

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

NATALI FABIANA DA COSTA E SILVA

Os hábitos da memória nos conflitos dos
protagonistas de Menalton Braff em *Que
enchente me carrega?* (2000) e *Bolero* de Ravel
(2010)

NATALI FABIANA DA COSTA E SILVA

Os hábitos da memória nos conflitos dos
protagonistas de Menalton Braff em *Que
enchente me carrega?* (2000) e *Bolero* de Ravel
(2010)

Tese de Doutorado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2015

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) / Natali
Fabiana Costa e Silva – 2015
182 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1. Literatura contemporânea. 2. Fluxo da consciência.
3. Memória. 4. Processo de esfacelamento da
personagem. 5. Menalton Braff.

NATALÍ FABIANA DA COSTA E SILVA

Os hábitos da memória nos conflitos dos
protagonistas de Menalton Braff em Que
enchente me carrega? (2000) e Bolero de Ravel
(2010)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Críticas da Narrativa

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 10/04/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Universidade Estadual Paulista - Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto

Membro Titular: Prof. Dr. Wilton José Marques
Universidade Federal de São Carlos

Membro Titular: Prof. Dr. Juscelino Pernambuco
Universidade Estadual Paulista - Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. José Pedro Antunes
Universidade Estadual Paulista - Araraquara

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

AGRADECIMENTOS

Agradeço

Ao meu esposo e companheiro Paulo Gustavo Pellegrino Correa, cujo carinho, cumplicidade e confiança me ajudaram a vencer cada obstáculo. Agradeço também pelos cuidados e amor que há mais de 14 anos me dedica, pois ao seu lado tenho alcançado sempre além.

Aos meus pais Vera e João, que sempre buscaram mostrar o valor dos estudos.

Ao meu orientador Luiz Gonzaga Marchezan, pela leitura fina e atenta, pelas observações precisas e perspicazes dirigidas ao meu trabalho.

À professora Françoise Leriche, pela acolhida na Université Stendhal–Grenoble III e por seu olhar sempre zeloso.

Aos amigos Roseli e Menalton, pelas infundáveis conversas, pelos momentos sempre muito alegres e inspiradores.

Aos amigos de Araraquara Luiz Eduardo do Amaral Furlan de Viana Mendes (o Dado, cujo nome completo não poderia deixar de escrever), Ariane Trindade Favela, Henrique de Abreu e Lima, Tatiana Carvalho, Leonardo de Abreu e Lima e Rodolpho Santos, que estiverem ao meu lado durante essa jornada. Agradeço ao imenso carinho, às conversas regadas a vinho e boa comida.

Às amigas Juliana Attie, Lola Aybar e Tais Matheus, companheiras nessa caminhada, pelas conversas acadêmicas e não acadêmicas, pela cumplicidade e carinho, pela troca de conhecimentos.

À Mariângela Alonso, que, com suas “baratas”, é uma companheira para todas as horas.

Aos queridos Amanda Rios, David de Melo e Déborah Soares, minha família grenobloise, pelos queijos e vinhos, pelas boas risadas. Sinto falta das soirées no *studio* da *Chavant* e no *Plan B*.

À Juliana Derceli e ao Felipe Butignoli, amigos-irmãos sempre presentes apesar dos quilômetros de distância.

Aos “ararafuriosos” Marina Miorin, Michelle Cafaldo, Amanda Miorin e Rodrigo Jorge de Lima, o Carica, pelo respeito, pela amizade, e pelas conversas sempre tão instigantes e reveladoras.

Aos amigos de Macapá Jodival Maurício Costa, Edilene Lira, Vinícius Freitas, Adriana Tenório, Eliane Superti e Paulo Vilhena, Kelly Day, Mileny Távora, Annick Belrose e Itacelma Costa, por me fazerem sentir em família, por me mostrarem quão lindas são as terras Tucujus.

“O que se planta é o porvir, mas secaram todas as sementes, e o naufrágio é mais sólido que o amor”

Menalton Braff (2000, p.118)

RESUMO

A presente pesquisa tem como *corpus* dois romances do escritor contemporâneo Menalton Braff – *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010), e busca descrever, em meio ao fluxo de consciência que representa o pensamento dos protagonistas, um número incessante de memórias que se repete do início ao final das narrativas: 13 memórias são apresentadas em *Que enchente me carrega?* e 15 memórias em *Bolero de Ravel*. Entendemos que a própria estrutura da narrativa se estabelece por meio da reiterada circularidade dos processos mnemônicos presentes nas duas obras, fixando o ritmo e a coerência do texto ficcional. Além disso, torna-se possível observar que as repetições instalam o modo de olhar dos narradores para o mundo, firmando o que eles veem, como percebem o que veem e, finalmente, como lidam com o que percebem. A partir disso, a pesquisa considera a possibilidade de que a estruturação dos romances por meio de repetições de situações de memória mostra-se dotada de inegável intencionalidade estética e estabelece a maneira singular do narrador braffiano. Este, ao narrar o seu processo de desagregação social e mental, revela o seu distanciamento do mundo, medida que intitularemos de *processo da esfacelamento da personagem*. As obras literárias serão analisadas a partir do instrumental teórico do fluxo da consciência, trazendo à luz os conceitos propostos por Robert Humphrey e Belinda Cannone. Esta abordagem contemplará, ao mesmo tempo, os processos históricos que estão na base da crise do romance e advento da ficção do fluxo da consciência.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea. Menalton Braff. Fluxo da consciência. Memórias. Repetições. Processo de esfacelamento.

ABSTRACT

This research has as *corpus* two novels of the contemporary writer Menalton Braff - *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010) and seeks to describe, amid the stream of consciousness that represents the thinking of the protagonists, an endless number of memories that are repeated from the beginning to the end of the stories: 13 memories are presented in *Que enchente me carrega?* and 15 memories in *Bolero de Ravel*. It is understood that the very structure of the narrative is established through repeated circularity of mnemonic processes present in the two works, setting the pace and consistency of the fictional text. Moreover, it is possible to observe that repetitions establish how the narrators look at the world around, determining what they see, how they perceive what they see and finally how they deal with what they perceive. The research considers that the repetitions in the novels is endowed with undeniable aesthetic intentionality and that it constitutes a characteristic of Braff's narrator. The narrator, when narrating his own process of social and mental decay, creates the image of his disengagement in the world. We named this procedure as *the process of disintegration of the character*. The thesis will be analyzed from the theoretical tools of the stream of consciousness, bringing to light the concepts proposed by Robert Humphrey and Belinda Cannone. This approach will include, at the same time, the historical processes that underlie the crises of the novel and the advent of the stream of consciousness fiction.

Keywords: Contemporary Literature. Menalton Braff. Stream of consciousness. Memories. Repetition. Process of disintegration.

Sumário

2- Entre boleros e enchentes, os desvãos do pensamento.....	12
1.1. No ocaso do século XIX, a crise do romance e a “invasão da interioridade”	15
1.1.1. Nova forma narrativa: o fluxo da consciência.....	22
2. O percurso errático das memórias em Bolero de Ravel e Que enchente me carrega?.....	54
2.1.A repetição da memória em Bolero de Ravel.....	60
2.1.1. Processo de esfacelamento da personagem Adriano.....	71
2.1.2. A repetição da memória em Que enchente me carrega?.....	76
2.1.3. Processo de esfacelamento da personagem Firmino.....	86
3- Repetições e fluxo da consciência em Bolero de Ravel.....	96
3.1 Bolero de Ravel X O Bolero, de Ravel	120
4- Repetições e fluxo da consciência em Que enchente me carrega?.....	128
Considerações finais.....	154
Referências.....	162
Bibliografia consultada.....	167
Anexo I: Declarações do autor	169
Texto enviado por e-mail no dia 06/05/2013.....	169
Texto enviado por e-mail no dia 08/05/2013.....	169
Texto enviado por e-mail no dia 20/05/2013.....	170
Texto enviado por e-mail no dia 22/05/2013.....	170
Anexo II: Raio-X das memórias de Adriano (Bolero de Ravel)	171
Anexo III: Raio-X das memórias de Firmino (Que enchente me carrega?).....	176

Introdução

É bastante difícil a escolha de um determinado romancista que nos acompanhará por anos a fio em nosso trabalho acadêmico. Seria impossível listar as motivações que nos levam a ela, mas o interesse pela linguagem do escritor, a curiosidade que determinada estrutura narrativa desperta, o desejo de analisar suas obras por um viés teórico específico, entre outros motivos, são possibilidades que norteiam as opções dos inúmeros pesquisadores da área da Literatura. Penso que, independentemente das razões que nos levam à escolha final, seu motor será sempre uma grande curiosidade aliada à ânsia por resolver problemas de ordem intelectual.

O contato com a obra de Menalton Braff se deu ao longo da graduação. Seu premiado *À sombra do cipreste* (1999) foi tema de inesquecíveis discussões das aulas de Teoria Literária e Literatura Brasileira ministradas pelos professores Luiz Gonzaga Marchezan e Antônio Donizeti Pires. Inicialmente, o contato com a sua linguagem provocou uma sensação de grande estranhamento e fascinação. Era-me difícil, como nos aconselha Drummond, penetrar surdamente no reino de suas palavras, pois a linguagem braffiana, ao mesmo tempo em que parece dançar suavemente ao ritmo da poesia, é também misteriosa, repleta de ambiguidades e sentidos ocultos.

Devo confessar, então, que em minha decisão de seguir a carreira acadêmica, a escolha pela obra e autor não foi fruto da infatigável observação científica; ela foi, antes, resultado de inexplicável fascínio. Claro que era necessário transformar minha afinidade em um projeto científico exequível e, para tal, fazia-se mister adentrar em árido campo teórico. No mestrado, então, estudei em *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006) a relação entre os aspectos internos e externos das obras pelo viés da crítica sociológica de Antonio Candido. Concomitantemente à elaboração da dissertação, fui tomando conhecimento da ampla produção do autor, que abrange um total de 21 obras.

O estudo desta tese foi elaborado a partir de atenta leitura feita por nós (meu orientador e eu) acerca de elementos que são estruturais na obra de Braff. Percebemos que em dois de seus romances – *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010) – a representação do pensamento das personagens por meio do fluxo da consciência destaca-se ao assumir uma interessante organização: há um grupo de memórias que se repete incessantemente ao longo de toda a narrativa; se, por um lado, a circularidade da memória não é incomum ao processo mnemônico do ser humano, por

outro, em Braff a repetição parece ultrapassar essa circunstância e funcionar como elemento estruturante da sua narrativa.

Chegamos, assim, à hipótese que norteou esta pesquisa, a de que as memórias repetitivas são responsáveis pelo artifício ordenador desses dois romances. Como artifício ordenador, entendemos elementos ligados à coerência e ao ritmo do texto ficcional. Além disso, essas repetições projetam o campo de visão da personagem implicando o que ela vê, como ela percebe o que vê e, finalmente, como ela lida com o que percebe.

Consideramos que a estruturação dos romances por meio das repetições é dotada de inegável intencionalidade estética, estabelecendo, assim, a maneira singular do narrador braffiano. Este, ao narrar o próprio processo de degradação social e mental, cria, a partir das repetições, a imagem do seu desencaixe no mundo, procedimento que intitulamos de *processo de esfacelamento da personagem*.

Entender como as repetições estão organizadas, analisar a hipótese de que são responsáveis pela estruturação narrativa e confirmar a presença de um processo de esfacelamento são os objetivos desta tese de doutorado. O *corpus* de análise abrange as obras supracitadas *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010), romances em cujas malhas narrativas encontramos narradores que consideram a estrutura social corrosiva e alienante e, a partir disso, optam pelo isolamento. Para esses dois seres que se marginalizaram, as memórias são suas únicas companhias e alento à solidão que sentem. A semelhança entre as duas personagens está no olhar crítico para o mundo e na obsessão de suas memórias – ponto fulcral na comparação entre elas, pois as obsessões alicerçam sua forma de pensar e refletem a estrutura do texto ficcional.

A fim de melhor encadear nosso trabalho de pesquisa, organizamos nossas reflexões em quatro capítulos, introduzidos, respectivamente, por epígrafes que traduzem as ideias centrais apresentadas.

No primeiro capítulo, “Entre boleros e enchentes, os desvãos do pensamento”, estudamos nossa hipótese a partir do instrumental teórico do fluxo da consciência. A sustentação da tese segundo dialoga com os conceitos propostos especialmente pelo teórico estadunidense Robert Humphrey e pela estudiosa francesa Belinda Cannone. No entanto, nomes importantes como Adorno, Raimond e Tadié, entre outros, permeiam a discussão. Propomos uma abordagem teórica que contemple ao mesmo tempo os

processos históricos que estão na base da crise do romance e advento da ficção do fluxo da consciência.

O segundo capítulo, “O percurso errático das memórias em *Bolero de Ravel e Que enchente me carrega?*” propõe um estudo das memórias em nosso *corpus* a fim de mapear seu movimento, identificar as angústias por que passam as personagens refêns de suas obsessões e observar como as repetições refletem o recuo à interioridade dos narradores e as caracteriza como mônadas narcísicas que narram a ruína de suas vidas.

Abordamos o modo peculiar como Braff organiza o trabalho mnemônico a fim de estabelecer o processo de esfacelamento da personagem. O autor atrela as memórias repetitivas ao jogo de luz e sombra conferindo-lhes plasticidade, criando uma poética da degradação do indivíduo.

