos, deixa de ter importância. Suas páginas atraem não tanto pelos conflitos do Marcel, pelo tipo de relações dele com a duquesa de Guermantes, ou ainda com as raparigas em flor. Suas páginas atraem pelo modo como ele conduz cada uma das cenas, por suas descrições de uma beleza de linguagem inigualável. Há ainda em Proust o tratamento do tempo, da memória, que me parece, no plano do conteúdo, o que melhor ele faz. A memória voluntária, espontânea e a memória provocada, prática. Sei que não são esses os nomes, mas a idéia é um pouco disso aí. A memória que se deflagra por fatores exógenos, por associação quase livre (mas ainda sem a radicalidade surrealista), e a memória que nos fica a disposição, para o consumo imediato.

Nos três autores citados, em comum a escrita, o discurso bem construído, bem cuidado, o zelo para com a linguagem literária.

Rafaela: “Pobre Salvador dos Passos. Ele queria salvar o mundo”. Essa postura predominantemente de protesto que você atribui a Salvador dos Passos pode representar resquícios da sua época de militância estudantil? Você comentaria um pouco sobre essa fase da sua vida?

Menalton: Oh, sim, Rafaela. Política e Literatura me entraram juntas pelas veias. De formação inicial em uma das seitas protestantes, minha noção de justiça era radical. Desde criança ouvindo diariamente que isso é justo, isso não é justo, na adolescência eu só poderia querer reformar o mundo. Eu via muita injustiça e achava que minha vinda à terra não teria significado sem que eu lutasse para diminuir ou para ajudar a diminuir esse quadro. Ora, como nunca acreditei em ações isoladas, deixei-me envolver pela política partidária, entrando para o Partido Comunista Brasileiro desde os tempos do Clássico.

Nunca fui um político de projeção nem tive vontade de fazer política eleitoral. Nunca me candidatei a nada, pois não tinha um projeto de vida que envolvesse qualquer atividade política no sentido tradicional. Eu queria ajudar, eu queria um mundo mais justo. E achava que isso não era impossível. Cheguei a ingressar na Faculdade de Economia, pensando que, munido de um conhecimento como esse, minha colaboração poderia ser maior.

Em 1964 fui obrigado a abandonar tudo e vivi cerca de dez anos de vida clandestina, sem poder usar meu verdadeiro nome. Fiquei praticamente confinado, sem muita possibilidade de movimento. Não podia assumir minha identidade. Foi um período de muita leitura, de muita reflexão. Deste período saí com uma idéia mais clara sobre a atividade política e a atividade artístico/literária. Eu estava embolando tudo, e agora me tocava separar as coisas. No eixo das importâncias, a arte começou a pesar mais do que a política, invertendo minha postura anterior. Não como julgamento do complexo das atividades humanas em geral, mas como objetivo de minha própria vida.

Rafaela: Na atmosfera tensa criada no conto “O banquete”, o olhar torna-se representativo e engendra conflitos: o de Bia é desesperado, dissimulado; o de sua filha, aflito; o de Arnaldo, deslumbrado. De um lado, esse olhar revela medos, preconceitos, vaidades; de outro, conota deslumbramento pelo brilho, pela cor da novidade. Há ainda o olhar vaidoso do desembargador, buscando a atenção dos convidados e da anfitriã. Para saber qual atitude tomar, a copeira busca o olhar da patroa. É também, pelos olhos, que a empregada tenta convencer o menino a comer o bolo. Os convidados olham o banquete deslumbrados pelo requinte oferecido. Bia teme o olhar julgador e punitivo deles. Através do olhar tudo fica, então, sugerido e não nomeado diretamente. Desse modo, essa figurativização não só ratifica a situação de conflito instaurada entre familiares cujos valores não se coadunam, como também colabora para a criação de uma narrativa intimista centrada em estados, sensações, atmosferas, bem ao gosto impressionista. Esse é o meu olhar sobre o conto. Qual é o seu?

