



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Kelvin Walker Bossolani

**Fluxo de consciência e *mise en abyme* em *Bolero de Ravel*, de Menalton
Braff**

São José do Rio Preto
2021

Kelvin Walker Bossolani

**Fluxo de consciência e *mise en abyme* em *Bolero de Ravel*, de Menalton
Braff**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Câmpus* de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto
2021

B745f	Bossolani, Kelvin Walker Fluxo de consciência e mise en abyme em Bolero de Ravel, de Menalton Braff / Kelvin Walker Bossolani. -- São José do Rio Preto, 2021 116 f. : il. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientador: Arnaldo Franco Junior 1. Literatura. 2. Fluxo de consciência da ficção. 3. Narrativa em primeira pessoa. I. Título.
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Kelvin Walker Bossolani

**Fluxo de consciência e *mise en abyme* em *Bolero de Ravel*, de Menalton
Braff**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Maria Cláudia Rodrigues Alves
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Titular

Prof^a. Dr^a. Mariângela Alonso
Doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara
Titular

Prof^a. Dr^a. Ellen Mariany da Silva Dias
UEL – Universidade Estadual de Londrina
Suplente

Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves
UEPB – Universidade Estadual da Paraíba
Suplente

São José do Rio Preto
26 de Janeiro de 2021

À minha mãe.

Sempre!

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por sempre estar ao meu lado e sempre mostrar a importância dos estudos; por ser tão cúmplice quanto a mãe presente no romance aqui estudado; pelos sacrifícios que fez para que eu crescesse; por sempre me perdoar mesmo quando eu não era merecedor; por ser realmente mãe no sentido pleno da palavra.

Ao professor Arnaldo Franco Junior, agradeço pelas saborosas aulas ao longo do programa ao desvendar os mistérios de Clarice; pela atenção à ideia desta pesquisa desde o início; pelas inigualáveis orientações para a pesquisa e para a vida; pelas longas conversas, as prazerosas piadas; por acolher um errante estrangeiro na pós-graduação e guiar com inigualável precisão e calma pelas veredas da vida acadêmica.

Ao professor Orlando Amorim Nunes, por desvendar Benjamin ao longo de suas aulas e pelas preciosas observações e contribuições quando ainda tudo era um projeto maltrapilho.

À Lúcia Granja, Pablo Simpson e Maria Claudia pelas contribuições que direta ou indiretamente me levaram a pensar o texto literário de maneira mais profunda, e ainda a professora Marize por estimular-me a repensar a importância da forma.

À Bianca Sinibaldi e Pâmela C. dos Santos Ramos, pela amizade, pelos conselhos e ajudas em vários momentos ao longo destes poucos anos e por toda a tranquilidade nos intervalos quando eu buscava um banco para descansar.

À Lais Midori, pela carinhosa atenção e ajuda para desvendar Broch há anos; pelo socorro nas horas de desespero e por ouvir todos os desabafos e lamúrias de um pós-graduando.

Ao Thiago pela parceria e colaboração ao longo destes anos; pelos livros emprestados; por suportar as crises de mau humor e os dias agitados e por se fazer presente independentemente da tempestade.

Aos meus amigos Bruno, Ronaldo, Gledson e Marcos por trazerem luz aos momentos mais escuros de 2018.

À professora Mariângela Alonso por me fazer me apaixonar pela teoria literária logo no início.

“Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então.”
Clarice Lispector – *Água Viva* (1998, p. 26)

RESUMO

Esta pesquisa buscou, por meio de estudo bibliográfico, apresentar a análise do romance *Bolero de Ravel*, de Menalton Braff, considerando seu processo de construção. Buscamos refletir sobre a estrutura do romance no intuito de rastrear o processo de espelhamento observado entre a narrativa em tempo presente e as digressões do narrador, as quais compõem narrativas secundárias, que, apresentadas por analepses, se encaixam à narrativa em tempo presente. Por meio da leitura, lançamos luz sobre os motivos, fatos e ações que se repetem de maneira obsessiva na vida do narrador, justificando a condição na qual este se encontra. Com base nesta compreensão, foi possível, ainda, cotejar os sentidos observados em uma das narrativas secundárias que compõem o romance, corroborando a hipótese da construção *en abyme*, escopo desta pesquisa, permitindo compreender o intrigante processo de construção por encaixe e espelhamento característico da *mise en abyme*. Não obstante, refletimos sobre o procedimento em questão de modo a desnudar o funcionamento da representação mental de um indivíduo contemporâneo que se encontra, por sua posição a margem, inerte e amorfo em meio à ordem social dominante.

Palavras-chave: *Bolero de Ravel*; Memória; *Mise en abyme*

ABSTRACT

This research aimed, through the bibliographic study, to present the analysis of the novel *Bolero de Ravel*, by Menalton Braff, regarding its construction. We aim to reflect about the novel's structure in order to identify the mirroring process noticed between the narration made in the present time and the narrator's digressions that compose side narratives that fit in the present time narrative as they are presented through analepsis. With the reading, we recognized the motifs, facts and actions that are obsessively repeated throughout the narrator's life, justifying the in which he presently is. Based on this, we were also able to identify the meanings observed in one of the side narratives that compose the novel, corroborating the hypothesis of the construction *en abyme*, scope of this research, making it possible to understand the intriguing process of construction through fitting and mirroring characteristic of the *myse en abyme*. Regardless, we reflect about this construction to lay bare the mental representation operation of a present-day man that is, because of its marginal position, inertial and amorphous amid the dominant social order.

Keywords: *Bolero de Ravel*; Memory; *Mise en abyme*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>As meninas</i> (1656), Diego Velázquez.	44
Figura 2 – Detalhe do quadro <i>As meninas</i> (1656), Diego Velázquez	45
Figura 3 – <i>Diptyque de Maarten van Nieuwenhove</i> (1487), Hans Memling	46
Figura 4 – Detalhe do quadro <i>Diptyque de Maarten van Nieuwenhove</i> (1487), Hans Memling	47
Figura 5 – <i>O cambista e sua mulher</i> (1514), Quentin Matsys	49
Figura 6 - Detalhe do quadro <i>O cambista e sua mulher</i> (1514), Quentin Matsys	50
Figura 7 – <i>O casal Arnolfini</i> (1434), Jan Van Eyck.	52
Figura 8 – Detalhe do quadro <i>O casal Arnolfini</i> (1434), Jan Van Eyck	53
Figura 9 – Brasão	58

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A LITERATURA DE MENALTON BRAFF: ABORDAGENS DA CRÍTICA	12
2.1	A produção engajada de Salvador de Passos e o apreço estético de Menalton Braff	12
2.2	A fortuna crítica de Bolero de Ravel	26
3	A BEIRA DO ABISMO	31
3.1	O fluxo de consciência	31
3.2	A <i>mise en abyme</i>: noções essenciais	42
3.2.1	O salto para dentro do abismo: a complexidade do procedimento na narrativa	59
3.2.2	O modelo de análise de Dällenbach	67
4	NO FUNDO DO ABISMO: UM EXERCÍCIO DE ANÁLISE	71
4.1	A narrativa principal: uma análise descritiva e interpretativa	71
4.1.1	O percurso de Adriano: do real ao subjetivo	86
4.2	A narrativa espelhada	98
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
	REFERÊNCIAS	110
	APÊNDICE A – Breve Entrevista com Menalton Braff	116

1. INTRODUÇÃO

A escrita de Menalton Braff tem chamado a atenção da crítica especializada em literatura dado o seu apreço estético e a técnica utilizada para tratar dos temas abordados. Tais elementos acabaram por, também, seduzir-nos em nossas leituras das obras, levando-nos à escolha do romance *Bolero de Ravel* (2010), o qual, em nossa primeira leitura, nos produziu certo desconforto.

A escolha de um objeto e tema de estudo não nos pareceu simples, considerando que ambos nos acompanharão por vários meses. Assim, escolher o que mais nos seduz acabou por ser mais sensato, a fim de que o processo deste trabalho, além de permitir amadurecimento acadêmico, fosse, também, um exercício prazeroso de pesquisa.

Ao nos depararmos com o referido romance, foi impossível ignorar o caótico percurso interior do narrador, as fortes sensações e impressões sobre sua vida, mas mais impossível de ignorar foi a construção da narrativa que, de maneira fragmentada e circular se constrói nas idas e vindas da mente do protagonista.

O exercício de leitura nos levou ao contato com as abordagens teóricas que embasam esta pesquisa, particularmente os estudos sobre o fluxo de consciência e a *mise en abyme*. Embora esta última tenha sido o escopo original de nossa pesquisa, o percurso realizado do projeto ao texto final, nos levou a um amadurecimento da análise, tornando impossível de ignorar a importância da representação da consciência no romance, consciência a partir da qual se constrói o espelhamento *en abyme*, como buscaremos demonstrar.

A presente pesquisa se insere na linha de pesquisa Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura, constituindo-se a partir de uma análise teórico-crítica do romance *Bolero de Ravel*, de Menalton Braff, com objetivo de investigar a *mise en abyme* na composição da narrativa. O trabalho assim se compõe:

O primeiro capítulo se volta à apresentação da fortuna crítica sobre Menalton Braff, visando as características de sua escrita. Tal abordagem se faz imprescindível, para o trabalho acadêmico, pois embora o escritor já tenha uma considerável produção literária, os estudos acadêmicos sobre a sua obra são ainda parcos.

No segundo capítulo são discutidos os conceitos de fluxo de consciência e *mise en abyme*. O primeiro se faz importante, tendo em vista o fato de que a diegese de nosso objeto de estudo se constrói a partir da representação da atividade mental do protagonista, convidando, assim, o leitor a caminhar pelas técnicas de representação da mente na literatura, para compreender a importância da representação dos processos mentais na construção do romance. Já o segundo,

que norteia o escopo dessa pesquisa, é apresentado desde a sua origem com base nos textos fundamentais sobre a *mise en abyme*, buscando compreender as suas variações. Para uma melhor compreensão do procedimento, buscamos explorar obras literárias e pictóricas nas quais ele se manifesta.

O terceiro capítulo se volta à análise do romance *Bolero de Ravel*, a qual é realizada em duas partes: a) uma primeira que se dedica à compreensão dos temas e motivos da narrativa no tempo presente da ação dramática, confrontando-os com os temas e motivos das narrativas rememoradas pelo narrador, que, de maneira fragmentada, assaltam, no presente, a memória do protagonista, construindo um efeito de espelhamento; b) uma segunda que compreende a análise de uma recorrente analepse que compõe um sonho de infância do protagonista, a qual julgamos capaz de alegorizar os mesmos temas e motivos da narrativa no presente da ação dramática, caracterizando, desse modo, o espelhamento característico da *mise en abyme*.

2. A LITERATURA DE MENALTON BRAFF: ABORDAGENS DA CRÍTICA

Menalton Braff conta com 26 livros sob sua autoria, participações em antologias e um projeto promissor para nossos lançamentos, o que tem feito ganhar o reconhecimento da crítica que tem se debruçado sobre seus trabalhos. Estudiosos apontam o valor estético de seus textos, apreciando a técnica e o estilo do autor que, a fim de melhor compreender a literatura, cursou Letras na Faculdade de Letras São Judas Tadeu, de São Paulo.

Escritores e críticos da imprensa, em contato com a obra de Braff, realizaram uma leitura inicial da produção do escritor de origem gaúcha que hoje vive no interior do estado de São Paulo. Tal olhar dos colegas de ofício e da imprensa possibilitou que a obra de Braff ganhasse importância, atraindo olhares da crítica especializada, ao manter, como indica Antunes (2007), o seu projeto literário voltado para o mundo das luzes, e não aos holofotes.

A crítica de imprensa, responsável por divulgar o trabalho de Menalton Braff, exerce um importante papel, de divulgação, visto que, ao apresentar sua obra ao público, faz com que esta caia no gosto de muitos. Já a crítica especializada exercerá o papel de analisar mais detidamente a produção literária de Menalton Braff, contribuindo para a sua valorização.

Almejamos, no presente capítulo, realizar um panorama da recepção crítica da obra de Braff, a fim de destacar o valor de seus textos e buscando refletir sobre as características de sua escrita. Pretendemos, desse modo, salientar a recepção de seus textos pela crítica de imprensa, apontando a sua contribuição para dar visibilidade à obra e sua importância para a identificação das características da escrita do autor, somando a isso os estudos acadêmicos que legitimam a qualidade da escrita do autor a partir de uma análise mais detalhada e técnica.

É importante considerar que, por se tratar de um escritor contemporâneo com uma significativa e crescente produção, se faz fundamental o exercício por nós empreendido neste capítulo: situar a recepção crítica, a fim de apresentar ao leitor o valor da escrita do autor aqui estudado. No entanto, embora tenhamos feito um cuidadoso rastreamento dos trabalhos críticos sobre a literatura de Braff, optamos por nos debruçar essencialmente sobre estudos que pudessem ser vinculados à análise por nós pretendida. Para isso, empregamos como critério a escolha de trabalhos que identificam características da obra de Braff que dialogam, direta ou indiretamente, com aquelas por nós observadas em *Bolero de Ravel*, a fim de compreender o projeto estético desenvolvido pelo escritor neste romance.

2.1 A produção engajada de Salvador de Passos e o apreço estético de Menalton Braff

Rafaela Cardoso Beleboni, no trabalho *Traços impressionistas nos contos de Menalton Braff* (2007) capta, a partir de uma entrevista com o autor, o início do projeto estético dele. Na entrevista, vem a público a perseguição política sofrida pelo escritor em plena ditadura militar que intensificou o aspecto político presente em suas obras iniciais, levando-o, inclusive, a adotar um pseudônimo:

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) (BELEBONI, 2007, p. 15).

Roseli Deienno Braff, no trabalho *Saramago, Braff e seus personagens duplos: uma análise comparativa* (2010), recupera que o período de perseguição política levou o escritor a exilar-se dentro do Brasil, só voltando ao ter plenos direitos de cidadania em 1979, com a Lei da Anistia. Nesse intervalo de tempo em que desaparece como cidadão, porém não como leitor, o escritor engendra, solitário, o início de sua obra. (BRAFF, 2010, p. 19).

As obras do autor publicadas sob o pseudônimo¹, abordam a luta de um povo que resiste, revelando a visão de um mundo desnudo em suas mazelas, aspectos que tornam claro o engajamento político presente em seus primeiros textos, uma vez que, de acordo com o próprio autor, “política e literatura me entraram juntas pelas veias” (BRAFF *apud* BELEBONI, 2007, p. 15).

Ao tocarmos em questões referentes a uma literatura que, enquanto arte, se preocupe em desnudar problemas sociais, desvelar os temas que muitos ignoram, somos levados a pensar nas palavras de Alfredo Bosi que, ao se debruçar sobre a narrativa enquanto resistência, ensina-nos: “Ao contrário da literatura de propaganda – que tem uma única escolha, a de apresentar a mercadoria ou a política oficial sob as espécies da alegoria do bem

¹ Nota-se que um segundo romance seria assinado pelo o pseudônimo Salvador de Passos sob o selo da editora Seiva, no entanto o romance não veio a público. A informação se encontra no verso da contracapa da coletânea de contos intitulado *Na força da mulher* (1984). A nota indica que se encontrava no prelo o romance que viria sobre o título *Vida inferna*, obra na qual, nas palavras do autor, “deveria ser a história de um jovem camponês que depois do serviço militar não quer mais viver na roça. Então arranja emprego em um frigorífico e acaba entrando em uma greve, não pelos discursos, mas pela prática, os fatos o jogam na boca do leão. A conscientização acontece não por influência de palavras, mas de fatos.” (BRAFF, apêndice A)

–, a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele.” (1996, p. 16).

Podemos com as afirmações de Bosi, reconhecer as características de Braff como uma escrita de resistência, pois não se pode ignorar o teor político presente em sua prosa, como buscaremos destacar ao longo do capítulo. Os romances assinados apresentam importante valor estético enquanto obras de arte que são e, ao longo de sua leitura e análise, é possível perceber neles um compromisso com a denúncia de problemas humanos e sociais.

O romance *Janela aberta* (1984), por exemplo, denuncia os efeitos do progresso que se impõem ao operário Raimundo, que se vê superado pelo progresso técnico e demitido: “para mim é uma coisa difícil conseguir emprego. Vê só, eu já tou com quarenta e seis anos de idade, ninguém me aceita para trabalhar” (PASSOS, 1984, p. 52).

Obra singular e de estreia, *Janela aberta* registra não só a chegada do progresso, mas a vida da massa que, ao se ver substituída, percebe que não possui um lugar ao sol, sendo somente uma pequena peça de engrenagem que, quando não mais útil é substituída, carecendo então de meios para ser reaproveitada. Tratados como descartáveis, vivem uma eterna busca de trabalho para conseguir sustentar a família e pagar as contas, ou seja, uma vida reduzida à sobrevivência e sem muita finalidade a não ser continuar a mover a grande máquina econômica.

Dentre os contos da coletânea *Na força de mulher* (1984), destacamos o que dá nome ao volume. “Na força de mulher” é narrado em primeira pessoa por uma narradora que se põe a contar a sua história a um interlocutor apresentado como “senhor doutor”, que, no desenrolar da história, compreendemos ser um advogado, uma vez que todos os fatos narrados pela protagonista, desde o árduo trabalho na casa, na venda e na criação dos filhos sozinha enquanto o marido fazia viagens com mercadorias até, por fim, a descoberta da traição do esposo, levam-na a perguntar se o ex-marido pode tirá-la da propriedade que ainda possuía:

“Daí ele pegou e me disse assim que então se vendia tudo isto aqui, mor de aumentar o negócio que ele tem em Santo Antônio. Ah, não, aí não. foi o que eu respondi. Saiu daqui feito um tihoso de brabo, dizendo que era só querer ele vendia tudo, me botava pra fora, que até comprador tava arranjado [...] Agora o senhor que é doutor, me arresponde: Ele pode fazer isso comigo? (PASSOS, 1984, p. 42).

Fica claro o teor de resistência de personagens representativos de um povo humilde e batalhador que se vê surpreendido seja pela inovação do progresso técnico, seja pela falta de escrúpulos, marcando assim, na obra de Braff, um discurso preocupado em captar a

simplicidade do povo interiorano, aspecto que podemos observar na construção dos personagens, nas escolhas de representação de determinada variação linguística ou, ainda, pela ambientação de seus primeiros escritos, tendo em vista que, como apontado por Antunes (2007), trata-se de um escritor que fala do Brasil, visto que situa muitos de seus personagens na simplicidade do interior: “Menalton Braff representa o que há de melhor numa geração que não tem porque romper com a obrigação de escrever romances falando das coisas deste mundo” (não paginado).

Quando o escritor passa a assinar seus textos como Menalton Braff, há uma mudança decorrente do apreço estético nelas investido. Isso ocorre a partir de *A sombra do cipreste* (1999), livro que lhe rendeu o Prêmio Jabuti de 2000. Braff, no entanto, não deixa de lado o teor de crítica social e política nas obras de sua fase de escrita mais consolidada. Sobre isso, se fazem importantes as palavras de Bosi (1996) que, ao discorrer sobre as questões éticas e estéticas, afirma:

A partir do momento em que o romancista molda a personagem, dando-lhe aquele tanto de caráter que lhe confere alguma identidade no interior da trama, todo o esforço da escrita se voltará para conquistar a verdade da expressão. *A exigência estética assume, no caso, uma genuína face ética.* Escrever bem passa a ser um imperativo moral na medida em que o sentido requer uma rede de signos que o tragam à luz da comunicação (p. 16 – grifos nossos).

Costa e Silva (2011), ao analisar os contos de *A Sombra do Cipreste* e de *A coleira no pescoço*, observa o trabalho estético e a abordagem dos problemas do homem contemporâneo. A partir de uma análise pautada na crítica sociológica, a estudiosa identifica aspectos comuns nos contos que compõem as coletâneas pautando-se nos elementos da narrativa para observar de que maneira se fazem presentes aspectos sociais da contemporaneidade no texto.

A estudiosa chama a atenção para o fato de as personagens de Braff se encontrarem em conflito, apontando como responsável por isso o distanciamento entre os homens, efeito da ordem capitalista. Observa, também, a solidão dos personagens de Braff que, mesmo situados em ambientes urbanos, permanecem isolados em si mesmos:

As personagens de Braff estão em conflitos nos seus locais de trabalho, nos seus relacionamentos sociais ou com suas famílias. É responsável por isso a sociedade capitalista que, ao estimular a distância entre os homens – devido ao enraizamento da noção de propriedade privada e da competição – ou proporcionar o fracionamento da totalidade – por causa do meio de produção que lhe é próprio –, cria indivíduos isolados e presos em mundos particulares (p. 116).

Nesta esteira, podemos observar o discurso patriótico ou a falta de escrúpulos expressos em *Castelos de papel* (2002), romance analisado por Roseli Deienno Braff, esposa do escritor. No trabalho intitulado *Saramago, Braff e seus personagens duplos: uma análise comparativa* (2010), a estudiosa estabelece um pertinente diálogo entre os protagonistas de *Castelos de papel*, de Braff, e *O homem duplicado*, de José Saramago.

Vale recuperar a fábula de *Castelos de Papel*: Alberto Ribeiro, já aposentado da empresa Vergueiro – empresa na qual ascendera ao casar-se com a filha do dono – vai até uma praça tomar sorvete com a neta. Lá, ele se depara com o sorveteiro que o olha friamente. O olhar acusador leva Alberto a refletir sobre o outro como alguém cuja fisionomia era conhecida, algum conhecido do passado ou algum ex-funcionário, reflexão que o leva a uma busca nos arquivos da empresa, que culmina na observação de seu próprio arquivo enquanto funcionário.

Tomando como hipótese a criação dos personagens duplos, a estudiosa desnuda as camadas do romance que causam um estranhamento ao protagonista de Braff e ao leitor. Alberto Ribeiro é um homem que cresceu ao longo dos anos estabelecendo contatos, nem sempre de boa índole, e se aproveitando das oportunidades. Desse modo, ele passou de funcionário a dono da empresa Vergueiro. Empresário aposentado, ao deparar-se com o olhar acusador do sorveteiro, ele busca informações sobre o homem que lhe parecia familiar.

O tempo todo estivera com a razão: era uma fisionomia antiga, talvez, mas familiar. Não podia ter dúvida alguma: bem mais novo, o rosto liso e sem rugas, mas aquele mesmo olhar duro-penetrante, o olhar de quem decidiu vencer a qualquer custo.

Alberto ajeita o boné na cabeça, levanta-se e sai empurrando seu carrinho de sorvetes, protegido pelo guarda-sol com franjas brancas (BRAFF, 2002, p. 143)

Um intrigante jogo de duplo se constrói quando Alberto – homem bem sucedido – ao ficar intrigado com a fisionomia do sorveteiro – homem simples – e partir em sua busca pelo antigo conhecido, identifica-o consigo mesmo por meio dos arquivos da empresa. No trecho final supracitado, logo após a identificação do outro em si mesmo, o narrador apresenta Alberto encarnado no homem simples, empurrando o carrinho de sorveteiro.

Para a autora, a construção das personagens de *Castelos de papel* se dá por meio do duplo, visto que:

Embora a experiência do encontro com o duplo tenha se mostrado traumática para os protagonistas, a ponto de tornar-se uma verdadeira obsessão, só ela sinaliza a possibilidade de autoconhecimento: apenas o olhar do outro pode conferir a dimensão do eu (BRAFF, 2010, p. 118).

Logo, conclui a estudiosa (p. 119), a investigação empreendida pelo protagonista, ao se dar no nível da memória, alegorizada no arquivo morto da empresa, revelam a busca do duplo, um buscar a si mesmo, conferindo à narrativa a interiorização do espaço e do tempo, construídos de forma indissociada.

Vale considerar que este processo permite o desdobrar crítico do romance, visto que Alberto, ao se deparar com um indivíduo da grande massa, que lhe produz estranhamento, reflete sobre a sua condição visto que ele também viera da grande massa e herdara sua fortuna e o seu império – a empresa – graças à sua duvidosa índole, que o levou ao casamento. O trabalho com o duplo permite-nos chegar à conclusão de que a ascensão poderia ter sido do outro, ao cabo do que Alberto estaria na posição de sorveteiro, como sugerido, aliás, no parágrafo final do romance.

O viés político também se faz presente em *Na teia do Sol* (2004), obra que talvez registre a militância do autor de maneira mais evidente. Ao narrar a história de Tito, militante político que em plena ditadura civil-militar precisa se exilar em um sítio para não sofrer violência do governo vigente, Braff retrata, por meio de um intenso uso do fluxo de consciência, o medo e a angústia vividos em pela ditadura militar. Situado no fim da década de 1960, o romance leva o leitor ao interior do personagem, revelando as suas impressões e emoções.

Arthur Aroha Kaminski da Silva, em seu trabalho *Memórias da resistência*: de Maria Pillar a Menalton Braff (2017), considera, como já sugerido pelo título, as memórias de resistência no período da ditadura civil-militar, as quais são tematizadas pelos dois autores. Consideramos que o trabalho toca em terreno delicado, visto que o estudioso, ao valer-se das experiências vividas por Menalton Braff, sugere uma sutil relação de autobiografismo em *Na teia do Sol*:

Mas é interessante pensar no quanto de Menalton Braff há em Tito: Braff era universitário e militante político nos anos 1960. Ele, assim como Tito, foi perseguido pelo regime militar, e também se viu obrigado a abandonar a universidade, a usar um nome falso e a desaparecer como cidadão por algum tempo. Ou seja, Tito, em grande medida, é o próprio autor contando parte de sua história. Independentemente de Braff ter ficado isolado numa chácara efetivamente, de ter tido um cachorro chamado Barão, uma namorada chamada Terê, ou de esses elementos todos serem parte apenas da vida do

personagem, o fato é que nesse romance o autor, o narrador e o protagonista por vezes se sobrepõem tão firmemente que se torna quase impossível separá-los (KAMINSKI DA SILVA, 2017, p. 139).

Embora não escolhamos pautar a nossa análise nas relações entre vida e obra do autor, chama-nos atenção o estudo de Silva, tendo em vista que ele aborda uma relação entre este romance de Braff e um de seus contos anteriores “Moça debaixo de chuva: os ínvios caminhos”, que faz parte da coletânea de contos *À sombra do cipreste*:

um homem se protege da chuva em um bar enquanto observa uma caixa de papelão sendo levada pela enxurrada para um bueiro. Até que de repente vê, do outro lado da rua, uma moça tentando se esconder do aguaceiro embaixo de uma estreita marquise, já começando a se molhar. A descrição é a mesma que Tito faz em *Na Teia do sol* sobre o dia em que viu sua futura namorada Terê pela primeira vez (ainda que seja uma descrição mesclada a memórias de outros períodos de sua vida). Entretanto, o próprio Tito revela ao leitor que, após efetivamente conhecer Terê em outro contexto e começar o relacionamento, a ouviu afirmar que nunca passou naquela rua, nem se lembrava de tal situação, o que o deixa confuso. (KAMINSKI DA SILVA, 2017, p. 140).

Silva se vale dos seguintes argumentos para sustentar a hipótese de uma relação entre vida e obra: “Essa confusão em suas memórias pode soar quase como uma fusão completa entre o protagonista-narrador e o autor, pois o personagem assimila uma “memória” presente em outro livro do autor” (KAMINSKI DA SILVA, 2017, p. 140). O estudo identifica, porém, uma relação de intertextualidade, tendo em vista o diálogo entre os dois textos, leitura que acreditamos ser mais proveitosa, revelando a complexidade do trabalho de Braff.

A coletânea de contos *A coleira no pescoço* (2006) segue o viés de denúncia social. Para José Castello (2006), a obra mostra a distância desumana que separa os seres, a frieza do indivíduo “revelando a imprecisão do mundo, seu desenho ralo ou sua precariedade” (não paginado).

O conto que nomeia a coletânea narra a caminhada matinal de um homem e seu cão, ambos idosos. Uma tensão do distanciamento entre os seres é apresentada pelo narrador de terceira pessoa ao registrar que tanto o homem quanto o cão desprezam a companhia um do outro. Tal desprezo é representado na resistência de ambos no exercício da caminhada, o qual é feito, para cada um dos personagens, de forma obrigatória.

A distância desumaniza, como se observa, e isso se dá na relação entre o tutor e o animal visto que o cão não passava de um fardo para o homem, enquanto para o animal os castigos e a permanente prisão na coleira não permitem que ele demonstre carinho pelo

homem: “Primeiro foi a vez do velho, com sua altura ameaçada de desabar, depois a do cão, com a cabeça virada para trás. Os dois, acorrentados um ao outro, cumprindo uma interminável caminhada” (BRAFF, 2006, p. 12).

O trecho acima, retirado do conto, retrata a precariedade que acomete o indivíduo com o passar do tempo. Homem e cão, já velhos, se arrastam em um exercício de caminhada, onde “cada um tem que cumprir o seu itinerário na vida [...] puxando seu fardo” (BRAFF, 2006, p. 11).

Natali Fabiana da Costa e Silva, no trabalho *A relação entre texto e contexto em “A coleira no pescoço”, de Menalton Braff* (2012) ao considerar as reflexões dos narradores dos contos de Braff, afirma que estes “discorrem acerca da inutilidade das ações diante da impossibilidade de se mudar o mundo. Tais reflexões conduzem ao questionamento da finalidade das atitudes e, em última instância, da finalidade da vida.” (p. 3). Tal argumento vai ao encontro daquele por nos levantado ao considerarmos o romance *Janela aberta*, reflexão que nos parece permear toda a obra de Menalton Braff e em muitas das produções de outros escritores contemporâneos.

Importante destacar que, a partir de *À Sombra do Cipreste*, Menalton Braff traz para dentro de muitos de seus textos aspectos impressionistas, sinestésicos, poéticos e ousadamente musicais, buscando despertar sensações no leitor ao confundir a sua percepção do espaço e do tempo.

Moacyr Scliar (2003) salienta que a temática de Braff permeia os momentos decisivos da existência de seus personagens, os quais, retirados habilmente do cotidiano, oferecem ao leitor um choque de vivência externo-interno. Tal afirmação nos faz retomar as palavras de Gomes (2001), ao apontar, o estranhamento que os textos de Braff carregam, sendo capazes de causar desconforto ao anestesiamento, dado “O desassossego dos personagens [...], a sutil e inexplicada sensação de estar sempre um pouco aquém (ou além) do lugar onde se deveria estar” (p. 32).

Para Costa e Silva (2012), a escrita de Braff é um processo no qual:

o tempo é interiorizado, seus protagonistas são seres solitários cujos sentimentos, sensações, impressões e memórias nos são mostrados por meio de descrições oniscientes ou monólogos interiores. Os heróis braffianos estão em permanente conflito nos seus locais de trabalho, nos seus relacionamentos, com sua família ou, muitas vezes, consigo mesmos, no entanto, *nem sempre são capazes de agir em prol de uma resolução e, assim, a inércia do homem frente a uma realidade problemática é tema constante em sua obra.* (p. 3 – grifos nossos).

Ubiratã Brasil (2000) comparara a escrita de Menalton Braff às produções de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Katherine Mansfield dada a sensibilidade e sutileza da escrita, chamando a atenção para as técnicas de narração e descrição que se alternam, tendo em vista que “A sensibilidade e a capacidade de observação dos seres humanos – e a sutileza com que ele expressa tal observação – revelam uma inspiração pura” (p. 11).