O terceiro capítulo estende e solidifica as reflexões iniciadas no capítulo anterior. No entanto, de maneira mais específica, debruçamos sobre o estudo de *Bolero de Ravel* levando em consideração o estudo da memória atrelado ao estudo do fluxo da consciência nessa obra. Intitulado “Repetições e fluxo da consciência em *Bolero de Ravel*”, este capítulo analisa como as repetições estruturam a narrativa braffiana e organizam o fluxo da consciência.

O quarto capítulo, “Repetições e fluxo da consciência em *Que enchente me carrega?*”, dedica-se ao aprofundamento das reflexões desta obra e compreende a mesma estrutura da seção anterior.

É que o mundo de fora também tem o seu ‘dentro’, daí a pergunta, daí os equívocos. O mundo de fora também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo não o vive, e é quem realmente o considera ‘estranho’ e ‘de fora’.

Clarice Lispector (Entrevista publicada pelo Jornal do Brasil, 1963).

2- Entre boleros e enchentes, os desvãos do pensamento

O escritor Menalton Braff conta com uma vasta publicação literária que compreende, até o momento, 21 obras divididas em coletâneas de contos, romances e literatura infantojuvenil¹. Em seus romances e contos preponderam histórias do cotidiano sem grandes feitos ou mudanças e nas quais percebemos pensamentos que misturam impressões, sentimentos e memórias.

Para além do interesse do autor em flagrar a mente das personagens observa-se nessas obras uma linguagem cuja preocupação estética se apropria da escrita para imprimir às narrativas uma feitura que incorpore um recrudescimento da subjetividade, um amplo uso da sinestesia e uma plasticidade na descrição dos espaços e sentimentos. Esses recursos sugerem uma linguagem às raias da poesia.

Dentre as obras destacam-se *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010), *corpus* desta pesquisa, devido à maneira peculiar encetada pelo trabalho memorialístico. Nesses romances, os narradores autodiegéticos são assaltados por certo número de situações de memórias recorrentes ao longo de toda a narração. A obsessiva aparição dessas situações, 13 no primeiro romance e 15 no segundo, aponta, conforme conceito do historiador estadunidense Christopher Lasch (1987), para um *recuo em direção ao eu*. A expressão refere-se ao movimento da arte e da literatura em direção à interioridade das personagens, as quais não encontram na realidade exterior apoio e/ou referências para o agir e o sentir. Desse modo, surge uma literatura que trilha os caminhos do narcisismo, que tem na estrutura psíquica um local de fuga ao sentimento de impotência diante da realidade externa e das incertezas do futuro.

Em relação aos romances supracitados, observamos narradores cujas vidas estão em ruínas. Para eles, a estrutura social é corrosiva e alienante e, assim, optam pelo isolamento social. Firmino e Adriano, narradores de *Que enchente me carrega?* e *Bolero de Ravel*, respectivamente, estão em desconcerto com a realidade exterior, pois o primeiro, além de não conseguir resolver seus conflitos matrimoniais e evitar o abandono de Elvira, a esposa, refuta a lógica do trabalho industrial e prefere, a despeito

¹ Suas coletâneas de conto são *Na força de mulher* (1984), *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006). Seus romances são *Janela aberta* (1984), *Que enchente me carrega* (2000), *Castelos de papel* (2002), *Na teia do sol* (2004), *A muralha de Adriano* (2007), *Moça com chapéu de palha* (2009), *Bolero de Ravel* (2010), *Tapete de silêncio* (2011), *O casarão da Rua do Rosário* (2012), *Pouso do sossego* (2014). Sua literatura infanto-juvenil abrange as obras *A esperança por um fio* (2003), *Como peixe no aquário* (2004), *Gambito* (2005), *Antes da meia-noite* (2007), *Copo vazio* (2010), *Mirinda* (2010), *No fundo do quintal* (2010) e *O fantasma da segundona* (2014).

da perda financeira, produzir artesanalmente os sapatos que vende. Considera que a profissão de sapateiro implica criação artística e, portanto, requer sensibilidade e independência de pensamento. Submeter-se à rigidez das indústrias e à massificação produtiva significa perder a capacidade sensível.

Firmino é um homem velho, arruinado financeiramente e dá mostras de estar perdendo a lucidez. Busca retomar o passado, mas as lembranças se confundem, outras se apagam. Mesmo assim, apega-se às memórias da esposa, do avô, da juventude. Apega-se também à sua casa. Construíra-a com Elvira e em toda parte conserva as marcas de sua vida conjugal – a queimadura de ferro em cima da mesa, os bibelôs e arranjos de flores artificiais organizados pela esposa, a horta onde ela chorava: “meu casamento, minha prisão” (BRAFF, 2000, p.33).

A casa está em decadência: poeira nos móveis e objetos, sujeira, baratas, lâmpadas quebradas, paredes rachadas, goteiras, inúmeros reparos por fazer. Desde a fuga da mulher, Firmino abandonou a casa assim como abandonou a si próprio. Ao longo do romance, a chuva incessante que fustiga a casa transforma-se em tempestade e ela começa a ceder. Ao redor, deslizamentos de terra ameaçam chegar até Firmino, que em breve precisará abandoná-la.

Em *Bolero de Ravel* Adriano da Silveira, 35 anos, é uma personagem cuja existência não se enquadra nos moldes da sociedade a que pertence. Não acredita no sentido de vidas comandadas por agendas e compromissos. Averso a convenções sociais, posiciona-se de maneira inflexível contra um padrão em cujas malhas se assentam a busca do sucesso e a ideia do trabalho somente enquanto provisão do bem material.

Para ele, todos os compromissos sociais são esvaziados de sentido, uma vez que, a despeito do êxito que se possa alcançar em sua realização, jamais poderão superar o inexorável fim de todo ser humano: a morte. No entanto, de maneira geral, o homem escamoteia sua irremediável condição ao organizar sua vida por meio de agendas, pois as atividades, especialmente se bem-sucedidas, proporcionam felicidade e preenchem o lento desfiar do tempo, dando-lhe a ilusão de eternidade.

Coerente com seu pensamento, recusa-se a assumir papéis sociais como o trabalho ou os compromissos em geral por considerá-los alienantes. Desiste dos estudos, da vida profissional e social. Valoriza, então, os sentidos: Sinto, logo existo. Esse o princípio que rege a vida do narrador de *Bolero de Ravel*. No entanto, com

exceção da mãe, o pai e a irmã caçula – Laura, mulher determinada e advogada bem-sucedida – não aceitam a visão de Adriano.

O romance inicia com a chegada de Adriano à casa que habitava com os pais. Voltava do enterro deles, mortos em um acidente de automóvel, e era a primeira vez que ali pisava após o velório. Sente-se frágil e solitário. Memórias involuntárias dos pais, da infância, de Laura, entre muitas outras, surgem desordenadamente e misturam-se a um pesadelo que não lhe sai da cabeça, juntamente com reflexões acerca da sociedade.

O óbito lança-o a uma situação bastante delicada, pois ele terá de enfrentar uma nova realidade não apenas do ponto de vista emocional, mas, também, financeira. Sustentado pelos pais, uma vez que sua visão niilista o fez desistir da profissionalização, o narrador e personagem deverá gerar seu próprio sustento. Há muito alijado dos compromissos e da vida social, teme ter de enfrentá-los. Não poderá contar, sequer, com a ajuda da Laura, que, ao discordar dos pensamentos e do modo de vida do irmão, recusa-se a ajudá-lo.

Para Adriano e Firmino, seres à margem da sociedade, as memórias são suas únicas companhias e alento à solidão que sentem. A semelhança entre as duas personagens está no olhar para o mundo, sempre crítico ao esvaziamento das ações humanas e das obrigações sociais. No entanto, é a obsessão das memórias o ponto fulcral na comparação entre elas, pois o modo como se articulam exprime o pensamento e as reflexões sobre si e sobre sua realidade externa.

Se as memórias revelam a perspectiva dos narradores sobre seu entorno, sua incessante repetição denuncia suas fragilidades, expõe suas crises. Isso ocorre, pois diante da dificuldade em lidar com a realidade adversa que os envolve, recuam para suas interioridades, buscando lá a ressignificação do presente.

No plano da forma, a incessante repetição estabelece um ritmo próprio à narrativa, bastante lento. A cada retorno de memória involuntária acrescentam-se informações ou descobre-se uma nova perspectiva sobre o momento vivido, então, aos poucos, o leitor é colocado a par dos acontecimentos.

O fluxo da consciência é o elemento que ordena o processo psíquico presente nos dois romances. Esse procedimento orchestra as memórias repetitivas com as ações do passado, com a narração do presente da enunciação e com as impressões e reflexões acerca da vida e da sociedade em que vivem os narradores. Esse movimento provoca

não apenas a redução no ritmo do discurso, mas também evidencia uma preferência por ações internas em detrimento de ações externas.

Na literatura brasileira, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector (1920-1977), Autran Dourado (1926-2012) e Hilda Hilst (1930-2004) são exemplos do emprego desse procedimento. Na esteira desses escritores, Braff descortina ao leitor a crise por que passam seus narradores e, assim, traduz o aspecto conflituoso de suas mentes por meio das obsessivas memórias que lhes assaltam e se imiscuem às reflexões e às ações da enunciação, moldando nas malhas de *Que enchente me carrega?* e *Bolero de Ravel* a textura inconsistente e elástica da consciência, desvelando, antes de mais nada, mentes atormentadas e, em consequência, o *recuo em direção ao eu*.

Segundo Genette, uma narrativa repetitiva é aquela que conta “n vezes aquilo que só se passou uma vez [...]” (GENETTE, 1995, p.115). Para o teórico francês, esse aspecto é dotado de inegável intencionalidade estética. Nos romances em questão, a repetição é a característica basilar de seus enredos. Em *Bolero de Ravel*, as memórias repetitivas estão anunciadas desde o título devido ao diálogo com a peça musical de Maurice Ravel (1875-1937), o *Bolero*, traduzindo o caráter repetitivo e crescente dos acordes do compositor francês. Em *Que enchente me carrega?* a ruína social do narrador conduzirá à enxurrada mental que arrastará Firmino à loucura. A partir do destaque das memórias repetitivas e do fluxo da consciência, este estudo caminha em direção à compreensão de sua forma e de seus significados.

1.1. NO OCASO DO SÉCULO XIX, A CRISE DO ROMANCE E A “INVASÃO DA INTERIORIDADE”

São plurais os rumos trilhados pelo romance no século XX. Os caminhos percorridos vão desde uma escrita na qual a subjetividade encontra seu ponto mais alto, libertando-se da perspectiva externa de um narrador para representar diretamente a consciência de um sujeito em crise, ao extremo da objetividade, promovendo, inúmeras vezes, uma narrativa cujos interesses recaem sobre os diálogos e as descrições de comportamentos.

Dentre as possibilidades estéticas que se abrem a partir de então, interessa-nos pôr em evidência a primeira, já que se localiza nos desvãos do pensamento, ou seja, na interioridade dos narradores personagens – por meio de memórias, reflexões, sensações e sentimentos – a matéria que compõe *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de*

Ravel (2010), de Menalton Braff. Optamos, assim, por realizar um recorte teórico acerca dessa tendência que se radicalizará a partir da virada do século XIX – quando se instaura a crise da representação do romance – salientando a ficção do fluxo da consciência, entendida por nós como o resultado das tensões históricas e formais da virada de século XIX para o XX.

No final do século XIX, inicia-se uma mudança paulatina e muito significativa para a literatura, a qual Jean Yves-Tadié nomeou de “invasão da interioridade” (1992). A visão objetiva do mundo cede espaço a uma nova percepção da realidade, na qual a noção de “verdade”, conceito tão caro a escritores do porte de Balzac (1799-1850) e Zola (1840-1902), passa a ser interpretada não mais como dado objetivo e externo, mas compreendida por meio da experiência particular do sujeito.

Michel Raimond (1966) anuncia uma crise do romance que remonta ao crepúsculo da estética naturalista. Para o estudioso francês, não apenas o excesso naturalista comprometia a estrutura do romance tradicional, mas também as inovações poéticas de Baudelaire (1821-1867), Rimbaud (1854-1891) e Mallarmé (1842-1898) teriam libertado as amarras de uma ficção atada a uma óptica objetiva “*insuffisante*” a fim de rumar à permissividade dos sonhos, da imaginação, das lembranças.

Para ele, o texto literário passou a valorizar as instâncias do subjetivo, do estético e do filosófico no final do Naturalismo e início do Simbolismo, como uma tendência literária finissecular. A partir do último quarto do século XIX, a crise do romance traz como saldo não mais uma relação entre o eu e o mundo encetada por uma instância objetiva, mas a transfiguração do universo numa dimensão em que a realidade é perpetrada pelo desejo de alcançar a inefabilidade da verdade interior. Houve um alargamento no quadro de nossas sensações, e então nos deparamos com uma literatura do verdadeiro, por fora e por dentro. A realidade passa a ser representada por meio de um conjunto de situações em seus estados, intimamente profundas, no interior de uma perspectiva histórica e no interior das consciências.

Entretanto, não é incorreto afirmar que no Brasil e alhures anseios por aspectos subjetivos, poéticos, estéticos, filosóficos já haviam surgido na produção de escritores que concebiam a narrativa para além do entretenimento. No Romantismo brasileiro, por

exemplo, encontram-se enredos nos quais frequentemente jovens casais deparam-se com mal-entendidos, intromissão de terceiros, separação momentânea, entraves econômicos. A subjetividade expressa naquele momento revela o desejo de representar as peculiaridades de nosso país, bem como a de construir uma identidade nacional.