Menalton: Mas Rafaela, você já disse tudo. O olhar, somado aos contrastes (luz sombra, normalidade anormalidade) é a própria essência do conto. A mãe, que habita o mundo da luz (sala de jantar) rejeita (conflito) o filho anormal que está nas sombras. Usando as epígrafes: A família rejeita o inseto, no Kafka. A burguesia rejeita o proletariado, no Zola.
Gostei muito da sua leitura.

Rafaela: O enunciador do conto “Adágio Apassionato” delega a voz narrativa a uma onisciência seletiva. O enunciador, através desse narrador, mostra o que deve ser visto e como deve ser visto. Neste conto, o organizador da voz narrativa mostra o que deve ser visto a partir do que ele lê nos pensamentos, impressões e sensação de Lígia, a personagem mais “tocada” por ele. O narrador conta-nos o que sabe de Estela, o que quer contar sobre ela, entretanto o que prevalece são as impressões de Lígia sobre a filha. Em outras palavras, a onisciência seletiva percebe as

emoções e impressões que Lígia tem de Estela e nos conta o que Lígia vê. Assim, boa parte do que nós, leitores, sabemos sobre a filha origina-se nos pensamentos da mãe. Você é o criador desse universo ficcional: narrador, personagens, conflito, linguagem. O que tem a dizer sobre suas criaturas?

Menalton: “Adágio Apassionato”, ouso arriscar, tem como tema principal a perplexidade da mãe que não pode entender a filha, cada vez mais estranha. A filha é o pivô, o obstáculo, ela é a esfinge que a mãe não consegue decifrar. Por ser um conto de atmosfera, pareceu-me que o narrador demiurgo era necessário. Uma das razões é que a mãe, como narradora, explicitaria o tema, que deve ser depreendido do discurso sem ser denominado. A filha é a transgressão, a ruptura. A mãe é a tradição. Nela encontra-se principalmente a moralidade cristã. Por isso o Cristo de coração exposto testemunhando. Por isso o quarto quase um tabernáculo, o ambiente azul, a claridade que se esvai. Ora, optei pelo narrador onisciente, mas colado à mãe, que é quem contracena com Estela, que é quem a pode observar e ao mesmo tempo estranhar. Este tipo de narrador, já foi utilizado, por exemplo, por Stendhal, com o Julien Sorel. Claro que não tive a pretensão de fazer igual, mas aproveitei a idéia do narrador colado, isto é, um narrador em 3ª. pessoa, que adota o ponto de vista de uma das personagens.

Rafaela: Na minha pesquisa, sua voz está sempre presente: ela aparece enquanto instância literária, ficcional, pressuposta nos contos analisados; ela ressoa nas entrevistas concedidas, nas quais há um esboço de projeto estético; ela dialoga com a leitura proposta; ela é crítica com relação à crítica realizada. Nesse sentido, tenho o privilégio, e o enorme prazer, de ter, no meu trabalho, a participação ativa daquele que criou o corpus escolhido para meu estudo. Por conta disso, posso considerar que, diferente de outros escritores, você aceita a crítica acadêmica? Aliás, qual é a sensação de ter a obra analisada por olhos acadêmicos? Como você sente o diálogo que você e eu, autor e leitor, estabelecemos?

Menalton: A visão acadêmica do fato literário, por pressuposto uma visão científica, e a visão do artista, ou produtor textual, ou seja, uma visão intuitiva, na minha opinião, não são antagônicas mas complementares. Sei mais hoje sobre meu fazer literário do que antes de acompanhar seu trabalho. Há muito tempo defendo a idéia de que a crítica acadêmica e os autores sairiam ambos ganhando com uma maior interação. A consciência da ferramenta, fornecida pelo conhecimento acadêmico, só pode elevar o nível técnico do artista. Claro que arte não é só técnica, mas também não pode dispensá-la, sob pena de tender para a arte ingênua. Acho que, se de alguma forma contribuí para a consecução de sua pesquisa, muito mais foi o que você contribuiu para minha consciência da ferramenta.