Tal colocação nos remete às palavras de Georg Lukács (1965) sobre os atos de narrar e descrever, visto que a composição da escrita de Braff não se reduz à mera descrição, a qual, segundo o teórico (p. 65), faz com que as coisas se tornem presentes, ou seja, ao descrever o narrador exporia todas as ações, espaços, pensamentos, a um ponto em que tudo é revelado. Na narração, “na medida em que os seus momentos essenciais vão sendo revelados, é verdade que as particularidades assumem uma nova luz” (LUKÁCS, 1965, p. 64).

Com base nisso, acreditamos que Menalton Braff, por meio do seu processo de narração, constrói suas histórias com base na sugestão, de modo a não nos revelar explicitamente todos os seus elementos constituintes. Ele narra por meio de um intrigante jogo de cores, sons, cheiros, impressões, memórias e lembranças, construindo uma narrativa que exige a atenção do leitor para desvendá-la.

Ainda em relação às palavras de Brasil, acreditamos que a escrita de Braff, capaz de representar o indivíduo e sua complexidade, não deve ser reduzida à inspiração, como sugerido, mas validada pela sua complexidade e equilibrada construção, como observamos em muitos de seus trabalhos e como buscaremos demonstrar com a análise proposta neste trabalho, visto que, como nos ensina Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência*: “A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória.” (1996, p. 11).

Vale considerar a importância do domínio técnico, visto que, como indica o estudioso “A exigência estética assume, no caso, uma genuína face ética. Escrever bem passa a ser um imperativo moral na medida em que o sentido requer uma rede de signos que o tragam à luz da comunicação” (1996, p. 16), ou seja, o domínio técnico a serviço da expressão é, também, qualidade fundamental para o processo de escrita.

Foram as palavras de Ubiratã Brasil que, já em 2000, ano que a literatura de Menalton Braff ganhou destaque, apontaram a sua escrita como impressionista, considerando a ação dos contos de *À sombra do cipreste* como difusa. O traço impressionista, aspecto posteriormente explorado por outros estudiosos, pode ser visto como recorrente na escrita de Braff.

Como exemplo, podemos citar o trabalho *Traços impressionistas nos contos de Menalton Braff* (2007), de Rafaela Cardoso Beleboni, que, ao analisar os enunciados

construídos pelo escritor, comprova a presença do impressionismo nos contos de *À sombra do cipreste*, tendo em vista que o escritor trabalha

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*, *prosopopeia* e *sinestesia*, estratégias discursivas que contribuem na criação de uma atmosfera sugestiva, indireta, tipicamente impressionista (BELEBONI, 2007, p. 67 – grifos nossos).

Assim, ao longo de sua análise, ao explorar a presença do impressionismo nos contos, a estudiosa conclui que Braff “constrói seu lirismo, (re)criando, na contemporaneidade, uma narrativa híbrida, intimista, prenhe de traços impressionistas” (BELEBONI, 2007, p. 111).

O teor poético não escapa das construções realizadas por Menalton Braff² ao trazer para a sua narrativa questões inerentes à condição humana. Em sua leitura de *À sombra do cipreste*, Alonso (2011, p. 48) considera o tom poético presente nos textos, que carrega de lirismo a alma das personagens. A estudiosa, ao analisar o conto “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos” que compõe a coletânea, afirma:

as narrativas poéticas procuram dar um sentido à vida, instaurando forças que o texto põe em jogo, como a procura por uma identidade, a força expressiva do íntimo, possibilitando ao personagem, e consequentemente, ao leitor, a realização de uma trajetória pessoal através dos textos (ALONSO, 2011, p. 51).

Com proposta semelhante, no trabalho *O impressionismo como construção da identidade em Moça com chapéu de palha*, de Menalton Braff (2012), Ligia Maria Machado analisa o referido romance valendo-se do conceito de cronotopo, de Bakhtin, para investigar a presença do impressionismo e, considerando, para isto, a espacialidade e a compreensão do tempo pelo protagonista. Segundo a autora, os espaços e o tempo interiorizados pelo personagem protagonista por meio de um intenso fluxo de consciência marcam suas experiências e impressões, conferindo ao romance “a sugestão de um mundo em construção e de certa forma inacabado” (MACHADO, 2012, p. 28).

² Cf. Alonso (2011, p. 46) que afirma que na enunciação das narrativas poéticas o ponto de vista do autor exprime o objeto ao escolher o que narrar. “No que concerne à enunciação, nas narrativas poéticas, o ponto de vista do autor exprime o objeto, na medida em que escolhe o que narrar, da mesma forma que na poesia, quando a subjetividade é expressa”.

Os elementos impressionistas se fazem presentes na escrita de Menalton Braff. A crítica, ao se debruçar sobre os seus escritos têm destacado tal elemento de maneira significativa. Cabe aqui recorrermos às palavras de Franco Baptista Sandanello (2016) que retoma os questionamentos sobre o impressionismo literário, refletindo sobre a) a impossibilidade da transposição exata da técnica da pintura para a literatura; b) a transposição da técnica e c) o impressionismo literário enquanto experimento com a focalização enquanto perspectiva narrativa.

Não é nosso objetivo, neste trabalho, questionar o rastreio, feito por outros estudiosos, sobre os aspectos impressionistas na obra de Menalton Braff, tendo em vista que compreendemos que estes se façam presentes em seus textos, visto que se percebe o modo difuso da percepção dos espaços e sensações por parte das personagens, como discutiremos ao longo da análise do nosso objeto de estudo.

No entanto, nos chama atenção a redução do alcance da obra de Braff a esses elementos, ao ponto que muitos dos trabalhos produzidos em âmbito acadêmico têm se voltado para esses aspectos, os quais, embora sejam significativos para a compressão do projeto estético do autor, não se fazem os únicos elementos de discussão em sua obra.

Outro ponto de destaque é o enquadramento da escrita de Braff como impressionista, como já observado nesse panorama crítico, mas sem por sua vez, uma problematização do propósito de tal procedimento em sua obra. Em outras palavras: qual será o sentido da permanência de uma técnica de representação cujos procedimentos surgem no século XIX na pintura e na literatura contemporânea?

Outrora, na literatura, o impressionismo surgia como marca dos limites cognitivos, como nos ensina Sandanello (2016, p. 165) ao abordar o recurso do *delayed decoding*:

A inversão da ordem natural das ideias (pressuposta pelo “*hysteron proteron*”), tal como a quebra da linearidade do enredo e a fragmentação da consciência engendradas pelo “*delayed decoding*”, corresponde a uma falácia lógica que pretende comunicar os limites cognitivos dos entes ficcionais, colocando-os em um patamar epistemológico semelhante ao do leitor (grifos do autor).

Acreditamos que o sentido que se desprende do recurso ao impressionismo na literatura contemporânea seja uma intensificação na representação do indivíduo inadaptado, o indivíduo que se vê imerso em uma profusão de informações, fatos, sentidos e propósitos que lhe soam fragmentários, enigmáticos, incompreensíveis, difusos. Este indivíduo não se reconhece enquanto indivíduo em meio a tudo o que o cerca, apenas capta impressões de tudo

que o cerca, e não compreende mais o propósito daquilo que o cerca, como observamos, por exemplo, em *Bolero de Ravel*, romance que traz uma profusão de informações, lembranças, sensações e impressões desconexas para o protagonista, e que se encaixam apenas para o leitor que as observa e analisa com distância crítica

É valioso destacar que Luiz Gonzaga Marchezan (2010), ao se debruçar sobre *Moça com chapéu de palha* (2009), estabelece uma comparação deste romance com *Um sopro de vida, pulsações* (1978), de Clarice Lispector, no tocante à estrutura narrativa, considerando que em Braff é possível observar uma vitalidade erotizada, já em Clarice, a morte:

o homólogo entre as duas narrativas em questão, está no modo como ambas espelham o seu processo criativo, ficcional: no estabelecimento da forma literária das obras, da sua invenção, por meio da autoconsciência da sua enunciação, enunciada em meio à construção da figura de seu narrador-personagem/autor. Metaficções puras. (não paginado)

É de se observar que alguns apontamentos da crítica comparam os escritos de Menalton Braff com os de Clarice Lispector.

Ubiratã Brasil, por exemplo, ao sugerir a aproximação entre os dois processos de escrita, chama a atenção para a sutileza de ambos. Observamos que a subjetividade presente em Clarice Lispector é mais latente, ao ponto de se tornar, por causa da reflexão metalinguística, um drama da linguagem. Em Braff, embora tenhamos um trabalho com a linguagem e um valioso apreço estético, a linguagem não tem o mesmo tipo de problematização, vindo a primeiro plano as questões do indivíduo contemporâneo, que, ao ser confrontado com os problemas sociais, se volta para dentro de si em um processo intimista, permitindo à obra refletir sobre os valores sociais e políticos da contemporaneidade.

No romance *Moça com chapéu de palha*, merece destaque a estrutura da narrativa. Como observamos em nosso trabalho “Onde as narrativas se confundem: a *mise en abyme* em *Moça com chapéu de palha*, de Menalton Braff”³, a estrutura do romance se constrói por meio da *mise en abyme*, visto que somos levados a ler uma narrativa na qual encontramos um personagem escritor que escreve um romance, sendo-nos apresentados trechos deste romance *en abyme*, que são intercalados desde o sumário do livro, desnudando na malha textual um processo reflexivo: o próprio fazer literário.

³ Trabalho apresentado no V Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação em Letras: “Escritas literárias: reflexão estética, política e tradução” e XIX Seminário de Estudos Literários, realizado no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP, Câmpus de São José do Rio Preto, 2018.

O romance em questão narra a história de Bruno, jornalista que, após ser demitido por realizar uma investigação sobre Rodrigo Gomes, amigo do dono do jornal, liga para Angélica, sua namorada, para falar sobre a demissão e sua ida para um sítio. Após a sugestão de Angélica o jornalista passa a escrever, já no sítio e em companhia da parceira, o livro que traria à luz os resultados da investigação abafada pela imprensa. No entanto, ao construir os capítulos de seu livro, estes vão ganhando aspectos de romance, e não de livro jornalístico, a tal ponto que o leitor é levado a confundir-se: não sabe se lê o romance escrito pelo personagem-narrador-escritor Bruno ou se lê o romance que inclui a obra de Bruno em sua trama narrativa, já que a narração, construída *en abyme*, encaixa-se à narrativa principal de forma a suprir as lacunas da narração, revelando, tal como num quebra cabeça, a narrativa.

O procedimento da *mise en abyme* é um recurso metalinguístico que desnuda o processo de escrita sob um olhar crítico reflexivo. Assim, ao longo da construção do romance, duas histórias se cruzam: a) a narrativa primeira, na qual temos contato com a consciência de Bruno, sendo-nos revelados suas emoções, conflitos e impressões, trama na qual a ação se resume ao medo de sofrer retaliação a partir da investigação e à sua relação amorosa com Angélica; b) a narrativa escrita por Bruno, a qual, embora proposta em tom jornalístico a fim de revelar os resultados da investigação jornalística, assume características de romance, visto que apresenta preocupação estética com a forma e, em sua ação dramática, espelha a narrativa primeira em sua ação dramática, levando o leitor a confundir os limites entre a narrativa escrita pelo protagonista Bruno e a narrativa narrada pelo narrador de primeira pessoa.

Destacamos que o processo de desnudamento da construção narrativa se dá em quatro instâncias: a) por meio da instauração de um narrador de primeira pessoa identificável como autor de um romance; b) por meio de um contínuo processo de reflexão sobre a escrita realizado pelo narrador-autor; c) por meio das reflexões de Angélica, namorada de Bruno, que reflete sobre a escrita; d) por meio da revisão do narrador-autor, que reflete sobre as escolhas estéticas de seu processo de escrita.

Seguindo o objetivo de apresentar um panorama crítico, devemos retomar as noções de espaço e de tempo, as quais em Menalton Braff nos parecem importantes, dada a significação que estes elementos assumem ao longo das narrativas.

No trabalho intitulado *Espaços líricos em O casarão da rua do rosário, de Menalton Braff* (2013), Beatriz Aparecida Baff parte da toponálise, valendo-se dos aspectos impressionistas e da representação da memória, a fim de investigar a influência do espaço na construção das personagens. Ao chamar a atenção para as características da narrativa poética,

a autora observa: “o tempo cronológico e histórico sofrem uma descontinuidade temporal devido à interiorização que o personagem faz tanto deles quanto dos espaços.” (p. 8)

Ao longo de sua análise, Baff observa que os espaços no romance são simbólicos e reveladores, visto que “se encontram interiorizados e funcionam como uma paisagem do seu íntimo; dessa forma o *topo* se torna o personagem, absorvendo e aderindo as suas personalidades” (2013, p. 41).

Assim, a prosa de Menalton Braff se constrói marcada pelo “corte rápido, a cena única e a ação quase nula” (TEIXEIRA, 2000, p. 19), a qual, dada a rarefação da narrativa, se deixa suprir por outros elementos, tais como o intenso fluxo de consciência ou as impressões do vivido, com o jogo com analepses presente em muitos textos. Isso faz com que a experiência interna do personagem venha a primeiro plano, tornando-se, muitas vezes, a própria narrativa.

Sobre isso, devemos retomar as contribuições de Wayne C. Booth, em *A retórica da ficção* (1980), quanto ao narrar e o mostrar, distinção que vem contribuir para explicar a narração de Menalton Braff, tendo em vista que, ao considerarmos que na prosa certos elementos acabam por vir a primeiro plano, tais como a experiência interna do personagem, somos levados a refletir sobre a eficácia do narrar mediante o mostrar ou descrever, ou seja, o acontecimento retratado supera o detalhamento contínuo.

Seguindo esta esteira, Ligia Chiappini Moraes Leite esclarece em *O foco narrativo* que “essa distinção [entre narrar e mostrar] tem a ver com a intervenção ou não do NARRADOR. Quanto mais este intervém, mais ele conta e menos mostra” (1989, p. 14 – colchetes nossos, másculas da autora).

Pode-se considerar que nas narrativas de Menalton Braff há uma maior preocupação em narrar, sejam os acontecimentos, as experiências internas dos personagens, seus estados de espírito, a forma como estes vivenciam os acontecimentos – preocupação que supera o ato descritivo do mostrar. Braff não se preocupa em detalhar fisicamente seus espaços e os seus personagens ou em detalhar seus diálogos, suas cenas, mas sim em sugerir, por meio de uma narrativa carregada de impressões, poesia e jogos de imagens que se sobrepõem e se associam, compondo o intrigante quebra-cabeças que é sua prosa, ficando a cabo do leitor unir as peças para compreender a narrativa.

Considerando o breve apanhado crítico aqui realizado, observamos que a literatura de Braff é marcada pela subjetividade, visto que o escritor constrói narrativas nas quais a ação externa não é privilegiada, vindo a primeiro plano as impressões do vivido e os registros da memória. Isso confere à narrativa um caráter impressionista, sugestivo, marcado pela sinestesia e pela resignificação dos espaços e do tempo pela vivência dos personagens.

É importante, agora, nos voltarmos para a recepção crítica do romance *Bolero de Ravel*, nosso objeto de estudo, a fim de registrarmos as contribuições da crítica dessa obra. Isso auxiliará o exercício de análise e interpretação que realizaremos, corroborando, cremos, a identificação de características aqui já apontadas.

2.2 A fortuna crítica de *Bolero de Ravel*

Uma das maiores dúvidas que tivemos ao redigir essas linhas, foi a necessidade de apresentar a fábula do romance sem comprometer as futuras páginas de nossa pesquisa, no entanto, julgamos necessário situar o leitor, a fim de que ele compreenda as notas da crítica, as quais discutiremos a seguir.

A ação dramática presente de *Bolero de Ravel* se resume ao percurso do narrador Adriano pelos espaços da casa de seus pais após inesperada a morte dos mesmos. Tendo o protagonista perdido os progenitores em um acidente, ele se vê lançado à própria sorte, visto que, nunca se dedicou aos estudos, nem se propôs a trabalhar, optando por viver uma vida parasitária às custas dos pais, condição que não será mantida por sua irmã, Laura, mulher prática que busca providenciar logo a partilha dos bens após a morte dos pais. Esta ação dramática presente é entrelaçada a rememorações que funcionam, no decorrer da narrativa como episódios que explicam a condição atual de Adriano – efeito que buscaremos explorar melhor ao longo de nossa reflexão.

Em entrevista concedida ao Jornal *A Cidade*, Menalton Braff pontua as razões que o levaram a escrever o romance, sendo um deles o andamento do livro aproximando à composição musical homônima, marcada “por um único movimento, a sensação de mudança é dada pelos efeitos de orquestração e dinâmica, com um crescente progressivo” (MARTINS, 2010, não paginado).

O efeito de retomada incessante das memórias, tal qual na estrutura da composição musical, de Maurice Ravel, vai intensificando a “composição” da narrativa, constituindo a dinâmica do romance, mas sem perder o caráter de “movimento único”, uma vez que toda a estrutura da narrativa acaba por reincidir sobre si mesma. Vanessa Maranhã (2010), ao se referir sobre o desenvolvimento do romance, observa que *Bolero de Ravel* parece seguir a cadência musical, na qual “embute longos e obsessivos movimentos tonais intervalados por momentos de clímax” (não paginado).

A recepção da crítica jornalística já traz à luz o teor psicanalítico da obra, visto que, o próprio Menalton Braff chama a atenção para a fixação do personagem pela mãe: “além de

um aparente complexo de Édipo entre mãe e filho, o escritor trouxe para a ficção a premissa de que somos a somatória das experiências adquiridas em várias fases de nossa vida” (MARTINS, 2010).

Maranha (2010) chama atenção para a lente psicanalítica de viés lacaniano, situando Adriano como um personagem que remete a uma figura autista e psicótica, em vista de que ele fantasia o estado fusional com a mãe e, posteriormente, com a irmã. Isto se dá, segundo a autora, em virtude da não forclusão⁴ do nome-do-pai, gerando assim uma “realidade alucinatória e indelimitada, na qual o sujeito torna-se a si mesmo como objeto de amor, sem alteridade possível” (não paginado). Adriano, neste sentido, seria alguém que não se desenvolveu psiquicamente de modo a tornar-se um indivíduo completo, destacado dos vínculos primários com seus pais.

Arnaldo Franco Junior, em *Jogando com leituras previsíveis: Bolero de Ravel*, de Menalton Braff (2013) considera, a partir do protagonista Adriano, que “Menalton Braff, põe em foco um anti-herói incômodo - um inútil, um fracassado, um parasita - mobilizando certa previsibilidade em sua recepção para, tomando-a como matéria da narrativa, comentá-la” (2013 p. 175).

Ao longo de sua análise, Franco Junior (p. 179) observa a rarefação fabular que traz para primeiro plano a vida interna do personagem, chamando a atenção para o procedimento do fluxo de consciência, tendo em vista que considera que o procedimento empregado por Menalton Braff dá voz ao personagem, fazendo-nos ouvi-lo.

Ao considerar a recepção do romance, Franco Junior aponta um efeito de sentido que, de certa maneira, leva o leitor a participar da história ao alinhar-se com a personagem Laura. O estudioso (p. 194-195) afirma que, embora o leitor acompanhe a narrativa que gira em torno do anti-herói, este não se identificará com Adriano, mas sim com a moralidade da ordem produtiva representada nas ações e argumentos da irmã. Assim, ao se reconhecer parte da ordem social que o protagonista recusa, o leitor é levado a avaliar as ações do protagonista, situando-o como parasita, mas, também, é levado a reconhecer o seu vínculo com os valores e práticas dominantes da ordem produtiva.

Juliana Pimenta Attie e Natalli Fabiana da Costa e Silva (2013), se debruçam sobre o fluxo de consciência nos romances *Jacob’s room*, de Virginia Woolf e *Bolero de Ravel*, de

⁴ Segundo Laplanche e Pontalis, o “Mecanismo específico de FORCLUSÃO estaria na origem do fato psicótico; consistiria num a rejeição primordial de um “significante” fundamental (por exemplo: o falo enquanto significante do complexo de castração) para fora do universo simbólico do sujeito. A forclusão distinguir-se-ia do recalque em dois sentidos: 1) Os significantes forcluídos não são integrados no inconsciente do sujeito; 2) Não retornam “do interior”, mas no seio do real, especialmente no fenômeno alucinatório” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 194-195).

Menalton Braff, e consideram os seus diferentes contextos de produção: modernismo inglês, no caso do primeiro, e literatura contemporânea brasileira, no caso do segundo.

Ao valerem-se do experimentalismo da escritora inglesa, as estudiosas (p. 222-223) chamam a atenção para o fato de Virginia Woolf construir uma prosa que busca registrar impressões da realidade, captadas a partir da representação da atividade mental da personagem de maneira direta e intensa, algo diferente das obras *The Voyage Out* e *Night and Day*, visto que “*Jacob’s Room* busca uma forma que corresponda ao caos do conteúdo.” (ATTIE; COSTA E SILVA, 2013, p. 223).

As acadêmicas (2013, p. 223), chamam a atenção para as estruturas verbais e rítmicas empregadas por Woolf, as quais, segundo elas, dialogam com o jogo de cores e sombras, aproximando-se assim da técnica impressionista, uma vez que, a partir do jogo de luzes, os objetos são, na captação do personagem, modificados. Tal efeito é considerado pelas estudiosas como fundamental para as discussões sobre o ponto de vista, a maneira de compreensão da personagem, trazendo a subjetividade ao primeiro plano.

Bolero de Ravel não seria diferente disso. Segundo as estudiosas (p. 229), o fluxo de consciência, construído por Braff de maneira impressionista, expõe ao leitor a psique do protagonista, revelando as suas impressões e reflexões a partir de um jogo de luz e sombra no qual se intensifica o valor cromático presente na narração – aspectos estes também presentes no romance de Virginia Woolf:

O modo como os autores empregam o fluxo da consciência reflete a condição de suas personagens. Mais ordenado em *Bolero de Ravel*, o Monólogo Interior Direto acusa a posição de um único homem, Adriano, que, embora na crise em que se encontra, tem bem amarradas as arestas de seus pensamentos. Em determinado momento da narrativa, a personagem vê-se obrigada a enfrentar a sociedade em que vive e vai, portanto, em busca de emprego. As frustradas tentativas de trabalhar, no entanto, não mudam seu pensamento acerca do mundo. Ao contrário, em *Jacob’s room*, a mistura entre o Monólogo Interior Direto e Indireto denunciam as múltiplas vozes presentes na narrativa, cujo intento é captar um ser ou, em última instância, uma realidade, fragmentada, mutilada (ATTIE; COSTA E SILVA, 2013, p. 233).

Natali Fabiane da Costa e Silva (2015), no trabalho intitulado *Os hábitos da memória nos conflitos dos protagonistas de Menalton Braff em Que enchente me carrega? (2000) e Bolero de Ravel (2010)*, discorre sobre o procedimento do fluxo de consciência nos dois romances referenciados já no título de sua pesquisa, afirmando que a narração, marcada pelo fluxo de consciência, remete ao recuo em direção ao eu, expressão cunhada por Christopher

Lasch e compreendida pela estudiosa (p. 12) como um movimento da arte para o interior das personagens que não encontram referência para agir e sentir no exterior. Isso, segundo a estudiosa, possibilita uma literatura narcísica na qual a fuga para dentro de si funciona como escape para as incertezas.

Costa e Silva (p. 9), valendo-se da estrutura marcada pela repetição em ambos os romances, aponta o valor estético da escrita de Braff, destacando que o escritor estabelece os narradores de maneira singular ao marcar seu processo de degradação mental e social, situando-os à margem da sociedade. Assim, ao investigar a organização das repetições considerando-as responsáveis pela estrutura da narrativa, pontuando o esfacelamento dos personagens, Costa e Silva, aponta-nos (p. 155) que as memórias são marcadas de maneira repetitiva de maneira a suprir as tentativas falhas dos narradores de se encaixarem socialmente: “A crise de Adriano [protagonista de *Bolero de Ravel*] se dá pela dissonância entre o sujeito e o seu mundo e termina, tal qual a peça musical, em êxtase delirante” (2015, p. 155 – colchetes nossos).

Tal argumentação, nos leva às palavras de Maranhã (2010), que, ao refletir sobre a construção do protagonista de *Bolero de Ravel*, considera que

Menalton Braff conduz seu leitor pelos labirintos de dentro de Adriano lançando nesgas de sol sobre esse sujeito desorientado que é produto de sua história, personagem tão real e atual, que diz não acreditar em vitória porque a morte a contradiz. Um exercício de olhar de fora e de dentro do abismo, simultaneamente, só possível aos grandes narradores (não paginado).

Costa e Silva, em sua análise, aprofunda a discussão sobre a técnica impressionista empregada por Menalton Braff: “A condição do homem falho e em processo de decadência é retratada por Braff por meio de imagens pictóricas e do jogo de luz/sombra [...] O autor vai buscar nas técnicas impressionistas a maneira de dar plasticidade ao tema do homem mutilado” (COSTA E SILVA, 2015, p. 156).

Ao construir uma narração marcada pela percepção impressionista a partir da qual seu narrador vivencia o presente e ressignifica o passado, Braff reitera o efeito de subjetivação do fluxo de consciência, visto que capta a fragilidade do indivíduo fragmentado e preso dentro de si mesmo, como observado por Costa e Silva:

fatores externos, como preocupações sociais e discursos ideológicos, são internalizados na estrutura do trabalho. Isso significa que a expressão da sociedade dentro da obra literária não é entendida como uma reflexão, como resultado ou preocupação social, mas como parte da literatura, não ocupando

um papel mais ou menos importante outras partes constituintes do texto. O aspecto social, quando absorvido pelas estruturas narrativas, torna-se orgânico⁵ (2016, p. 153, tradução nossa).

Como se pode observar, os apontamentos críticos têm reconhecido a complexidade da obra de Menalton Braff, dada a riqueza estética de suas construções sinestésicas e sugestivas que intensificam o desnudamento do íntimo de seus personagens e conferem à sua obra densidade no desvelar as camadas da psique do protagonista. Em razão disso, dedicaremos o próximo capítulo à reflexão sobre o fluxo de consciência, visto que, como nos indica Costa e Silva (2016, p. 156), o procedimento em questão, característico na prosa de Braff, permite que a estrutura do texto incorpore a esfera social ao representar a experiência particular do indivíduo.

⁵ Do original: external factors, such as social concerns and ideological discourses, are internalized in the work structure. This means that the expression of society within the literary work is not understood as a reflection, as a result or arising of social concern, but as part of the literature, not occupying a more or less important role than other constituent parts of the text. The social aspect, when absorbed by narrative structures, becomes organic. (2016, p. 153).

3. À BEIRA DO ABISMO

Este trabalho se volta essencialmente para o estudo do procedimento da *mise en abyme* e seus efeitos de sentido em *Bolero de Ravel*, de Menalton Braff. No entanto, tendo em vista que nosso objeto de estudo se constrói a partir de um intenso fluxo de consciência, seria irresponsável de nossa parte não o considerarmos, a fim de melhor compreender sua presença e seu sentido no romance.

Faz-se importante retomar que a literatura de fluxo de consciência, ao marchar para as profundezas do eu, não permite espaço para a evasão. O homem dos séculos XX e XXI não vê alternativa de fuga, restando-lhe o confronto com a sua própria condição, o que causa um certo desconforto no leitor, que, ao ver suas incertezas e seus conflitos representados no romance, vivencia uma experiência de choque, a qual gera sua aproximação com o narrado, como explica Adorno:

Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individualização, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo (2003, p. 56-57).

Assim, neste capítulo inicialmente iremos para os apontamentos críticos sobre o fluxo de consciência para, na sequência, refletirmos sobre o procedimento da *mise en abyme*.

3.1 O fluxo de consciência

Objetivamos aqui, tecer algumas considerações sobre o procedimento do fluxo de consciência, com o intuito de refletir sobre suas diferentes técnicas e sua relação com a figura do narrador. Isso, para compreender a presença deste procedimento em *Bolero de Ravel*.

Cabe retomarmos que o termo aqui empregado, e já consagrado pela crítica, foi cunhado inicialmente para a área da psicologia, mas adotado pela crítica literária com o propósito de representar aspectos da consciência dos personagens.

Devemos ter em mente que a representação da consciência se dá de forma difusa, considerando-a uma matéria fluida que marca a constituição da experiência do indivíduo, formando-se de toda a matéria viva, consciente ou inconsciente, do eu. O exercício de representação deste “fluxo”, como a crítica tem chamado, se dá por diferentes procedimentos

e técnicas exploradas por escritores que buscam captar, acreditamos, não a consciência em si, mas a experiência subjetiva humana de maneira mais próxima do real.

Ao empregar diferentes procedimentos e técnicas de escrita, flexionando a prosa a fim de representar tal fenômeno, temos um árduo exercício de compreender o outro ali representado e a nós mesmos, ideia que se aproxima das palavras de Adorno, às quais recorreremos anteriormente.

Erich Auerbach, na obra *Mimesis* (2002), dedica um capítulo à representação dos processos mentais na literatura. Tomando como base o romance *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, Auerbach destaca a cena na qual Mrs. Ramsay mede a meia em James, chamando a nossa atenção para os “movimentos que se realizam na consciência das personagens” (AUERBACH, 2002, p. 477).

Ao rastrear os movimentos da consciência, o estudioso (p. 477) observa o surgimento de acontecimentos, lugares e tempos diferentes da ação dramática em tempo presente na qual estão implicados Mrs. Ramsay e James. Tais movimentos da consciência, de acordo com o autor, ocorrem tanto nas personagens que estão na cena descrita, como acabam dando abertura para personagens que não estão presentes, ou seja, há uma representação da consciência pluripessoal.

Ao considerarmos tal colocação, somos levados a pensar que a estrutura descrita por Auerbach também se faz estruturalmente presente em nosso objeto de estudo, visto que, como já aludimos brevemente no capítulo crítico, o narrador de *Bolero de Ravel*, retoma, por meio da lembrança, fatos e lugares de tempos diferentes da narração em tempo presente, a qual compreendemos como narrativas secundárias que se encaixam na primeira.

Chama-nos a atenção que, em seu estudo, Auerbach diferencia o contato com a consciência das personagens da presença do narrador de terceira pessoa onisciente que observa a cena, ao tomar como base o trecho no qual o narrador expressa a sua opinião sobre a tristeza presente na personagem: “alguém que a conhece [Mrs. Ramsay] perfeitamente e que consegue descrever, a partir desse conhecimento, o seu caráter e seu estado interno” (AUERBACH, 2002, p. 479 – colchetes nossos).

Na esteira desta distinção, o estudioso (2002, p. 482) argumenta que o procedimento do fluxo de consciência leva a um efeito de desaparecimento da realidade objetiva antes expressa pelo narrador, pois o fluxo de consciência traz a realidade para a narrativa em virtude de o narrador passar a ter a impressão do narrado “como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor” (AUERBACH, 2002, p. 482). Isso confere à

narração, a partir da impressão de diferentes personagens, uma realidade autêntica representada, como aponta o teórico (p. 483).