Quer seja por meio da representação da moça faceira, mas pura, prendada e virtuosa, segundo Volobuef (2000), de *A Moreninha*, *A escrava Isaura*, *Til* ou *Inocência*, quer seja por meio da distinção geográfica ou histórica do rapaz – *O sertanejo*, *O Guarani* – ou ainda quer seja por meio da poeticidade nacionalista de José de Alencar – observada em *Iracema* –, a subjetividade que move as personagens é gerada por “diferenças sociais (moço pobre deseja casar com donzela rica), tabus e preconceitos (moça é descendente de escravos; antigas desavenças familiares; sentimento de honra exorbitante), jogo de interesses” (VOLOBUEF, 2000, p.78) e, assim, o “sujeito aqui não é um indivíduo isolado, mas um dos elos na grande cadeia social” (VOLOBUEF, 2000, p.78-78).

O enaltecimento das emoções e sentimentos no Romantismo não significa conferir relevo ao mundo interior. O que se vê, ainda, é um sujeito que se apoia no âmbito coletivo, no interesse projetado para fora de si e no empenho em conquistar o outro, em adquirir fortuna, simpatia, apoio de pessoas influentes etc. A mudança na estrutura do romance que direcionará a ficção para a “invasão da interioridade” ocorrerá concomitantemente à percepção de que a realidade jamais será alcançada a não ser quando penetrada pelas impressões acerca do mundo – e essa é uma atitude absolutamente individual.

Marcel Proust (1871-1922), segundo Raimond, personifica o rompimento dos paradigmas formais da narrativa clássica. Inicialmente tachado de “*bizarres*”, “*anormaux*”, “*hottes à souvenirs plutôt que des livres*” (RAIMOND, 1966, p.183), os primeiros volumes de *À la recherche du temps perdu* não demoraram a ser recebidos pela crítica como uma obra que engendra uma revolução formal. A respeito dessa nova poética, Proust afirma:

As verdades que a inteligência toca diretamente no mundo da plena luz têm algo de menos profundo que aquelas que a vida, apesar de nós mesmos, comunicou-nos em uma impressão, material, pois que é sentida por nossos sentidos, mas da qual não podemos libertar o espírito. (1927, p.24)²

² Tradução nossa do original: Les vérités que l’intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond que celles que la vie nous a malgré nous

O acolhimento de Proust pela crítica literária, que inclui, entre seus nomes, o de André Gide (1869-1951), revela a “dissolução subjetivista do romance”, termo usado por Adorno (1903-1969) para situar os rumos da escrita proustiana. Essa tendência será radicalizada ao longo do século XX juntamente com a alienação promovida pela indústria cultural, pela reificação das relações e pela crise do sujeito oriunda dos traumas da guerra.

Nesse aspecto, a indústria cultural – termo que designa a situação da arte na sociedade capitalista industrial – traz em seu bojo a perda da autonomia e do poder crítico da obra artística à medida que a sociedade capitalista a transforma em mercadoria exposta à lei da oferta. Em relação à guerra, a mudez daqueles que a vivenciaram implica a dissolução da “identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2012, p.56). Em ambos os casos, a figura do narrador, antes vista como ser imbuído de experiências e, portanto, de conselhos a serem transmitidos, cede espaço a uma narrativa na qual seu papel torna-se minimizado, uma vez que, em vista das tensões sociais, a experiência deixa de ser coletiva e o homem isola-se, enclausurado no individualismo e na competitividade alienante do mundo dominado “pela standardização e pela mesmice” (ADORNO, 2012, p.56).

Para o teórico alemão, Proust marca a guinada do romance rumo à suscetibilidade e, nesse sentido, é insuperável a sua atuação na cena literária, pois sua narrativa encerra a tensão entre o “realismo da exterioridade” e a propensão ao quimérico. Adorno exemplifica sua afirmação com o início de *Du côté de chez Swann* (1919), primeiro tomo de *À la recherche du temps perdu*, em que, na tentativa de narrar objetivamente o que se passou, Proust recorre à fragilidade da lembrança a partir da perspectiva de uma criança. Ilustra, desse modo, o embate entre as relações objetivas e a vida psíquica; esta última esquivada, inconsistente, móvel contrasta com a dureza da realidade exterior.

Tadié (1992) afirma que a crítica literária do período saúda no escritor francês a revelação psicológica que envolve a sua narrativa, a “coleção de estados psicológicos” sobrepostos e orquestrados por uma interioridade que narra e julga outras. Proust revela o jogo especular da vida psíquica encerrada em si mesma – uma vez que apenas

communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit.

conhece os outros a partir de si próprio –, abala as convenções objetivas da narrativa e instaura um tipo de ficção na qual as personagens são devoradas pela sua vida interior.

A passagem do romance clássico, também conhecido como romance tradicional ou balzaquiano, ao romance moderno, menos narrativo e dotado de carga subjetiva,³ estabeleceu alguns padrões largamente usados hoje. O primeiro deles está na invasão do enunciado pela primeira pessoa do singular. A distância narrativa diminui e, finalmente, a enunciação invade o enunciado, mas sem o destruir como ficção, consentindo ao narrador personagem um discurso analítico sobre si e seu entorno, restringindo-lhe, contudo, o campo de visão à sua subjetividade especular. Nas palavras de Tadié, esse movimento assemelha-se àquele do apresentador de marionetes que “surge no palco com os seus bonecos: mais poderoso do que eles, deixa de esconder-se e torna-se ele próprio o centro do espetáculo” (1992, p.12).

A diminuição da distância narrativa provocou, em alguns momentos, uma grande confusão entre a identidade da personagem e a do autor. Não à toa o protagonista de *À la recherche du temps perdu* foi inúmeras vezes confundido com Proust. Mas o narrador, que para Gérard Genette é um papel fictício, “ainda que diretamente assumido pelo autor” (1995, p.213), é uma célula subjetiva independente que não deve ser confundida com o autor.

É curioso pensar que ainda hoje pode haver certa confusão quanto a esse respeito. Menalton Braff, por exemplo, não escapou à questão da diferença entre autor/narrador ou biografia/ficção e confundiu leitores com seu romance *Na teia do sol* (2004). Tito, militante político durante o período militar, narra a ocasião em que é obrigado a se refugiar. Sabemos que Braff foi perseguido político e obrigado a viver na clandestinidade durante dez anos. Contudo, mesmo que o autor exprima, aqui e ali, suas opiniões por meio dos narradores, ou em alguma medida escreva sobre suas experiências pessoais, é somente sua personagem que ocupa o ambiente ficcional.

O século XX traz também consolidações. A focalização das personagens passa a ser explorada com mais liberdade, especialmente devido às invenções formais das vanguardas europeias da primeira metade do século. Para Genette, focalização designa “a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa” (1995, p.184); pode

³ É importante ainda lembrar que embora Adorno, assim como outros críticos, tenham apontado para a dissolução da figura do narrador, nem todos os romances do século XX trilharam um mesmo caminho. Por vezes o narrador tradicional esteve presente no texto literário; em outros casos, pôde ser observada a recusa em incorporar as vanguardas; ou ainda, o experimentalismo com as formas literárias levou as narrativas ao extremo da objetividade.

ser *variável*, ou seja, a personagem focalizada inicial é uma, depois muda para outra; ou *múltipla*, isto é, o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens, o que sugere um possível diálogo com o cubismo e suas diversas perspectivas. É importante ressaltar que as focalizações múltiplas ou variáveis não são invenções exclusivas do século XX. O emprego desse procedimento pode já ser observado em escritores, como Flaubert (1821-1880) e Maupassant (1850-1893).

A focalização variável ou múltipla é uma manobra que cede voz a outras personagens que não sejam necessariamente os heróis da narrativa. É preciso sublinhar que mesmo esses novos tipos de focalização partem da visão de mundo exclusiva de determinada personagem, não perdendo de vista sua subjetividade.

Quando pensamos em mudança de personagem focalizada, Henry James (1843-1916) é modelar. Em seus romances, os acontecimentos são focalizados por mais de uma personagem que, muitas vezes, apresentam visões diferentes dos mesmos episódios. William Faulkner (1897-1962) também adota a focalização múltipla em seu célebre *The sound and the fury* (1929). Os acontecimentos são mostrados por quatro testemunhas. Inicialmente ouvem-se várias vozes paralelas e ordenadas, em seguida concorrentes e desorganizadas.

Braff emprega, essencialmente em seus romances e contos, a focalização interna fixa no protagonista, como é o caso de *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010). No entanto, em dois de seus romances, *A muralha de Adriano* (2007) e *Moça com chapéu de palha* (2009), o foco narrativo aparece de maneira distinta.

Em *A muralha de Adriano* observamos o uso da focalização múltipla. Trata-se um romance narrado por três personagens autodiegéticas e um narrador heterodiegético. Matheus, Verônica e Anselmo relatam os acontecimentos de suas vidas a partir de seus pontos de vista. No recorte feito pelas personagens, a relação entre elas está sempre em evidência. Por fim, quando as personagens se cruzam, um narrador heterodiegético assume a condução dos acontecimentos até o final do romance.

O que se passa em *Moça com chapéu de palha* é uma estratégia bastante diferente e interessante. Bruno, jornalista, faz uma grave denúncia no jornal para o qual trabalha. Temendo pela sua segurança, afasta-se para o campo ao lado de sua namorada Angélica. Ali Bruno decide escrever sobre os recentes acontecimentos de sua vida. A narrativa metaficcional traz como diferencial a mudança de perspectiva das cenas, sem, no entanto, modificar a personagem focalizada. A repetição está em seu auxílio para que

isso aconteça, pois todos os capítulos dessa narrativa iniciam-se da mesma maneira; no entanto, o final de cada um deles é sempre modificado. Muda-se a perspectiva, mantendo-se a focalização: esse procedimento não passou despercebido pela crítica literária; por isso, em resenhas sobre o livro, a obra *Moça com chapéu de palha* é associada à série de pinturas da Catedral de Rouen, de Claude Monet (1840-1926). A presença de técnicas impressionistas no romance é outro ponto de analogia com as telas do pintor francês.

Retomando as inovações do século XX, Tadié (1992) fala acerca do desaparecimento dos prefácios. A eliminação de um texto inicial dá asas ao leitor que não se sente restrito a uma possibilidade de leitura. Fala também sobre o uso de pseudônimos, como o de Anatole France (cujo nome era Jacques Anatole François Thibault – 1844-1924), Marguerite Yourcenar (Marguerite Cleenewerck de Crayencour – 1903-1987), Marguerite Duras (Marguerite Donnadiou – 1914-1966), entre outros. Para o teórico, o pseudônimo é uma semi-ruptura com padrões, quer sejam eles sociais, familiares, pessoais, políticos ou até mesmo denunciatórios do sistema literário, no caso de um grande nome que sempre publica, mas que nada consegue com seu pseudônimo.

Essa afirmação de Tadié sobre os pseudônimos é um tanto inadequada. Sabemos que tal prática teve lugar também no século XIX, por exemplo, com Stendhal (1883-1942), cujo nome é Henri Beyle, Gérard de Nerval (1808-1855), entre outros, e evidentemente nos séculos XVII e XVIII, com Voltaire (1694-1677), Molière (1622-1673) etc. Contudo, aproveitamos essa afirmação, embora um tanto imprópria, para afirmar que Braff também usou pseudônimo. Suas primeiras obras, *Janela aberta* (1984) e *Na força de mulher* (1984), foram assinadas com o pseudônimo de Salvador dos Passos.

Em entrevistas televisivas⁴ o escritor confessa ter sido tomado por um nacionalismo que o fazia desejar um nome abrigado para suas publicações. O sobrenome Braff, de origem sueca, cheirava-lhe muito “à chucrute” num momento em que gostaria de um nome mais “à feijoadá”. Adotou, então, o nome do avô de sua mãe – Salvador – por quem tinha muita admiração. Dos Passos é uma referência ao escritor e ativista político John dos Passos, que destilou em suas obras críticas à sociedade estadunidense. No período da publicação de seus livros, as cicatrizes da ditadura ainda

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=ulKjRE9xMdY>
http://www.youtube.com/watch?v=_XMIZ78AZWU

ardiam no coração do romancista, e o pseudônimo parecia-lhe uma alternativa adequada por remeter a uma postura socialmente ativa – a questão social é marcadamente presente nessas duas obras.

As narrações puras, na segunda pessoa ou também conhecidas como “olho de câmera” das quais Michel Butor e Georges Perec (1936-1982) foram representantes, invadiram o século XX. Fundamentado em Sartre (1905-1980), Tadié afirma que essa modalidade narrativa, semelhante a uma câmera que se quer objetiva e que pousa por todo lado, é análoga ao ponto de vista do coro das tragédias, ou seja, é o ponto de vista da opinião pública, da consciência coletiva.

Isso significa que, por mais objetiva que seja uma visão, o século XX reconhece que não há narrativas neutras como pretendia o XIX. O procedimento técnico de Flaubert (1821-1880), que se baseava na *impassibilité*⁵, ou seja, na impessoalidade, na objetividade da ausência do autor, conscientemente distinto do narrador, cede lugar para um “discurso da atualidade [que] explode em pedaços” (TADIÉ, 1992, p.21).