Chama a nossa atenção que o teórico se valha da impressão do narrado que o fluxo de consciência confere à narrativa. Considerando o percurso do projeto estético de Menalton Braff, a compreensão dos aspectos impressionistas presentes em sua obra e o uso intenso do fluxo de consciência, podemos pensar na corroboração da hipótese da fragmentação da consciência desse indivíduo que o escritor representa em Adriano. Trata-se de um indivíduo inadaptado, como em *Bolero de Ravel*, ou, dada a perda da credibilidade, como em *Moça com Chapéu de Palha*, que se vê fracassado, recorrendo a uma profusão de lembranças na tentativa, também fracassada, de compreender o seu lugar e o seu propósito.

Auerbach reflete sobre a representação do tempo mediante a representação da consciência pluripessoal, e chama a atenção para o tempo da ação exterior e o tempo da ação interior da personagem. Ainda tomando como base o texto de Virginia Wolf, Auerbach (p. 485-486) observa que as digressões variam temporal e espacialmente em relação à ação exterior e entre si, mas que são desencadeadas por elementos quase despercebidos da ação exterior, no caso o semblante de tristeza da personagem “um acontecimento exterior insignificante [que] libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundezas temporais” (AUERBACH, 2002, p. 487 – colchetes nossos).

É importante recuperar as palavras de Ian Watt sobre a escala temporal nos romances de fluxo de consciência:

O principal problema ao retratar-se a vida interior é a escala temporal. A experiência cotidiana do indivíduo compõe-se de um fluxo incessante de pensamentos, sentimentos e sensações; contudo a maioria das formas literárias – por exemplo, a biografia e até a autobiografia – tendem a ser uma malha temporal muito aberta para conseguir reter sua atualidade; e assim também a memória em geral. No entanto é *esse conteúdo de consciência minuto a minuto que constitui a verdadeira personalidade do indivíduo e determina seu relacionamento com os outros: só através do contato com essa consciência o leitor pode participar inteiramente da vida de uma personagem de ficção* (WATT apud PINTO, 2009, p. 353 – grifos nossos).

Assim, o exercício da representação da consciência atinge seu objetivo ao representar, de maneira mais próxima ao real, o incessante fluxo de pensamentos, mas não só lembranças norteadas pela livre associação.

Tomaremos como base o estudo de Robert Humphrey, *O fluxo de consciência* (1976), a fim de melhor compreender o procedimento do fluxo de consciência, tendo em mente que,

ao cotejarmos as ideias postuladas por Auerbach com as de Humphrey, vemos que esse acaba por discutir o papel dos aspectos rememorativos, os quais Auerbach chama de movimentação da consciência, enquanto Humphrey aponta para o fato de que há obras que captam o passado com mera finalidade de comunicação (p. 4).

Humphrey (p. 2) ressalta que os romances que empregam o fluxo de consciência são facilmente identificados visto que retratam a consciência dos personagens, ou seja, neles não são privilegiadas as ações externas ou intrigas entre as personagens, mas sim a representação interna do eu, geralmente da personagem protagonista. Tal procedimento se dá, tendo em vista o objetivo de demonstrar, nas palavras do estudioso (p. 8), a preocupação de representar a vida psíquica do indivíduo, conferindo, assim, à narrativa, mais realidade.

Tais palavras nos remetem novamente às questões da impressão do narrado, ao fato de que a ação externa não é privilegiada, mas sim a representação interna, suas impressões ou sensações sobre o vivido, elementos que se fazem nítidos na obra de Braff, como tem apontado a crítica. Embora desenvolveremos tal discussão no capítulo dedicado à análise de nosso *corpus*, cabe considerar o jogo de claro e escuro que surge em forma de metáfora no luto vivido pelo protagonista, bem como o intenso cromatismo presente em algumas lembranças que ganham significados ambivalentes, em diversos episódios vividos em tempo presente e revividos a partir do surgimento das analepses, tais como: o intenso amarelo presente no enterro dos pais, o amarelo da luz que se acende com a chegada da irmã à casa dos pais, o amarelo do cachorro baio que devora a existência no episódio final.

É importante valermo-nos da caracterização do termo “consciência” que o estudioso apresenta:

Consciência indica toda área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área de apreensão racional e comunicável. É com esta última que se ocupa quase toda a ficção psicológica. *A ficção de fluxo de consciência difere de qualquer outra ficção psicológica precisamente por dizer respeito aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional – os níveis à margem da atenção.* (HUMPHREY, 1976, p. 2-3 – grifos nossos).

Em outras palavras, o fluxo de consciência deve ser compreendido como o procedimento que representa e expressa a vida psíquica pré-consciente e/ou inconsciente da personagem.

De acordo com o estudioso, a representação da consciência na ficção não se dá como algo exato, demandando diferentes técnicas para a apresentação do fluxo de consciência,

tendo em vista que a ficção deste tipo busca explorar os níveis da consciência “que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 4).

O estudioso (1976, p. 38) considera a consciência como matéria fluída e de livre movimentação, chamando a atenção para a complexidade do fluxo que pode ser próximo dos níveis conscientes ou do inconsciente

Observamos que Humphrey distingue a fala, que seria expressão da consciência racional, da vida psíquica anterior à fala, que seria o domínio da pré-consciência e/ou do inconsciente: “O nível da pré-fala [...] não implica uma base para a comunicação como é o caso do nível da fala (quer falada, quer escrita) [...] os níveis da consciência que antecedem a fala não são censurados, racionalmente controlados ou logicamente ordenados (HUMPHREY, 1976, p. 3).

Destacamos, com base em Humphrey, que, para buscar revelar o estado psíquico das personagens, a técnica varie, como já reconhecido pela crítica, buscando captar o indivíduo em sua particularidade, mental, emocional e pessoal por meio de uma profusão de pensamentos, de frases ordenadas ou não, no exercício de representação da vida mental e subjetiva. Humphrey (1976, p. 5) nos leva a pensar o emprego da expressão fluxo de consciência, tendo em vista que não se pode reduzi-la somente à representação do pensamento ou das percepções dos personagens, mas sim empregá-la a fim de caracterizar a representação do estado interior da personagem.

Com referência a tal colocação, não podemos ignorar o sentido do fluxo de consciência em *Bolero de Ravel*, tendo em vista que, a partir de seu intenso uso, as frases e cenas entrecortadas, que eclodem de maneira repetitiva em um movimento circular reforçam o estado psíquico de degradação em que o protagonista se encontra diante do o fracasso ante a vida prática que ele anteriormente negara, de sua inadaptação e de sua posição marginal da sociedade.

Torna-se pertinente a distinção que Humphrey estabelece entre os estados interiores e o fluxo de consciência, tomando como base o argumento de que a literatura de fluxo de consciência deve se preocupar com “o conhecimento da experiência humana” (p. 6), e não somente com a captação de lembranças e de sensações. Cabendo, portanto, ao romancista o exercício de representar tal experiência recorrendo a: “sensação e lembranças, sentimentos e concepções, fantasias e imaginações – e aqueles fenômenos muito pouco filosóficos mas consistentemente inevitáveis a que chamamos intuições, visões e introspecções” (HUMPHREY, 1976, p. 6).

Ao refletir sobre a representação do estado interior da personagem, Humphrey nos convida a pensar sobre o objetivo da narração sob essa técnica, a qual ganha distintas conformações no trabalho de cada escritor:

O monólogo interior direto e indireto, a descrição onisciente e o solilóquio em prosa provaram ser, nas mãos dos escritores mais habilidosos, capazes de levar o estranho e complicado fardo da consciência humana aos domínios da legítima ficção em prosa. Entretanto, têm havido pedras no caminho que exigiram a aplicação de muitas técnicas inventadas e emprestadas para superar estas dificuldades. A maioria destas dificuldades se devia à própria natureza do fardo (HUMPHREY, 1976, p. 37).

Isso posto, passaremos agora ao estudo dos procedimentos apontados pela crítica, tais como: o monólogo interior, a descrição onisciente e o solilóquio.

Humphrey (1976) nos ensina que o monólogo interior é presidido pela consciência racional:

O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, *exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle da consciência antes de seres formulados para fala deliberada* (p. 22 – grifos nossos)

Com base na noção de que o monólogo interior é construído pela consciência racional, é interessante observarmos que antes de expressarmos algo verbalmente há um processo de sinapses que formulam os pensamentos, os quais, muitas vezes, são desconexos ou estabelecem conexões díspares por livre-associação: “A premissa é que os processos psíquicos, antes de serem controlados racionalmente com finalidade comunicativa, não obedecem à continuidade de um calendário” (HUMPHREY, 1976, p. 38). Assim, a técnica do monólogo interior busca representar os processos mentais anteriores ao momento da fala, dando expressão ao que seria uma primeira (des)organização do pensamento, as quais então são apresentadas ao leitor, pois “é parcial ou inteiramente inarticulada, pois que representa o conteúdo da consciência em sua fase incompleta, antes de ser articulada em palavras deliberadas” (HUMPHREY, 1976, p. 22).

É pertinente ressaltarmos que para Eduardo Aznar Anglés (1996, p. 19) a real intenção do monólogo interior deve ser investigada, visto que, para o estudioso, o texto do monólogo interior representa a verdadeira intenção do personagem em contraste com o discurso público.

Ou seja, por meio do monólogo nos são revelados os reais sentimentos, impressões e sensações.

Cabe considerar que no monólogo interior direto é quase nula a presença do narrador, como observa Humphrey (1976, p. 22), visto que a técnica em questão objetiva atribuir maior verossimilhança à captação do pensamento, apresentando-o de maneira direta ao leitor sem interferência ou mediação por parte de narradores. Por meio do narrador em primeira pessoa, cria-se o efeito de que há um contato direto com o pensamento da personagem.

Ao contrário ao monólogo interior direto, o monólogo interior indireto tem como principal característica o emprego da terceira pessoa do discurso, viabilizando uma constante presença do narrador maior uso de técnicas descritivas, bem como maior coerência. Segundo Humphrey:

Esta diferença, por sua vez, admite diferenças especiais, tais como o uso do ponto de vista da terceira pessoa em lugar da primeira pessoa; o uso mais amplo de métodos descritivos e expositivos para apresentar o monólogo; e a possibilidade de maior coerência e de maior unidade superficial pela escolha dos materiais (1976, p. 26-27).

Vale considerar que mesmo com a mudança de ponto de vista, a consciência ainda é apresentada de maneira verossímil, visto que, como Humphrey indica: “um autor onisciente apresenta material não pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela.” (1976, p. 27).

Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012) reitera as palavras de Humphrey, indicando que, enquanto no monólogo interior direto os pensamentos se sucedem em uma ordem associativa e não lógica, no monólogo interior indireto o leitor é orientado pela presença de um narrador onisciente que apresenta os pensamentos da personagem “dando, porém, a impressão de que é apenas a consciência do personagem [que] está sendo mostrada” (CARVALHO, 2012, p. 62 - colchetes nossos).

Sobre a forma de representação direta ou indireta do monólogo interior, Anglés afirma que o leitor se vê diante de um duplo exercício ao ler a narrativa literária e a narrativa em monólogo interior:

Agora, o monólogo interior que é a fala citada, está em outra enunciação, por sua vez citada: o monólogo interior, no qual o personagem fala consigo mesmo no silêncio de sua consciência, é citado na declaração fictícia citada pelo autor - o que implica narrador e narratário; e ambos por sua vez, eles

são inscritos – citados – na declaração autoral, dentro do circuito de comunicação muito peculiar que vincula autor e leitor. As intenções comunicativas de todos eles - personagem, narrador, autor- são discordantes e, em certos aspectos, contrárias (1996, p. 24 – tradução nossa)⁶.

Assim, ao se ver diante tal situação, caberá ao leitor atento a tarefa de investigar as narrativas a fim de compor os sentidos que dali se desprendem. Ao ler uma narrativa em fluxo de consciência direto, por exemplo, caberá ao leitor relacionar as impressões, sensações e lembranças com a ação exterior da narrativa em tempo presente e, em última instância, compreender a correlação destes elementos com a composição do romance contemporâneo: compreender a experiência e vivência do indivíduo ali representado.

Somando-se às técnicas para a apresentação da consciência, a crítica aponta a descrição pelo narrador onisciência, técnica calcada em moldes narrativos já consagrados. Humphrey (1976, p. 30), ao remontar às convenções do romance, afirma que o leitor, até o século XIX, aceitava a onisciência do narrador, ou seja, um narrador que sabe tudo sobre todos os personagens e lugares, empregando, como reforça Carvalho (2012, p. 66) “sua própria linguagem, e não o estilo peculiar do personagem”. Assim, a descrição pelo autor onisciente pode ser explicada:

como a técnica de romance usada para apresentar o conteúdo e os processos psíquicos de um personagem na qual um autor onisciente descreve essa psique através de métodos convencionais de narração e descrição (HUMPHREY, 1976, p. 30).

É importante chamar a atenção para a distinção entre fluxo de consciência e análise mental. Carvalho (2012, p. 67) recorre às contribuições de Lawrence E. Bowling (1950) e mostra-nos que o fluxo de consciência, de certa maneira dramatiza o narrado, enquanto a análise mental registra de maneira sumária, ou seja, de maneira objetiva e rápida a atividade da mente da personagem.

Dentre as variações e artifícios da representação da consciência, temos também o solilóquio, que busca: “*representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem* para o leitor sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta” (HUMPHREY, 1976, p. 32 – grifos nossos).

⁶ No original: Ahora bien, el monólogo interior que es discurso citado, lo es dentro de otra enunciación, a su vez citada: el monólogo interior, en el que el personaje se habla a sí mismo en el silencio de su conciencia, se halla citado en la enunciación ficticia -citada por el autor- que implica a narrador y narratario; y ambas, a su vez, se hallan inscritas -citadas- en la enunciación autoral, dentro del muy peculiar circuito comunicativo que liga autor y lector. Las intenciones comunicativas de todos ellos -personaje, narrador, autor- son discordes y, en ciertos aspectos, contrarias. (ANGLÉS, 1996, p. 24).

Não devemos ignorar que, como nos aponta Humphrey, ao termos contato direto com a mente do personagem, por meio do solilóquio, nos é revelado conteúdo que requer mais atenção e cuidado, visto que é “menos sincero e mais limitado [...] na profundidade da consciência que pode representar” (HUMPHREY, 1976, p. 32), visto que, como afirma-nos o estudioso, o ponto de vista é o do personagem em um nível superficial da consciência.

Sobre o solilóquio, devemos ter em mente que é uma técnica flexível a fim de “uma combinação bem sucedida de consciência interior com ação exterior” (1976, p. 34). Humphrey aponta que a flexibilidade se dá nas mãos do escritor a fim de descrever a consciência que antecede a fala e conduzir o enredo e a ação externa na narrativa nos moldes tradicionais.

Humphrey destaca ainda técnicas como o drama e a forma em versos, por meio das quais alguns escritores buscaram representar os estados da mente, sendo que, na primeira, a consciência é apresentada “em forma de cena teatral, com personagens, diálogos, instruções para sua interpretação descrição dos figurinos, entradas em cena” (HUMPHREY, 1976, p. 34-35) e, no caso da segunda, há certa problemática ao representar os estados da mente, visto que, conforme ensina-nos o autor (1976, p. 36), o verso consegue captar a fragmentação pré-fala, mas falha na representação:

a psique que se caracteriza pelo fato de ser logicamente desordenada, enquanto que o verso sugere uma forma específica de ordenação lógica [...] os processos psíquicos são ainda caracterizados por seus poderes instáveis de focalização, enquanto o verso, quando se aproxima da condição de poesia lírica [...], tende a se concentrar em um assunto (p. 36).

Embora a problemática das formas de representação da experiência interior na literatura demande diversos artifícios, como buscamos brevemente explorar, não podemos ignorar que a técnica básica que acreditamos nortear todas as outras seja a da livre associação, por meio da qual se constrói todo fluxo de consciência.

Humphrey considera que:

A psique, cuja atividade é quase ininterrupta, não pode ser concentrada por muito tempo em seus processos, mesmo quando é fortemente dominada; exercendo-se pouco esforço para concentrá-la, seu foco permanece sobre uma única coisa por uma questão de instantes apenas. Contudo, a atividade da consciência deve ter conteúdo, o qual é fornecido pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, através de uma associação de qualidades em comum ou contrastantes, em todo ou em parte – mesmo a mais vaga das sugestões. São três os fatores que controlam a associação: primeiro, a memória, que é

sua base; segundo, os sentidos, que a guiam; e terceiro, a imaginação, que determina sua elasticidade (1976, p. 38-39).

Ou seja, a matéria da consciência é fluida, difusa, criando associações ou saltando para outros elementos correlacionados ou não com a ação exterior e tempo presente. Tais associações se criam, como apontado, pela livre associação, que se vale da memória, dos sentidos ou da imaginação.

Importante considerarmos também a suspensão do conteúdo mental, a descontinuidade e a sugestão por símbolos, que funcionam como artifícios para também representar a experiência interior.

Tais artifícios exercem funções na condução da narrativa, as quais devemos observar. Sobre a suspensão do conteúdo mental, devemos ter em mente que, como nos indica Humphrey, (1976, p. 61), o artifício objetiva levar o leitor a se prender à narrativa, visto que, ao suspender elementos que reaparecem em outras partes da narrativa, a narração convida o leitor a atentar para eles e para a continuidade da leitura a fim de compreender o que leu.

Assim, a suspensão de trechos que retornarão posteriormente, intensifica, ao nosso ver, a marca da fragmentação da consciência e do inconstante fluxo mental, que deve ser representado a ponto de que a interrupção de um pensamento, lembrança ou sensação a fim de focalizar na ação exterior funcione como guia para o leitor investigar a experiência interior da personagem.

Tendo em mente que, como já discutido até aqui, a consciência é um material difuso e descontínuo, para melhor representá-la, a crítica observa também o uso de figuras de retórica para caracterizar tal descontinuidade. Sobre isso, Humphrey diz: “os principais artifícios retóricos são aqueles que indicam descontinuidade: epânodo, elipse, anáfora, anacoluto, parêntesis descolados e concisão” (1976, p. 66).

Ao empregar tais figuras, o escritor fragmenta, interrompe ou apresenta de maneira breve a consciência da personagem, o que gera um efeito de descontinuidade, visto que, como discute o estudioso:

Este uso de figuras de retórica é, pois, uma característica da literatura do fluxo de consciência que se origina naturalmente da tentativa de reproduzir a textura imperfeita, aparentemente incoerente, desconjuntada dos processos da consciência quando não são deliberadamente peneirados pela comunicação direta (HUMPHREY, 1976, p. 69).

Ao considerar os processos de livre associação⁷, não podemos ignorar o artifício de que, por meio de símbolos ou imagens, se estabelecem relações figurativas na verbalização da experiência interior da personagem, como indicado por Humphrey (1976, p. 70).

Segundo o estudioso “O escritor de fluxo de consciência está explorando a própria área onde o processo racionalizante da verbalização não se acha envolvido” (1976, p. 70). Assim, compreendemos que, ao explorar a área onde a verbalização não se constitui plenamente, acaba por conferir à narrativa certa incerteza, imprecisão e confusão e, para garantir tal efeito, o escritor acaba por recorrer então a imagens e símbolos.

A fim de dar aparência desta falta de inteireza sintática normal e ao mesmo tempo expressar o que está além do poder de significado denotador, os escritores de fluxo de consciência empregaram imagens de duas maneiras específicas: empregaram a imagem impressionista e usaram o simbolismo (HUMPHREY, 1976, p. 70).

O estudioso (p. 70) destaca que, o emprego do impressionismo e do simbolismo, conferem, respectivamente, à narrativa, um efeito de: a) expressar atitudes interiores, emocionais de forma complexa por meio de termos figurativos e b) um efeito de comparação a fim de expandir o significado.

Tanto a imagem como o símbolo tendem a expressar alguma coisa da qualidade de intimidade na consciência: a imagem, sugerindo os valores emocionais particulares daquilo que é percebido (seja diretamente, pela memória ou pela imaginação); o símbolo, sugerindo a maneira truncada de percepção e o significado expandido (HUMPHREY, 1976, p. 70-71).

Feitas estas considerações sobre as técnicas e artifícios empregados para a representação do fluxo de consciência, julgamos pertinente retomar as discussões sobre o tempo e o espaço, partindo da formulação de Auerbach, a qual citamos anteriormente, a fim de complementar a discussão com base na leitura de Humphrey.

Humphrey recorre à noção cinematográfica de sobreposição de imagens, para explicar a montagem dada aos elementos do tempo e do espaço nas narrativas de fluxo de consciência, técnica que, segundo o teórico, mostra “pontos de vista compostos ou diversos sobre um mesmo assunto” (1976, p. 44).

⁷ “Método que consiste em exprimir indiscriminadamente todos os pensamentos que ocorrem ao espírito, quer a partir de um elemento dado (palavra, número, imagem de um sonho, qualquer representação), quer de forma espontânea” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 38).

Com base nisso, compreendemos que o tempo que os espaços se associam a partir de elementos da ação exterior, como discute Auerbach, funcionem de maneira a apresentar a experiência interna do personagem sob diferentes perspectivas, ou seja, “apresentar o aspecto dual da vida humana – a vida interior simultaneamente com a vida exterior” (HUMPHREY, 1976, p. 45)

Valeremos aqui dos métodos formulados por David Daiches, os quais Humphrey recupera em seu estudo, para compreender a construção do tempo e espaço nas narrativas de fluxo de consciência, buscando captar/representar a experiência, a vivência interna da personagem:

um deles é aquele em que o objeto pode permanecer fixo no espaço e sua consciência pode mover-se no tempo – o resultado é montagem de tempo ou a sobreposição de imagens ou ideias de um tempo sobre as de outro; a outra possibilidade, evidentemente, é o tempo permanecer fixo e o elemento espacial mudar, resultando na montagem de espaço (HUMPHREY, 1976, p. 45).

Até aqui, consideramos, com base em Humphrey, os procedimentos mais explorados do fluxo de consciência e suas técnicas de representação, a fim de oferecer um panorama geral sobre as representações da vida psíquica vinculadas a este procedimento. No entanto, recorreremos ainda, ao longo de nossa análise, a algumas variações da técnica, registradas por Humphrey, que foram moldadas pelas mãos dos escritores a fim de atribuir maior verossimilhança à representação dos processos psíquicos.

3.2 A *mise en abyme*: noções essenciais.

Para abordar o procedimento da *mise en abyme*, passaremos à apreciação dos apontamentos da crítica, tomando como norte as discussões de sua origem, e suas manifestações nas artes plásticas e na literatura, a fim de melhor compreender suas particularidades e complexidades.

Desde os postulados de André Gide, que recorre a um brasão para ilustrar o procedimento da *mise en abyme*, inúmeras analogias vêm sendo estabelecidas com a intenção de facilitar a compreensão deste procedimento narrativo, o qual, no texto, parece subjetivo. Dentre as analogias mais empregadas pela crítica, podemos citar a boneca russa matrioska, as caixas chinesas, os espelhos convexos, entre muitas manifestações das artes plásticas.

Alonso (2017, p. 43) aponta que, dado o grande número de estudiosos que se debruçaram sobre o procedimento, encontramos junto à crítica, diversas expressões, tais como *réfractions* aplicado por Michel Butor, *procédé de repli ou de réflexion* por Magny, *composition* e *construction en abyme* por Lafille, *jeux de miroirs parfois byzantins* por Raimond, *mirror* em Ricadou, entre outros, o que, de acordo com a estudiosa, confere “ao termo uma riqueza simbólica e estrutural advinda de domínios artísticos diversos”.

O escritor francês André Gide cunha o termo *mise en abyme* ao buscar exemplos na pintura e na literatura que expliquem o procedimento por ele construído em *Les Cahiers d'André Walter* (1891), *Traité du Narcisse* (1891) e *La Tentative Amoureuse* (1893).

No campo das artes plásticas, Gide se refere às pinturas de Velasquez, Menling e Quentin Matzys observando os espelhos dado o seu efeito de profundidade. Sobre isso, Lucien Dällenbach (1977), ao recuperar as contribuições de Gide, considera que a figura do espelho apresenta um singular poder de revelação, visto que rompe com as limitações do olhar, permitindo que vejamos o que estaria excluído da cena, seja nas artes ou no texto literário.

Primeiramente, consideramos importante a apreciação das obras que seduziram Gide, a fim de melhor compreender os elementos captados pelo escritor francês, para, então, aprofundarmos a discussão sobre o efeito do espelhamento com base nos apontamentos de Dällenbach.

Vejamos, inicialmente o quadro *As meninas* (1656), de Diego Velásquez.



Figura 1: *As meninas* (1656), Diego Velázquez. 301 x 276 cm., Museu do Prado, Madrid.

Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/lasmeninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f> (acesso em agosto de 2018).



Figura 2: Detalhe do quadro *As meninas* (1656), Diego Velázquez.

Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/lasmeninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f> (acesso em agosto de 2018).

Lucien Dällenbach (1977, p. 21) chama a atenção para o quadro *As meninas*, no qual o espelho ao fundo revela o casal real⁸ que o pintor contempla e retrata, o qual, por sua vez contempla a cena, revelando um jogo de perspectiva por convidar o espectador a entrar na mesma.

⁸ Faz-se importante a contribuição de Alonso (2017, p. 50) que, a partir da leitura de Jonathan Brown (1980), recupera o projeto da tela, informando que este busca a representação da corte de Filipe IV.

Assim, o estudioso aponta que, ao se colocar retratado na pintura, Velasquez, neste jogo de perspectiva, ilustra a si pintando o casal real, abrindo para a interpretação da pintura dentro da pintura, encaixe que fundamenta a noção *en abyme*, uma vez que, além do jogo metalinguístico, a obra ganha proporções ao romper com as barreiras da perspectiva, permitindo um intrigante jogo no qual parece que o pintor retrata o espectador do quadro. Sobre isto, Michel Foucault considera:

o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspasa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito (1999, p. 5).

Cabe considerar que, ao situar o espectador na posição do casal real – como se observasse o trabalho do pintor do mesmo ponto de vista que o casal real que está sendo retratado, a pintura de Velasquez produz um deslocamento da perspectiva, a qual reforça a metalinguagem que se desprende a partir da *mise en abyme*: trata-se, em resumo, de um quadro que discute a pintura, mostrando o fazer de um quadro. Embora a interpretação das perspectivas permita que compreendamos a ação de pintar um quadro do casal real, rei e rainha acabam diminuídos, vindo a primeiro plano a ação de pintar, ou seja, Velasquez situa-se, a partir deste jogo de perspectiva, como ator principal e de destaque.

Vejamos agora, o *Déptico de Maartem van Nieuwenhove* (1487), de Hans Memling:

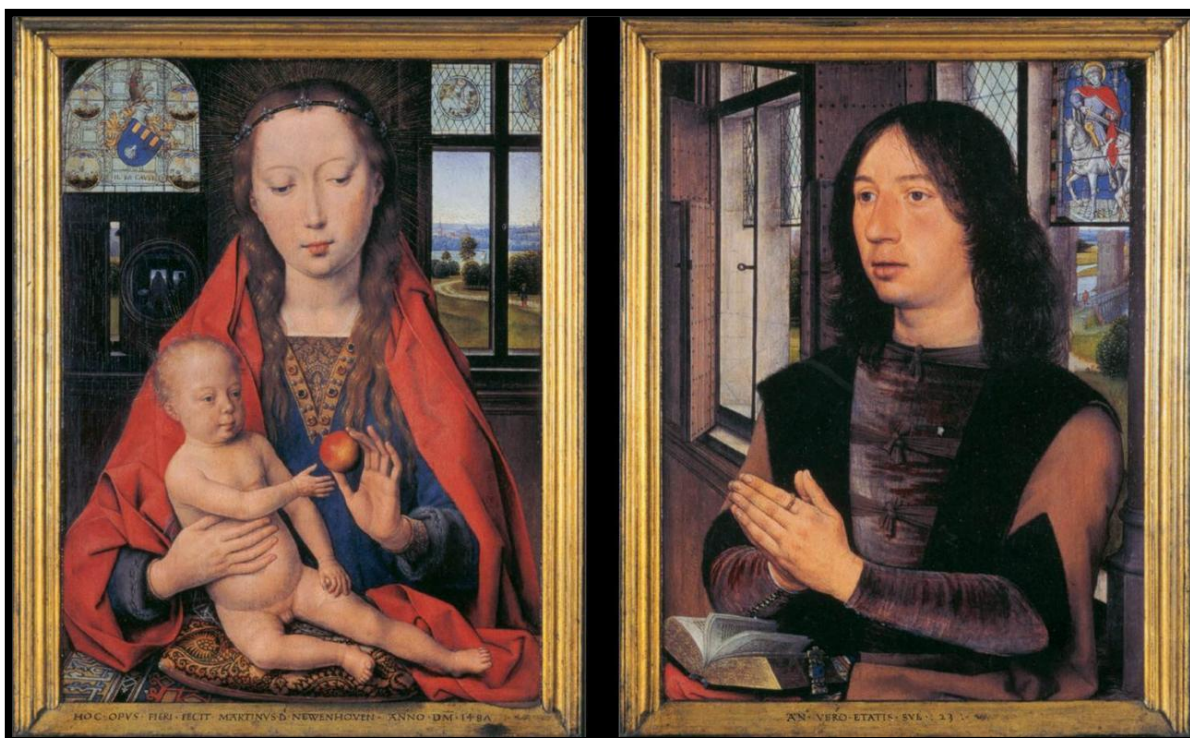


Figura 3: *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* (1487), Hans Memling 52 × 41,5 cm, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, Bruges

Fonte: <https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-15-16e%20siecles/Hansmemling.html> (acesso em agosto de 2018).



Figura 4: Detalhe do quadro *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* (1487), Hans Memling.

Fonte: <https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-15-16e-siecles/hans-memling.html> (acesso em agosto de 2018)

Quanto à obra de Memling, Lucien Dällenbach observa que:

O painel da direita representa três quartos da oração do doador; o da esquerda, segurando uma maçã, uma Virgem com a criança. Atrás da Madona, o pequeno espelho convexo que a reflete de trás também capta a imagem - de acordo com a inclinação ficcional das persianas - de Martin Wan Newnhoven, de perfil desta vez, em adoração diante do Menino Jesus (1977, p. 20, tradução nossa)⁹.

A figura do espelho não só capta os indivíduos representados e outros elementos que nos são revelados, mas também permite que observemos que estes estão parados atrás de duas janelas. Ao considerarmos que ambos se encontram em um ambiente fechado, possivelmente uma igreja, e estando expostos nas janelas, se faz curioso que aquele que aprecia a imagem, aprecia-a de fora, estando do outro lado da janela, externo à aparição da Virgem e à adoração, não sendo convidado a comungar desta.

Vejamos agora *O cambista e sua mulher* (1514), de Quentin Matsys:

⁹ No original: «Le panneau de droite représente, de trois quarts, le donateur en prière; celui de gauche figure tenant une pomme, une Vierge à l'enfant. Derrière la Madone, le petit miroir convexe qui la réfléchit de dos capte également l'image – selon l'inclinaison fictive des volets – de Martin Wan Newnhoven, de profil cette fois, en adoration devant l'Enfant Jésus» (1977, p. 20).



Imagem 5: *O cambista e sua mulher* (1514), Quentin Matsys. 70 x 67 cm. Museu do Louvre, Paris.

Fonte: <https://no.pinterest.com/pin/129971139216465410/> (acesso em agosto de 2018).



Imagem 6: Detalhe do quadro *O cambista e sua mulher* (1514), Quentin Matsys.

Fonte: <https://no.pinterest.com/pin/129971139216465410/> (acesso em agosto de 2018).

Quanto a obra de Matsys, Dällenbach, (1977, p. 21) chama a atenção para o espelho que revela, ao fundo, um personagem, observando que poderia ser o pintor ou um possível cliente do Pesador de ouro, enfatizando o tratamento dado à perspectiva por influência italiana, visto pela posição oblíqua do espelho.

Julgamos pertinente complementar que tanto em Matsys, quanto em Memling, o espelho se abre para o reflexo de janelas, ampliando a noção da perspectiva a ser captada na pintura.

É valioso observarmos que em seu estudo sobre o trabalho narrativo de Michel Butor, Dällenbach já observava a problemática da *l'oeuvre dans l'oeuvre* (obra dentro da obra), chamando a atenção para a organização de uma estrutura romanesca na qual se inserem estruturas diferentes: “de organização e estruturas, mais precisamente segundas

personalidades (retransmissão ou superposição de narradores) e trabalhos inseridos”¹⁰ (DÄLLENBACH, 1972, p. 3 – tradução nossa).

Ao se debruçar sobre o procedimento narrativo em Butor, Dällenbach chama a atenção para a figura do espelho dado o seu poder de revelação, noção que nos interessa especialmente para a análise que será empreendida no capítulo seguinte deste trabalho. Segundo Dällenbach:

como o espelho está parcialmente ligado às categorias de ser e de aparecer, e que faz nosso embotamento oscilar entre a atração do mesmo e o desejo do outro (ou do mesmo), a *mise en abyme*, como definido, deve ser articulada em torno de um novo par de oposição: reflexão mimética / reflexão transformadora (DÄLLENBACH, 1972, p. 67).¹¹

Ou seja, o efeito de espelhamento se dá a partir de uma busca do outro ou do mesmo. Na pintura, os espelhos retratam terceiros, revelando-os e revelando outros espaços. Na literatura, acreditamos que tal efeito se dê nas fábulas que se espelham, se repetem, em uma busca do mesmo no outro.

Nesta esteira, cabe retomarmos, aqui, a reflexão realizada pelo teórico ao valer-se do quadro *O casal Arnolfini*, de Van Eyck, visto que Dällenbach (1972, p. 64) nos chama a atenção para o espelho representado na pintura, o qual, como aponta o teórico, permite o desdobramento da cena retratada, tendo em vista que o espelho revela-nos quem está à frente do casal, os convidados da festa e o pintor.

Semelhante efeito já havia sido observado nas pinturas referenciadas por Gide em seu diário, as quais retomamos anteriormente dada a sua riqueza metalinguística ao situar, a partir de um pequeno espelho, uma abertura para a interpretação da pintura sobre o exercício de pintura.

Tal como em *As meninas*, de Velasquez, chama a atenção que o espectador, em Eyck, seja colocado em cena pelo pequeno espelho. No entanto, neste, o espectador não ocupa lugar secundário, tal como em Velasquez, que situa o espectador na posição do casal real a ser pintado, colocando em primeiro plano o próprio pintor no exercício de seu ofício, construindo, assim, o caráter metalinguístico do quadro.

¹⁰ No original: d’organisation et de structures, plus précisément de personnalités seconds (relais ou superposition de narrateurs) et d’œuvres insérées” (DÄLLENBACH, 1972, p. 3).

¹¹ No original: “comme le miroir a partie liée avec les catégories de l’être et du paraître et qu’il fait osciller notre rêverie entre l’attrait du même et le désir de l’autre (ou d’un même-autre), la mise en abyme, telle que nous l’avons définie, doit s’articuler autour d’un nouveau couple d’opposition: réflexion mimétique/réflexion transformatrice.” (DÄLLENBACH, 1972, p. 67).

Eyck situa o espectador na posição central de sua tela: O pintor, rompe, deste modo, com um dos paradigmas da representação artística, visto que, ao se colocar no quadro, permite o questionamento sobre o que é representado – o casal Arnolfini, embora em primeiro plano, não ganha importância absoluta, sendo a figura essencial a do pintor, que se instala exatamente no centro da pintura, numa imagem refletida pelo espelho e, em última instância, na mesma posição e perspectiva que o observador do quadro é convidado a ocupar. Observe-se:



Figura 7 – *O casal Arnolfini* (1434), Jan Van Eyck, 82x60 cm, National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-casal-arnolfini-jan-van-eyck/>, acesso em 12 de abril de 2019.



Figura 8 – Detalhe do quadro *O casal Arnolfini* (1434), Jan Van Eyck.

Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-casal-arnolfini-jan-van-eyck/>, acesso em 12 de abril de 2019.

Dällenbach ao tratar a figura do espelho, pontua que o espelhamento não reproduz exatamente a matéria primeira, mas sugere uma figura equivalente e reconhecível, visto que “a identidade do objeto e seu reflexo, certamente, nunca estão em questão. Mas acontece de ser mascarado, obscurecido, atenuado, distorcido - ou pelo contrário revelado”¹² (1972, p. 67-68 – tradução nossa).

Ao refletir sobre o poder revelador do reflexo espelhado, valendo-se de obras que apresentam tal construção, tais como *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, *Paludes* (1895) e *Diário dos moedeiros falsos* (1925), de André Gide, Dällenbach propõe

¹² No original: “l’identité de l’objet et de son reflet, certes, n’est jamais en cause. Mais il lui arrive d’être masqué, occultée, atténué, déformée - ou au contraire révélée” (DÄLLENBACH, 1972, p. 67-68).

pensar as metáforas do espelhamento em uma linguagem mais direta, as quais, podem ser explicadas como:

- a) não representa nenhum caráter comum (exceto por sua imbricação), caso em que não se enquadram no processo de *mise en abyme*.
- b) têm em comum (tendo em conta o seu entrelaçamento, isto é, os seus diferentes tamanhos) e caem sob a *mise en abyme* dita mimética.
- c) manter uma relação de conjunção e disjunção (isto é, mostrar semelhanças e diferenças) que possibilitem apreendê-los enquanto, ao mesmo tempo, os forme.¹³ (DÄLLENBACH, 1972, p. 68 – tradução nossa).

Em outras palavras, podemos considerar que as metáforas explicadas por Dällenbach traduzem o sentido de que o efeito caracterizado pelo espelho não apresenta características comuns. Não há um real espelhamento, em reflexo exato, mas sim o poder revelador do que se encontra a partir da *mise en abyme*.

Ao recorrer à literatura, Gide retoma *Hamlet* (1603), de Willian Shakespeare, no qual, possivelmente considerara “a famosa cena da comédia, capaz de trazer à tona a característica da peça dentro da peça, reproduzindo a cena do assassinato do rei” (ALONSO, 2017, p. 52-53); *Wilhelm Meister* (1796), de Goethe, no qual Gide aponta “as cenas de marionetes ou da festa no castelo”¹⁴ (1948, p. 41 – tradução nossa) e “a leitura que se faz a Roderick”¹⁵ (GIDE, p. 41, tradução nossa) em “A queda da casa de Usher” (1839), de Allan Poe.

É pertinente recorrer à celebre cena II do ato III de *Hamlet*, na qual Shakespeare confere ao príncipe da Dinamarca o poder de encaixar a peça dentro da peça, visto que como observado por Dällenbach (1977, p. 22) o ato central da cena se constitui pela representação do crime do rei e da infidelidade da rainha, conferindo ao texto proposto pelo personagem Hamlet o poder de, tal qual um espelho acusador, expor os culpados e seus crimes.

A peça inglesa encena a morte do rei da Dinamarca e a ascensão de Cláudio, irmão do falecido rei. Cláudio casa-se com Gertrudes, a rainha viúva, e assume o poder. Um fantasma é visto assombrando as redondezas do castelo. Hamlet tem um encontro com este, descobrindo ser o fantasma de seu pai que pede que o príncipe vingue a sua morte que teria sido causada pelo irmão Cláudio. Hamlet acaba por deparar-se com vários conflitos pessoais, acreditando estar louco, e acaba por maltratar Ofélia, filha do braço direito do rei.

¹³ No original: “a) ne représenter aucun caractère commun (hors leur imbrication), auquel cas elles ne relèvent pas du procédé de mise en abyme.

b) avoir tout en commun (compte tenu de leur imbrication, c’est-à-dire de leurs dimension différents) et relever de la mise en abyme dite mimétique.

c) entretenir une relation de conjonction et de disjonction (c’est-à-dire manifester des ressemblances et des différences) qui permet de les saisir ensemble tout en les distinguant.” (DÄLLENBACH, 1972, p. 68).

¹⁴ No original : “les scènes de marionnettes ou de fête au château” (GIDE, 1948, p. 41).

¹⁵ No original : “la lecture que l’on fait à Roderick” (GIDE, 1948, p. 41).

Com a chegada de uma companhia de teatro, Hamlet propõe que uma peça seja encenada na corte, usando-a para denunciar a morte de seu pai. A apresentação causa desconforto ao rei que, então, planeja se livrar do príncipe ao mandá-lo para a Inglaterra. Durante a viagem, o navio é assaltado por piratas que, mediante pagamento, levam Hamlet de volta à Dinamarca.

Cláudio organiza um duelo entre Hamlet e Laerts – que retorna para vingar as mortes da irmã e do pai, causadas pelo príncipe. No entanto, o duelo continha uma armadilha para que o príncipe morresse. A armadilha acaba por ser descoberta por ele, que obriga o rei a tomar da taça envenenada.

Cabe retomar que a cena apontada apresenta a organização da peça, iniciando-se com as orientações de Hamlet aos atores sobre a execução da apresentação na qual será representada a morte do rei (pai de Hamlet). Com a chegada da rainha e do sucessor e então atual rei (Cláudio, tio de Hamlet), o príncipe senta-se junto à mãe para assistir à peça que será apresentada, adiantando-lhe o enredo que será encenado. A interpretação se dá, mostrando o casal real em um jardim, no qual o rei adormece e é envenenado pelo outro. A peça é interrompida pela saída de Cláudio. Hamlet é procurado por um cortesão que informa que a rainha o procura.

Recorremos ao excerto no qual o príncipe exerce a função de diretor, chamando a atenção para o poder da atuação, construção na qual Shakespeare recorre ao espelho no qual os espectadores poderiam se ver.

HAMLET: Mas também nada de contenção exagerada; teu discernimento deve te orientar. Ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural. Pois tudo que é forçado deturpa **o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie.** (SHAKESPEARE, 2014, p. 71-72 – grifos nossos).

Vale observar que, o texto teatral é produzido para ser encenado, fazendo jus à consciência de todos os membros que darão vida ao texto. Na referida cena, destacamos o papel que o ator que daria vida a Hamlet passará a interpretar: não somente um personagem, mas um Hamlet autor e diretor da peça encaixada, desnudando assim não somente o crime revelado em espelho aos espectadores da peça-moldura, no caso, a corte, para quem seria encenada a peça encaixada no contexto da tragédia shakespeariana, mas gerando também um efeito metalinguístico no qual suspendem-se as cortinas do teatro, permitindo ao espectador

real observar o fazer teatral, o que permite o desdobramento reflexivo característico da *mise en abyme*.

Dällenbach (1977, p. 23) considera que ao se repetir a exposição do fantasma, o espelhamento atualiza os acontecimentos anteriores ao início do drama, convidando, assim, a assisti-la por uma espécie de espelho: “repetindo a exposição assumida pelo fantasma, ele atualiza os eventos antes do início do drama e, portanto, nos convida a igualá-lo ao espelho inadequado dos pintores” (tradução nossa)¹⁶.

Valendo-nos ainda dos exemplos explorados por Gide, julgamos pertinente considerar o conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe.

O conto é narrado por um narrador de primeira pessoa não identificado que retorna à casa de Roderick Usher, amigo de infância, a fim de atender a uma solicitação deste, que se encontrava doente. A chegada às proximidades da casa e a observação da fachada da mansão bem como dos arredores começam a gerar um desconforto no narrador, o qual é intensificado quando se depara, já na casa, com a figura abatida de Roderick e pelo vislumbre de *lady* Madeline. Após o anúncio da morte de Madeline, cujo corpo é depositado em um dos cômodos subterrâneos da mansão, por intenção de Roderick de manter o corpo antes do enterro, este piora abruptamente. Em uma noite de tempestade, na qual o narrador não conseguira dormir, Roderick Usher, atordoado, adentra o quarto e é convidado a apreciar uma leitura de *Mad Trist* a fim de se acalmar. Durante a leitura das cenas enfáticas em sons, os mesmos eram ouvidos pela casa, causando pavor no narrador, ao ponto de que Roderick, em uma tomada de fragmentada consciência, percebe que era a irmã se levantando da cripta para censurá-lo - fato que ocorre, levando o narrador a fugir dali a tempo de ver a mansão se partir pela tempestade e ser tragada pelo lago.

Valendo-nos do fato de que a *mise en abyme* se constitui pela presença de uma narrativa segunda que espelha a primeira, não podemos ignorar a técnica empregada por Allan Poe ao inserir a narrativa de *Mad Trist* em *A queda da casa de Usher*, produzindo o procedimento de encaixe.

Sobre o engendramento presente no conto, Dällenbach (1977) destaca que o espelhamento entre as duas narrativas desempenha dupla função:

função emblemática, na medida em que, associada à força ao protagonista, ostenta, por seu título, esse personagem com um temperamento lúgubre e

¹⁶ No original: “répétante l'exposition assumée par le Fantôme, elle actualise des événements antérieurs au début du drame et nous invite, par là même, à l'assimiler à l'inadéquat miroir des peintres” (DÄLLENBACH, 1977, p. 23).

morbidamente exaltado; função prefigurativa, uma vez que relata, de forma contrária, com palavras encobertas, à própria história da alucinante Madaline¹⁷ (p. 24 – tradução nossa.).

Com base na fábula do conto, podemos ver o espelhamento causado pela *mise en abyme* na duplicação das situações de ambas narrativas: 1) os sons da narrativa lida pelo narrador e 2) os sons da narrativa em tempo presente, na qual o narrador é protagonista.

É pertinente destacar que o anúncio do espelhamento é denunciado pelas palavras de Roderick “E agora, esta noite, Ethelred, ha! ha! A destruição da porta do eremita, o grito de morte do dragão e o barulho do escudo! Na verdade o caixão sendo rasgado e a grade das dobradiças de ferro de sua prisão. Sua luta dentro do arco de cobre da cripta!” (POE, 2019, p. 40).

Gide, a fim de melhor explicar o procedimento por ele produzido, recorre à analogia do brasão heráldico “que consiste, no primeiro, em colocar um segundo << em abismo>>”¹⁸ (1948, p. 41, tradução nossa).

Ao explorar brevemente a metáfora do brasão ao qual Gide recorre para ilustrar a *mise en abyme*, Dällenbach (1972, p. 58) considera a problemática do procedimento narrativo em questão, chamando a atenção para as bonecas russas, as pirâmides mexicanas e anúncios publicitários dado o efeito de profundidade e engendramento interno que o ilustram. Sobre a figura do brasão, ele considera que:

Essa figura privilegiada é frequentemente comparada por comentadores de outras metáforas (macrocosmo / microcosmo) ou outros processos de repetição (dobramento, reflexão ótica). Se essas comparações não substituem a *mise-en-abyme*, elas também não servem: identificando-a, elas ficam na frente da inteligibilidade¹⁹. (DÄLLENBACH, 1972, p. 58 – tradução nossa).

É valioso retomar que, como observado por Garcia (2008, p. 128):

A denominação do termo *mise en abyme* se deve a um procedimento heráldico que Gide descobriu em 1891, cuja paixão por esta arte se comprova através da correspondência com Paul Valéry a quem escreveu em

¹⁷ No original: “fonction emblématique dans la mesure où, associé de force au protagoniste, il blasonne, par son titre, ce personnage au tempérament lugubre et morbidement exalté; fonction préfiguratrice puisque'en une manière de contrepoint il relate à most couverts, l'histoire même de l'hallucionante Madaline.” (Dällenbach, 1977, p. 24)

¹⁸ No original: “qui consiste, dans le premier, à en mettre un second << en abyme>>” (1948, p. 41).

¹⁹ No original: “Cette figure privilégiée est souvent rapprochée par les commentateurs d’autres métaphores (macrocosme/microcosme) ou d’autres procédés de redoublement (repli, réflexion optique). Si ces comparaisons ne remplacent pas la mise en abyme, elles ne la desservent pas non plus: en la cernant, elles en font saillir l’intelligibilité” (DÄLLENBACH, 1972, p. 58).

15 de novembro de 1891, dizendo: “Eu li uma plaqueta de Hello sobre o estilo. E eu estudo o brasão! É admirável. Nunca tinha olhado isto” (DÄLLENBACH, 1979, p. 17).

Alonso (2017, p 42), com base nos heraldistas, observa que o elemento central do brasão que seduz o escritor francês, é o escudo interno, parte na qual se encontram as suas características distintivas. A analogia que seduz Gide se explica pela construção, no romance, de uma narrativa na qual se encontra um personagem escritor que escreve outra obra, caracterizando, assim, o encaixe interno tal qual o brasão menor inserido *en abyme* no maior. Como observa-se:



Figura 9: Brasão

Fonte: <http://bookwormscientist.com/narrativa-em-abismo-as-historias-feitas-de-historias/> (acesso em 23 de Agosto de 2018).

3.2.1 O salto para dentro do abismo: a complexidade do procedimento na narrativa

Gide desenvolve o procedimento da *mise en abyme* em romances anteriores à obra *Os moedeiros falsos*²⁰, no entanto este ganha importância, por ser uma obra que questionará o que é o real e o que é o falso, uma vez que o autor parte do fato verídico da falsificação²¹ dos “Luíses de ouro”²², recorte que dará título a obra.

Para Renata Lopes Araujo (2015, p. 263), no livro há uma visão de literatura como moeda falsa. Esse sentimento surge dada à não convertibilidade do dinheiro²³ e gera uma crise de confiança que afeta os sistemas de representação: “a noção da literatura como reflexo da realidade recebe um golpe duro: assim como o valor do dinheiro baseia-se em uma convenção, a ideia de real também vê-se questionada”.

Os moedeiros falsos, é apontado pela estudiosa (2015, p. 261) como uma obra cuja narrativa tematiza mais questões literárias do que a ação e o desenvolvimento dos personagens.

As colocações de André Gide em *Diário dos moedeiros falsos* (1927), corroboram as afirmações de Araújo, visto que o registro de Gide não pode ser resumido a anotações sobre a construção do romance, configurando-se como uma reflexão teórico-crítica.

Chama-nos a atenção que Gide afirma que o diário deveria ser as palavras de Eduardo, personagem de *Os moedeiros falsos* – “É preciso que este caderno se torne de certa forma “o caderno de Édouard” (GIDE, 2009, p. 43) –, estendendo o questionamento da representação também ao diário. Seria este o diário no qual Eduardo reflete sobre o romance que escreve, o qual nos é apresentado *en abyme* ao longo das páginas de *Os moedeiros falsos*?

É curioso observar que, para Gide, toda a teorização formulada enquanto autor empírico se dê pelo personagem autor, o que nos leva a recorrer à reflexão de Carvalho (2012, p.139):

O fenômeno do “tornar-se outro” do homem a que o narrador de Gide se refere assinala propriamente a condição que norteia a ficcionalidade literária, segundo o teórico alemão Wolfgang Iser. Em *O fictício e o imaginário*, Iser analisa aquilo que chama de implicações antropológicas da ficcionalidade literária. Esta indicaria uma posição excêntrica do homem, o qual não pode ser presente para si mesmo nem pode coincidir consigo próprio. O reconhecimento deste dispositivo antropológico explicaria a capacidade de

²⁰ O romance apresenta uma maior complexidade estrutural, a qual segundo Carvalho (2012, p. 137), se dá pela caracterização da personagem e pela condução da narrativa.

²¹ Cf. apêndice do *Diário dos moedeiros falsos*.

²² Referência a moeda corrente na França a partir de 1640.

²³ Cf. Chartier (1991, p. 156 *apud* Araujo, 2015, p. 262)

duplicar-se do homem, isto é, sua habilidade em encenar-se como personagem, em desdobrar-se e exercer uma multiplicidade de papéis.

Cabe, no entanto, destacar que a estudiosa ainda se refere às colocações de Costa Lima, que, ao retomar as colocações do teórico alemão, complementa-as formulando os conceitos de “refração” e “dissipação”, conceitos que explora ao refletir sobre o fazer ficcional, uma vez que, como apontado pela estudiosa, será na refração do artista que serão criados os personagens, não sendo estes equivalentes ao autor empírico porque “as experiências e valores do narrador e das personagens não se confundem com as experiências e valores de seu autor” (LIMA, 1997, *apud* CARVALHO, 2012, p. 140).

Considerado por nós como autor de um exercício teórico crítico, Gide, em seu diário, realiza apontamentos para a construção de um romance ao objetivar “purgar o romance de todos os elementos que não pertencem especificamente ao romance” (GIDE, 2009, p. 73).

Observamos que o autor aplica suas reflexões na construção de seu romance. No entanto, parece-nos que a sistematização não ocorre plenamente em sua aplicabilidade, como explicaremos. Partimos desta hipótese, uma vez que, de acordo com Campos (2006, p. 29), no romance há várias simetrias presentes em sua constituição:

A obra está dividida em três partes: Paris / Saas-Fée / Paris. Há simetria entre a primeira e a terceira parte: 18 capítulos/ 7 capítulos/ 18 capítulos. Há simetria também com as duas famílias de juizes: os Profitendieu: Albéric o pai, Marguerite, a mãe, o irmão mais velho Charles, Bernard, que descobre no início do livro que é bastardo, a irmã Cécile e o caçula, Caloub; os Molinier: o pai Oscar, Pauline, a mãe (meia irmã de Edouard), Vincent (amante de Laura), Olivier, Georges, o mais moço. Há dois escritores, Robert de Passavant, cuja obra *Barra Fixa*, acaba de ser publicada, e Edouard, o romancista que tem como projeto escrever um romance chamado *Os moedeiros falsos*. Por ser meio irmão de Pauline, tem mais acesso aos Molinier. Há dois bastardos: Bernard e Boris, o neto de La Pérouse. (CAMPOS, 2006, p. 29).

Sendo a simetria algo negado por Gide “não é necessário que haja duas irmãs. Não é bom opor uma personagem a outra, ou estabelecer simetrias (deploráveis procedimentos românticos)” (GIDE, 2009, p. 19), vemos que este acaba por se render a determinados procedimentos considerados menores e que fariam o romance perder a sua “pureza”, ou, ainda, tal qual Eduardo, que não conseguiu produzir um romance “puro”, também Gide não consegue realizar tal empreitada, mas sim construir um romance capaz de questionar, como já apontado, a construção do personagem e a condução da narrativa.

Creio que é necessário colocar tudo isso na boca de Édouard – o que me permitiria acrescentar que não lhe concedo todos esses pontos, por mais prejudiciais que sejam suas observações; mas que duvido, por minha parte, que se possa imaginar romance mais *puro* do que, por exemplo *La Double méprise* [O duplo engano], de Mérimée. Mas, para excitar Édouard a produzir esse puro romance com que sonhava, a convicção de que algo assim não se tinha ainda produzido era-lhe necessária. Além disso, esse puro romance, ele nunca chegará a escrevê-lo. (GIDE, 2009, p. 76 – grifos do autor).

Como apontado por Campos (2015, p. 29), o romance questiona o gênero romance, e vemos que este se torna importante pela complexidade de sua construção ao trazer para dentro da narrativa as anotações do diário de Eduardo, que, basicamente, constituem o romance ao dividirem com o narrador²⁴ a tarefa de narrar a narrativa que vai se engendrando. Anotações, estas, que informam que o romancista trabalha em seu livro que carrega o título de *Os moedeiros falsos*: “Pensa no romance que prepara que não deverá se assemelhar a nada do que já fez. Não tem bastante certeza de que “Os Moedeiros Falsos” seja um bom título.” (GIDE, 1968, p. 57).

O jogo narrativo já se torna curioso por Gide utilizar, ao que pareceria, um simples recurso metalinguístico explicando o procedimento de constituição do romance. No entanto, o procedimento adotado pelo autor revela a sua real complexidade, uma vez que:

o primeiro foco não se limita à apresentação realista dos fatos e acontecimentos. Também ele será formado por pontos de vista múltiplos. Há um narrador, testemunha anônima que circula como uma sombra no romance, enquanto o segundo foco, formado pelo Diário de Edouard, não apresenta somente o esforço do romancista para fazer um livro com isso, mas também uma outra narração, complementar da primeira. Assim Gide passa da estética da narrativa, para a do romance polifônico, e volta a praticar a *mise en abyme* (composição em abismo) (CAMPOS, 2006, p. 31).

Cabe considerar que, nesta esteira, como nos é apontado por Araújo (2015, p. 264-265), a composição do romance se torna essencial por permitir à obra refletir a si mesma e ao fazer literário, também por parte do romancista, uma vez que “O romance de Édouard seria,

²⁴ Cf. Araújo, 2015, p. 266 “observaremos o narrador nos *Faux-monnayeurs*, apresentado de duas formas: onisciente em algumas ocasiões e observador **inocente** (mas não passivo, pois emite suas opiniões) em outras. O primeiro tipo é responsável pela montagem do texto, pelas falhas intencionais, pelas discrepâncias entre os vários pontos de vista – criadores de instabilidade e responsáveis pela quebra do **pacto de confiança** estabelecido entre leitor e narrador. O segundo narrador identifica-se na primeira pessoa do singular (e por vezes, na primeira pessoa do plural também), talvez na tentativa de criar um novo tipo de pacto com seu leitor, desta vez baseado em sua inocência: **como você, caro leitor, vejo esta história pela primeira vez; como você, ficarei sabendo das coisas à medida que produzirem-se diante de meus olhos.**” (grifos do autor)

então, o que é o de Gide: o romance do romance e, sobretudo o romance do romancista no momento da criação de seu livro.” (ARAÚJO, 2015, p. 265).

Como levantado anteriormente, o romance de Gide vai sendo narrado por meio de focalizações diversas, seja pelos trechos do diário de Eduardo²⁵, pelo narrador, ou pelas cartas trocadas entre os personagens, marcando assim a polifonia dentro da obra e indo ao encontro da estética pretendida por Gide (2009, p. 38), que se refere à função do leitor de reconstituir os fatos, que são narrados de maneira distorcida a fim de despertar o interesse daquele que lê: “Assim, toda a história dos moedeiros falsos só deve ser descoberta pouco a pouco, através das conversas nas quais, ao mesmo tempo, todos os caracteres se desenham” (GIDE, 2009, p. 38).

Mediante as considerações levantadas, podemos dizer que não se duplica somente o título da obra em seu interior, mas cruzam-se elementos dentro do romance físico escrito por André Gide, constituindo assim um processo de retomada de elementos narrativos e textos que se auto-remetem, caracterizando a profundidade no romance.

Fazemos referência aos textos que se auto-remetem, uma vez que, como observado na constituição do romance *Os moedeiros falsos*, há uma relação entre a narrativa propriamente dita e a narrativa estruturada pelo personagem Eduardo, sendo que esta remete à primeira, estabelecendo um diálogo intratextual²⁶, aspecto que se reforça pelo diálogo direto com o *Diário dos moedeiros falsos*, caracterizando um complexo jogo dialógico e polifônico.

Cabe considerar que, como apontado por Alonso (2017), as analogias a que a crítica tem recorrido, a fim de ilustrar o procedimento, parecem escapar das variações desenvolvidas após Gide. Levantamos tal hipótese ao considerarmos as inúmeras variações do procedimento da *mise en abyme*, as quais, conforme buscamos apresentar neste breve panorama crítico, criam dificuldades para o estabelecimento de um consenso por parte dos estudiosos.

Considerando que a cada nova produção literária seja possível haver variações da *mise en abyme*, por mais ínfimas que sejam, que levam a novos abismos, somos levados a pensar que outras analogias sejam necessárias a fim de ilustrar o procedimento que pode parecer subjetivo no texto.

Ao sugerir a necessidade de novas analogias capazes de representar o procedimento da *mise en abyme* e suas muitas variações, recorreremos ao estudo de Lúcia Helena Carvalho (1983, p. 100) que traz à luz a figura do caleidoscópio, o qual, dado seu aspecto fragmentado

²⁵ Carvalho (2012, p. 139) considera que o diário de Eduardo funciona “como um desvio potencial no plano narrativo, instituindo-se, quase soberanamente, como um núcleo de reflexão sobre o desenvolvimento do livro que a personagem está fazendo”.

²⁶ Intratextualidade é o diálogo estabelecido pelo escritor com sua própria literatura.

e de cores dispares é capaz de alegorizar a multiplicidade de narrativas e suas variações e ou fragmentações: “Como num caleidoscópio, onde os fragmentos móveis de vidro colorido, refletindo-se sobre espelhos multifacetados, produzem um número infinito de imagens e cores variadas”.

Vale considerar ainda que Alonso (2015) recupera as contribuições de Benoît Mandelbrot e Véronique Labeille, que se aproximam das noções reveladoras da *mise en abyme*. Mandelbrot propõe a geometria dos fractais, os quais “constituem-se em formas determinadas pela propriedade de autossimilaridade, visto que uma parte da figura reflete, de modo exato ou aproximado, sua totalidade” (ALONSO, 2015, 404), já Labeille, a partir das contribuições de Matthew Escobar, sugere a figura do prisma “para permanecer na metáfora ótica, propomos a figura do prisma, espelho quebrado, permitindo intervalos entre a imagem e o seu reflexo” (LABELLE, 2011 *apud* ALONSO, 2015, p. 406).

Mediante isso, vale retomarmos que o procedimento empregado por Gide, o qual é comumente associado as analogias consagradas pela crítica, é na verdade mais complexo. Sobre isso, recorreremos a leitura que Alonso realiza das contribuições de Christian Angelet:

[...] a *mise en abyme* não tem necessariamente a significação de obra encaixada na obra, conferida por Dällenbach, uma vez que a literatura gídiana ultrapassa em larga escala a questão técnica, revelando-se artificialmente mais complexa. Visto por esse ângulo, o procedimento especular seria o próprio lugar da ficção, ou seja, o ponto mesmo em que o texto revelaria simbolicamente seu estatuto de literatura como tal, separada da realidade. (ALONSO, 2017, p. 76 – grifos da autora).

Consideramos que Gide rompe com a representação artística que ainda restara após as discussões sobre representação desenvolvidas durante o início do século XIX. Para o escritor francês, a escrita do romance não se bastaria em representar as ações das personagens, mas este, levado a outro grau de significação, questiona a si próprio enquanto representação e, em última instância, leva o questionamento até à sua significação, tendo em mente que o emprego da *mise en abyme* possibilita uma infinidade de ressignificações e diálogos.

A fim de enriquecer nosso percurso de reflexão, podemos recorrer aos romances brasileiros: *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, *Corpo de Baile* (1956), de Guimarães Rosa e *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector.

Ao se debruçar sobre o romance *Angústia*, de Graciliano Ramo, Lucia Helena Carvalho (1983, p. 23-24), chama a atenção para o enovelamento dos mesmos motivos, tendo em vista que a narrativa não avança, circulando sobre os processos mentais do protagonista,

multiplicando-se de maneiras diferentes, mas repetidamente, o que acaba por marcar um tempo tríplice engendrando presente, passado e imaginação.