1.1.1. NOVA FORMA NARRATIVA: O FLUXO DA CONSCIÊNCIA

A partir de então, perpassada pela subjetividade, a realidade foi tematizada por inúmeros estudiosos, dentre os quais o historiador e sociólogo Christopher Lasch. Segundo Silva, o “recoo em direção ao eu” de Lasch é sintomático da “impossibilidade de vislumbrar na realidade exterior uma referência de apoio para o agir e sentir humanos [e isso] faz do narcisismo a solução contra viver a destruição” (SILVA, 2009, p.13). Pelo termo “destruição”, Lasch refere-se especialmente ao pós-guerra e à massificação da cultura imposta pela indústria cultural, período que denomina de “época terminal” ou “tempos difíceis” (LASCH, 1986). Em “época terminal” ou “tempos difíceis” também está contida a ideia de um tempo no qual “vige a incerteza quanto à identidade das pessoas e das coisas, cujo resultado apresenta uma realidade fragmentada ante a qual se põe um “eu mínimo”⁶, recortado e sitiado, às voltas com um psiquismo sem amparo na

⁵ “[...] O artista deve ser na sua obra como Deus na criação, invisível e todo-poderoso; que seja sentido em toda parte, mas que não seja visto. E depois, a arte deve elevar-se acima das impressões pessoais, e das susceptibilidades nervosas. É tempo de dar-lhe, por um método implacável, a precisão das ciências físicas” (Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, de 18 de março de 1857. tomo IV, p. 164).

⁶ Por eu-mínimo podemos entender o indivíduo apartado do mundo que o rodeia, estranho à realidade instituída, alienado e com pouco espaço de atuação e autorrealização.

solidez da realidade concreta” (SILVA, 2009, p.12). Apoiando-se em Benjamin (1892-1940) e Adorno, Lasch afirma que a sobrevivência em um mundo mutilado do pós-guerra e da indústria cultural estabelece uma relação de insegurança no indivíduo, que passa a buscar na sua interioridade o refúgio para as ameaças do meio externo.

Segundo Tadié, concomitante à crise do positivismo, há um desenvolvimento das ciências humanas de maneira fragmentária. Tal fragmentação não é senão espelho da condição do próprio homem, que perdeu a crença nas verdades universais e não mais encontra respostas aos seus dilemas em esquemas modelares:

O desenvolvimento das ciências humanas, separadas da filosofia, acompanha o indivíduo no caminho do seu desaparecimento. A sociologia interessa-se mais pelas classes e grupos sociais; a linguística pelas grandes estruturas verbais; a psicanálise dá voz a um inconsciente que se encontra estruturado segundo o mesmo mito edipiano; a antropologia descreve as sociedades índias ou africanas. De Marx a Freud, de Benveniste ou Jakobson ou Lévi-Strauss, difunde-se no nosso tempo um pensamento que parece não deixar já qualquer domínio ao indivíduo, já de resto quebrado pela história, as guerras mundiais, os totalitarismos. (TADIÉ, 1992, p.40).

Sem o esteio das verdades universais, a origem do *recuo em direção* ao eu encontra-se no indivíduo em sua solidão, no ser humano sitiado, que não pode mais falar exemplarmente sobre as suas experiências, no homem às voltas com seus dilemas, que não encontra eco nas experiências vividas por outrem e a quem ninguém pode aconselhar.

Essa fragilidade diante do mundo é o que leva Lasch a afirmar que “Sob assédio, o eu se contrai num núcleo defensivo, em guarda frente à adversidade” (1986, p.9). A partir desse pensamento, Silva afirma que diante da insegurança no mundo, “resta ao indivíduo refugiar-se em si mesmo, como proteção contra a instabilidade” (SILVA, 2009, p.13). Declara também que esse “refúgio no interior de si mesmo enquanto estratégia de defesa à ameaça exterior” (p.16) transforma-se em forma literária, referindo-se mais especificamente sobre a ficção do fluxo da consciência. Silva respalda-se em Rosenfeld, Lasch e Adorno, que anteriormente apontaram para essa direção.

Lasch afirma que “o declínio do modo narrativo [...] reflete a fragmentação do eu” (1986, p.85). Aquele que vive em tempos difíceis ou em época terminal é incapaz de ser sujeito de uma narrativa, pois perante o mundo não se vê como sujeito. A arte criada por um eu-mínimo deverá ser, portanto uma “arte-mínima” e, nas palavras de

Silva, “única adequada a representar a vida danificada numa época terminal” (2009, p.16).

O minimalismo do qual Lasch trata diz respeito à convicção de que a arte somente pode existir por meio de uma radical restrição do seu campo de visão. Nesse sentido, não se refere a nenhum estilo particular, podendo mesmo assumir várias formas de expressão⁷. A narrativa introspectiva é um dos possíveis caminhos quando encontra no indivíduo a possibilidade de afirmar sua contrariedade em relação ao mundo exterior e de questionar a realidade. A incerteza da resposta, contudo, é geradora de novas angústias que lançam a personagem a uma ainda maior necessidade de questionamento e busca.

Em *Notas de literatura I* (2012), Adorno afirma que a reificação das relações humanas devido à “standardização” do gosto e dos hábitos provocada pela indústria cultural instaura uma crise na linguagem na qual se incorpora a própria alienação como meio estético para o romance:

[...] O romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2012, p.57-58).

Segundo o teórico alemão, a crise da linguagem se anuncia desde a crise do positivismo e é sentida em outros meios artísticos. No caso do romance, sua

⁷ Outra forma de expressão deriva da quantidade de informações despejadas diariamente pelos meios de comunicação. Na era da indústria cultural, o “vômito” de palavras e imagens funciona como droga controladora de uma população viciada no fluxo de informações visuais, sonoras, auditivas. A tentativa de eliminação da subjetividade, ou seja, o surgimento de uma narrativa da exterioridade a partir dos anos 1950 é resposta a esse momento. A literatura incorpora esse sujeito que habita o mundo administrado, a sociedade da cultura de massa, ao ritmo acelerado das informações e tecnologias e que não consegue refugiar-se em sua interioridade porque perdeu sua autonomia, seu poder crítico e passa a viver uma existência alienada. A eliminação da subjetividade é tendência oposta à escrita de Braff, no entanto, traz em comum um “eu” nada poderoso, que não encontra na experiência coletiva o alicerce para suas aflições.

emancipação foi limitada pela própria linguagem escrita, uma vez que esta “ainda o constringe à ficção do relato” (ADORNO, p.56).

Para Adorno, Joyce (1882-1941) obteve êxito ao vincular a crise do realismo a uma “revolta contra a linguagem discursiva” e considera “mesquinho” tomar sua tentativa como uma “excêntrica arbitrariedade individualista”. Aqui o teórico poderia estar se referindo a Virginia Woolf (1882-1941), que depois de terminada a leitura de *Ulysses*, afirma:

Acabei o Ulisses, e acho que é fumo sem fogo. Gênio tem, acho eu; mas não é de primeira água. O livro é difuso. É intragável. É pretensioso. É mal-educado, não só no sentido óbvio, mas também no sentido literário. Ou seja, um escritor de primeira ordem tem muito respeito pela escrita para se permitir usar truques; pregar sustos; fazer acrobacias. Lembra-me o tempo todo um aluno imaturo de um colégio interno, por exemplo o Henry Lamb, cheio de inteligência e potencialidades, mas tão preocupado com a impressão que pode causar e tão egoísta que perde a cabeça, se torna extravagante, amaneirado, barulhento e irrequieto, faz com que as pessoas bondosas tenham pena dele [...] (WOOLF, 1985, p.289)⁸.

Ao contrário da escritora inglesa, que considera *Ulysses* uma obra egoísta por não se comunicar com o leitor, para Adorno é sua rebelião contra a linguagem que permite um avanço em termos literários, especialmente quando se desintegra a “identidade da experiência” trazida pelo narrador e em que a narração tradicional passa a ser recebida com ceticismo. A matéria e a forma comunicadas, na visão do teórico, foram modificadas a fim de incorporarem as angústias dos tempos modernos.

Vai ao encontro dessa ideia Beatriz Sarlo ao falar sobre “modos de subjetivação do narrado” (2007). Tais modos refletem as mudanças formais que a literatura adotou a partir da crise do romance nos finais do século XIX. Para ela, esse processo se inicia com a introdução da primeira pessoa de maneira mais incisiva no texto literário e com o uso mais acirrado do discurso indireto livre.

Os modos de subjetivação do narrado encerram o crescente interesse pelos sujeitos “normais”, capazes de protagonizar pequenas transgressões na vida cotidiana,

⁸ I finished *Ulysses*, & think it is a mis-fire. Genius it has I think; but of the inferior water. The book is diffuse. It is brackish. It is pretentious. It is underbred, not only in the obvious sense, but in the literary sense. A first rate writer, I mean, respects writing too much to be tricky; startling; doing stunts. I am reminded all the time of some callow board school boy, say like Henry Lamb, full of wits & powers, but so self-conscious & egotistical that he loses his head, becomes extravagant, mannered, uproarious, ill at ease, makes kindly people sorry for him [...] (1981, p.199). (The diary of Virginia Woolf. Vol II: 1920-24. England: Penguin Books, 1981).

quer seja no pensamento ou em pequenas ações, como usar em casa instrumentos do trabalho:

Esses atos de rebelião cotidiana [transgressões do sujeito comum], as “tretas do fraco”, como escreve De Certeau, haviam ficado invisíveis para os eruditos que fixaram a vista nos grandes movimentos coletivos – quando não só em seus dirigentes –, sem descobrir nas dobras culturais de toda prática o princípio de afirmação da identidade, invisível na ótica que definia uma “visão do passado” em que não havia interesse pela inventividade subalterna, e portanto, nesse círculo vicioso de método, não era capaz de observá-la. Os *novos* sujeitos [...] são esses “caçadores furtivos” que podem fazer da necessidade virtude, que modificam sem espalhafato e com astúcia suas condições de vida, cujas práticas são mais independentes do que pensaram as teorias da ideologia, da hegemonia e das condições materiais, inspiradas nos distintos marxismos [...] (SARLO, 2007, p.15-16).

É de certa maneira o que se passa em *Ulysses* ou *Mrs Dalloway* ao terem retratado 24 horas da vida de sujeitos prosaicos, na tentativa de captar o mundo segundo suas impressões, de apreender a realidade que lhes transcende. Não transgridem no sentido material de levar para casa as ferramentas do patrão, mas a invasão de suas interioridades evidencia um desalinhamento com o grupo social a que pertencem, exhibe um pensamento dissonante das atitudes que apresentam em sociedade, o que revela uma inquietação sufocante.

Segundo Belinda Cannone, “A literatura nos faz apreender o que é o mundo e o que é o sujeito” (2001, p.01)⁹. Podemos daí inferir que, se em alguma medida a literatura é a representação do sujeito e seu mundo, o recuo em direção ao eu de Lasch ou a invasão da interioridade, para Tadié, culminou na criação de novas formas do fazer literário. Sobre esse aspecto, Adorno afirma:

O romance foi uma forma literária específica da era burguesa. [...] O realismo era-lhe imanente, até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao XIX, e que hoje se intensifica ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade. (ADORNO, 2012, p.55).

⁹ Tradução nossa do original: la littérature nous apprend ce que c'est que le monde et ce qu'y être sujet [...].

O narrador que passa a refletir um mundo em estilhaço no qual ele próprio se enxerga desse modo corrobora a consolidação da subjetivação do narrado, que leva à criação da ficção do fluxo da consciência. Tânia Pellegrini, na esteira desse pensamento, afirma:

[...] O próximo passo viria com a incorporação da representação dos movimentos da consciência, no início do século XX –, num mergulho na interioridade individual que, a despeito de si própria, incorpora os movimentos da história, mesmo que pareça, às vezes, não existir nenhuma realidade objetiva exterior a essa consciência. O desencanto com o projeto iluminista, as modificações no conceito e na percepção do tempo, o desenvolvimento de novas tecnologias diretamente ligadas à comunicação e à produção da cultura, a descoberta do inconsciente etc. constituem o terreno propício para um [*sic*] refrações diversas que exigem uma outra posição do escritor diante da realidade concreta. Este não consegue mais interpretar as ações, situações e caracteres com a segurança objetiva de antes; ele não é mais a instância suprema; esta passa a ser a consciência das personagens, que tudo observa, sente, transforma e refrata, instaurando-se aí a “crise da representação”, cuja expressão aguda são as vanguardas. O monólogo interior e/ou o fluxo da consciência, a estilização, a abstração, a fragmentação, a colagem, a montagem, aquisições estilísticas desse momento, são quase o ponto final do percurso empreendido pela *mimesis*, e correspondem a um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui, como concretas, reais e *representáveis*, as profundas tensões e ambivalências da consciência humana. (2007, p.146).

A “incorporação da representação dos movimentos da consciência” inicia pelo abalo da sucessão temporal. Quando Proust, Joyce, Gide, Faulkner e muitos outros fundem passado, presente, futuro, trata-se de uma nova experiência que fala da situação do sujeito no mundo, mesmo quando não se pretende fazê-lo. O fluxo da consciência, como forma literária, assinala não apenas temática, mas também estruturalmente, a mudança do pensamento e a discrepância entre o tempo cronológico e o tempo na mente.