Angústia, apresenta uma reflexão agônica sobre o presente e o passado de Luís da Silva, escritor frustrado e funcionário público. O romance com Marina, os gastos financeiros, o fracasso de trabalho no Rio de Janeiro, o assassinato são algumas das narrativas que vão se construindo por meio de um intenso fluxo de consciência e que são refletidas a pelo narrador.

Carvalho (1983) aponta para o complexo sistema de representação da narrativa de *Angústia*, que retoma de maneira incessante os processos mentais dos personagens, irradiando múltiplos episódios que se revelam por meio de encaixes, oferecendo a reduplicação infinita dos acontecimentos: “Enquanto se desdobram, os fragmentos retornam ao discurso e, aí retomando, mais e mais se desdobram e se adentram” (p. 25).

Chama a atenção a leitura feita por Carvalho e a estrutura do romance *Angústia*, a qual nos parece próxima a estrutura de *Bolero de Ravel*, de Menalton Braff, dada a fragmentação das lembranças que vão, na composição do romance, marcando o processo mental dos protagonistas.

No entanto, o procedimento *en abyme* empregado por Graciliano Ramos se aproxima mais da composição clássica por haver o exercício da escrita por parte do protagonista de *Angústia*, que trabalha em um jornal: “À noite fecho as portas, sento-me à mesa da sala de jantar, a munheca emperrada, o pensamento vadio longe do artigo que me pediram para o jornal.” (GRACILIANO RAMOS, 2004, p. 8). Tal exercício se revelará como uma marca circular na construção do romance.

Kim Tiveron da Costa (2015, p. 88) ao se debruçar sobre *Angústia*, refletindo sobre o *Künstlerroman* (romance de artista), salienta que a reflexividade presente no romance se dá pela sua estrutura circular, visto que o fim do romance significa o retorno ao início, considerando-se que o protagonista apresenta o desejo de escrever um romance, ou, como acima foi indicado, o exercício da escrita.

A isso, soma-se o fato que, ao longo do romance, é possível perceber as dificuldades para compor o romance:

Portanto, conclui-se que a narrativa de *Angústia* é a narrativa do romance que o personagem Luís da Silva planejava escrever, de modo que se tem aí um romance dentro de um romance, o que já basta para promover o efeito de *mise en abyme*, tanto mais catalizado pelo movimento infinito da estrutura circular. Em razão disso, os múltiplos planos ficcionais refletem-se nas instâncias de real, fomentando desta sorte a auto-reflexividade que vem a solapar elementos nocivos, como por exemplo o processo de reificação da

literatura e uma linguagem imposta pelo colonizador (COSTA, 2015, p. 88, grifos do autor).

Costa chama a atenção para o efeito metalinguístico gerado dentro da obra, visto que, ele desnuda o fazer artístico:

Dessa forma, ao mesmo tempo em que o protagonista-escritor projeta suas aspirações literárias ou expõe as vicissitudes da criação na figura de *blackouts* causados pela interferência de dados da realidade exterior, é mostrado também no próprio ato de produção artística, enquanto avalia, seleciona ou descarta fatos e objetos a serem narrados de acordo com a importância deles (COSTA, 2015, p. 88).

Sobre isso, é pertinente considerar o processo de reflexão sobre a linguagem presente em *Angústia*, ou seja, consideramos que a *mise en abyme* aqui se faz presente: a) pelos encaixes que vão se construindo por meio das lembranças de modo a compor o romance, fundindo os dois tempos da narrativa e b) pelo processo de reflexão sobre a escrita que o protagonista realiza ao longo de sua narração: “O leitor de jornais admite uma chusma de opiniões desencontradas, assevera isto, assevera aquilo, atrapalha-se e não sabe para que banda vai” (GRACILIANO RAMOS, 2004, p. 156).

Na narrativa de Guimarães Rosa se faz presente a construção em abismo, tendo em vista que, *Corpo de Baile* conta com sete histórias em sua composição, as quais dialogam entre si a partir dos motivos, personagens, espaços, como indica Jacir Braz Vicenti (1998):

Dentro da narrativa de Manuelzão, a *mise en abyme* produz os relatos orais de Joana Xaviel, narrados em êxtase, e do velho Camilo. São relatos à noite, ao pé do fogo. Este conserva algo de sagrado, é remexido, reavivado, como a memória intertextual na obra de Rosa (p. 293).

Edilínia Nascimento Cruz (2017, p. 5103), ao considerar os elos encaixantes entre as narrativas de *Corpo de Baile*, tais como a narrativa de Miguel e Miguilin, ou, ainda, o surgimento de outros personagens, chama-nos a atenção para o fato de que:

Em linhas gerais, os encaixes narrativos em *Corpo de baile* por meio dessas articulações colocam em destaque vários níveis de significações que não seriam percebidos em uma leitura das novelas isoladas. Por meio dessa — reduplicação, diferentes pontos de ramificações se conectam promovendo a fusão das novelas (p. 5103, grifos da autora).

A Hora da Estrela, de Clarice Lispector, traz à luz Rodrigo S. M., narrador-autor-personagem que escreve a história de Macabeá. A estrutura do romance apresenta como narrativa principal uma crítica sobre os universos literário e crítico da década de 70 ao instaurar um narrador-autor-personagem que reflete sobre o seu processo de escrita ao longo da construção da história de Macabeá, que, no Rio de Janeiro, fracassa no trabalho como datilógrafa, nos vínculos de amizade e no amor, considerada como narrativa secundária.

É evidente o procedimento da *mise en abyme*: temos uma narrativa principal na qual a presença de um personagem, Rodrigo S. M., é autor de uma narrativa secundária (a história de Macabeá) que nos é revelada *en abyme*: “Quanto a moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando” (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Segundo Maria Eloísa de Souza Ivan (2003), o espelhamento entre as narrativas é multifacetado, tendo em vista que ele se compõe de vários níveis e significações, alcançando os níveis temático e enunciativo, pois “Macabéa é a imagem de Rodrigo desdobrada, ela é a parte que lhe falta, ela é o duplo ou, ainda, a sua própria alma” (p. 43).

Com base nisso, acreditamos que as narrativas, embora sejam apresentadas como distintas, se espelham por meio de Rodrigo e Macabeá, tendo em vista que: a) exercem funções ligadas ao processo de escrita; b) se encontram isolados socialmente – Rodrigo em sua posição de escritor e Macabeá em sua insignificância –; c) despertam um misto de piedade e repulsa no leitor e d) ambos são instâncias narrativas.

Ivan chama-nos a atenção para o fato de que a narrativa em questão se divide em dois planos, “um [que] narra e outro que é narrado, o que é uma forma de espelho, um ângulo ou olhar que permite explicitar, em parte, o implícito. Rodrigo narra Macabéa e a si mesmo, instaurando, desse modo, a *mise en abyme* ou o espelho narrativo.” (2003, p. 42 – colchetes nossos)

Rodrigo S. M., narrador-autor, narra a história de Macabeá, e narra a si mesmo, visto que se coloca também como narrador-personagem. Assim, o narrador e sua personagem se constroem no plano narrativo: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto.” (LISPECTOR, 1998, p. 20).

O jogo narrativo criado por Lispector serve como exercício crítico-reflexivo sobre o processo de escrita e como crítica ao mercado editorial da década de 70. Ao trazer para sua obra o narrador Rodrigo S. M., Lispector instaura um narrador-autor homem a fim de criticar

os moldes sociais. Assim, ao trazer a figura que um narrador-autor homem, que se espelha na sua personagem marginalizada, a narrativa eleva a discussão, problematizando não só os indivíduos marginalizados, representados na figura de Macabéa, mas também certas convenções da escrita literária: “(Quando a escrever, mais vale um cachorro vivo)” (LISPECTOR, 1998, p. 35).

Ao colocar em xeque o processo de escrita, revelando um narrador que, ao mesmo tempo em que escreve sua narrativa, escreve a si mesmo e joga com o leitor, Lispector desconstrói o mistério das instancias narrativas, visto que (sub)inverte a máscara autoral, a qual já é denunciada pela dedicatória “(Na verdade Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 1998, p. 9), realizando assim um exercício reflexivo sobre a escrita literária e sua representação, objetivo principal do procedimento da *mise en abyme*.

A partir da discussão já realizada sobre a *mise en abyme*, podemos observar que, como já sugerido pela crítica, este procedimento tem sido um desafio para os estudiosos devido às suas inúmeras variações. O rastreio de seus sentidos em diferentes textos permite um vislumbre de seu significado na literatura, possibilitando uma reflexão sobre nosso objeto de estudo.

Chama a atenção que o procedimento em sua essência, como discutido, é formado pela reflexão sobre o processo do fazer literário, como apontado nas obras de Gide, de Graciliano Ramos, de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, no entanto, em nosso objeto de estudo, tal recurso não é usado de forma tradicional.

Bolero de Ravel, constitui por um amálgama de rememorações que se encaixam à narrativa principal, incidindo umas sobre as outras em um processo de contínua repetição, o que parece não se relacionar com o traço metalinguístico clássico do procedimento.

No entanto, considerando o sentido norteador do procedimento, que é a reflexão sobre o fazer literário colocado em discussão pelo desnudamento do processo de escrita, acreditamos que, em nosso objeto de estudo, a *mise en abyme*, também atinge tal função, visto que, como exploraremos adiante, dados os episódios que se encadeiam em um crescente, o sentido de realidade é questionado dentro da narrativa, levando à reflexão sobre os distintos tempos dentro da narrativa que reverberam a partir do tempo onírico.

3.2.2 O modelo de análise de Dällenbach

Como já pontuado, o procedimento da *mise en abyme*, tem sido objeto de estudo de muitos teóricos e críticos literários. As contribuições de André Gide, são pioneiras enquanto

formulações em nível teórico-crítico, e a partir delas outros escritores e estudiosos realizaram as suas análises e reflexões. Como buscamos discutir na sessão anterior, o estudioso Lucien Dällenbach em sua obra *Le récit spéculaire* (1977) aprofunda a discussão já inicialmente formulada em seu estudo *Le livre et ses miroirs: dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor* (1972).

Em *Le récit spéculaire*, considerado pela crítica posterior como o texto base para a compreensão do procedimento narrativo em questão, Dällenbach apresenta uma cuidadosa e aprofundada leitura crítica dos postulados de Gide a fim de propor uma linha de análise da *mise en abyme* a partir das colocações do escritor francês e das discussões de estudiosos que haviam se debruçado sobre o procedimento. Para compreendê-lo, fixa suas características próprias e propõe um modelo tipológico de análise.

Aqui, merece a atenção o fato de que o estudioso (p. 52) trata o conceito de *mise en abyme* com cautela, uma vez que considera o termo genérico tendo em vista que, como já expresso pelo título do estudo, Dällenbach explora a duplicação interna alegorizada pela figura do espelho para explicar o procedimento, visto que “o termo *mise en abyme*, em seu momento de aparição, designa de maneira única o que determinados autores chamam de <<obra dentro da obra>> ou <<duplicação interior>>” (DÄLLENBACH, 1977, p. 31, tradução nossa).²⁷

Para o teórico, muitos críticos confundem o procedimento da *mise en abyme* com o da narrativa especular. Assim, ele nos chama a atenção para o fato de que a *mise en abyme* apresenta diversas particularidades, as quais se relacionam com as modalidades da narrativa especular, dentre elas:

“a *reduplicação simples* (fragmento que mantém com a obra que inclui uma relação de semelhança); a *reduplicação ao infinito* (fragmento que mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança e que incorpora a si um fragmento que... e assim por diante) e a *reduplicação aporística* (fragmento supostamente incluso na obra incluída)” (DÄLLENBACH, 1977, p. 51, grifos do autor – tradução nossa)²⁸.

²⁷ No original: “le terme de *mise en abyme*, à son apparition, designe, de manière univoque, ce que certains auteurs appellent <<l'oeuvre dans l'oeuvre>> ou la <<duplication intérieure>>”. (DÄLLENBACH, 1977, p. 31).

²⁸ No original: “la *réduplication simple* (fragment qui entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la *réduplication à l'infini* (fragment qui entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragmente qui..., et ainsi de suite) et la *réduplication aporistique* (fragmente censé inclure l'oeuvre qui l'inclut) (DÄLLENBACH, 1977, p. 51 – grifos do autor).

Dällenbach propõe o conceito da *mise en abyme*, como “todo espelho interno em que se reflete o conjunto do relato por reduplicação simples, infinita ou aporística” (1977, p. 52 - tradução nossa)²⁹. O teórico visa um modelo tipológico baseado no modelo linguístico de Jakobson, objetivando identificar os elementos essenciais da *mise en abyme* a fim de estabelecer um critério de identificação do conceito. Para isso, ele busca observar o procedimento da narrativa em abismo sob as perspectivas do enunciado, da enunciação e do código.

Dällenbach (1977, p. 76), ao se voltar sobre o enunciado, observa-o em seu aspecto referencial à história narrada, definindo-o, por conseguinte, como aquele que retoma o conteúdo da história, compondo, assim, um traço metalinguístico, visto que “como parte integrante da ficção que resume, dentro dela se torna um instrumento de retorno, resultando, portanto, em uma repetição interna”³⁰ (p. 76 – tradução nossa).

Compreende-se, assim, que o procedimento em questão se pauta pela retomada interna dos temas, ou pela referenciação das imagens. Desse modo, podemos citar o processo de enovelamento da consciência do narrador de *Angústia* que é retomado de maneira infinita, ou então as retomadas dos personagens de *Corpo de Baile*, que ressurgem como espécies de duplos que retornam à narrativa.

Ao se debruçar sobre a *mise en abyme* da enunciação, o teórico chama-nos a atenção para o fato de que a enunciação se opõe ao enunciado, tendo em mente que enunciado é “o resultado de um ato de produção”³¹ (DÄLLENBACH, 1977, p. 100 - tradução nossa, grifos do autor), ou seja, o que é narrado, enquanto enunciação “põe em cena tanto o agente como o próprio processo de produção”³² (DÄLLENBACH, 1977, p. 100 - tradução nossa), a maneira como é narrado, compreendendo, então, a *mise en abyme* da enunciação, como: “1) a apresentação diegética do produtor ou o receptor da história, 2) a demonstração da produção ou recepção como tal, 3) a manifestação do contexto que condiciona (ou condicionou) tal produção-recepção” (DÄLLENBACH, 1977, p. 100 - tradução nossa)³³.

Em outras palavras, podemos constatar que o procedimento de produção é, então, revelado, tal como nas obras consagradas pela crítica, como em *Os moedeiros falsos*, onde

²⁹ No original: “tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simples, répétée ou spéciuse” (DÄLLENBACH, 197, p. 52).

³⁰ No original: “en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne” (DÄLLENBACH, 1977, p. 76).

³¹ No original: “sent le **résultat** d'un acte de production” (DÄLLENBACH, 1977, p. 100, grifos do autor).

³² No original: “mettent en scène l'agent et le procès de cette production même” (DÄLLENBACH, 1977, p. 100).

³³ No original: 1) la <<présentation>> diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme tels, 3) la manifestation du context qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. (DÄLLENBACH, 1977, p. 100).

temos o escritor Eduardo que escreve um livro, ou em *A hora da estrela*, onde se desnuda o procedimento da escrita pelas reflexões de Rodrigo S. M.

Sobre a *mise en abyme* do código, Dällenbach (1977, p. 127) observa a sua função de desnudar o funcionamento da narrativa, uma vez que o reflexo da narrativa primeira revela o seu funcionamento, “*mas sem copiar o texto no qual esta se encaixa*” (1977, p. 127 - tradução nossa, grifos do autor.)³⁴

Ao desnudar o procedimento narrativo, retira-se o véu, o feitiço mimético, desvelando, assim, que o texto é obra de artifícios narrativos, como se pode observar novamente em *Os moedeiros falsos*, ao termos os imbricamentos do diário, das cartas e da narrativa primeira, como já explorado, ou, ainda, em *A hora da estrela*, no questionamento sobre o valor e mérito da escrita, bem como toda a reflexão sério-cômica que a personagem do escritor-narrador realiza sobre a importância da escrita.

Considerado o modelo de análise proposto pelo teórico, sob a tríade aqui brevemente explicada, passaremos à análise de nosso objeto de estudo, buscando refletir sobre os efeitos da narrativa em abismo em *Bolero de Ravel*, de Menalton Braff.

³⁴ No original: “*mais sans pour autant mimer le texte qui s’y conforme*” (DÄLLENBACH, 1977, p. 127 – grifos do autor).

4. NO FUNDO DO ABISMO: UM EXERCÍCIO DE ANÁLISE

O presente capítulo se dedica à análise do romance *Bolero de Ravel*, de Menalton Braff, a fim de rastrear e compreender sua construção em abismo. Para isso, se fará necessária uma análise descritiva e interpretativa do romance em duas etapas, sendo: 1) a compreensão dos temas e motivos da narrativa no tempo presente da ação dramática, confrontando-os com os temas e motivos das narrativas rememoradas pelo narrador; 2) a análise da analepse que compõe um sonho de infância do protagonista, a qual julgamos capaz de alegorizar os mesmos temas e motivos da narrativa no presente da ação dramática.

Inicialmente, analisaremos o desenvolvimento da ação dramática no tempo presente, visando identificar e compreender seus motivos, situações e sentidos, e considerando as analepses que nela se encaixam, com o intuito de refletir sobre os possíveis espelhamentos construídos a partir da representação dos processos mentais do protagonista, os quais nos parecem explicar/justificar a condição do narrador.

Em seguida nos debruçaremos especificamente sobre uma das analepses, a qual consideramos ser capaz de espelhar as situações e motivos da narrativa principal, permitindo, deste modo, uma abordagem do espelhamento característico da *mise en abyme*. Isso, com o intuito de discutir seu sentido crítico para a composição do romance, tendo em mente que o procedimento permite uma reflexão crítica sobre o objeto, em nosso caso, sobre o fazer literário.

4.1. A narrativa principal: uma análise descritiva e interpretativa

Como observamos no primeiro capítulo deste trabalho, ao discorrermos sobre a fortuna crítica de Menalton Braff e a recepção do romance *Bolero de Ravel*, o desafio naquele trecho do trabalho era apresentar ao leitor as contribuições da crítica sobre o romance sem prejudicar a análise a ser empreendida agora.

Logo, julgamos fundamental recuperar alguns dados que possam contribuir para o bom andamento do exercício de análise por nós empreendido. O primeiro dado a recuperar é a fábula do romance.

Bolero de Ravel, de Menalton Braff, apresenta a seguinte fábula: Adriano desperta no sofá da casa após o enterro de seus pais, sendo assaltado por inúmeras memórias, tais como a da partida da irmã pouco após o enterro, a da ligação telefônica que anunciara o acidente de

carro por eles sofrido, um sonho de infância - entre outras que são retomadas em um processo repetitivo. Em seu trajeto pelos cômodos da casa, Adriano vivencia a perda, resignificando os espaços da casa. Não tendo nunca trabalhado, nem continuado seus estudos, ele se vê perdido após a morte dos pais, pois eles é que o sustentavam. Adriano solicita ajuda à irmã, Laura, mulher prática interessada numa rápida partilha de bens. Diante da resistência de Adriano à partilha, Laura propõe que o irmão, dentro de dois meses, consiga um trabalho para manter a casa e sua permanência na mesma, mas após o prazo transcorrido, e o derradeiro fracasso de Adriano, este se tranca em seu quarto enquanto Laura retira os móveis da casa.

A construção da trama de *Bolero de Ravel* se dá de maneira fragmentária, colocando em primeiro plano os processos mentais do narrador, tendo em vista que o romance se inicia por uma analepse na qual Adriano rememora a recusa da irmã de adentrar a casa após o enterro dos pais. Ao longo desta analepse, as impressões e sensações de Adriano sobre a cena nos são reveladas pelo fluxo de consciência – “Descendo do carro, pisei a calçada que o sol ainda requeitava” (BRAFF, 2010, p. 8) –, que se fundem com as sensações vivenciadas por ele no tempo presente, quando desperta no sofá da casa – “O sofá está quente e não sei se já estava quando cheguei” (BRAFF, 2010, p. 7) –, bem como associam-se às sensações já vivenciadas, dando, então, abertura a novas analepses que vão sendo inseridas no mental processo de livre-associação – “E fazia muito calor, um sol que arrancava reflexos estridentes daqueles para-brisas em lenta fila [...] O amarelo fazendo estardalhaço entre os túmulos” (BRAFF, p. 2010, p. 8) –, enquanto retoma o enterro dos pais e o sonho da infância: “Sentado imóvel, eu via um cachorro baio brincando na areia” (BRAFF, 2010, p. 8).

Assim, o romance vai sendo construído por meio deste jogo de encaixes, calcado no processo de livre-associação, técnica apontada por Humphrey (1976, p. 38) como a principal para a representação do fluxo de consciência, uma vez que, a partir das impressões e sensações do narrador, compõe-se um contínuo processo de retomada de memórias que se chocam com a ação presente, cujos sentidos buscaremos explorar. Segundo Humphrey:

A psique, cuja atividade é quase ininterrupta, não pode ser concentrada por um tempo em seus processos, mesmo quando é fortemente dominada; exercendo-se pouco esforço para concentrá-la, seu foco permanece sobre uma única coisa por uma questão de instantes apenas. [...] a atividade da consciência deve ter conteúdo, o qual é fornecido pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, através de uma associação de qualidades em comum ou contrastantes, em todo ou em parte – mesmo a mais vaga das sugestões. São três os fatores que controlam a associação: primeiro, a memória, que é sua base; segundo, os sentidos, que o guiam; e terceiro, a imaginação, que determina sua elasticidade (HUMPHREY, 1976, p. 38-39).

É importante considerarmos que o conflito dramático geral do romance³⁵, como já apontado pela crítica, se constrói em torno do Parasitismo social X Ordem produtiva burguesa, encarnados pelos personagens Adriano e Laura respectivamente, como discorreremos a seguir. Desdobra-se a partir disto o tema, que consideramos ser a ordem produtiva burguesa, manifesta na ordem social familiar. A partir das ações de Adriano, esta ordem é perturbada - “Éramos uma família organizada para o previsível, e ousei romper a tradição” (BRAFF, 2010, p. 30) –, o que põe em destaque as relações familiares pautadas nas convenções da ordem produtiva dominante. Os principais motivos ligados ao tema são: a marginalização³⁶, a frieza das relações familiares, a melancolia, o fracasso, a obsessão.

Ao considerarmos a ação dramática do romance, somos levados a retomar as palavras de Franco Junior (2013) que considera que a ação do romance não é privilegiada, vindo assim a primeiro plano o processo digressivo do personagem, uma vez que “A rarefação fabular põe em primeiro plano o procedimento de subjetivação empregado por Braff para nos fazer ouvir o anti-herói de seu romance: a análise mental e o fluxo de consciência” (p. 179). Será, portanto, a partir dessas duas técnicas narrativas, a análise mental e o fluxo de consciência, que o romance ganhará forma, portanto as lembranças assaltam o protagonista, juntando-se ao fio condutor da narrativa principal (a ação presente) e compondo a diegese.

Franco Junior, em sua leitura do romance, aponta que as lembranças de Adriano resgatam:

a) seu primeiro contato com a inexorabilidade da morte na experiência humana, que ocorre numa visita familiar, na infância, ao velório de um parente; b) seu inesperado encontro com um mendigo que surpreende ao recusar dinheiro, pedindo fogo para o seu cigarro e alguma atenção; c) sua comunicação à família, na adolescência, da decisão de parar de estudar; d) uma conversa difícil com o pai, que lhe exige uma explicação para o abandono dos estudos; e) sua iniciação sexual quase interrompida pela declaração de nunca querer ter filhos; f) sua incapacidade de responder positivamente a um pedido da irmã para que lhe devolvesse a bola com que ela, na praia, brincava com o namorado (FRANCO JUNIOR, 2013, p. 178-179).

³⁵ É importante esclarecer que nos referimos ao conflito dramático geral do romance, tendo em vista que, ao considerar que este se constrói a partir de uma narrativa, a qual chamaremos de principal, à qual se fundem narrativas que consideramos secundárias e terciárias, devemos ter em mente que estas apresentam complexidade estrutural, podendo, assim, ser analisadas considerando seus conflitos dramáticos, entre outros elementos estruturais. Nota-se que, para esta análise, nos voltaremos essencialmente à narrativa principal, refletindo sobre a relação com as que a ela, se encaixam, nos debruçando essencialmente sobre uma das narrativas a fim de discutir o espelhamento, como proposto no escopo desta pesquisa.

³⁶ Aqui se faz importante considerar que o termo pode ser compreendido sob duas perspectivas: a) a posição à margem na qual Adriano se coloca e b) a margem na qual o pai e a irmã o colocam.

Compreendemos aqui estas lembranças como narrativas secundárias que se ligam à narrativa principal, considerando que, elas podem, enquanto manifestações da memória, serem retomadas e amplificadas infinitamente, ligando-se, não só à narrativa principal, mas a si próprias.

Com base nisso, somos levados a observar que as lembranças identificadas por Franco Junior funcionam como essenciais, tendo em vista que são mais amplamente exploradas no processo de retomada e sofrem desdobramentos ao longo do romance, revelando novos elementos ou reforçando a importância deles em sua retomada, constituindo-se em matéria de reflexão e obsessão para o protagonista, movimento que nos remete à reduplicação aporística. É importante considerar que julgamos que elas se desdobram em uma outra camada de lembranças, com um poder de alcance menor, as quais foram identificadas por Costa e Silva (2015)³⁷, são elas:

- 1) **Enterro dos pais:** vislumbram-se fragmentos do cortejo de carros e do retorno de Adriano a casa – nesse momento Laura deixa-o no portão;
- 2) **Praia (jogo de frescobol na areia):** é a memória de um pesadelo. Diante de um sol escaldante, sente-se imobilizado na areia da praia enquanto Laura e o namorado jogam frescobol. São indiferentes a Adriano, que sofre sem conseguir gritar por socorro. A mãe, finalmente, abraça-o por trás e tira-o dessa situação. Mais adiante, há um cachorro baio que brinca de comer gotas de água;
- 3) **Premiação de Laura na escola:** quando criança, Laura ganha o prêmio de melhor aluna do ano. Sua entrada triunfal no palco e o fato de parecer confortável com a situação constituem o prenúncio de seu futuro gosto pelo sucesso. Adriano recorda-se de que o pai, por causa dessa situação, acusara-o de invejoso;
- 4) **Notícia do acidente:** o telefone que toca noticia um acidente de conhecidos ou parentes – Adriano não sabe ao certo, era criança quando isso se deu. Essa analepse confunde-se com o acidente dos pais;
- 5) **Grito na madrugada:** ligado ao pesadelo do jogo de frescobol na praia, é o grito de desespero de Adriano. A mãe acode-o. Essa analepse não está, necessariamente, narrada posteriormente à narração do pesadelo;
- 6) **Velório dos parentes quando Adriano era pequeno:** lembrança do enterro anunciado pelo telefone (analepse 4). Adriano não compreendia o que se passava, mas assustava-se com o comportamento estranho dos adultos;
- 7) **Encontro com mendigo:** caminhando pelo parque com seu amigo Durval, Adriano é abordado por um mendigo que recusa o dinheiro

³⁷ Nota-se que a estudiosa realiza um minucioso rastreio das analepses, assim, na citação encontramos tanto as já apontadas por Franco Junior, quanto as que aqui consideramos de menor alcance.

oferecido, quer apenas um cigarro. Há uma súbita identificação do protagonista com ele, pois percebe que o mendigo busca a satisfação pessoal em lugar do atendimento a suas necessidades básicas;

8) **Discussão com Durval:** é com o amigo que pode discutir a respeito de sua visão de mundo. Deixa de vê-lo, contudo, devido à divergência de pensamento;

9) **Anúncio do casamento de Laura:** após terminar os estudos, Laura anuncia durante o jantar que irá se casar. Retoma a ideia de como a irmã é segura e parece não vacilar jamais em suas decisões;

10) **Memórias sobre a mãe:** cheiros, objetos e situações levam-no a se recordar da mãe;

11) **Decisão de interromper os estudos:** anúncio de sua decisão. No entanto, diferentemente de Laura que anuncia seu casamento de forma decidida, Adriano sente medo do pai, teme sua reação – o que não o impede de seguir adiante nessa empreita;

12) **Memórias sobre o pai:** cheiros, objetos e situações levam-no a se recordar do pai;

13) **Namoro com Marcela:** memórias da noite em que a namorada foi à casa de Adriano e tiveram relações íntimas. Muitas vezes essas memórias aparecem juntas às memórias da irmã Laura;

14) **Fabiana:** memória da empregada da casa, Fabiana;

15) **Discurso de Laura:** outro momento de sucesso de Laura na infância. Assim como na analepse 3, esta evidencia a diferença entre os irmãos, que desde pequenos eram tão opostos. (COSTA E SILVA, 2015, p. 38-39 - grifos do autor).

Ao compreender que a representação dos processos mentais se constrói por livre associação a partir das sensações ou impressões vivenciadas por Adriano, somos levados a pensar que as analepses consideradas por nós essenciais, já elencadas por Franco Junior, são, por sua vez, assaltadas por analepses menores, presentes no rastreio de Costa e Silva.

Podemos compreender que ao desenvolvimento da ação dramática no presente se encaixam, fundamentalmente, seis analepses, compreendidas como narrativas secundárias, e tanto à narrativa principal quanto às secundárias se encaixam narrativas definidas, aqui, como terciárias, o que nos leva a dizer que, na composição dos sentidos do romance, as narrativas acabam incidindo umas sobre as outras em um processo de contínua retomada, que se aproxima do efeito criado pela incidência de uma narrativa sobre a outra. Observa-se:

Tenho a impressão de que meus braços estão arrepiados. Se a noite faz frio, por onde ele entra? Preciso me deitar um pouco no sofá, talvez passe esta dor nas costas. O diretor da escola, com sua altura do palco suportava todo o calor dos lustres e spots, aquelas luminárias. O salão lotado esperava o nome do campeão que pouca gente já sabia quem era. **O sofá perdeu seu calor, o sofá?** [...] Meu pai e minha mãe mal escondiam o orgulho. Quanto a mim, sentia frio nos braços e achava aquilo tudo uma

chatice. **O frio não é tamanho que me faça buscar um cobertor. Muito cansado, isto sim.** (BRAFF, 2010, p. 10-11 – grifos nossos).

No excerto citado, chamamos a atenção para o processo de encaixe das lembranças à narrativa principal (ação dramática no presente) movimento que se perpetua ao longo de todo o romance, via repetição, em um processo de obsessiva retomada. No exemplo, destacamos os períodos da narrativa em tempo presente, a fim de melhor compreender o processo de associação pelas impressões e sensações do narrador protagonista, por meio do jogo entre frio e calor.

Consideramos que o trecho citado demonstre as sensações, impressões e percepções do protagonista, visto que, ao vivenciar o luto após a morte dos pais, Adriano tem a sensação de frio, o que compreendemos como uma marca da solidão, da ausência do calor humano na casa, da perda da mãe que o apoia e do pai que o sustenta. A partir desta sensação vivenciada na narrativa em tempo presente, ele rememora a cena da premiação de Laura, na qual, embora em um lugar rodeado de pessoas e com uma sugestão de calor vinda das luzes, Adriano sente frio, reflexo de sua solidão ao se apartar dos valores da família e, simultaneamente, da ordem produtiva.