Para Rosenfeld (1912-1973), trata-se de um momento no qual os valores são transitórios e incoerentes e a única certeza que se tem é de que o indivíduo não mais goza de uma posição divina. As obras, portanto, “exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura” (1996, p.86).

O fluxo da consciência, visto por alguns como uma técnica e, por outros, como um tipo de ficção, parece ter limites escorregadios e muitas vezes não consensuais acerca dos procedimentos que envolvem esse tipo de escrita. O ponto em comum a partir das discussões encetadas pelos teóricos – Cannone, Humphrey – é que o fluxo da

consciência, ou monólogo interior, a depender do nome adotado pelo pesquisador, tem como tema a captação da consciência em seu estado dinâmico, movediço, inefável e por isso engendra um grande paradoxo: comunicar o que é, a priori, incomunicável: a consciência pré-verbal. Constitui, desse modo, uma maneira de fazer ficção que reduz o papel do narrador ou elimina-o por completo para ceder lugar exclusivamente à interioridade de consciências sem que elas permitam ou sequer saibam que estão sendo ouvidas.

Encontra raízes na crise do romance moderno e, por essa razão, entabula a contradição do narrador contemporâneo que, segundo Adorno, é o fato de não mais se poder narrar, embora o romance exija a narração (2012, p.55). A expressão “fluxo da consciência” foi cunhada pelo psicólogo William James (1842-1910), que afirma: “A descoberta de que memórias, pensamentos e sentimentos existem fora da consciência primária é o passo mais importante que já ocorreu na psicologia desde que sou aluno dessa ciência”¹⁰.

A primeira obra literária escrita com o emprego do fluxo da consciência é *Les Lauriers sont coupés* (1887), de Édouard Dujardin (1861-1949). Contudo, sem repercussão, apenas 35 anos depois com a publicação de *Ulysses* (1922) que esse procedimento se torna conhecido¹¹. O célebre monólogo final de Molly Bloom chama a atenção da crítica literária e Joyce, segundo registra Raimond, não nega a influência de Dujardin¹²:

Joyce, durante uma conversa, havia falado a Larbaud desse romance francês [*Les Lauriers sont coupés*], publicado trinta e cinco anos antes, passado despercebido, embora ele já tenha recorrido à técnica adotada em *Ulysses*. Larbaud busca exprimir todo o interesse que ele encontrava no romance de Dujardin, que era uma das fontes formais de *Ulysses*. (1966, p.261).¹³

¹⁰ Publicação acessível em: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/wjames/varieties-rel-exp.pdf>

Tradução nossa do original: The discovery that memories, thoughts, and feelings exist outside the primary consciousness is the most important step forward that has occurred in psychology since I have been a student of that science.

¹¹ De acordo com os apontamentos de Cannone, nesse ínterim, Arthur Schnitzler publica em Viena *Lieutenant Gustl* (1901), novela integralmente composta em fluxo da consciência.

¹² Cannone considera o sucesso de *Ulysses* devido à repercussão que naquele momento tomavam os pensamentos de Freud e Bergson. Segundo a autora, se Joyce obteve sucesso com o novo procedimento, é porque Freud e Bergson consolidaram uma nova concepção de vida psíquica e de concepção do tempo.

¹³ Tradução nossa do original: [...] Joyce, au cours d'une conversation, avait parlé à Larbaud de ce roman français [*Les Lauriers sont coupés*], paru trente-cinq ans auparavant, passé inaperçu, quoiqu'il eût déjà recours à la technique adoptée dans *Ulysse*. Larbaud tint à exprimer tout l'intérêt qu'il trouvait au roman de Dujardin, qui était une des sources formelles d'*Ulysse*.

O reconhecimento de *Ulysses* coloca em destaque *Les Lauriers sont coupés* e, a partir de então, Dujardin percorre o meio acadêmico oferecendo palestras a respeito do tema. O ensaio “Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l’oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain” (1931) é o resultado da sua dedicação ao esclarecimento da técnica. Infelizmente, não apenas se encontra esgotado tal ensaio, como nem mesmo nas bibliotecas da Université de Grenoble 3 – Stendhal e da Université Paris-Sorbonne (Paris IV)¹⁴ foi possível encontrá-lo. De todo modo, o conteúdo presente no ensaio de Dujardin encontra-se diluído em obras que tratam do assunto. Abordaremos mais à frente tais conceitos pela releitura de Belinda Cannone (2001).

É necessário fazer um esclarecimento em relação ao termo fluxo da consciência. De acordo com as perspectivas adotadas pelos estudiosos, ele pode variar e ser chamado de monólogo interior. Adorno, Raimond, e Cannone adotam o termo monólogo interior como sinônimo de fluxo da consciência. A esse respeito, Cannone reconhece o problema de definição e esclarece:

[...] na França, desde Dujardin, designa-se o “tipo” tanto quanto a técnica narrativa pela expressão “monólogo interior”. Para melhor clareza, e porque aplicado a certos romances a expressão torna-se particularmente inadaptada, eu reservarei o substantivo unicamente para a técnica narrativa e denominarei “romance em monólogo interior” o tipo. (2001, p.27)¹⁵.

Silva (2009) emprega fluxo da consciência para o que ele chama de radicalização do monólogo interior. Segundo sua perspectiva, a percepção interior do indivíduo é apreendida pelo monólogo, mas “a ausência quase que absoluta do narrador, pelo menos em termos tipográficos” (p.25), implicando o que ele chama de “deixar ser/acontecer” é característico do fluxo da consciência. Julgamos que essa distinção, no entanto, não é suficientemente esclarecida pelo estudioso.

Ficaremos com a classificação de Humphrey, que utiliza o termo fluxo da consciência. Seus estudos acerca do tema são bastante elucidativos e detalhados quanto à conceituação e descrição das técnicas. Para o teórico estadunidense, fluxo da consciência (*stream of consciousness*) é um tipo de romance composto por quatro

¹⁴ Bibliotecas frequentadas durante o estágio doutoral na França como bolsista PDSE de agosto de 2013 a janeiro de 2014.

¹⁵ Tradução nossa do original: [...] en France, depuis Dujardin, on désigne le « type » aussi bien que la *technique* narrative, par l’expression de « monologue intérieur ». Pour plus de clarté, et parce qu’appliquée à certains romans l’expressions devient particulièrement inadaptée, je réserverai le nom pour la seule technique narrative et j’appellerai « roman en monologue intérieur » le type.

técnicas, sendo uma delas o monólogo interior. Desse modo, defende que um termo não pode ser sinônimo do outro, haja vista que o primeiro denomina uma tipologia de romance e o segundo, uma técnica específica:

O que de fato aconteceu é que *monologue intérieur* foi desajeitadamente traduzido para o inglês. Mas é verdade que os métodos dos romances em que este procedimento é usado é diferente e que há dúzias de outros romances que usam o monólogo interior sem que nenhum possa ser classificado de fluxo da consciência. Por exemplo, *Moby Dick*, *Les Faux-monnayeurs* e *Of time and river*. Fluxo da consciência não é, portanto, sinônimo de monólogo interior [...] (HUMPHREY, 1958, p.05)¹⁶.

Quanto à definição de fluxo da consciência, para Dujardin, *grosso modo*, significa as “*représentations cinématographique de la pensée*” (DUJARDIN apud CANNONE, 2001, p.26), ou seja, as representações cinematográficas do pensamento. É possível perceber como a literatura moderna se estabelece no diálogo com outras artes. Pensar a literatura no século XX e também XXI é entender que, na relação com outras artes, extrai delas mecanismos úteis para incorporar à sua própria forma. Sobre esse aspecto, Adorno (2012) afirma que assim como a fotografia obriga a pintura a uma guinada em suas técnicas, o romance perde igualmente muitas de suas funções para a reportagem, para os meios da indústria cultural, especialmente o cinema.

O fluxo da consciência é, para Adorno, “o mundo puxado para o espaço interior” (2012, p.59) ou a “tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (p.60).

Rosenfeld (1996) afirma que o fluxo da consciência é o desaparecimento da perspectiva quando não há mais mundo externo a projetar. Isso ocorre, pois, se a perspectiva é a expressão da relação entre duas instâncias, uma delas o homem, a outra, o mundo, e se a insegurança nos valores externos apresenta-se em declínio, há uma ruptura completa entre as duas instâncias (homem-mundo), então o que resta é apenas o fluxo da vida psíquica que absorve completamente o mundo.

¹⁶ Tradução nossa do original: [...]What has actually happened is that *monologue intérieur* was clumsily translated to English. But it is palpably true that the methods of the novels in which this device is used are different, and that there are dozens of others novels which use internal monologue which no one would seriously classify as stream of consciousness. Such are, for example, *Moby Dick*, *Les Faux-monnayeurs*, and *Of time and the River*. Stream of consciousness, then, is not a synonym for *monologue intérieur* [...].

O passado – que traz não somente a marca da cronologia, mas também as configurações espaciais e o conhecimento de uma determinada verdade – torna-se inviável, pois o eu do passado torna-se objeto para o narrador, distanciado, portanto concreto. No fluxo da consciência, a narração na voz do presente surge como forma de eliminar a distância entre o narrado e o narrador. Nesse caso, a “reminiscência transforma o passado em atualidade” para “apresentar a ‘geometria’ de um mundo eterno, sem tempo” (1996, p.92).

Raimond define o fluxo da consciência como a preocupação em comunicar não um fato, mas o pensamento conforme surge à mente da personagem. Desse modo, as associações de ideias substituem a ordem da narração. Futuro, passado e presente se confundem, e os pensamentos estão misturados a sensações provocadas pelo mundo exterior. Ele endossa a visão de Dujardin, para quem o “monólogo interior” tem como primeiro objetivo suprimir a intervenção aparente do narrador e permitir à personagem exprimir-se ela própria. Essa ausência de um ente organizador do discurso, denominado por Raimond de “Deus onisciente e ordenador que funda a realidade” (1966, p.274), enfraquece a sensação de solidez na realidade exterior e provoca a impressão de que não há mais realidade ou que ela não passa de um mito forjado por nossos sentidos.

Por meio de uma visada social, Lasch afirma que o fluxo da consciência compreende romances

[...] nos quais um ser desprovido de contornos, indefinível, intangível e invisível, um “eu” anônimo, que é, ao mesmo tempo, tudo e nada...usurpou o papel do herói (e ao mesmo tempo reduziu os outros personagens) à condição de visões, sonhos, pesadelos, ilusões, reflexos, quididades ou dependências desse “eu” todo poderoso. (1986, p.140).

No entanto, esse “‘eu’ todo-poderoso’ já não é mais forte. E o movimento para dentro de si não passa de um recuo necessário à sobrevivência do homem mutilado, sem apoio externo para seu agir e sentir, escondido em si mesmo na tentativa de escapar da insegurança do mundo em tempos terminais.

Silva (2009) apoia-se nessa ideia ao afirmar que os romances de fluxo da consciência são a expressão de um indivíduo solitário, apartado do real devido a sua impotência diante do mundo estilhaçado do pós-guerra e da cultura de massa.

Os protagonistas de *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010) encaixam-se na ideia de indivíduo solitário de Lasch, posteriormente retomada por Silva. Firmino (*Que enchente me carrega?*), ao se recusar a ceder aos padrões de

mecanização da produção de sapatos, agarrando-se à ideia de artesanato como forma de não alienação dos seres humanos, sofre os efeitos da escassez financeira, o que lhe traz sérias consequências para a vida pessoal. Em *Bolero de Ravel*, Adriano descrê da organização social em torno de compromissos sempre inadiáveis e esvaziados de um sentido válido (para ele). Vencer na vida como sinônimo de êxito profissional representa, aos olhos da personagem, submeter-se a uma lógica alienante que distancia o homem da sua humanidade.

Ambos afastam-se da vida social, pois não encontram na realidade externa esteio para suas concepções e, desse modo, refugiam-se no interior de si mesmos, mergulhando em memórias repetitivas como alternativa à vida que se lhes apresenta. Braff explora as áreas sobre as quais o espírito exerce seu domínio e, para tanto, faz de qualquer acontecimento ligado ao exterior um pedaço do mundo interno dessas personagens.

Retomando a ideia de que o nascimento do romance moderno está marcado pelo desenvolvimento da interioridade das personagens, Cannone afirma que o narrador tende a desaparecer à medida que a personagem ganha importância. Desse modo, em determinados romances, o que percebemos não é mais a consciência do narrador, mas, antes, a da personagem. A radicalização desse movimento conduz ao surgimento do fluxo da consciência.

De acordo com a estudiosa francesa, fluxo mental compreende todos os tipos de percepções mentais, como a agudeza intelectual, emotiva e sensorial a partir de um nível bruto de consciência (*le plus fruste*, p.26), ou pré-verbal, até o nível da racionalidade mais elaborada. No entanto, autores da ficção do fluxo da consciência devem se ater à representação da pré-consciência (*préconscience*) ou do inconsciente. Ela parte de Dujardin, para quem “a principal característica do monólogo interior será a de sempre se desenvolver no irracional” (DUJARDIN apud CANNONE, 2001, p.27)¹⁷.

A radicalização da vida interior implica a utilização de novos meios formais. A fim de descrever o conteúdo exato da consciência, como sensações, emoções, pensamentos ou lembranças ligadas também a percepções externas, reflexões e associações, é necessário representar um conteúdo disjunto e ilógico que se encontre, de alguma maneira, encadeado num fluxo de palavras, de imagens e de ideias que sejam

¹⁷ Tradução nossa do original: La principale caractéristique du monologue intérieur sera toujours de se développer dans l’irrationnel.

organizadas em duas técnicas: o monólogo interior e o indireto livre, e por vezes, ainda uma terceira, a narrativa psicológica “*psycho-récit*”.