É interessante ainda, a reflexão sobre por onde o frio entra, feita pelo protagonista na narrativa em tempo presente. Adriano, ao questionar a vinda do frio, de certa maneira denuncia que as sensações não estão ligadas ao clima, mas às suas condições existencial e social.

Dito isso, somos levados a refletir sobre as palavras de Humphrey (1976, p. 61), que observa que o processo de associação, ao jogar com encaixes que vão sendo realizados ao longo de um romance, suspendem imagens ou impressões para, posteriormente, retomá-las de maneiras inesperadas. Isso acaba por configurar um efeito de suspensão da coerência. No entanto, tal artifício é apontado pelo estudioso como procedimento que leva o leitor a se prender ao texto, porque fica sob a sua responsabilidade a tarefa de “encaixar as peças” para compor a narrativa.

A associação das lembranças (narrativas secundárias e terciárias) à narrativa principal, bem como a incidência delas sobre si mesmas não se dá de maneira aleatória. É sempre a partir e em função, da ação dramática da narrativa principal que as lembranças eclodem a fim de explicar ou justificar a situação dramática do narrador.

Ao considerarmos os episódios rememorados como narrativas secundárias, as quais se encaixam à narrativa principal, rarefeita, é importante considerar as palavras de Tzvetan

Todorov (2006), tendo em vista que, para o teórico, as narrativas em encaixe funcionam como subordinadas à narrativa principal, complementando-a tal qual argumentos, e possibilitando uma reflexão sobre a narrativa - o que permite considerar o efeito de histórias que, ao serem inseridas à narrativa principal, vão se ampliando de maneira a suplementar o que ficou de fora, assim, “cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos que não pode chegar ao fim, salvo se se tornar eterna: assim por auto-encaixe” (TODOROV, 2006 p. 132).

Tomando como base as palavras de Todorov, não podemos ignorar quais argumentos as narrativas encaixadas criam na narrativa em tempo presente. Compreendemos que estas alegam a favor da ordem produtiva e dos que a ela estão integrados, visto que ao se encaixarem em um momento de crise da vida de Adriano, complementam a narrativa de forma a mostrar que suas ações disfóricas no passado o levaram à condição de fracasso ao se entregar a ordem produtiva e manter seu sustento.

No romance, na repetição estrutural de alguns fatos do processo de rememoração de Adriano, o narrador protagonista, estes fatos são associados e, por vezes, se fundem, dando abertura a um processo de retomada obsessiva, que remete ao delírio em marcha no romance - hipótese que Costa e Silva levanta ao considerar o desfecho do romance como indício da loucura de Adriano “Ele incorpora o próprio declínio da personagem à medida que o discurso se desfaz cedendo lugar à obsessão e, finalmente, à loucura” (2015, p. 116).

A cada salto dado pelo cachorro, ele cresce, infla e aumenta o peso, e seus dentes alcançam as nuvens. Então ele se volta para as crianças e as devora como se fossem gotas do mar. E pula novamente arrancando pedaços de nuvens, que ele engole faminto. Seu pelo está sujo escuro como as nuvens que ele já engoliu. Suas unhas imensas alcançam o sol e o despedaçam. Então sumimos numa noite imensa. Apenas a escuridão existe. Apenas a escuridão. Apenas (BRAFF, 2010, p. 156).

Tal hipótese interpretativa sustentada por Costa e Silva, nos remete à concepção do impressionismo na literatura, que é recuperada por Sandanello (2016) enquanto procedimento adotado para alegorizar a perturbação mental da personagem: boa parte da ficção impressionista se vale de narradores de marcada limitação cognitiva como forma de derivar de sua percepção limitada (enviesada) de mundo um eixo comum de leitura às fragmentações do enredo (SANDANELLO, 2016, p. 165).

Embora façamos uma leitura ligada à fragmentação do indivíduo na sociedade e sua degradação, considerando a sua posição marginalizada, não podemos ignorar a reflexão de Costa e Silva que nos lembra que um indivíduo que se aparta de seu lugar social voltando-se

apenas para os pequenos prazeres da vida, tais como ouvir música, ocupa a posição de doido diante da ordem produtiva.

Para a estudiosa o esfacelamento do indivíduo presente em *Bolero de Ravel* se dá não somente em nível de posição social, dada a sua recusa ao fazer parte da ordem produtiva, mas em nível mental, ao compreender o apoteótico capítulo final do romance como um indício de loucura, o qual, de nossa parte compreendemos como um sonho de infância que é rememorado em um momento de crise do protagonista, espelhamento da narrativa em tempo presente e fracasso do personagem, como buscaremos explorar.

É importante destacar o fato de que Adriano é o narrador protagonista do romance, classificando-se como narrador autodiegético, segundo Gérard Genette. Isso faz com que o leitor acompanhe o seu drama de sua (dele) perspectiva, partilhando da progressão da tensão dramática à medida que a leitura se desenvolve. Trata-se de um modo de mostrar, em paralelo à narração, o processo mental e emocional do protagonista ao leitor: “Eu esperava que a Laura fosse me fazer companhia esta noite. Esperava porque não tinha pensado nos compromissos dela. Mal bati a porta do carro, ele saiu cantando pneus” (BRAFF, 2010, p. 14).

É importante retomar as palavras de Aguiar e Silva (2007), para refletir sobre o modo como o narrador nos conta o que tem a dizer, a sua interpretação e as suas impressões.

A voz do narrador tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de *representação*, isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético – personagens, eventos, etc. –, e uma *função de organização e controlo* das estruturas do texto narrativo [...] Como funções secundárias e não necessariamente actualizadas, a voz do narrador pode desempenhar uma função de *interpretação* do mundo narrado e pode assumir uma função de *acção* neste mesmo mundo (a assunção destas últimas funções repercute-se nas duas primeiras e suscita problemas de focalização [...] (2007, p. 759 – grifos do autor).

Para Davi Arrigucci (1998), o problema fundamental da narrativa é a escolha do narrador e do foco narrativo, material considerado pelo estudioso como “amplo, complexo e inesgotável” (p. 10), visto que “essa questão constitui, [...] o problema técnico essencial da narrativa, da narrativa literária e dos modos de narrar” (p. 11).

Ao considerarmos que a problemática da focalização se dê pela posição que o narrador ocupa, e a partir das leituras realizadas a fim de melhor compreender o tema, nos chamaram a atenção as definições de Genette. É cabível, aqui, considerar a focalização interna, a qual, segundo Genette (1995, p. 191), “se encontra plenamente realizada na narrativa em

<<monólogo interior>>”, tendo em vista que *Bolero de Ravel* é construído a partir da representação da consciência de Adriano dada pela análise mental e pelo fluxo de consciência

Aguilar e Silva, (2007, p. 773) esclarece:

nos romances de focalização autodiegética [...] aparece logicamente uma focalização interna em relação ao próprio narrador, ligada à intuspecção e ao confessionalismo que caracterizam, em geral, o romance de narrador autodiegético [...] e condicionada pelo temperamento, pelo carácter e pela ideologia do narrador-personagem. Esta focalização interna restringe-se [...] ao narrador [...] já que as outras personagens são focalizadas do exterior [...]

Considerar que a narração realizada por Adriano se limite à sua visão, às suas impressões e ao seu julgamento sobre o vivido, nos referindo aqui ao que é apresentado por meio das analepses e pela narração em tempo presente, caracteriza a narração como subjetiva. No entanto, embora Adriano narre de seu ponto de vista fixo, limitando o conhecimento do leitor que só tem contato com o seu (dele) julgamento, bem como suas sensações e impressões do vivenciado, somos levados a pensar que, mesmo ao narrar sob o seu ponto de vista, o encaixe das narrativas acaba por depor contra ele, uma vez que denuncia o seu fracasso para a vida.

Diante disso, somos levados a considerar que tal focalização tenha sido a chave da leitura realizada por Franco Junior (2013), tendo em vista que, a partir do contato direto com a representação do eu por meio do desvelamento de sua consciência, o leitor acaba por não se identificar com seus ideais e ações, identificando-se, então, com os valores da ordem produtiva, que o personagem recusa, ou seja: em *Bolero de Ravel*, o leitor romperá com o pacto proposto pela obra ao tomar consciência de que faz parte do mundo que Adriano recusa, ironiza e critica.

Sobre isso, Franco Junior (2013) esclarece:

[...] no plano dos efeitos dramáticos o leitor, alinhando-se às razões de Laura, tenda a barrar a identificação catártica com Adriano e seu drama e que, no plano das ideias, tenda a rejeitar os valores que esse protagonista personifica, isso só faz revelar quanto de violência está estruturalmente introjetado nesse leitor, quanto essa introjeção tornou-se necessária à sobrevivência num mundo marcado pelo trabalho alienado, por uma ideia de produtividade como valor imanente, por uma espiral de produção e consumo estendida ao infinito como ideal inatingível a não se sabe bem o quê (p. 181-182).

A crítica tem apontado Adriano como o protagonista de *Bolero de Ravel*, no entanto, somos levados a retomar uma reflexão básica da teoria literária, tendo em vista que, ao nos voltarmos para os personagens devemos considerar a sua importância para o desenvolvimento do conflito dramático, o que nos leva a considerar que Adriano e Laura protagonizam a ação dramática.

Franco Junior (2003, p. 38) indica:

A personagem é classificada como principal quando suas ações são fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático. Geralmente, desempenha a função de *herói* na narrativa, reivindicando para si a atenção e o interesse do leitor. Não é incomum que um mesmo texto apresente mais de uma personagem principal (grifo do autor).

Em sua leitura de *Bolero de Ravel*, Franco Junior (2013) classifica Adriano como anti-herói do romance. Ao recorrermos à definição deste tipo de protagonista, somos levados a refletir sobre as características presentes na composição de Adriano que o fazem igual ou inferior aos demais, as quais podem ser compreendidas como o colocar-se voluntariamente à margem, recusando-se a fazer parte da ordem produtiva.

A fim de melhor compreender a posição do protagonista, não podemos ignorar que a narração se constrói mediante dois tempos: a) o presente da narrativa principal e b) o passado das analepses, fazendo-se necessário que, para considerarmos as ações dos personagens, justificando-os enquanto protagonistas da ação dramática, as consideremos vinculadas aos parâmetros espaciotemporais.

Consideramos que as duas personagens sejam fundamentais para o desenvolvimento das ações do romance, o que nos leva a possibilidade de leitura de que dentro da ação dramática da narrativa principal (ação dramática em tempo presente), as ações de Laura sejam fundamentais para que a narrativa se desenvolva, porque o conflito dramático se instala com a partilha dos bens após a morte dos pais.

Assim, Laura é que vem à casa, organiza a cozinha da mãe, organiza o escritório do pai, fornece o alimento (sustento) para Adriano e organiza e promove a partilha, o que já se anuncia desde o início do romance, como podemos observar nos excertos: “Enquanto não ferve a água, a Laura abre a janela e se atira heroica contra aquela louça suja, dando a mim a oportunidade de ficar observando-a” (BRAFF, 2010 p. 53); “Estou impressionado com minha irmã [...] pega papéis e os empilha em pilhas separadas, como se ontem ainda estivesse administrando nossa casa” (BRAFF, 2010, p. 55); “Me pergunta se meu gosto não mudou e

telefona para a pizzaria” (BRAFF, 2010, p. 55); “Depois eu volto pra gente discutir o que fazer com tudo isso” (BRAFF, 2010, p. 8).

No desenvolvimento da ação dramática no presente, Adriano ocupa a posição de espectador das ações de Laura, que nos são reveladas a partir de sua observação, conforme destacamos nas citações acima, e de seu processo de reflexão crítica e irônica sobre a irmã e a ordem produtiva à qual ela está perfeitamente integrada. Laura é quem toma as decisões e determina o que acontece no presente.

No que concerne a Adriano, devemos considerar que suas ações se dão nas narrativas secundárias, no tempo passado, e que nos são reveladas por meio das analepses. Isso cria uma divisão: Laura é quem realiza as ações no presente. Adriano realizou ações dominantes no passado.

No entanto, cabe não ignorarmos que todo o processo de narração e reflexão sobre os fatos a serem narrados, perpassam por Adriano, colocando-o fundamentalmente no centro de toda a ação da narrativa, ou seja, ao compreendermos dois eixos de tempo na narração nos quais as ações de cada um, Adriano e Laura, levam a condução e desenvolvimento das narrativas, presente e rememorada, Adriano ocupa a posição central de ambas, embora busque se colocar a margem, como discutiremos a seguir.

Embora devamos considerar as ações de Adriano, não podemos ignorar que elas são disfóricas, tendo em mente que as ações reveladas por meio das analepses atestam a sua recusa em fazer parte da ordem produtiva, como se pode observar no anúncio de sua decisão de não querer estudar - “Eu cheguei à conclusão de que não me interessa por nada do que a escola oferece. Então não vou mais” (BRAFF, 2010, p. 30) - ou, ainda, no anúncio de não querer ter filhos: “ela me olhou com dureza algum tempo, antes de me perguntar se eu tinha medo de que ela estivesse infectada. Respondi que não, lógico, mas que não estava interessado em ser pai” (BRAFF, 2010, p. 86).

Na narrativa principal, Adriano tenta ser o protagonista de ações dinâmicas, capazes de mudar a sua realidade presente, no entanto fracassa. Isso o leva retornar para a posição de espectador, de subordinado às ações e decisões da irmã.

É curioso observar que o narrador autodiegético ocupa, no plano das ações do presente, a posição de espectador. Adriano desperta no sofá da casa, após a perda e o enterro dos pais, e a observa, refletindo sobre a ausência da irmã e a morte dos pais, dando, a partir de então, início a um percurso pelos cômodos da residência, percurso no qual observa os móveis, suas cores e vibrações.

O piano já se dissolveu no canto da sala, transformado em mancha escura e imóvel, amoitado e mudo, completamente anoitecido. Os quadros também sumiram da parede em frente. O ar ficou escuro, e mais adivinho do que vejo a mesa e as cadeiras [...]” (BRAFF, 2010, p. 9).

A essa ação do presente vinculam-se lembranças, tais como a partida da irmã após o enterro, o sonho da infância, nas quais, não nos parece incorreto afirmar que, em grande parte, Adriano também ocupa a posição passiva de espectador, apresentando-nos as suas impressões e julgamentos. Isto se soma à posição passiva de Adriano diante das ações de Laura, que, após o enterro dos pais, vem para organizar a vida prática da casa e dar andamento à partilha de bens:

[...] Pois é. Precisamos resolver isso tudo, meu irmão. Me recolho num espaço de silêncio e segurança, observando o movimento rotativo da espuma na superfície do café. Você sabe que nossos direitos são iguais, não é mesmo?, ela recomeça. São os mesmos. Do fundo da caverna onde me sinto acuado, pergunto se não se poderia deixar tais assuntos para outra época. Ela retruca que não vê razão para que se proteja a partilha e se ela não vê razão, eu sei, nada poderá movê-la (BRAFF, 2010, p. 106).

O trecho citado demonstra que Adriano se coloca à margem da ordem produtiva, na qual, além de se recusar a estudar e a trabalhar, se recusa a ocupar a posição de agente da ação, ficando então, nos relacionamentos com os outros, como mero espectador de sua própria história.

No romance, sob certo ângulo, o narrado se estende para o narrar, ou seja, a narrativa acaba performatizando a história narrada porque Adriano, o narrador autodiegético, parece tentar se despersonalizar de sua posição como protagonista, atribuindo-a à irmã, visto que sua narrativa parece ser uma história sobre Laura, a qual nos seria narrada por um narrador homodiegético: “A janela está aberta para que eu possa assistir ao céu escurecendo [...] A Laura continua pegando a xícara com as duas mãos, ela, que desfrutando sua solidez, nunca deixou nada cair” (BRAFF, 2010, p. 54).

O afastamento e a recusa de Adriano em ser um agente de ação na dinâmica da vida prática e no plano das ações externas, nos remete ao *outsider*, algo apontado por Franco Junior (2013) em sua leitura do romance.

Ao recorrermos às formulações teóricas de Colin Wilson em *O outsider: o drama moderno da alienação e da criação* (1985), é importante salientar que o teórico chama a atenção para o “homem fora de lugar” (p. 1), ou seja, o indivíduo que se encontra socialmente inadaptado. Para Wilson, o *outsider* se encontra deslocado, porque tem como atitude “a não

aceitação da vida, da vida humana vivida por seres humanos numa sociedade humana” (WILSON, 1985, p. 8).

Assim, ao considerarmos Adriano um indivíduo inadaptado que se coloca como espectador de sua própria história, recusando-se a ser agente de ação, devemos questionar: O que Adriano não aceita na vida humana e na sociedade humana em que se insere?

Uma possível resposta nos é apresentada a partir do encaixe das analepses. Em uma das analepses, a qual apontamos como essencial tendo em vista o seu poder de alcance para o sentido da narrativa, temos Adriano ainda criança em contato com a morte de um parente:

[...] Eu desço do carro quase sozinho e vejo o povo aglomerado em volta da porta. Minha mãe está nos braços do povo-parente, como lhe chama meu pai. Eles saem uns atrás dos outros e fico parado olhando por cima do muro até que minha mãe aparece e diz, Vamos. Por isso tropeço nas pedras da rua seguindo o povo. Lá na frente eu sei que segue o caixãozinho branco e a mulher que diz, Minha pobre menina” (BRAFF, 2010, p. 127).

Esse episódio, que marca o contato de Adriano com a consciência da morte, culmina na derradeira pergunta-revelação: “– Criança também morre?” (BRAFF, 2010, p. 127).

Chama-nos a atenção o emprego dos verbos no presente do indicativo, os quais conferem ao episódio memorado uma característica de presente, atualizando assim o episódio na narração e na vivência de Adriano, e levando-nos a considerar que, ao escolher narrar empregando o presente, o narrador reitera a sua concepção da brevidade da vida e a necessidade de vivenciar o presente.

A partir do contato com a morte ainda na infância, o protagonista vê o véu que atribui sentido à existência humana cair, levando-o a negar a continuidade nesta/desta, visto que “o encontro com a morte se tornou um encontro com o absurdo da vida, um encontro com o nada” (WILSON, 1985, p. 28).

Ao conscientizar-se da ausência de sentido da vida no encontro com o nada que é resultado da morte à qual todos estão fadados, Adriano se dá conta de uma “realidade mais elevada do que conhecera até então” (WILSON, 1985, p. 34), que o leva a vivenciar o presente, ocupando-se de suas necessidades básicas e de seus pequenos prazeres, como a música.

Adriano, ao tomar consciência da falta de sentido que a existência possui, passa a assumir um caráter melancólico, visto que:

Se a melancolia supõe, segundo a definição hipocrática, o medo ou a distímia (desânimo ou prostração) prolongada, acompanhados de outros traços também com frequência referidos – desleixo, preguiça, desacerto com o lugar em que está, até o mais grave: sensação de falta de sentido para o que se faz, quando não da própria vida -, ela implica ter o mundo como um parceiro indiferente ou constantemente hostil [...] Sentir o mundo como desconforme tanto pode provocar a perda do interesse do melancólico no mundo ou até o oposto: mesmo porque a vida não mostra sentido, importa ao melancólico *sentir o que, no mundo, o converte em adverso* (LIMA, 2017, p. 59 – grifos do autor).

É de se observar que embora Adriano se coloque à margem das convenções burguesas e pequeno-burguesas, recusando-se a fazer parte da ordem produtiva, ele não se aparta totalmente do meio por ele desprezado, permanecendo no conforto da casa dos pais, mantenedores de sua existência.

Após a perda dos pais e a recusa por parte da irmã de manter o seu estilo de vida, Adriano será assaltado pela lembrança de seu encontro com um mendigo: “Entre nós dois, o mendigo e eu, estabeleceu-se um liame tão forte que um risco luminoso, como de fogo, incandesceu o ar. E nós nos conhecemos naquele momento” (BRAFF, 2010, p. 100).

A fim de melhor situar nosso leitor, o episódio do encontro, assim se resume: Adriano e seu amigo Durval caminham pelo parque, percurso no qual Adriano permanece como ouvinte das reflexões do amigo. Ao se depararem com um mendigo que os aborda com a mão espalmada no ar, ambos se chocam. Dado o desconfortável encontro com a grotesca figura, oferecem-lhe dinheiro, e se surpreendem com a recusa por parte do outro. Adriano, por fim, oferece-lhe um cigarro e ajuda a acendê-lo, o que leva o mendigo a retomar, então, seu caminho, bem como ambos os amigos a continuarem o passeio pelo parque. Sentam-se em um banco no qual Durval, incomodado com a ação de Adriano, o questiona sobre o gesto e reflete sobre as necessidades do mendigo.

Cabe considerarmos que o mendigo vive num grau de marginalidade mais radical do que o de Adriano, visto que assume de modo mais radical o estar à margem da ordem produtiva. Porém, não deixa de se aproveitar dela, de forma parasitária, tanto quanto Adriano. A exemplo disso, retomamos a solicitação do cigarro a fim de sanar sua necessidade.

Chama a atenção esse contato com o mendigo, tendo em vista a identificação de Adriano com ele. O contato nos remete ao encontro de uma espécie de duplo, manifestado em uma espécie de espelho invertido “Eu estava eufórico, porque o mendigo era meu igual, um irmão” (BRAFF, 2010, p. 102) encontro que causa identificação e asco ao mesmo tempo.

O sentimento de identificação pode ser compreendido a partir do contato de Adriano com o indivíduo que se apartou realmente ou foi colocado à margem da ordem burguesa, ao

passo que ele, Adriano, recusa-a por ideologia ou capricho, mantendo-se, no entanto, no conforto da casa dos pais.

É pertinente notar, ainda, que, essa lembrança do encontro com o mendigo encaixa-se em um momento de latente catástrofe vivenciado por Adriano: a inesperada morte dos pais e a recusa da irmã em manter o seu estilo de vida, como já pontuado. Isso permite a leitura de que o contato com um seu igual retorna via memória em um processo de retomada obsessiva, marcando o abandono que Adriano experimenta por parte da irmã no presente, indicando que a ordem social que antes Adriano recusara por razões ideológicas irá colocá-lo à margem.

Adriano, ao se deparar com o mendigo, teve a impressão de que este era cego - “A primeira impressão que ele me causou foi a de ser um cego” (BRAFF, 2010, p. 98) –, tomando consciência depois de que o mendigo conseguia enxergar. A figura do cego pode ser interpretada como aquele capaz de

ignorar a realidade das coisas, negar as evidências e, portanto, ser doido, lunático, irresponsável. [...] o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais (CHAVELIER; GHEERBRANT, 2019, p. 2017).

Ao se identificar, num primeiro momento, com um mendigo “cego”, Adriano afirma-se como um indivíduo que ignora as aparências do mundo, conhecendo a realidade. No entanto, ao reconhecer a capacidade de enxergar do mendigo, ele auto-denuncia a sua condição parasitária, ou seja: o mendigo que “piscava rápido como quem não vê nada” (BRAFF, 2010, p. 98), apartara-se realmente das aparências enganadoras do mundo, mas ele, Adriano, não. Ele permanecia no conforto da casa dos pais.

O episódio do encontro e a posição de identificação e repulsa nos remete diretamente ao desdobramento das personagens em abismo, ao ponto que, Adriano ao ver-se espelhado na figura do mendigo, compreende-o, em um primeiro momento, como seu igual. Ambos se colocaram à margem de uma ordem produtiva, mas o efeito do espelhamento presente no episódio do encontro é invertido, dado a diferença de condição que ocupam ambos os personagens, ou seja, o mendigo, ao ter-se apartado radicalmente da sociedade soube o que quis, já Adriano, ao permanecer na condição parasitária as custas dos pais, não sabe o que quer e se vê impossibilitado de saber.

As ações dramáticas do romance, tanto nas analepses como na narrativa principal em tempo presente, se desenvolvem principalmente na casa dos pais de Adriano, que deve ser considerada como o espaço principal do romance. Aqui, devemos salientar que o percurso

pelos cômodos, na posição de espectador, seja revelador de sentido, sendo fundamental valermos-nos deste percurso para uma melhor compreensão da *mise en abyme*, dado o espelhamento entre a narrativa principal, em tempo presente, e a narrativa secundária, do sonho recorrente

Acreditamos ser fundamental explorar o percurso de Adriano pelos espaços da casa dos pais, em primeiro lugar para dar continuidade à proposta de interpretação dos elementos da narrativa, e, em segundo lugar objetivando discutir como os espaços que são vivenciados em tempo presente se tornam subjetivos para o protagonista, que os ressignifica a partir das sensações do tempo passado, vivenciando-os com uma profusão de sentimentos que são difusos e imprecisos o que intensifica o contorno impressionista da narrativa braffiana. O percurso de Adriano é importante para o nosso exercício de análise, pois é a partir deste percurso que o processo de encaixe se desenvolve por livre-associação, mediante impressões e sensações que os espaços carregam.

4.1.1 O percurso de Adriano: do real ao subjetivo

Optamos, para esta análise, considerar o percurso de Adriano pelos cômodos da casa e sua relação com os espaços mentais que constituem as memorações, o que permitirá uma melhor compreensão do processo de representação da atividade mental do protagonista, bem como refletir sobre os possíveis espelhamentos aí presentes.

Vale destacar que Costa e Silva (2015, p. 55), com base no conceito de deslocamento de Éclea Bosi (1979), argumenta sobre a construção da percepção do protagonista, sendo esta percepção do presente influenciada pelas memórias do passado, ou seja: a maneira pela qual Adriano vê o espaço, aqui aproximando a discussão do nosso eixo de leitura, carrega esse espaço de elementos que, resgatados pela memória, interferem na forma como ele sente e vive o espaço, visto que “A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações” (BOSI, 1979 *apud* COSTA E SILVA, 2015, p. 55).

Ao situar a casa como espaço principal da narrativa, nos valem das palavras de Osman Lins (1976), que indica: “Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo” (p. 77), assim, ao nos valermos dos aspectos de mundo que formam o espaço da narrativa, não podemos ignorar que a ambientação que se constrói a partir deste.

Sobre tal conhecimento da narrativa, Lins indica: “Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*” (1976, p. 77 – grifos do autor).

Ao acompanharmos o percurso de Adriano pelos cômodos da casa, vemos que estes estão carregados pelo peso das relações entre ele e os demais personagens.

Nesta esteira, nos parece ser fundamental a compreensão da ambientação, para uma melhor leitura de nosso objeto de estudo, visto que, em *Espaço e romance*, Antonio Dimas (1994, p. 20) esclarece-nos que, no espaço se apresentam dados da realidade, enquanto na ambientação há uma dimensão simbólica, figurada.

Lins (1976) propõe a compreensão da ambientação com base em três tipos, sendo estes:

a) franca: marcada pela presença de um narrador que reforça a franqueza do narrador, podendo ou não ser mediada por personagens: “caracteriza-se e revela-se ao longo do discurso, mesmo quando descreve objetivamente uma paisagem. O esquema, entretanto, permanece o mesmo: o narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente” (p. 80).

b) reflexa: característica das narrativas na terceira pessoa, atendendo em parte à exigência, [...] de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia. Sucede, porém, embora mais raramente, que mesmo o personagem-narrador transfira a outrem a percepção do ambiente” (LINS, 1976, p. 82).

c) dissimulada ou oblíqua: “exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação [...] os atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos. (LINS, 1976, p. 83-84).

Ao nos valermos de tais contribuições, podemos considerar que a ambientação que vai sendo construída em *Bolero de Ravel* é dissimulada ou oblíqua, uma vez que as ações de Adriano, realizadas no tempo passado - o anúncio de não estudar, a recusa de trabalhar, o anúncio de não querer ter filhos - são reveladas pelas analepses.

Em outras palavras: Adriano, aqui considerando-o sujeito de ação, se recusa a estudar, a trabalhar, a fazer parte da ordem produtiva, barrando em si a continuidade desta e rompendo com as expectativas da família. Traz para si, em retorno, o desprezo do pai e da irmã, desprezo, este, que será por ele lembrado de maneira obsessiva ao longo do seu percurso pelos cômodos da casa após a morte dos pais, como discutiremos adiante.

Nesta esteira vale retomarmos as noções do tempo presente da narrativa principal e de tempo passado das analepses, tendo em vista que Adriano, ao se colocar à margem da sociedade, recusando-se a fazer parte da ordem produtiva, se encontra desamparado após a morte dos pais, e assim rememora/narra não de longe, ao relembrar os episódios vividos, mas de perto, colocando em destaque a sua atividade mental, a qual é marcada pela obsessiva retomada de algumas vivências que ocorrem paralelamente à realização de algumas poucas ações no presente. Estas, por sua vez, acabam por se espelhar, sugerindo um processo de infinita retomada.

A retomada das analepses parece funcionar como argumento cuja função é explicar a situação de melancolia e fracasso em que Adriano se encontra em tempo presente. Segundo Franco Junior (2013, p. 188-189):

Para Adriano, a recorrência de suas rememorações se dá como fruição do presente e, para Laura, na qualidade assumida de guardiã de um modo de ser, cabe projetar para o futuro a reprodução da ordem em que vive. Em ambos, manifestam-se a mesma ordem social mas diferentes novidades de sua atuação: no caso de Adriano, novidade como rememoração que o garante (e justifica) no presente, que é, afinal, o que lhe importa; no caso de Laura, novidade como projeto de continuidade da mesma ordem.

Assim, para o desenvolvimento de nossa reflexão, analisaremos os espaços significativos da casa, considerando o processo de encaixe entre as rememorações e seus significados, confrontando a narrativa em tempo presente e as lembranças que nela se encaixam. Isto é importante para a compreensão do processo de encaixes a partir do qual a narrativa é construída.

Voltaremos a nossa atenção para alguns dos espaços, tendo em vista os que compreendemos como chaves de leitura para a compreensão do processo de encaixe *en abyme* e da representação da atividade mental de Adriano, visto serem carregados de significados e símbolos para o protagonista, indo ao encontro da hipótese da presença do procedimento em questão na composição do romance, visto que, ao considerarmos o percurso percorrido pelo protagonista em tempo presente e o encaixe das rememorações de maneira caótica dos episódios vivenciados outrora nos mesmos espaços, estes podem ser compreendidos como elementos da *mise en abyme* aporística, dada a confusão de imagens e o desdobramento de imagens que vão aumentando de maneira fragmentada e caótica.

O percurso de Adriano pela casa se inicia pelo escritório do pai, espaço marcado pelo jogo de forças estabelecido entre Adriano e o pai: “Se qualquer um de nós entrava neste

gabinete, atendia a uma convocação dele, por isso já entrava em desvantagem” (BRAFF, 2010, p. 41). Ao retornar no presente ao escritório do pai, Adriano é assaltado pela lembrança da conversa que tivera com o pai após anunciar à mesa almoço que não tinha interesse em continuar estudando. Em razão disso, foi convocado ao escritório e questionado pelo pai sobre o seu futuro, ideia que ele recusa, respondendo: “E quem foi que disse ao senhor que eu vou querer ter alguma coisa na vida?” (BRAFF, 2010, p. 44).

Cabe ainda chamarmos a atenção para o fato de que aí se encaixam também as lembranças da posição submissa da mãe: “Quando ele estava sério, com sua fisionomia de examinar papéis, nós outros perdíamos qualquer importância ou tamanho, proibidos de importuná-lo. Mesmo minha mãe, tão somente até a porta” (BRAFF, 2010, p. 40).