Essas técnicas devem obedecer a três pontos essenciais: à ordem da poesia – as fronteiras dos gêneros se desfazem e as associações de ideias propiciam a criação de imagens para manifestar o conteúdo latente da consciência – à ordem do pensamento íntimo e inconsciente da personagem e à impressão de material bruto – consciência pré-verbal¹⁸ (2009, p.32).

Cannone não se afasta, em suas reflexões acerca do fluxo da consciência ou, como ela nomeia, romance em monólogo interior, dos estudos de Dujardin, que afirma:

O monólogo interior é, na ordem da poesia, o discurso sem ouvinte e não pronunciado pelo qual uma personagem exprime o seu pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente, anteriormente a toda organização lógica, isto é, em seu estado nascente, por meio de frases diretas empregadas com a mínima sintaxe, de modo a dar a impressão de um material bruto. (DUJARDIN apud CANNONE, 2009, p.32)¹⁹.

A pesquisadora não detalha as especificidades das técnicas, limita-se a uma conceituação bastante generalizada, não seguida de exemplos. Monólogo interior, segundo ela, é o procedimento em que a personagem fala sem a intercessão do narrador e não se dirige ao público. “Como que por encantamento” (p.22) penetramos em sua interioridade:

[...] A personagem começa a falar (pensar) sem a intercessão do narrador e não se dirige a ninguém: Dujardin define o monólogo interior como um “discurso sem ouvinte e não pronunciado”: nem narrador nem personagem têm a intenção de se fazerem escutar. (CANNONE, 2009, p.22)²⁰.

¹⁸ Tradução nossa do original : L’ordre de la poésie, la pensée intime et inconsciente du personnage, et l’impression du « tout venant ».

¹⁹ Tradução nossa do original: Le monologue intérieur est, dans l’ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l’inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c’est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l’impression « tout-venant ».

²⁰ Tradução nossa do original: [...] Le personnage se met à parler (à penser) sans l’intercession du narrateur et ne s’adresse d’ailleurs lui non plus à personne : Dujardin définit le monologue intérieur comme un « discours sans auditeur et non prononcé » : pas plus que le narrateur, le personnage n’a l’intention de se faire entendre.

O monólogo interior é aquele empregado por Joyce nas páginas finais de *Ulysses*. Quanto ao indireto livre (*l'indirect libre*), antigamente denominado de monólogo interior indireto, consiste na presença de uma terceira ou até mesmo segunda pessoa. No entanto, as vozes narrativas não interferem na dinâmica do discurso:

Ele pode ser escrito na segunda ou na terceira pessoa “na condição, entretanto, que seja interdito ao romancista toda intervenção pessoal”. É o que ele nomeia de “monólogo interior indireto”. Esta forma, hoje em dia chamada de indireto livre, foi marcadamente ilustrada por Virginia Woolf, enquanto Joyce empregava o monólogo interior. (2009, p.22)²¹.

O indireto livre coincide com o que Humphrey denomina monólogo interior indireto, assim como o monólogo interior de Cannone é o monólogo interior direto de Humphrey. Ao contrário de Cannone, o teórico estadunidense fornece exemplos e detalhes da técnica, esclarece pormenores que poderiam confundir aqueles que se lançam ao estudo do fluxo da consciência.

A “psycho-récit”, traduzida por nós como narrativa psicológica, é a narração em terceira pessoa com narrador onisciente “tout simplement la narration à la troisième personne, avec narrateur omniscient” (p.21). A diferença entre a psycho-récit e o indireto livre não são esclarecidas.

Essas três técnicas estão subjugadas às ordens supracitadas. A primeira, ordem da poesia, está ligada à dissolução da intriga que os romances de fluxo da consciência engendram. Abandona-se o princípio da intriga, pois se ajusta mal ao desejo da busca de uma verdade interior ou do refúgio de uma realidade externa pouco fiável. Buscam-se outras maneiras de assegurar a coerência e, sobretudo, a tensão necessária à narrativa que, segundo Cannone, está no princípio poético do texto. Desse modo, no romance de fluxo da consciência, a língua não serve mais para veicular uma intriga, ela é a própria intriga: “[...] o romance vai integrar certas representações que estavam tradicionalmente reservadas ao poema. [...] Ou ainda, o romancista buscará seus princípios de composição na música.” (2009, p.21-22)²².

²¹ Tradução nossa do original: Il peut être écrit à la deuxième ou à la troisième personne, « à la condition toutefois que le romancier s'interdise toute intervention personnelle ». C'est qu'il [Dujardin] nomme alors le « monologue intérieur indirect ». Cette forme, qu'aujourd'hui on appelle l'indirect libre, a été remarquablement illustrée par Virginia Woolf, exactement que Joyce pratiquait le monologue intérieur.

²² Tradução nossa do original: [...] le roman va intégrer certaines représentations qui étaient traditionnellement réservées au poème. [...] Ou bien encore, le romancier cherchera ses principes de composition dans la musique.

Como o desfiar do pensamento não obedece a uma temporalidade linear de acontecimentos e períodos, a intriga do texto, a partir de então sua própria linguagem, não poderá se situar fora do ritmo, dos ecos, das repetições. Em Woolf, observamos a construção de uma arquitetura textual a partir de ciclos naturais, como é o caso de *Mrs. Dalloway* diante das badaladas do Big Ben. Em *Ulysses*, não apenas as 24 horas de errâncias das personagens cotejam as aventuras de Odisseu, de Homero, como Joyce lança mão de procedimentos formais tais quais onomatopeias, corte de palavras para simbolizarem as errâncias do próprio pensamento. *Finnegans Wake*, segundo Cannone, é a aplicação limite desse princípio de poesia ao romance.

Domínio do pensamento íntimo e pré-consciente, o fluxo de consciência constitui-se como tentativa de reproduzir os pensamentos na ordem aleatória que chegam à personagem, respeitando o fluxo ininterrupto de suas ideias e sensações. Desse modo, como efeito de escrita, não há encadeamento lógico nos processos mentais, tampouco há pensamento inteiramente acabado.

O conteúdo da mente apresentado como material bruto, última ordem proposta por Dujardin e Cannone, é consequência da segunda, pois está ligada à impressão fragmentária da representação do pensamento. A partir do momento em que não se visualiza uma ideia completa, fixa, acabada, mas, ao contrário, pensamentos aleatórios, desconexos, interrompidos e retomados ao sabor ilógico da mente, abre-se uma nova forma de ver o mundo, composta de fragmentos – uma visão caleidoscópica que busca apreender a realidade.

O texto de Cannone não elucida completamente os conceitos que adota e os exemplos fornecidos ficam aquém das expectativas do leitor. Se a pesquisadora peca pela omissão de detalhes conceituais, sua obra é profícua no que diz respeito à contextualização da forma literária, abrindo diálogo entre a época da produção, seu contexto social e as implicações deste na forma escrita.

Segundo sua perspectiva, distância e focalização são a representação de certa visão de mundo e de uma determinada situação do homem no universo. É preciso buscar nas formas o subsídio para a compreensão do ser humano como sujeito histórico às voltas com seus problemas sociais. O fluxo da consciência, nascido em uma época de crise, traduz perfeitamente “uma visão do mundo e do ser presa a uma solidão ontológica e típica de nosso tempo” (2009, p.60)²³.

²³ Tradução nossa do original: une vision du monde et de l'être en proie à une solitude ontologique, typique de notre temps.

Humphrey segue caminho oposto ao de Cannone. Logo de início, lamenta não se deter nos meandros históricos ou filosóficos que cercam o assunto, pois sua obra *Stream of consciousness in the modern novel* (1958) busca elucidar o procedimento de construção da escrita do fluxo da consciência. Devido a esse objetivo, clareza conceitual, atenção à forma e exemplos ilustrativos ganham relevância em detrimento de reflexões de ordem ontológica.

Isso não significa que ele ignore a perspectiva histórico-social; na realidade, ela se faz presente no trajeto percorrido pela forma ficcional – de Proust ao radicalismo de *Finnegans Wake*, passando por Dorothy Richardson e Virginia Woolf. Seu trabalho alcança até a metade do século XX; no entanto, como Humphrey compreende o fluxo da consciência como resultado da suscetibilidade do romance às transformações sociais, ele não acha improvável ocorrerem modificações ou o surgimento de novas técnicas.

Na visão do teórico estadunidense, o fluxo da consciência por si só não é uma técnica. É, antes de tudo, um tipo de ficção que incorpora uma nova dimensão na escrita, a qual exige o uso das mais variadas técnicas ficcionais.

Uma vez que as narrativas de fluxo da consciência podem empregar uma multiplicidade de técnicas para desnudar a mente de uma personagem, a definição de um romance desse tipo dá-se mais facilmente pela identificação de seu conteúdo, que é a captação da consciência de uma ou mais personagens. A representação de uma consciência exige grande liberdade quanto ao movimento da escrita, podendo retroceder ou avançar no tempo, misturando passado, presente ou futuro imaginário:

O romance do fluxo da consciência é identificado mais rapidamente pelo seu assunto. Isto, mais que a sua técnica, seus propósitos ou temas, distingue-o. Portanto, os romances que utilizam a técnica do fluxo da consciência em um nível considerável provam, após análise, serem romances que têm como assunto essencial a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência representada serve como uma tela no qual o material dos romances é apresentado. (HUMPHREY, 1958, p.02)²⁴.

Assim, representar a consciência é buscar plasmar o aspecto descontínuo e essencialmente particular da consciência pré-verbal, ou seja, aquela em que os processos do pensamento “não são deliberadamente peneirados para comunicação

²⁴ Tradução nossa do original: The stream-of-consciousness novel is identified most quickly by its subject matter. This, rather than its techniques, its purposes, or its themes, distinguishes it. Hence, the novels that are said to use the stream-of-consciousness technique to a considerable degree prove, upon analysis, to be novels which have as their essential subject matter the consciousness of one or more characters; that is, the depicted consciousness serves as a screen on which the material in these novels is presented.

direta” (HUMPHREY, 1976, p.69). O resultado dessa representação é uma textura imperfeita e aparentemente incoerente dos processos psíquicos. Nesse ponto há um diálogo entre as ideias de Canonne e Humphrey:

Consciência indica toda a área de atenção mental, da pré-consciência até os níveis mais altos de racionalidade e comunicação. Esta última área é aquela com a qual a maior parte da ficção psicológica se preocupa. O Romance do fluxo da consciência difere-se de toda a ficção psicológica precisamente no que diz respeito aos níveis mais rudimentares que a verbalização racional – os níveis à margem da atenção. (HUMPHREY, 1958, p.02-03)²⁵.

No estado que antecede a elaboração racional da mente, ou seja, que diz respeito “aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional” (HUMPHREY, 1976, p.03), lembranças, pensamentos e sentimentos não aparecem em cadeia, mas em fluxo, o que torna a textura mental quase inapreensível. Por isso a grande contradição dessa forma narrativa encontra-se justamente no aspecto intraduzível da psique, pois sua essência incoerente, descontínua, móvel no tempo e espaço deve ser comunicada.

A metáfora do *iceberg* é usada para explicar o conteúdo dos romances do fluxo da consciência em comparação aos romances psicológicos. Para Humphrey, estes últimos ocupam-se da fração exposta do *iceberg*, enquanto os primeiros, da parte submersa: “Pensemos na consciência como tendo a forma de um iceberg – todo o *iceberg* e não apenas a pequena parte que fica à superfície. A ficção do fluxo da consciência está, com base nesta comparação, preocupada com a parte que fica abaixo da superfície” (1958, p.04)²⁶.

Desse modo, ao refletir sobre características literárias em escritores como Virginia Woolf, James Joyce, Dorothy Richardson, William Faulkner, entre outros, Humphrey classifica-os como autores de romances do fluxo da consciência, em oposição a Marcel Proust, pois em *À la recherche du temps perdu* o escritor “somente se ocupa do aspecto rememorativo da consciência. Proust estava propositalmente

²⁵ Tradução nossa do original: Consciousness indicates the entire area of mental attention, from preconsciousness on through the levels of the mind up to and including the highest one of rational, communicable awareness. This last area is the one with which almost all psychological fiction is concerned. Stream-of-consciousness fiction differs from all other psychological fiction precisely in that it is concerned with those levels that are more inchoate than rational verbalization – those levels on the margin of attention.

²⁶ Tradução nossa do original: Let us think of consciousness as being in the form of an iceberg – the whole iceberg and not just the relatively small surface portion. Stream-of-consciousness fiction is, to follow this comparison, greatly concerned with what lies below the surface.

recapturando o passado com finalidades de comunicação; portanto, não escreveu um romance de fluxo da consciência” (1976, p.4).

Dujardin e Canonne dividem a mesma posição em relação a Proust. Embora haja associações, como nos romances de fluxo da consciência, as frases longas, arquiteturalmente construídas distanciam-se das frases reduzidas à mínima sintaxe, essenciais à concepção dujardiana de fluxo da consciência: “[...] nele trata-se antes de restituir um trabalho de rememoração que funciona por associações, mas cujos frutos integram-se à consciência do presente de maneira clara, lógica e sempre sob a forma de pensamentos construídos e inteligíveis (CANONNE, 2009, p.27)²⁷.