Assim, como uma “necessidade imperativa” (BRAFF, 2010, p. 39), Adriano, ao iniciar a sua jornada pelo escritório, parece atender à convocação do pai para assumir o seu lugar na ordem produtiva e ser a sua continuidade, ou seja, após a morte do pai, que mantinha a casa, Adriano teria, enfim, de assumir seu lugar como chefe da casa. Esta convocação que o escritório parece fazer no presente entra em choque com a lembrança da conversa que Adriano tivera com seu pai.

No entanto, esta última convocação se dará de forma frustrada, tendo em vista que Adriano fracassa: “Não vejo as diferenças, não fui treinado para vê-las. Estranhos papéis, cada qual com sua identidade, com seus enigmas e significados [...] Que faço com estes papéis cujo significado ignoro?” (BRAFF, 2010, p. 43). Adriano reconhece, assim, o seu fracasso e recorre à irmã, que seria capaz de lidar com os papéis do escritório.

A construção da ambientação na narrativa em tempo presente, marca as sensações vivenciadas pelo protagonista ao recordar ou ao adentrar no escritório do pai, ressaltam claramente o conflito vivenciado por ambos: “Nossos códigos não coincidiam, por isso não nos conhecíamos” (BRAFF, 2010, p. 44).

Não podemos ignorar que, como o narrador é autodiegético, temos que ter em mente que ele seleciona e recorta os fatos a seu modo, e isto também se estende à matéria da memória com a qual temos contato por meio do fluxo de consciência. O próprio narrador põe em dúvida a veracidade de sua narrativa: “Pelo menos é assim que a cena se recria em minha memória” (BRAFF, 2010, p. 40).

Tomando como base o encaixe das lembranças à narrativa em tempo presente, e as reflexões do narrador, podemos compreender que o conflito entre Adriano e o pai se deu pela recusa dos valores defendidos pelo pai e ainda encarnados, na narrativa, por ele e por seu espaço privilegiado na casa: o escritório.

Tais encaixes permitem uma possível leitura: a recusa de Adriano em se integrar as normas pequeno-burguesas é vista, pelo pai, como a inveja que o protagonista tinha da irmã em virtude das vitórias que ela tinha alcançando, ao integrar-se as convenções da ordem dominante desde jovem: “E meu pai achando que era inveja. Não, nunca tive inveja de Laura. Jamais me passou pela cabeça usufruir como ela dessas vitórias pequenas, das glórias de um dia só.” (BRAFF, 2010, p. 21).

Embora Adriano negue os seus sentimentos de fracasso e de inveja, eles transparecem em sua análise mental na reflexão feita por ele sobre a irmã ser a escolhida pelo pai como a sua sucessora: “contentou-se em fazer da Laura sua continuidade? [...] Mas acho difícil que tivesse aceitado a substituição tranquilamente. Machista nenhum se sente confortável no corpo de uma mulher” (BRAFF, 2010, p. 43-44).

Mesmo diante de seu derradeiro fracasso, Adriano critica as vitórias de Laura – os prêmios ao longo da vida, a carreira de sucesso, a construção de uma família, a identificação com o pai – e, de maneira contundente, critica os moldes em que tanto o pai quanto a irmã aceitaram se encaixar. Entretanto, deixa transparecer a sua masculinidade ferida ao se ver superado pela irmã, como expresso no trecho anteriormente citado.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 678), a figura do pai simboliza geração, posse, dominação e valor, valores que se fazem presentes em *Bolero de Ravel*. Adriano, ao recusar os valores burgueses e pequeno-burgueses, recusa consequentemente, os valores encarnados pela figura do pai.

É curioso, no episódio, que a representação das mãos do pai lembram aranhas - “Suas mãos, de bruços sobre a tampa da escrivaninha, tinham as costas cobertas de cerdas pretas, completamente aracnídeas” (BRAFF, 2010, p. 40) –, metáfora que nos remete diretamente ao artifício abordado por Humphrey (1976, p. 69-70) como transformação por metáfora, que é responsável por representar produtos banais ou caóticos que não consigam ser verbalizados na confusão da consciência particular representada.

Ao considerarmos a relação conflituosa entre Adriano e o pai e os sentidos metafóricos expressos pela figura da aranha (aquela que faz da teia que tece simultaneamente sua casa, seu trabalho e sua fonte de alimento) temos corroborada a hipótese de fracasso que Adriano vislumbra. Mesmo após a morte de seu pai, ele está fadado a cair na teia formada pelas mãos aracnídeas deste ao defrontar-se a necessidade de atender à ordem produtiva que o pai alegorizava por causa da necessidade de buscar trabalho para manter a si e a casa – condição imposta por Laura.

Chevalier e Gheerbrant consideram:

O pai é não somente o ser que alguém quer possuir ou ter, mas também que a pessoa quer vir a ser, e de quem quer ter o mesmo valor. E esse *progresso* passa pela via da supressão do pai *outro*, para o acesso ao pai *eu mesmo* [...] Tal identificação com o pai traz consigo o duplo movimento de morte (ele) e renascimento (eu) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 678 - grifos dos autores).

Adriano, após a morte dos pais, inicia pelo escritório do pai o seu percurso pela casa. Isso o faz relembrar do chamado do pai para que ele fosse a sua continuidade. No entanto, ele fracassa em razão da sua não compreensão da vida prática, que é resultado de sua recusa, no passado, a integrar-se nela. Sendo assim, depois de morto o pai torna-se impossível a identificação de Adriano com a figura paterna. Essa identificação, porém, é concretizada por Laura, uma vez que ela, com família constituída e bem integrada à sua carreira de advogada, é a verdadeira herdeira dos valores de seu pai.

A identificação de Adriano se dá com a mãe, que o acolhe e é conivente com sua escolha de vida, sustentando-o com uma mesada que desvia da casa: “Este aparelho de som comprei mais tarde, com alguns meses sem mexer na mesada clandestina que minha mãe me passava por baixo da mesa” (BRAFF, 2010, p. 74).

À figura materna a cultura atribui vários sentidos e significados, no entanto, segundo Chevalier e Gheerbrant, embora ela seja comumente compreendida como segurança, abrigo e ternura, pode também representar a “opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia” (2019, p. 580). Ainda segundo o *Dicionário de símbolos*:

No lado do filho podemos também encontrar uma imagem deformada da mãe e uma atitude involutiva sob a forma de *fixação na mãe*. Nesse caso, a mãe *continua a exercer uma fascinação inconsciente, (que) ameaça paralisar o desenvolvimento do eu*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 582 – grifos do autor.)

No romance, Adriano se identifica com a mãe na sensibilidade para a música, na percepção do afeto (ou falta dele) dos relacionamentos humanos, captando a frieza nas relações do pai com a mãe e, depois, a frieza da irmã para consigo, como observamos nos trechos: “O primeiro CD que me deu foi o Bolero, de Ravel, porque eu sempre pedia a ela que tocasse o arranjo para piano, de que nós dois gostávamos” (BRAFF, 2010, p. 74); “Deu um beijo na testa da minha mãe. Ele sempre beijava a testa da minha mãe. Nunca o vi morder seus lábios com qualquer tipo de fome” (BRAFF, 2010, p. 31) e, por fim, “A Laura já não usa

mais o modelo de nossa mãe, aqueles gestos suaves e o semblante radioso de bondade” (BRAFF, 2010, p. 148).

Ao decidir não estudar, anúncio realizado na cozinha, Adriano se constrói como modelo negativo aos olhos do pai e da irmã, permanecendo na casa de forma parasitária ao usufruir das vantagens e em nada contribuir, tendo em vista que, ao não integrar-se à ordem e aos valores burgueses e pequeno-burgueses, mantém-se na dependência dos pais, vivendo sob a teia tecida pelas práticas e pelos valores burgueses aos quais se opõe.

Ao refletirmos sobre a mãe e seus significados no romance, não podemos ignorar a tentativa de Adriano de, no presente, atribuir à irmã as funções antes cumpridas pelos pais. Ele tenta, com isso, manter a sua renúncia em fazer parte da vida social e em assumir as suas responsabilidades, buscando permanecer aquém de seu amadurecimento e desenvolvimento. Laura, no entanto, não ocupa a posição que lhe atribui Adriano, restando a ele avaliar as ações e os valores da irmã de maneira crítica e atacar seu estilo de vida integrado à ordem produtiva.

O retorno de Laura à casa dos pais a fim de ajudar Adriano com a organização da vida prática, casa antes marcada pela escuridão, dará lugar ao um espaço iluminado “Vou acendendo as luzes na passagem, devolvendo à casa sua alegria perdida” (BRAFF, 2010, p. 54).

Observa-se que a casa fechada pelo luto se torna, a partir da chegada e das intervenções de Laura, luminosa. A motivação caracterizadora expressa por Tomachevski, a qual Dimas (1994, p. 37) retoma, permite compreendermos que a casa revela o luto, a solidão e o abandono de Adriano. Entretanto, a luz trazida por Laura frustrará as esperanças de Adriano. Se num primeiro momento a presença e as ações de Laura parecem, a Adriano, uma possibilidade de cuidado e afastamento da solidão e da tristeza, num segundo momento elas revelam que Laura pretende é fazer a partilha dos bens, vendendo a casa e instando Adriano a cuidar sozinho de si mesmo.

Na cozinha, espaço comum aos habitantes da casa e no qual Adriano, à mesa do almoço, anuncia que deixará os estudos, o espaço passa a carregar o sentido de desprezo do pai e da irmã, mas, paralelamente, é acolhedor pela relação entre Adriano e a mãe.

Estava quase terminando de almoçar e disse, sem que ninguém estivesse esperando alguma surpresa, que não me interessava continuar estudando. Éramos uma família organizada para o previsível, e ousei romper a tradição. Todos pararam de mastigar e me focaram, cada um de seu jeito. Meu pai tinha ódio nos olhos, o velho ódio que mesmo antes, muito antes, eu tinha percebido, principalmente em nossas discussões. Só quem me encarou com simpatia foi minha mãe. Ela movia as longas pestanas rapidamente, depois

parava de piscar. Nesse momento eu me besuntava com o mel que emanava de seus olhos. A Laura, a Laura me encarou com repugnância. Se não me engano ela nem terminou de almoçar. Fez uma careta de nojo, apertando os olhos, enrugando a testa e arreganhando uma boca de lábios arregaçados, levantou-se e foi para o quarto. (BRAFF, 2010, p. 30).

No presente, após a morte dos pais, quando Adriano adentra à cozinha, ela é retomada como elo à lembrança dos cuidados da mãe:

[...] é na gaveta do meio, no armário, ao lado da geladeira. Só dizia. Minha mãe ensinava sem intenção de ensinar. Ela dizia, Pega na gaveta do meio. E eu saía correndo para alcançar o sorveteiro. A Laura vinha atrás com vontade de ser bem tratada [...]
A última vez que minha mãe mexeu nesta gaveta, deixou aqui suas marcas? Tento adivinhar algum gesto que poderia ter ficado esquecido aqui, prisioneiro, mas todos os gestos já se evadiram [...] E este silêncio de penumbra, e talvez restos de seu perfume, que apenas sinto com os dedos como um choque elétrico. Fecho a gaveta rápido e me refaço do susto. (BRAFF, 2010, p. 34).

Adriano, enquanto enunciador de sua situação e de sua história, se revela uma consciência melancólica sobre a sua situação atual e sobre a vida vivida é tanto agressivo (irônico) quanto disfórico, desalentado.

Ao tomar consciência da catástrofe que ocorreu em sua vida, - a morte dos pais – Adriano, no seu percurso pela casa, vai tomando consciência de seu fracasso para a vida prática, realizando paralelamente uma revisitação interna.

Com a chegada de Laura, ela se ocupa de ações rotineiras da dinâmica familiar de modo a ignorar a situação de desamparo do irmão: “a Laura desliza pelo ambiente porque o tempo todo *finje ser nossa mãe*” (BRAFF, 2010, p. 64 – grifos nossos). Num primeiro momento, Adriano se ilude de que a ordem seria restaurada, ou seja: de que Laura ocuparia a posição de mantenedora.

A tomada de consciência de Adriano de que a irmã só retornara à casa para fazer a partilha dos bens, levam o narrador a observar criticamente a irmã em sua encenação de uma vida regrada por agendas: “Estou impressionado com minha irmã, que, depois de tanto tempo morando em casa dela, abre e fecha as gavetas, pega papéis e os empilha em pilhas separadas, como se ontem ainda estivesse administrando nossa casa (BRAFF, 2010, p. 55).

A entrada de Laura no gabinete do pai nos permite compreender que será ali que ela se revelará como uma personificação de seu pai em sua organização e seu preparo para lidar com as questões da vida de maneira prática. No entanto, nos chama a atenção que, embora Adriano

a veja tal como aí vê o pai, é possível observar que ele tem consciência de que a irmã não pretende ou não poderá manipulá-lo a se enquadrar na ordem produtiva, como observamos nos trechos: “A Laura ocupa a cadeira do comando, de onde meu pai regia nossas vidas. Ela treinava esta função. Os dois entendiam-se muito bem, com mãos e os papéis sobre a escrivaninha” (BRAFF, 2010, p. 64) e “Suas mãos não são cabeludas e movem-se com agilidade, mãos seguras, na abordagem das gavetas” (BRAFF, 2010, p. 55).

A tomada de consciência, por Adriano, de que Laura tem outra família e que não o manterá em seu estilo de vida, intensificará a distância entre ambos. Desde pequena ela sempre apontara o desconforto que o irmão causava no pai, que só permitia que ele vivesse de maneira parasitária por causa da cumplicidade da mãe. Observa-se: “Como se ela já fosse outra família, estrangeira, deixando-me ainda mais órfão, sem parentesco nenhum” (BRAFF, 2010, p. 147); “Mas você não percebe Adriano? O tanto que ele fica aborrecido, não percebe” (BRAFF, 2010, p. 23).

É importante notar que, após sua chegada à casa, Laura se instala no quarto dos pais, recusando-se a ocupar o seu antigo quarto de criança:

Ela para e me diz que não gostaria de ficar em seu quarto de adolescente. Estamos na frente de uma porta fechada e ela reluta. [...] tenho medo do passado, finalmente confessa. Proponho então que ela ocupe o quarto de nossos pais (BRAFF, 2010, p. 57).

A reação contrária de Laura à ideia de ser reconduzida a seu antigo lugar na família, assim como o seu aceite em ser instalada no quarto dos pais, situa-a como mulher adulta que condensa atributos do pai e da mãe, identificando-se com eles e, deste modo, encontrando-se integrada à ordem social e seus valores dominantes: trabalho e família.

Tal atitude vai de encontro à posição ocupada por Adriano que, diferentemente da irmã, ainda permanece no mesmo quarto, ocupando o mesmo lugar social, simbólica e psiquicamente.

Observamos que, em paralelo à chegada de Laura, Adriano é assaltado pela lembrança de sua primeira relação sexual, a qual consideramos como essencial dado o seu poder de alcance e desdobramento. Essa lembrança constitui uma analepse. E o episódio que a caracteriza é o seguinte: Marcela, namorada de Adriano, ao entrar na casa dele, faz uma investida erótica: no sofá, passa das preliminares ao ato sexual. Porém, Adriano interrompe a relação para buscar um preservativo. Quando ele retorna, Marcela havia mudado a sua atitude. A mudança ocorre porque ela se sente ofendida ao julgar que Adriano achava que ela estava

“infectada”. Ao ouvir de Adriano que o preservativo era porque ele não quer ser pai, Marcela reage com desprezo por essa ideia, o que culmina na interrupção da relação sexual, restando a Adriano mostrar a casa para a namorada. Adriano a leva à cozinha na qual tomam café, espaço no qual Marcela age como dona de casa, lavando a louça que estava na pia. Ela, então, quebra uma xícara por acidente, fica desconsolada e é amparada por Adriano. Isso leva, posteriormente à retomada da relação sexual.

Ao observarmos essa rememoração, buscando compreender o sentido de sua manifestação no mesmo momento em que, no presente, Laura retorna à casa, notamos uma aproximação entre ambos os episódios e personagens, tendo em mente que: a) Laura, integrada à ordem social, retorna à casa para organizar a partilha dos bens, em uma coincidente encarnação dos pais, também integrados a ordem, mas, ao contrário destes, não aceitará manter a condição de absoluta dependência do irmão, embora proponha a Adriano que, se dentro de dois meses ele conseguir trabalho, poderá permanecer na casa, mantendo ele mesmo o seu sustento, e b) Marcela, também integrada à ordem social, ao adentrar à casa, personifica a mulher disposta a ser progenitora, perpetuar a espécie, figurando como aquela que pode vir a ser, futuramente, a mulher da casa, percorrendo seus cômodos e, por fim, agindo como dona de casa ao lavar a louça da cozinha. Essa integração será interrompida pela queda da xícara que se quebra, alegorizando a interrupção dos projetos de Marcela diante da declaração de Adriano de não querer ter filhos.

Desse modo, podemos compreender que em ambas as situações se faz presente o confronto com a ordem produtiva que marca a vida de Adriano, instando-o a adequar-se às convenções burguesas e pequeno burguesas, que ele recusa. Laura e Marcela encarnam o indivíduo integrado à ordem social, cada uma na posição que ocupa: Laura em sua vida regrada de profissional de sucesso e mãe de família e Marcela em sua condição de namorada que aspira a casar, ser mãe e dona de casa. Ambas representam valores da ordem produtiva.

A recusa de Adriano em ter filhos reforça a sua recusa de fazer parte desta teia, digamos assim, que tenta envolvê-lo, bem como a sua recusa de ser cúmplice na perpetuação da ordem produtiva e dos valores do *status quo*. Não há só a recusa de ter filhos, Adriano rompe inclusive com uma possível relação amorosa com Marcela, recusando-se a integrar as expectativas e convenções familiares padrão, como observamos nos trechos: “Porque não me passa pela cabeça botar um filho neste mundo” (BRAFF, 2010, p. 86) e “comecei a ver defeitos demais na garota, e os defeitos tornavam-se insuportáveis com a passagem do tempo (BRAFF, 2010, p. 91).

Vale aqui refletir sobre os espaços externos a casa, os quais acreditamos que, pela maneira que são filtrados e apresentados pelo narrador, passam a ser reveladores de sentidos importantes. Assim temos: a) a padaria, que nos é apresentada logo no início da narrativa, dias após o enterro dos pais de Adriano, e pode ser compreendida como metonímia para a ordem produtiva na qual o protagonista deveria integrar, embora haja uma recusa de integração por parte dele: “Ninguém pode desconfiar da minha relutância: só eu sei dela. Dou um passo para o lado de dentro da padaria, onde ninguém pode desconfiar da minha relutância” (BRAFF, 2010, p. 36); b) o escritório da entrevista, de emprego, que nos é apresentado no final do romance, onde Adriano tenta conseguir um emprego para manter a si e à casa, conforme proposto por Laura. Compreendemos esse espaço como metonímia da recusa que Adriano sofrerá da ordem produtiva que antes ele recusara, visto que ele se percebe inadequado em meio ao escritório, bem como deslocado e despreparado na entrevista:

O gerente falou de pretensões e de outras coisas que eu não entendia, então novamente a sensação de que tudo rodava em meu redor. E por não saber que resposta deveria dar, comecei também a esquecer quem era e o que fazia sentado à frente daquela escrivania. Finalmente ele me perguntou, encarando-me severo, qual era a minha experiência. Experiência?, perguntei com o coração assustado. A experiência, sim, qual a sua experiência. Fui diminuindo, sentado à vista do gerente, fui diminuindo até não saber mais nada, de mim nem de ninguém (BRAFF, 2010, p. 140).

Ambos os espaços espelham a resposta da sociedade que Adriano recusa, ataca e acusa. Inicialmente, ela esteve aberta para que ele se integrasse, mas, posteriormente se fechou para ele, marcando-o como indivíduo que é colocado à margem; Isso confere uma espécie de efeito circular à narrativa em tempo presente, visto que as ações de Adriano no passado retornam, agora no presente, a fim de denunciar a condição fragilizada em que ele se encontra.

Assim, tomando por base o percurso de Adriano pelos cômodos da casa, buscamos explorar a compreensão dos seus processos mentais que criam analepses que se encaixam à narrativa principal, chamando a atenção para os dois tempos presentes na narrativa: passado e presente. Considerar o fio condutor da narrativa no tempo presente, refletindo sobre a recusa do narrador protagonista à ordem produtiva, lendo suas ações ou a falta delas e analisando o encaixe das analepses que se somam à composição da diegese permite identificar alguns espelhamentos nos quais episódios do passado, de certa maneira, reverberam no presente.

Em outras palavras: podemos dizer que os mesmos temas e motivos de outrora se fazem presentes na vida atual de Adriano, levando-nos a observar que ele se encontra preso

em um processo de eterna retomada dos mesmos erros. Isso confere à narrativa de *Bolero de Ravel* certa circularidade, assemelhando-a à estrutura da composição musical da sinfonia homônima³⁸.

Faz-se justificável tal aproximação entre o romance e a sinfonia de Maurice Ravel, ao considerarmos o processo da inserção das analepses ao fio condutor da narrativa em tempo presente, as quais vão sendo retomadas em um processo crescente (revelador de novos elementos), que nos remete diretamente à sinfonia que é formada pela mesma sequência de acordes que vão sendo retomados em um processo de contínua e crescente repetição, apresentando novos instrumentos que somam-se à execução.

O romance privilegia o tempo psicológico do protagonista. Nele, a percepção de Adriano “dissolve” o tempo cronológico. O tempo cronológico, porém, não para, e flui em paralelo ao tempo psicológico de Adriano, afetando-o porque o prazo dado por Laura vai gradativamente se esgotando – o que aumenta a tensão psíquica do protagonista: “A claridade escassa pode ser do dia que nasce. Ou morre” (BRAFF, 2010, p. 27).

Humphrey (1976, p. 45) afirma que nos romances em que está presente o fluxo de consciência se faz perceptível a montagem do tempo ou a sobreposição de imagens e ideias entre os tempos. É exatamente isso o que ocorre em *Bolero de Ravel*: há uma sobreposição de episódios e sequências de ação dramática de tempos diferentes, encaixadas por efeito de livre-associação característica da atividade mental de Adriano.

O crítico afirma que a referida técnica, em conjunto com os artifícios secundários, tem a capacidade de ultrapassar as barreiras convencionais do tempo e espaço, uma vez que acaba por recorrer ao presente, ao passado, ou ao tempo imaginário. Todos estes aspectos estão presentes no romance de Menalton Braff visto que, devido ao processo de livre-associação, o leitor pode ser levado a confundir-se com o, digamos assim, quebra cabeças da representação da consciência de Adriano.

As imagens que se manifestam em meio à representação dos diferentes tempos presentes em *Bolero de Ravel*, visto que os espaços, já significados e carregados de sentidos, acabam por ser vivenciados no presente em um processo melancólico vinculado à condição atual do narrador e à sua atividade mental, demonstram que, no romance, a vida psíquica e a vida exterior (social, histórica) correm em paralelo e também, se entrelaçam. Isso cria um efeito dual, como aponta Humphrey:

³⁸ Para Franco Junior (2013, p. 180) a composição do romance se assemelha à da sinfonia pela articulação de repetições que representam o progressivo acirramento do conflito dramático. Sobre tal comparação Costa e Silva (2015, p. 74) aponta que a melodia repetitiva indica o esfacelamento da consciência do personagem, terminando de maneira apoteótica.

A principal função de todos os artifícios cinematográficos, especialmente o básico, o da montagem, consistem em manifestar movimento e coexistência. Foi este dispositivo já existente para representar o não-estático e o não-focalizado que os escritores do fluxo de consciência aproveitaram para ajudar-lhes a realizar aquilo que, no final das contas, é sua finalidade fundamental: apresentar o aspecto dual da vida humana – a vida interior simultaneamente com a vida exterior”(1976, p. 45).

4.2. A narrativa espelhada

Passaremos agora, à análise descritiva e interpretativa da principal analepse que se repete obsessivamente no romance. Trata-se de uma narrativa secundária que se encaixa à narrativa principal, e é destacada tanto no levantamento de Franco Junior quanto no de Costa e Silva. É uma narrativa secundária essencial dada a sua contínua retomada e progressão ao longo da composição do romance.

Vamos cotejar a narrativa principal com a citada narrativa encaixada, a qual julgamos capaz de espelhar, de maneira mais significativa, as mesmas situações da narrativa primeira, gerando assim a *mise en abyme*.

O episódio que constitui esta narrativa registra a lembrança de um sonho tido pelo protagonista: Adriano, sentado na praia, observa a formação de nuvens escuras, a irmã que joga frescobol com o namorado e um cachorro baio brincando de morder gotas de água do mar espalhadas por crianças. Quando a bola utilizada pela irmã e pelo namorado é lançada na direção de Adriano, Laura solicita que ele a devolva, mas ele se vê incapacitado de se mover para atender ao pedido da irmã. A mãe, então, se aproxima, descendo um cômodo de areia e o envolve com um agasalho, o que leva Adriano a se sentir reconfortado. No entanto, percebendo a fragilidade e a fraqueza da mãe. Adriano observa o cachorro baio que vai pulando cada vez mais alto para abocanhar as gotas de água, a ponto de devorar as nuvens, as crianças e o sol.

A trama dessa narrativa secundária se constrói de modo fragmentado e repetitivo ao longo do romance. Essa narrativa secundária vai sendo encaixada na narrativa principal a partir das lembranças, impressões e sensações que Adriano vivencia no tempo presente, sendo gradativamente desenvolvida a cada vez que é retomada. Por meio deste procedimento, revelam novos elementos que passam a afetar a ação e o conflito dramático no presente, dando expressão à atividade mental de Adriano:

Ela e o Rodrigo jogavam frescobol. A Laura me chamava e eu a ouvia claramente, a despeito das nuvens que se amontoavam escuras e irritadas sobre o mar, e da distância em que estavam os dois. Sua voz era nítida e um tanto plangente, como se estivesse implorando, muito necessitada de que eu respondesse. Nada em mim se movia além dos olhos que, aflitos, viajavam de minha irmã para o cachorro baio, que brincava de morder gotas de mar. (BRAFF, 2010, p. 14).

Chama a atenção que o capítulo final do romance seja dedicado à narração completa dessa narrativa secundária de maneira a se aproximar de certa linearidade, tendo em vista que, mesmo neste último capítulo, as imagens que o compõem vão sendo sobrepostas e retomadas, incidindo sobre si mesmas, intensificando a expressão do delírio do narrador e reforçando o efeito de reduplicação ao infinito característico da *mise en abyme*.

O conflito dramático do episódio rememorado na analepse, pode ser interpretado como fracasso de Adriano diante da ordem produtiva, dada a sua incapacidade de integrar-se a ela. Com exceção de Adriano, todos os personagens, neste episódio, realizam ações eufóricas: a) a irmã e seu namorado jogam; b) as crianças chapinham na água, brincando; c) o cachorro pula para morder as gotas; d) a mãe envolve Adriano no agasalho. Em contraste resta a Adriano uma ação disfórica, que parece nada acrescentar à produtividade da situação: observar.

A partir disto, podemos definir o tema como sendo a ordem produtiva da qual todos fazem parte, tendo em vista que os personagens participam ativamente da integração social na qual estão inseridos. Podemos considerar que o tema se estende às relações familiares alicerçadas pelas convenções burguesas e pequeno-burguesas, visto que Adriano, ao permanecer incapacitado de integrar-se e ao se colocar à margem, ocupa uma posição distante dos demais que brincam. Isso faz com que os motivos da melancolia, do fracasso e da marginalização se vinculem a ele.

Nesta narrativa encaixada, Adriano ocupa a posição de narrador, utilizando da primeira pessoa do discurso para narrar e classificando-se como narrador autodiegético: “Sentado imóvel, eu via um cachorro baio brincando na areia enquanto se aglomeravam sobre o mar umas nuvens escuras e de olhos muito abertos” (BRAFF, 2010, p. 8).

Chama a atenção a posição periférica na qual Adriano permanece, narrando o que vê. A posição na qual ele se encontra, se assemelha a àquela ocupada por ele na narrativa principal. Isso confere à sua narração o efeito de que ele narra de fora, como se fosse um espectador de todo o desenvolvimento desse episódio vivido na praia.

O enfoque dado às ações da irmã nos parece corroborar que a narração de Adriano parece tentar desvinculá-lo de sua posição autodiegética. Ao focalizar a irmã que joga frescobol com o namorado, ele parece narrar não a sua história, mas a de Laura: “Ela grita meu nome e pede para jogar a bola que vem rolando na minha direção” (BRAFF, 2010, p. 154). Ocorre em paralelo, o mesmo na narrativa primeira, reforçando a posição marginal ocupada por Adriano a ponto de sugerir que sua narração se aproxima de uma narração heterodiegética.

Ao destacamos a posição à margem ocupada por Adriano, tanto no decorrer da ação dramática como no seu distanciamento da narração que enuncia, retomamos as contribuições de Colin Wilson sobre o *outsider*. Para Wilson (1985), o *outsider* se define como o indivíduo inadaptado que não aceita e não se integra à vida cotidiana, compreendendo-a como absurda e sem significado.

Cabe-nos aqui compreender a inadaptação e a recusa de Adriano à sociedade como algo que também se concretiza na recusa de sua posição como narrador autodiegético. Adriano se recusa a integrar-se à sociedade, pondo-se à margem. Simultaneamente, ele é recusado pela sociedade, que o marginaliza, dando abertura a um duplo processo de marginalização no qual, em um deles Adriano encontra-se como sujeito de ação, ao se recusar a continuar a estudar, por exemplo, enquanto no outro ele é o indivíduo que sofre a ação.

Para melhor compreender a estrutura de *Bolero de Ravel*, é importante retomar a trama do romance, a qual, dada a sua construção fragmentada, permite refletirmos sobre um possível³⁹ encaixe a compor sua linearidade: a) Adriano, ainda criança, é levado pelos pais para acompanhar o velório de um parente; b) sonha com a cena da praia que culmina numa grande escuridão; c) se refugia em meio aos pais para dormir; d) abandona os estudos; e) assiste à premiação de Laura, refletindo sobre a futilidade de se vencer na vida, f) tem a sua primeira relação sexual de maneira quase frustrada; g) encontra-se com um mendigo; h) vivencia as partidas de seu amigo Durval e a de sua irmã Laura; i) acorda com o telefonema que lhe comunica o acidente fatal dos pais.

Valendo-nos da possibilidade desta ordem, temos um contato de Adriano com a morte ainda na infância como possível principal fato que leva Adriano a apartar-se da sociedade. Tal contato produz em Adriano uma perda de sentido da ordem produtiva e da vida.

³⁹ Dada a fragmentação da narrativa, o presente exercício se torna impreciso, tendo em vista que nos valem da matéria da consciência. No entanto, optamos em seguir com o mesmo, a fim de buscar compreender as narrativas que se encaixam na construção do romance, pensando um fio condutor entre causa e consequência que melhor explique a situação de fracasso de Adriano.

Consequentemente, ele prolonga a sua dependência dos pais, e se recusa a integrar-se à sociedade.