Se há alguma concordância entre os autores, certamente não o há quanto à criação do fluxo da consciência. Humphrey considera Dorothy Richardson (1873-1957) – e não Dujardin – a iniciadora desse procedimento narrativo, a despeito da opinião de outros estudiosos, como Raimond e Tadié, ou mesmo de James Joyce:

Como muitos daqueles que deram origem a gêneros artísticos, o pioneiro no fluxo da consciência no século vinte permanece o menos conhecido entre os famosos e importantes escritores do fluxo da consciência. É o preço que um escritor paga, mesmo um escritor experimental. Leitores podem justificadamente negligenciar Dorothy Richardson, mas ninguém que entenda do desenvolvimento da ficção do século XX pode. Com um grande débito a Henry James e Joseph Conrad, ela inventou a representação ficcional do fluxo da consciência. (HUMPHREY, 1958, p.09)²⁸.

Todavia Richardson publica seu primeiro livro, *The Quakers past and present*, apenas em 1914, quase duas décadas depois da publicação de *Les Lauriers sont Coupés* (1887). Para Humphrey, há confusão e vagueza na explicação de Dujardin e, assim, critica o conceito de fluxo da consciência engendrado pelo escritor e crítico francês, como observamos abaixo:

Édouard Dujardin, que diz ter sido o primeiro a usar a técnica do monólogo interior no romance *Les Lauriers sont coupés* (1887), deu-nos o que infelizmente é a definição padrão da técnica como “o

²⁷ Tradução nossa do original: [...] chez lui il s’agit avant tout de restituer un travail de remémoration qui fonctionne par associations, certes, mais dont les fruits s’intègrent à la conscience du présent de façon claire, logique et toujours sous la forme de pensées construites et intelligibles.

²⁸ Tradução nossa do original: Unlike most originators of artistic genres, the twentieth-century pioneer in stream of consciousness remains the least well-known of the important stream-of-consciousness writers. It is the price a writer pays, even an experimental writer, for engendering monotony. Readers may justifiably neglect Dorothy Richardson, but no one who would understand the development of twentieth-century fiction can. With a great debt to Henry James and Joseph Conrad, she invented the fictional depiction of the flow of consciousness.

discurso de uma personagem em cena, tendo como objetivo introduzir-nos diretamente em sua vida interior sem *nenhuma intervenção do autor* através de explicações ou comentários; [...] assim difere do monólogo tradicional: a este respeito, é a expressão do mais *intimo pensamento que beira ao inconsciente*; em sua forma, é produzido em frases diretas reduzidas à mínima sintaxe, e portanto, corresponde essencialmente à *concepção que temos hoje de poesia*”²⁹. Estes itálicos foram colocados para enfatizar o que é mais confuso e finalmente não acurado em sua definição. Mais do que continuar a se basear nessa autoridade, parece-me mais inteligente usar a vantagem da passagem de duas décadas – importante para o desenvolvimento das técnicas do monólogo interior – para tentar alcançar uma definição mais simples e mais acurada. Monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e processo mental de uma personagem, parcialmente ou inteiramente não pronunciado. (1956, p.24)³⁰.

Ora, se para Humphrey, e não sem razão, a definição de Dujardin é imprecisa, podemos muito bem justificá-la pelo fato de que foi este o primeiro crítico literário a tratar de tal técnica ficcional. Depois da publicação de *Ulysses* e dos ensaios de Dujardin, houve um florescimento nos romances de fluxo da consciência, bem como um maior amadurecimento da crítica a respeito do tema.

De todo modo, o protesto de Humphrey chama a atenção para algo bastante elucidativo a respeito do procedimento: as narrativas do fluxo da consciência buscam a representação da consciência em vários níveis, quer seja seu conteúdo parcial ou inteiramente não elaborado para a comunicação. Não se trata apenas, como afirma Dujardin, de um nível que se aproxime do inconsciente; deve voltar-se também para o substrato da consciência, bem como o modo de representá-la (*whatness* e *howness*). No conteúdo, estão as sensações, memórias, imaginações, intuições – experiências mentais; no modo de representá-lo, estão os símbolos e os processos associativos.

²⁹ Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l’oeuvre de James Joyce (Paris, A Messein, 1931), TR. From pp. 58-59.

³⁰ Tradução nossa do original: Édouard Dujardin, who claims to have used interior monologue technique first in his novel, *Les Lauriers sont coupés* (1887), gave us what is unfortunately the standard definition of that technique as “the speech of a character in a scene, having for its object to introduce us directly into the interior life of that character, *without author intervention* through explanations or commentaries; ... it differs from traditional monologue in that: in its matter, it is an expression of the most *intimate thought that lies nearest the unconscious*; in its form, it is produced in direct phrases reduced to the minimum of syntax; and thus it corresponds essentially to the *conception we have today of poetry*.” The italics are added and emphasize what is most confusing and finally inaccurate about this definition. Rather than to continue reliance on this as authority, it seems wise to use the advantage of the passage of an important two decades – important to the development of interior-monologue techniques – to try a more simple and a more accurate definition. Interior monologue is, then, the technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely unuttered.

A associação de ideias é um importante procedimento para a representação da consciência, pois permite revelar a incoerência e a descontinuidade da mente, bem como seu caráter de intimidade. O que a define é o poder que tem uma coisa de sugerir outra por meio de associações de qualidades, quer sejam elas contrastantes ou similares. As associações de ideias são controladas por três fatores: a memória, os sentidos e a imaginação.

Assim, determinado perfume pode remeter uma personagem a certas lembranças involuntárias; da mesma maneira, uma lembrança pode se vincular a outra lembrança completamente distinta ou despertar projeções futuras. A lógica associativa é de caráter privado, inconsciente, inclusive para a personagem que a produz. As lembranças saltam de uma a outra sem que, muitas vezes, seja possível estabelecer o elo entre elas.

As associações de ideias estão presentes em toda a literatura de fluxo da consciência. Além delas, para capturar o conteúdo psíquico, Humphrey nos aponta quatro técnicas primárias: o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, a descrição feita por um narrador onisciente e o solilóquio.

O monólogo interior é a técnica mais usada. A personagem não se direciona ao leitor ou a qualquer outra personagem, tampouco sua fala busca elucidar ou facilitar a leitura, é como se o pensamento fosse captado em pleno andamento, escusando-se de qualquer explicação. Há um “elemento de estudada incoerência”, ou seja, o vago e o impreciso são características essenciais nessa técnica.

A diferença entre o monólogo interior direto e indireto é que o primeiro (*direct interior monologue*) não possui interferência do narrador. É o pensamento “cândido”, sem verbos *dicendi*, sem nenhuma explicação ou comentário externo:

Monólogo interior direto é o tipo de monólogo interior apresentado com um mínimo de interferência possível e que não pressuponha um ouvinte. É o tipo de monólogo com que Dujardin está preocupado em sua definição. Um exame dos seus métodos revela: que ele apresenta a consciência diretamente ao leitor sem a interferência do autor, ou seja, há um completo ou quase completo desaparecimento do autor na página com suas didascálias “ele disse” e “ele pensou” e com comentários explicativos. [...] Resumindo, o monólogo é apresentado como sendo completamente cândido, como se não houvesse leitor. (1958, p.25)³¹.

³¹ Tradução nossa do original: Direct interior monologue is that type of interior monologue which is represented with negligible author interference and with no auditor assumed. It is the type of monologue that Dujardin is concerned with in his definition. An examination of its special methods reveals: that it presents consciousness directly to the reader with negligible author interference; that is, there is either a complete or near-complete disappearance of the author from the page, with his guiding “he said”s and “he

A candura do pensamento e a ausência de explicação do narrador dificultam o entendimento dos acontecimentos. No entanto, esta é a técnica que mais se aproxima do que seria a captação da consciência pré-verbal no momento mesmo em que surge, o da enunciação. O monólogo interior direto mais famoso é o de Molly Bloom, nas extensas páginas finais de *Ulysses*.

[...] o sol brilha para você ele me disse no dia em que estávamos deitados entre os rododendros no cabo de Howth com seu terno de tweed cinza e seu chapéu de palha no dia em que eu o levei a se declarar sim primeiro eu lhe dei um pedacinho de doce de amêndoa que tinha em minha boca e era ano bissexto como agora sim há 16 anos meu Deus depois daquele longo beijo quase perdi o fôlego sim ele disse que eu era uma flor da montanha sim certo somos flores todo o corpo da mulher sim foi a única coisa verdadeira que ele me disse em sua vida e o sol está brilhando para você hoje sim por isso ele me agradava vi que ele sabia ou sentia o que era uma mulher e tive a certeza de que poderia sempre fazer dele o que eu quisesse e dei-lhe todo prazer que pude para levá-lo a me pedir o sim e eu não quis responder logo só fiquei olhando para o mar e para o céu pensando em tantas coisas que ele não sabia [...] (JOYCE, 1971, p. 96).

Nas palavras de Humphrey, o trecho final de *Ulysses* é “talvez o mais famoso e certamente o mais extenso e mais bem-sucedido monólogo interior” (1958, p.26). Ele apresenta o passeio dos pensamentos de Molly Bloom, que está na cama. Ela havia acordado com a chegada tardia do marido, Leopold.

É preciso destacar que Molly está sozinha no momento do diálogo, pois Leopold dorme a seu lado. Não há, portanto, ouvinte na cena. Os elementos de incoerência e fluidez são enfatizados pela completa ausência de pontuação ou de introdução às personagens e eventos aos quais ela se refere. A interrupção de uma ideia por outra mostra como seu pensamento surge num fluxo, e não encadeado como em uma corrente. À medida que o monólogo progride, atinge graus mais baixos da consciência, o discurso se torna, portanto, ainda menos preciso até que Molly finalmente adormece e o romance termina.

O monólogo interior indireto (*indirect interior monologue*) mostra o pensamento da personagem como se ele saísse diretamente de sua consciência. Contudo, é um narrador onisciente que nos apresenta esse material psíquico. Ele tece comentários e

thought”s and with his explanatory comments. In short, the monologue is represented as being completely candid, as if there were no reader.

descrições que guiam o leitor através da consciência da personagem. No tocante a outras características, não há diferença essencial entre os monólogos interiores. É importante ressaltar que embora haja a presença de um narrador na cena, ele busca retratar a qualidade fundamental da mente, com suas peculiaridades e processos psíquicos:

A diferença básica entre as duas técnicas é que monólogo interior indireto dá ao leitor a impressão da contínua presença do autor, enquanto no monólogo interior direto ele é excluído na maior parte da obra ou inteiramente. Esta diferença, por sua vez, admite outras diferenças, como o uso da terceira pessoa ao invés da primeira, o maior uso de métodos descritivos e explicativos para apresentar o monólogo e a possibilidade de grande coerência e unidade na seleção do material. Ao mesmo tempo, fluidez e senso de realismo na representação dos estados da consciência devem permanecer (1958, p.29)³².

A presença constante do narrador permite explorar elementos descritivos e maior coerência, unidade e fluidez, como aponta o excerto acima. No entanto, não se pode esquecer de que seu objetivo é atingir a representação do material pré-verbal produzido na mente da personagem. Portanto, uma maior organização do discurso em relação ao monólogo interior direto não exclui a qualidade imprecisa, desconexa e particular da psique humana.

Um exemplo é a obra *Mrs. Dalloway*, da qual seguem abaixo suas primeiras linhas:

Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores.
 Pois Lucy estava com todo o serviço programado. Iam retirar as portas dos gonzos; os homens da Rumpelmayer's estavam para chegar. Além disso, pensou Clarissa Dalloway, que manhã – fresca como de encomenda para crianças na praia.
 Que divertimento! Que mergulho! Pois tinha sido esta a impressão quando, com um leve ranger dos gonzos, que podia ouvir agora, havia escancarado as portas francesas e mergulhado no ar livre em Bourton. Que fresco, que calmo, mais tranquilo do que este, claro, era o ar de manhã cedo; como o tapa de uma onda; o beijo de uma onda; frio e cortante e mesmo assim (para uma mocinha de dezoito anos, como era na época) solene, sentindo, como sentiu ali de pé à porta aberta, que

³² Tradução nossa do original: The basic difference between the two techniques is that indirect monologue gives to the reader a sense of the author's continuous presence; whereas direct monologue either completely or greatly excludes it. This difference in turn admits of special differences, such as the use of third-person instead of first-person point of view; the wider use of descriptive and expository methods to present the monologue; and the possibility of greater coherence and of greater surface unity through selection of materials. At the same time, the fluidity and the sense of realism in the depiction of the states of consciousness can be remained.

algo prodigioso estava para acontecer; olhando as flores, as árvores com a névoa se dissipando e as gralhas subindo e descendo; de pé, olhando, até que Peter Walsh falou: “Cismando entre as plantas?” – foi isso? – “Prefiro gente a couves-flores” – foi isso? Deve ter falado durante o desjejum num dia em que ela saiu à varanda – Peter Walsh. Estava para voltar da Índia num dia desses, em junho ou julho, não lembrava bem, pois as cartas dele eram prodigiosamente insípidas; eram seus ditos que a pessoa lembrava; os olhos, o canivete, o sorriso, o jeito irritadiço e, quando milhões de coisas tinham desaparecido totalmente – que estranho! –, alguns ditos como aquele das couves. (WOOLF, 2013, p.05).