Ao refletirmos sobre a narrativa encaixada, como já expressei, julgamos necessário investigar seus símbolos, tais como as nuvens, o cachorro, a figura da mãe, a areia, a fim de melhor explicá-la, tendo em vista que, como já apresentado em nossa abordagem das contribuições de Humphrey, ao se tratar da representação da consciência, os símbolos são essenciais para a compreensão do não dito. A isso, acrescenta-se que, de acordo com o teórico (1976, p. 70), a fim de garantir a representação de uma mente fragmentada os escritores tendem a recorrer ao impressionismo ou ao simbolismo. Como a crítica já tem apontado, e como buscamos destacar no capítulo dedicado à fortuna crítica de Menalton Braff, frequentemente o escritor recorre ao uso de traços impressionistas, tais como o jogo de luzes, cores, sombras, impressões e sensações, para captar o vivido pelos seus personagens, aspecto que, de maneira indireta, acabamos também por destacar anteriormente. Assim, nesta parte de nosso trabalho, vamos nos ater aos símbolos presentes na narrativa encaixada, a qual compreendemos como um sonho de Adriano, seguindo o caminho já iniciado anteriormente ao identificarmos alguns símbolos já presentes na ação dramática em tempo presente. Humphrey assim define o que chama de simbolismo:

Por “simbolismo”, refiro-me simplesmente ao considerável uso de símbolos. Um símbolo é uma metáfora truncada, ou seja, uma metáfora com falta do primeiro termo. Consequentemente, é um artifício para concentrar a expressão de uma comparação; ao mesmo tempo que é, como toda metáfora, naturalmente, um artifício para expandir o significado (HUMPHREY, 1976, p. 70).

Devemos ter em mente que os símbolos são signos nos quais os significantes adquirem sentidos metafóricos, ou seja, o real sentido destes símbolos é alterado a fim de representar, sugerir ou comparar, alegorizando novos sentido, atribuindo um novo significado.

Para analisar o episódio da praia, devemos, inicialmente, recordar que Adriano, sentado na praia, observa as nuvens que se formam no céu: “As nuvens amontoam-se sobre o mar, nuvens escuras e agitadas. E seus guinchos agudos descem até a areia da praia” (BRAFF, 2010, p. 155).

As nuvens que se formam no céu sobre a praia ensolarada em que todos, à exceção de Adriano, se divertem são, num primeiro momento, um fenômeno meteorológico que se manifesta nesse dia que, por sugestão, pode ser considerado um dia de verão na praia. O fato de elas se avolumarem, ficarem pesadas, escuras e ameaçadoras lhes atribui traços figurativos

porque essas nuvens observadas por Adriano figuram uma ameaça à luz, ao dia ensolarado, à alegria dos que se divertem na praia.

Ao considerarmos a oposição Dia Ensolarado X Nuvens Escuras (Luz X Escuridão), passamos à possibilidade de compreendermos as nuvens como uma figuração da morte em sentido simbólico: a morte que paira no horizonte como ameaça à vida ou, mesmo, o destino fatal do que é vivo. Nesse sentido, essas nuvens que se formam e se tornam escuras e ameaçadoras remetem ao primeiro contato de Adriano com a consciência da morte, que se dá no episódio do velório vivido na infância

Chamamos a atenção para a personificação presente em “[...] umas nuvens escuras e de olhos muito abertos” (BRAFF, 2010, p. 153), o que nos parece corroborar a tomada de consciência da incapacidade de Adriano de evitar a morte que paira sobre ele e sobre todos; sua incapacidade de fugir da morte, pois os olhos dela estão atentos a todos, inevitavelmente.

Não podemos ignorar figura do sol presente no episódio. Ele passa a ser encoberto pelas nuvens que se formam, ameaçadoras, reforçando simbolicamente o conflito Vida X Morte, visto que o símbolo do sol é compreendido como fonte de vida, como nos ensinam Chevalier e Gheerbrant: “O sol é a *fonte* da luz, do calor, da vida. Seus raios representam as *influência celestes* – ou espirituais – recebidas pela Terra (2019, p. 836 – grifos dos autores).

É pertinente considerar o trecho: “Debaixo do tamanho deste sol, que nos mantém presos, a Laura joga frescobol com o namorado. Os pés enterrados na areia” (BRAFF, 2010, p. 153), ou seja, sob a vida, todos exercem suas atividades e seus afazeres integrados à ordem, permanecendo na composição do jogo, o qual é compreendido como a integração à ordem produtiva na qual “a Laura joga frescobol com o namorado. Os pés enterrados na areia” (BRAFF, 2010, p. 153), ou seja, a constituição de outra família, o trabalho regrado e preso a uma agenda, a aceitação de seu lugar na ordem produtiva.

Ao notarmos Adriano observando o jogo de Laura com o namorado, vale lembrar das palavras de Franco Junior (2013) que afirma que para Adriano as ações da irmã sempre carregam um propósito. Assim, refletir sobre as ações de Laura, cotejando-as com as da narrativa principal, nos permite vislumbrar o espelhamento entre ambas as narrativas (a do passado e a do presente), como proposto.

Considerando que todos os personagens sejam sujeitos de ação neste episódio rememorado, eles representam a vida integrada aos valores dominantes e à ordem produtiva. É Adriano que, afastado e à margem, vê as nuvens ameaçadoras (metáfora da morte) que escurecerão o céu, bloqueando o sol (vida). Logo, o absurdo da vida é percebido por Adriano ao observar as pessoas se divertindo na praia ignorando a fatalidade da Morte.

Detenhamo-nos na bola, que, quando se aproxima de Adriano, é solicitada por Laura. No episódio do sonho (narrativa encaixada) a bola lançada por Laura é uma bola comum, real, mas ela nos remete à narrativa em tempo presente, na qual Laura propõe que Adriano trabalhe e se sustente, lançando-lhe, deste modo, uma bola metafórica. Assim, o fato de ele não ser capaz de devolver a bola no episódio do sonho já indica que ele não consegue ou se recusa a participar do jogo, recusando a integrar-se.

Já se afirma aí a posição de *outsider* que Adriano assume, tendo em vista que ele se vê incapacitado de prosseguir e ocupar um lugar na ordem produtiva ali representada: “Por mais que tente, não consigo sair do lugar com meu corpo grosso e sólido enterrado na imensidão da areia” (BRAFF, 2010, p. 153). Chama a atenção o vocábulo “enterrado”, que é retomado ao longo do capítulo final do romance e remete diretamente à morte, elemento apontado por nós como o responsável pela recusa de Adriano à ordem produtiva dada a sua tomada de consciência da morte e do absurdo da vida: “Não existe vitória, pois se um dia se morre” (BRAFF, 2010, p. 155). Nesta narrativa secundária, Adriano ocupa uma posição estática e quase sem vida: “Meu corpo inteiro tiritica por causa deste gelo rígido que só eu sinto, suponho, porque tenho os músculos entanguidos e os membros hirtos” (BRAFF, 2010, p. 153). O que Adriano faz é observar. Tanto no episódio da praia que constitui a analepse quanto no presente, ele permanece estático e apenas observa. Quando tenta agir e integrar-se, procurando trabalho, é rejeitado pela ordem produtiva que antes ele rejeitou ao recusar a estudar e a se preparar para enfrentar a vida.

A razão da recusa de Adriano parece ser a falta de sentido que ele vê na vida regida pelos valores dominantes da sociedade, tendo em vista que todos estão fadados ao mesmo fim. Ele se recusa à vida burguesa e pequeno-burguesa, permitindo-se observar e aproveitar os pequenos prazeres: “Ao alcance de minha vista, a Laura e o namorado jogam frescobol e não sabem que *eu estou tranquilo*” (BRAFF, 2010, p. 153 – grifos nossos). Essa recusa terá, porém, um preço alto no presente quando da morte dos pais que o sustentavam.

Outro elemento que surge no episódio da praia é a areia que, em um primeiro momento representa somente um material de origem mineral, no entanto, se converte em metáfora quando Adriano, que se encontra deitado na areia, se sente enterrado: “[...] meu corpo grosso e sólido enterrado na imensidão de areia” (BRAFF, 2010, p. 153). O sentido metafórico pode ser explicado a partir da paralisia do protagonista diante do apelo a integrar-se à vida, como os outros fizeram e fazem. Laura, ao se encontrar com os pés firmados na areia, está integrada à ordem produtiva - o que nos remete às palavras de Chevalier e Gheerbrant que afirmam que a areia representa repouso, segurança e regeneração: “[...] andar

na areia, deitar sobre ela, afundar-se em sua massa fofa – manifesto nas praias – relaciona-se inconscientemente ao *regressus ad uterum* dos psicanalistas. É efetivamente, como uma busca de repouso, de segurança, de regeneração” (2019, p. 79 – grifos dos autores)

Chamamos a atenção para o vento que assola a cena, o vento que vindo do céu com seu chiado “A Laura e seu namorado gritam desesperados debaixo de um cômodo que o vento amontoa com rapidez” (BRAFF, 2010, p. 155). Esse vento é efeito da ação das nuvens sobre a praia e atinge as personagens que ali estão. No plano metafórico, esse vento é indício da fatalidade da morte, tal como as nuvens escuras e ameaçadoras, que inevitavelmente se abatem sobre a vida. Pode ser interpretado, portanto, como um indício de destruição. Em última instância, o vento que move a areia simboliza a ameaça inexorável da morte às ilusões da ordem produtiva na qual Laura e o namorado estão alegre e alienadamente integrados.

Neste episódio do sonho, a mãe, que desce um cômodo de areia, vem para confortar Adriano:

Minha mãe vem aparecendo por trás de uma duna muito alta. Subindo como se nascesse do oceano. Seu cabelo ao vento oscilando, e seu passo de pés na areia, fundo e lento, mas leve e macio, é o conforto que me falta. Meus olhos acompanham sua descida dos cômodos. Então ela se aproxima por trás e me envolve com uma blusa quente. Seus braços descem de meus ombros e suas mãos me protegem o peito, apertando (BRAFF, 2010, p. 154).

Assim como na narrativa principal, no tempo presente, a mãe, aqui, é a figura que protege, acalenta e conforta. Chamamos a atenção para o fato de que ela realiza tais ações, pois está integrada, via casamento e constituição de família, à ordem produtiva. No entanto, não podemos ignorar que a mãe permanece com a mesma atitude após a decisão de Adriano de não estudar e não querer “vencer na vida”. Tomando isso como base, podemos considerar que a proteção e a convivência da mãe se tornam permissividade que, depois, contribuirá para o fracasso de Adriano no presente.

Adriano é assaltado pela lembrança do episódio da praia em um momento de grande fragilidade de sua vida. Nesse momento, dados de sua memória e do próprio inconsciente o assaltam confrontando-o com a sua história, as suas escolhas e a sua condição atual.

Outro elemento que merece destaque na narrativa encaixada é o cachorro baio, personagem na qual articulam-se dois símbolos significativos para a compreensão do episódio da praia. É por suas garras e presas que o cachorro devorará tudo e todos trazendo a escuridão com a qual se finda o episódio (e o romance), alegorizando, assim, a morte.

Merece destaque a cor amarela do cachorro, que pode ser compreendida como um símbolo. Notamos que o amarelo está presente tanto no sol, quando no cachorro. No entanto, será o cachorro que abocanhará o sol, promovendo a escuridão (morte), constituindo-se como um símbolo ambivalente por transitar entre a vida e a morte. Ao fazer isso, ele reafirma o que assusta e paralisa Adriano: a vida é frágil e a morte é fatal e inevitável. Ela faz parte da vida, é inexorável. O amarelo, luz de ouro, tem valor cratofônico: “[...] O campo de sua confrontação é a pele da terra, nossa pele, que fica amarela – ela também – com a aproximação da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 40-41).

Assim, o cachorro baio que transita entre a vida e a morte precipita o fim dos tempos no episódio da praia. Este episódio é retomado obsessivamente como lembrança, atualizando no presente o sonho que outrora aterrorizara Adriano, levando-o a despertar gritando à noite em decorrência do pesadelo: “Ainda ouço o grito com que numa noite distante acordei minha mãe. Era um grito gutural. De animal desesperado” (BRAFF, 2010, p. 14).

O desenrolar da narrativa da praia se dá por meio do tempo da memória, visto que esta narrativa encaixada é oriunda da recordação de um sonho. Isso confere à narração um traço singular, visto que, *Bolero de Ravel* amalgama presente e passado vividos com imaginação, sonho, fantasia. Na estrutura da narrativa será a lembrança do sonho da praia - que parece fundir o sonho com a desagregação da vida psíquica no trânsito do passado ao presente do protagonista - o que caracterizará a *mise en abyme* e seus efeitos de sentido no romance.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho apresentou uma análise do romance *Bolero de Ravel*, de Menalton Braff no que concerne à sua composição estrutural, dados os engendramentos notados, em nossa leitura, de diferentes narrativas secundárias e terciárias ao fio condutor da narrativa principal (em tempo presente). Essas narrativas vão se ligando à principal por um intenso processo de livre-associação que se dá pelas sensações e impressões vivenciadas pelo narrador no percurso pelos cômodos da casa de seus pais. Tal processo, ligado à memória do protagonista, aspecto que, como buscamos observar ao longo do trabalho, é característico das narrativas de fluxo de consciência.

Assim, dentro do percurso de estudo, coube a discussão sobre o processo de fluxo de consciência, por meio do qual o romance é composto, visto que este é narrado a partir da atividade mental do protagonista. O estudo desse procedimento narrativo permitiu a compreensão dos sentidos do romance, uma vez que, como buscamos demonstrar, os processos de espelhamento próprios da *mise en abyme* se manifestam a partir deste artifício literário.

Assim, ao nos debruçarmos sobre os processos composicionais do romance, buscamos privilegiar tanto o procedimento do fluxo de consciência quanto do procedimento da *mise en abyme* ou narrativa em abismo. A partir da leitura do referencial teórico e das análises realizadas, pudemos observar que em *Bolero de Ravel* a narrativa em tempo presente espelha os fatos já vividos pelo protagonista, que podem ser resumidos na incapacidade de integrar-se à ordem produtiva burguesa e pequeno-burguesa, conferindo à narração uma espécie de movimento circular, o qual é intensificado ao longo do romance pelo processo de livre-associação e pela fragmentação dos episódios rememorados que vão sendo encaixados à narrativa principal.

O procedimento da *mise en abyme* assim se constrói em decorrência do exercício de construção da consciência e da atividade mental de Adriano empreendido por Menalton Braff. Sabemos que a consciência é matéria difusa na literatura. *Bolero de Ravel* põe em primeiro plano na enunciação a atividade mental do narrador, a qual acaba por marcar a narração de todo o romance. Isso nos leva a retomar as precisas palavras de Humphrey (1976, p. 63), que nos ensina que “a mente do personagem é a mente que existe no romance”. Em *Bolero de Ravel*, a perturbada e difusa mente do narrador em seu iminente momento de crise é, portanto, essencial à construção do romance, tendo em vista o caráter fragmentário que a composição da escrita assume para representar o vivido externa e internamente pelo *outsider* Adriano.

Buscamos realizar a análise da narrativa principal de forma descritiva e interpretativa, considerando os elementos da narrativa a fim de uma compreensão mais didática da construção destes elementos na composição do romance – os quais consideramos essenciais, em nosso percurso de leitura, para a compreensão da representação da atividade mental do protagonista, trazida ao primeiro plano no romance, e para a compreensão do sentido da *mise en abyme*, que se dá a partir da representação desta atividade mental. Tal estratégia de leitura permitiu-nos a compreensão da condição do narrador, de como os espaços influenciam nessa condição, do choque entre os tempos das narrativas que se encaixam, do confronto deste narrador com os demais personagens.

Arelado a essa estratégia de análise, buscamos refletir sobre os encaixes das narrativas na construção da diegese, a partir da qual observamos que Adriano parece preso a um círculo infinito das mesmas ações falhas que culminam no fracasso no qual se encontra. Esse fracasso decorre, por um lado, da sua tomada de decisão de se colocar à margem da ordem produtiva burguesa e pequeno-burguesa, mas, por outro lado, revela criticamente a implacabilidade dessa mesma ordem, que é violenta e não dá lugar para que ele então se integre.

Acreditamos que, a partir de um difícil contato com a realidade inexorável da morte ainda na infância, Adriano constata que o sentido da vida e das conquistas não possui valor real, visto que na desenfreada corrida de produção e consumo da ordem produtiva dominante (ter, conquistar e produzir e reproduzir), os homens acabam por não viver realmente, desperdiçando os prazeres e alegrias da vida. Adriano assume como objetivo de vida o cultivo da contemplação, da reflexão distanciada sobre a ordem dominante e seus valores, do ouvir música. Essas escolhas se associam à melancolia desse protagonista – aspecto que buscamos tratar com cautela, visto que o intento do trabalho não pretendia enveredar para literatura e psicanálise.

O intrigante processo de espelhamento *en abyme*, se revela no romance como algo que vai além das ações espelhadas do personagem, mobilizando a sua vida psíquica, visto que a rememoração das analepses, em especial a do sonho de infância recorrentemente resgatado no presente, alegorizam o fracasso do personagem para a vida, como buscamos mostrar.

Assim, ao repetir e espelhar os mesmos temas e motivos ao longo da construção da narrativa, representando o derradeiro fracasso no qual Adriano se encontra, bem como, em última instância, desnudam as ações da vida contemporânea, leva-nos à compreensão do indivíduo que, ao não suportar as pressões sociais da ordem produtiva, se encontra muito fragilizado perante um sistema no qual não encontrará lugar.

O contato de Adriano com a morte ainda na infância, no qual ele observa e não compreende a morte de uma criança, estabelece uma relação direta com o sonho no qual vemos alegorizada, de maneira apoteótica, a morte de todos. Isso corrobora a hipótese de que Adriano apartara-se das convenções sociais ao ter um contato precoce com a consciência da morte como destino humano inexorável. Este sonho, em última análise, passa a ter um poder revelador, configurando-se como uma espécie de prenúncio do futuro ao qual Adriano e todos estariam fadados: a morte alegorizada pelo cachorro que devora o sol e mergulha tudo na escuridão.

O romance construído por Menalton Braff coloca em discussão ideias, valores e práticas da ordem produtiva burguesa e pequeno-burguesa, alegorizando na personagem de Laura tudo o que Adriano recusa e critica ao abdicar de seu lugar de “herdeiro” do pai e continuador da herança recebida.

A construção do romance, joga com símbolos consagrados pela cultura, como buscamos demonstrar. Estes passam a ter uma complexidade dentro da construção espelhada da narrativa, passando a assumir, tal qual os espelhos das pinturas flamengas, um poder revelador maior. O romance de Menalton Braff recorre a elementos impressionistas, traço que tem sido apontado recorrentemente pela crítica nas obras do autor, a fim de, em conjunto com os recursos simbólicos, conferir à narrativa uma fidedigna representação da consciência do indivíduo inadaptado em meio à sociedade burguesa, mostrando que resta a este se fechar em si mesmo.

A imagem máxima deste fechar-se em si mesmo é alegorizada por Adriano, que se tranca no quarto enquanto a irmã retira os bens da casa, promovendo a partilha. Isso acaba por reiterar o lugar que o protagonista ocupa, ou melhor, seu não lugar em uma sociedade que se recusa a aceitar a sua incapacidade para a vida prática.

A complexa narração construída por Braff em *Bolero de Ravel* acaba por desvelar novos sentidos do procedimento de escrita *en abyme*, o qual, embora seja consagrado pela figura do personagem escritor que se põe a escrever um romance encaixado, espelhando os mesmos motivos e temas, passa a sofrer aqui mais uma das infindáveis variações do procedimento, visto que o processo presente no romance nos remete à imagem de um espelho quebrado onde cada estilhaço (lembrança que constitui a analepse) acaba quando colocado ao lado de outros, não conferindo exatidão à imagem refletida, mas uma diversidade de pequenas imagens, que, em sua particularidade, acaba por expor o processo mental do narrador.

Assim, o procedimento em questão, diferentemente dos moldes clássicos, não se dá em *Bolero de Ravel* pela presença de um narrador que se põe a escrever uma narrativa

espelhada em um processo metalinguístico sobre o ato de narrar. O procedimento constitui-se neste romance puramente em decorrência da atividade mental, que, ao cumprir a função de narrar, desvincula o procedimento da *mise en abyme* da metalinguagem característica, colocando-o a serviço da representação da crise psíquica, social e existencial do protagonista. Ou seja, a *mise en abyme* em *Bolero de Ravel* ao compor, a partir do processo de encaixes, um espelhamento multifacetado (psíquico, social e existencial) questiona, não o processo de narrar, mas a fragilidade do indivíduo contemporâneo.

Braff, ao empregar em seu romance contemporâneo os procedimentos modernos do fluxo de consciência e da *mise en abyme*, dá um novo desdobramento a eles, pondo-os a serviço da representação dos problemas do indivíduo contemporâneo avesso à ordem produtiva burguesa e marginalizado por ela.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-63.
- ALONSO, Mariângela. Nódos poéticas e impressionistas em um conto de Menalton Braff. *Revista Querubim*. Rio de Janeiro. v. 2, n. 15, p.45-50, 2011. Disponível em: http://menalton.com.br/xml/pdfs/academicos/academico_08_mariangela_alonso.pdf. Acesso em: 20 maio 2018.
- ALONSO, Mariângela. A geometria literária de Clarice Lispector. In: Colóquio de Estudos Literários, 9, 2015. Londrina. *Anais de congresso*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013, p. 402-418. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Mariangela%20Alonso_%20texto%20completo.pdf. Acesso em: 28 jul. 2018.
- ALONSO, Mariângela. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2017.
- AGUIAR E SILVA. *Teoria da literatura*. 8 Ed. Coimbra: Almedina, 2007.
- ANGLÉS. Eduardo Aznar. Resituar el monólogo interior. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. n. 1, Universidad de Barcelona, 1996, p. 19-29. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/bueb/article/view/27947/28771>. Acesso em: 18 de abril de 2020.
- ANTUNES, José Pedro. Das coisas deste mundo. *Tribuna da cidade*, Araraquara, 10 de outubro de 2007. Disponível em: <http://www.menalton.com.br/>. Acesso em 12 mar. 2018.
- ARAUJO, Renata Lopes. As moedas falsas de André Gide. *Lettres Françaises*. Araraquara. n. 16, vol. 2, p. 261-169. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/8445/5689>. Acesso em: 14 jul. 2018.
- ARRIGUCCI JR., D. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise do Instituto de Psicanálise - SBPSP*, São Paulo, vol. 31, n. 57, p. 9-43, 1998.
- ATTIE, Julia Pimenta; COSTA E SILVA, Natali Fabiana da. Impressionismo e Fluxo da Consciência em Jacob's Room e Bolero de Ravel. *RevLet: Revista Virtual de Letras*, v. 2, p. 216-235, 2013. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/206.pdf>. Acesso em: 23 maio 2018.
- AUERBACH, Erich. *Mímesis*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 471-498. (Coleção Estudos – Crítica, 2).
- BAFF, Beatriz Aparecida. *O espaço lírico em O casarão da rua do rosário de Menalton Braff*. Orientadora: Mariângela Alonso. 2013. 46 f. (Trabalho de conclusão de curso) – Centro Universitário Unifafibe, Bebedouro, 2013. Disponível em: <http://www.unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/revistalettrasfafibe/sumario/30/10022014184312.pdf>. Acesso em: 23 maio 2018.

BELEBONI, Rafaela Cardoso. *Traços impressionistas nos contos de Menalton Braff*. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan. 2007. 152 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91603/beleboni_rc_me_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 15 maio 2018.

BRAFF, Menalton. *Castelos de papel*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2002.

BRAFF, Menalton. A coleira no pescoço. In: BRAFF, Menalton. *A coleira no pescoço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BRAFF, Menalton. *Bolero de Ravel*. São Paulo: Global, 2010.

Braff, Roseli Deienno. *Saramago, Braff e seus personagens duplos: uma análise comparativa*. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan. 2010. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94006/braff_rd_me_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 16 maio 2018.

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

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*, Araraquara, n. 10, 1996. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/0>. Acesso em: 12 de marco de 2020.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: T. A. Queiróz, 1979.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CASTELO, José. *Abismos desvendados sob desertos*. Disponível em: <http://www.menalton.com.br/>. Acesso em 18 de novembro de 2018.

CAMPOS, Regina Salgado. André Gide e o questionamento do romance. *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 7, 2006, p. 27-38. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2012/1641>. Acesso em: 02 set. 2018.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do rombo: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983, (Ensaio, 96).

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CARVALHO, Maria Elvira Malaquias. O diário de André Gide e a elaboração da personagem em Os moedeiros falsos: um ensaio sobre a ficcionalidade literária. *E-escrita*. Nilópolis. v. 3, n. 2, 2012, p. 137-146. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/488/pdf_230. Acesso em: 27 set 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 32 ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

COSTA, Kim Tiveron da. Desdobramentos do *künstlerroman* em angústia, de graciliano ramos. *Revista Entheoria*, Pernambuco, n. 2, Julho, 2015. Disponível em: <http://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/548/419>. Acesso em: 12 de jul. 2019.

COSTA E SILVA, Natali Fabiana. *Sutilezas entre o interno e o externo: literatura e sociedade nos contos de Menalton Braff*. Orientado: Antônio Donizete Pires. 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94001/silva_nfc_me_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 17 abr. 2018.

COSTA E SILVA. Natali Fabiana. A relação entre texto e contexto em “A Coleira no Pescoço”, de Menalton Braff. *Revista Hispeci&Lema*. Bebedouro, n. 3, 2012, p. 1-7. Disponível em: <http://www.unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/hispecielemaonline/sumario/22/10122012204456.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2018.

COSTA E SILVA. Natali Fabiana. *Os hábitos da memória nos conflitos dos protagonistas de Menalton Braff em Que enchente me carrega? (2000) e Bolero de Ravel (2010)*. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan. 2015. 182 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/3485.pdf. Acesso em: 17 abr. 2018.

COSTA E SILVA. Natali Fabiana. Vicissitudes and fragilities in the psychological novel: the creative process of Menalton Braff. *Revista da Anpoll*, nº 41, Florianópolis, jul./dez, 2016, p. 148-158. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/961/880>. Acesso em: 25 abr. 2019.

CRUZ, Edilínia Nascimento. Narrativas mise en abyme: a estrutura em abismo de corpo de baile 15. *Congresso Internacional da ABRALIC*, Rio de Janeiro 2017, p. 5100-5190. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522245230.pdf. Acesso em: 18 maio 2019.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor*. Paris: Archives des Lettres Modernes, 1972.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1994.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores da leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Osana Lúcia (Org). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003, p. 33-56.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Jogando com leituras previsíveis: *Bolero de Ravel*, de Menalton Braff. In: PEREIRA, Helena Bonito (Org.). *Ficção brasileira no século XXI: terceiras leituras*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2013. Coleção Academack; 19). p.175-202.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1977.

GARCIA, Maria José Ladeira. A mise en abyme em *Inventário do Inútil* de Elias José. *Verbo de Minas*. Juiz de Fora. v.7, n. 13, 2008, p. 127-138. Disponível em: https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero%2013/11_A_MISE_EN_AB_YME_EM_INVENTARIO_DO_INUTIL_DE%20ELIAS_JOSE.pdf. Acesso em: 11 de novembro de 2018

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GIDE, André. *Journal*: tome I (1887-1925). Paris: Gallimard, 1948.

GIDE, André. *Diário dos moedeiros falsos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

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

HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

IVAN, Maria Heloísa de Souza. O narrador, a metalinguagem e o espelho refletido. *Revista Nucleos*, Ituverava. n. 1, 2003, p. 39-48. Disponível em: <http://www.nucleus.feituverava.com.br/index.php/nucleus/article/view/221/444>. Acesso em: 23 set. 2019.

KAMINSKI DA SILVA, Arthur Aroha. Memórias da resistência: de Maria Pilla a Menalton Braff. *Em tese*. Belo Horizonte. N. 1, 2017, p. 133-146. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11818/11054>. Acesso em: 08 set. 2019.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moaes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10 ed. São Paulo: Ática, não datado: Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4864345/mod_resource/content/0/Chiappini_O%20Foco%20Narrativo.pdf, acesso em 26/03/2020 as 12:53.

LIMA. Luiz Costa. *Melancolia: Literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

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

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS. Georg. Narrar ou descrever. In: LUKÁCS. Georg. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Giseli Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 47-99.

MACHADO, Ligia Maria. *O impressionismo como construção de identidade em Moça com chapéu de palha, de Menalton Braff*. Orientadora: Mariângela Alonso. 2012, 33f. (Trabalho de conclusão de curso) – Centro Universitário Unifafibe, Bebedouro, 2012. Disponível em: <http://www.unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/revistalettrasfafibe/sumario/25/06052013165749.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2018.

MARANHA, Vanessa. Labirintos de dentro. *Comércio de Franca*, Franca, 04 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.menalton.com.br/>. Acesso em 14 abr. 2018.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Moça com chapéu de palha. *Revista bula*, 2010. Disponível em: <http://www.revistabula.com/posts/livros/moca-com-chapeu-de-palha>. Acesso em 15 abr. 2018

MARTINS, Regina. Menalton Braff lança livro inspirado em Maurice Ravel. *Jornal a cidade*. 09 de novembro de 2010. Disponível em: <http://www.menalton.com.br/>. Acesso em 14 abr. 2018.

PASSOS, Salvador. *Janela Aberta*. São Paulo: Seiva, 1984.

PASSOS, Salvador. Na força de mulher. In: PASSOS, Salvador. *Na força de mulher*. São Paulo: Seiva, 1984. p. 25-42.

PINTO. Ubiratan Machado. O surgimento do romance psicológico e o retrato da vida interior. *Letrônica*. v. 2. n. 1. p. 353-360, julho de 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letrônica/article/view/5235/4054>. Acesso em: 19 abr. 2020.

POE. Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: POE. Edgar Allan. *Contos extraordinários*. Trad. Marcelo Barbão. Barueri: Ciranda Cultural. 2019. p. 19-41.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. 2 ed. São Paul: Martin Claret, 2009.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 57. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2004.

SANDANELLO, Franco Baptista. Por uma definição de impressionismo literário (ou para além do impressionismo na literatura. *Afluentes: revista eletrônica de letras e linguística*. v. 1. n. 2. p. 155-175, jul/set de 2016. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluentes/article/view/5825/3475>. Acesso em: 27 de julho de 2020.

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

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2017.

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

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VICENTI, Jacir Braz. Em torno do metapoético e do mitopoético na narrativa rosiana. *Itinerários*, Araraquara, n. 12. 1998, p. 291-296. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107211/ISSN0103-815X-1998-12-291296.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 05 jun. 2019.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WILSON, Colin. *O outsider: o drama moderno da alienação e da criação*. Trad. Margarida Maria C. de Oliva. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

APÊNDICE A – Breve entrevista com Menalton Braff

A entrevista foi concedida por Menalton Braff, via uma de suas redes sociais, em 12 de abril de 2018.

Kelvin: Boa tarde, Menalton. Espero que esteja bem. Lendo um de seus romances assinados como Salvador de Passos, notei a referência na orelha do livro da publicação de um romance intitulado *Vida inferna*. Você poderia falar algo sobre?

Menalton Braff: Kelvin, *Vida Inferna* deveria ser a história de um jovem camponês que depois do serviço militar não quer mais viver na roça. Então arranja emprego em um frigorífico e acaba entrando em greve, não pelos discursos, mas pela prática, os fatos o jogam na boca do leão. A conscientização acontece, não por influência de palavras, mas de fatos.