Na comparação entre o trecho anterior com o monólogo de Molly Bloom podemos observar como o excerto de Woolf aparenta maior clareza. Isso ocorre, pois há no texto de Woolf certa continuidade nos pensamentos (“Mrs. Dalloway **disse** que ela mesma iria comprar as flores. Pois Lucy...”) Além disso, os verbos *discendi*, como em “Mrs. Dalloway **disse**...” ou em “Além disso, **pensou** Clarissa Dalloway...” auxiliam na construção da coerência.

É preciso considerar, todavia, que no trecho destacado há um estudado elemento de incoerência devido às vagas referências a momentos (“para uma mocinha de dezoito anos, como era na época”), a lugares (Bourton) e a pessoas (Lucy, Peter Walsh). Além disso, o uso do discurso indireto livre parece diminuir a presença do narrador para colocar diante do leitor o pensamento de Clarissa Dalloway, produzindo a sensação de que o pensamento se manifesta diretamente da personagem (“Que divertimento! Que mergulho! Pois tinha sido esta a impressão quando, com um leve ranger dos gonzos, que podia ouvir agora, havia escancarado as portas francesas e mergulhado no ar livre em Bourton...”).

Duas outras técnicas são também usadas para a construção dos romances em fluxo da consciência, a descrição feita por um narrador onisciente (*description by an omniscient author*) e o solilóquio (*soliloquy*). Humphrey chama atenção para o fato de que essas duas técnicas não são específicas do século XX, tendo sido encontradas em diversos momentos da história literária.

A descrição feita por um narrador onisciente é bastante familiar, pois a onisciência é um dado muito antigo e sempre aceito pelos leitores. Essa técnica, portanto, não prescinde do narrador em terceira pessoa e, mais do que isso, não pretende disfarçar a sua presença, como acontece no monólogo interior indireto. Ao invés de

acontecimentos externos, descrições de paisagens ou ações, o material narrado é a consciência das personagens:

Esta técnica de fluxo da consciência pode ser definida, simplesmente, como uma técnica usada para representar o conteúdo e os processos psíquicos da personagem em que um autor onisciente descreva a mente através de métodos convencionais de narração e descrição. A técnica é, em todo caso, combinada com outra das técnicas básicas do fluxo da consciência em todo o romance, embora seja ocasionalmente usada sozinha em passagens extensas ou trechos do romance. (1958, p.33-34)³³.

De acordo com Humphrey, em todos os volumes de *Pilgrimage*, Dorothy Richardson emprega a descrição feita por narrador onisciente. Mas é um procedimento também encontrado em certas passagens de Woolf, Faulkner e Joyce, pois é usualmente combinada com outras das técnicas do fluxo da consciência:

O pequeno choque fez com que sua mente fosse sentindo ao longo da estrada que eles tinham acabado de deixar. Ela considerou sua longura ininterrompida, as suas lojas, a sua ausência de árvores. A larga avenida, ao longo da qual eles agora começavam a seguir, repetia-a numa escala mais ampla. Os passeios eram largas calçadas a que se chegava na estrada por degraus de pedra, em número de três. As pessoas que passavam por elas não se pareciam com ninguém que ela conhecesse. Eram todas semelhantes. Eram... ela não encontrava nenhuma palavra para a estranha impressão que lhe faziam. Coloria todo o bairro através do qual elas tinham vindo. Era parte do novo mundo ao qual ela tinha prometido ir a 18 de setembro. Era já o seu mundo, e ela não tinha palavras para ele. Não seria capaz de transmiti-lo a outros. Estava seguro de que sua mãe não o tinha percebido. Precisava tratar com ele sozinha. Tentar falar a seu respeito, mesmo com Eva, exauriria a sua coragem. Era o seu segredo. Um estranho segredo para toda a sua vida como Hanover tinha sido. Mas Hanover era bonita [...] (RICHARDSON apud CARVALHO, 1981, p.59).

Procedimentos narrativos e descritivos são empregados em abundância, por isso o discurso torna-se mais organizado. Essa é a diferença essencial em relação ao monólogo interior indireto. No caso do monólogo, a não organização do material psíquico é mais evidente, haja vista que o narrador se comporta como uma espécie de

³³ Tradução nossa do original: This technique of stream of consciousness may be defined, simply, as the novelistic technique used for representing the psychic content and processes of a character in which an omniscient author describes that psyche through conventional methods of narration and description. The technique is, in every case, combined with another of the basic techniques of stream of consciousness within any novel as a whole, although it is occasionally used alone in extended passages or in sections of a novel.

médium da mente das personagens, ou seja, sua presença é minimizada em benefício da representação e de uma visão mais pura dos processos mentais.

O discurso indireto livre implica o estreitamento entre a linguagem usada pelo narrador e a linguagem da personagem focalizada. É por esse motivo que no monólogo interior indireto o leitor muitas vezes não percebe a mediação de uma terceira pessoa. No caso da descrição feita por narrador onisciente, a apresentação dos pensamentos é feita pela linguagem do narrador, mesmo que ela não coincida com a da personagem.

O solilóquio é a técnica por meio da qual a consciência da personagem é apresentada diretamente dela para o leitor sem contar com a presença do narrador. Contudo, há a suposição de pelo menos um ouvinte, o que torna o discurso ainda mais organizado em relação às técnicas anteriores. Segundo Humphrey, o solilóquio não atinge níveis de consciência tão baixos quanto aqueles alcançados pelo monólogo interior direto:

Solilóquio no romance de fluxo da consciência pode ser definido como a técnica de representação do conteúdo e processos mentais de uma personagem diretamente ao leitor sem a presença de um narrador, mas com um público tacitamente assumido. Portanto, é necessariamente menos cândida e mais limitada na profundidade da consciência que ela pode representar em comparação ao monólogo interior. O ponto de vista é sempre da personagem e o nível de consciência está sempre próximo à superfície. (HUMPHREY, 1958, p.36)³⁴.

Na comparação entre solilóquio e monólogo interior direto, que também é narrado em primeira pessoa, percebemos uma grande distinção entre as técnicas no que diz respeito ao objetivo: o solilóquio comunica emoções e ideias, todavia está sempre relacionado a enredo e ação; por outro lado, o monólogo interior busca representar essencialmente os processos psíquicos e por isso é despido de intrigas.

Sua diferença para o solilóquio encontrado no drama consiste na diversidade de situação e na debilidade de coesão lógica que a expressão de ideias e emoções encerra. O uso do solilóquio, como técnica para a ficção do fluxo da consciência, deu-se tardiamente em relação às outras (aproximadamente 15 anos de diferença de Richardson, Joyce e Woolf) com a publicação de *As I lay dying*, de Faulkner (1930) e

³⁴ Tradução nossa do original: Soliloquy in the stream-of-consciousness novel may be defined as the technique of representing the psychic content and process of a character directly from character to reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed. Hence, it is less candid, necessarily, and more limited in the depth of consciousness that it can represent than is interior monologue. The point of view is always the character's, and the level of consciousness is usually close to the surface.

The waves, de Woolf (1931). Tal distanciamento temporal possibilitou alterações no modo de representação do fluxo da consciência:

As técnicas de apresentação do fluxo da consciência desenvolveram-se muito nos últimos quinze anos. Este desenvolvimento deveu-se parcialmente ao estímulo do grande interesse em análises psicológicas, parcialmente ao domínio das técnicas apresentadas em *Ulysses* e em grande medida pelo surgimento de romancistas que reconheceram o valor da representação da consciência pré-verbal, mas que também visavam utilizar as vantagens do enredo e ação das narrativas tradicionais. (HUMPHREY, 1958, p.38)³⁵.

Os romances que utilizam o solilóquio representam uma bem sucedida combinação entre fluxo da consciência e ação externa:

Por isso fica aí fora, bem embaixo da janela, serrando e pregando o maldito caixão. Exatamente onde ela pode vê-lo. Onde todo o ar que ela aspira está cheio de suas marteladas e dos gemidos da serra, onde ela pode vê-lo dizendo "Veja. Veja que caixão bom estou fazendo para você." Eu lhe disse para trabalhar em outro sítio." E lhe disse mesmo: "Meu Deus, você quer vê-la aí dentro?". Igual ao tempo em que ele era pequeno e ela disse que, se tivesse adubo, tentaria cultivar algumas flores, e ele apanhou a cesta de pão e trouxe-a, da estrebaria, cheia de estrume. (FAULKNER, 1978, p.20-21).

Embora se possa encontrar no trecho anterior mais coerência e clareza que nas outras técnicas, é possível destacar os elementos que caracterizam o fluxo da consciência. O início desse trecho, por exemplo, é também o início de uma sessão (*Jewel*). Não há prévia contextualização do fato narrado, que se inicia diretamente com "Por isso fica aí fora, bem embaixo da janela, serrando e pregando o maldito caixão".

Além disso, algumas orações estão arranjadas de forma a transmitir os pensamentos da personagem tal qual eles se originaram em sua mente. Um exemplo é "Igual ao tempo em que ele era pequeno e ela disse que, se tivesse adubo, tentaria cultivar algumas flores, e ele apanhou a cesta de pão e trouxe-a, da estrebaria, cheia de estrume", trecho no qual observamos a associação de ideias, mas também uma organização sintática que procura a oralidade.

³⁵ Tradução nossa do original: The techniques for presenting stream of consciousness had developed much in those fifteen years. This development was partly from the stimulus of growing interest in psychoanalysis, partly from the masterful display of techniques in *Ulysses*, and greatly from the emergence of novelists who recognized the value of depicting prespeech consciousness, but who wanted also to utilize the advantages of the traditional novel of plot and action.

Monólogo interior direto e indireto, descrição feita por um narrador onisciente e solilóquio são técnicas primárias na elaboração do fluxo da consciência. Podem ou não se mesclar, e estão continuamente ligadas ao processo de associação de ideias. Além desses mecanismos citados, há outros que auxiliam na representação do fluxo da consciência. São inclusive ferramentas usadas no campo cinematográfico. O emprego dessas técnicas secundárias por Humphrey mostra, a despeito das ressalvas que possa ter com relação a Dujardin, que o escritor e crítico francês não se equivocava completamente ao afirmar que o monólogo interior é a representação cinematográfica do pensamento (CANNONE, 2009, p.26) .

Voltamos ao diálogo da literatura moderna com outras artes. Abrem-se as fronteiras entre literatura e cinema, quer seja para a criação de novas formas literárias, quer seja para o empréstimo de instrumentos de análise textual.

Montagem é o primeiro desses instrumentos. Serve para criar uma rápida sucessão de imagens ou a sobreposição delas com o intuito de produzir um efeito de sentido, como mostrar o movimento ou a multiplicidade de um objeto, por exemplo. A fim de obter tal resultado, serve-se da combinação de outras técnicas, como *slow-motion*, *fade-out*, *cutting*, *close-up*, *panorama*, e *flash-back*.

Ismail Xavier (2005) e Jacques Aumont (1993) elucidam os termos mencionados. Segundo os autores, montagem refere-se à descontinuidade de registro, caracterizada por combinações de trechos de filmes. É a arte de editar tomadas ou planos a fim de formar uma sequência, e então unir essa sequência a outra. Na literatura a partir da perspectiva cinematográfica, podemos pensar a montagem como a estrutura textual arranjada pelo autor. É, *grosso modo*, o produto literário final.

As técnicas que se seguem auxiliam a montagem. *Slow motion* ou câmera lenta produz um efeito retardado na cena. *Close-up* é um plano que aproxima um pormenor e o torna nítido. *Fade-out* consiste no desaparecimento gradual do plano. *Fade-in*, ao contrário, é o aparecimento gradual da imagem. O *cutting*, ou corte, é a passagem direta de uma cena para outra dentro do filme. Todo plano pressupõe dois planos, um que antecede e outro que sucede o corte. No panorama a câmera se move de um lado a outro da cena. Isso permite uma visão geral do ambiente. *Flash-back* é o recurso que revela algo do passado, enquanto o *flash-foward* revela parcialmente o que acontecerá após o momento presente.

Humphrey não define nenhuma das técnicas, mas afirma que elas se preocupam com um fluxo maior ou menor de informações, bem como auxiliam no ritmo mais ou menos lento do discurso literário; por exemplo, o *slow-motion* e o *close-up* podem ser utilizados para a representação de detalhes subjetivos e auxiliar na expansão temporal de um momento em particular, enquanto o panorama abrange certa quantidade de informações dentro de pouco espaço de tempo.

Há ainda outros recursos aplicados, como desvios da norma-padrão do idioma, rompimento da sintaxe, recursos tipográficos, como itálico para Faulkner, parênteses para Woolf. Para finalizar, Humphrey (1958, p.86) sublinha que é preciso se atentar aos padrões que surgem nas obras de ficção do fluxo da consciência. Uma vez que a intriga fica em segundo plano, a unidade narrativa não está, necessariamente, no enredo e, sim, em algum artifício ordenador que pode ser:

1. Unidades (tempo, lugar, personagem e ação)
2. Motivos condutores (*leitmotiv*)
3. Padrões literários previamente estabelecidos (farsas)
4. Estruturas simbólicas
5. Arranjos cênicos formais
6. Esquemas cíclicos naturais (marés, estações, etc.)
7. Esquemas cíclicos teóricos (estruturas musicais, ciclos históricos, etc.)

Em *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária* (1981), Alfredo Leme Coelho de Carvalho saúda os estudos de Humphrey. Para ele, o fluxo da consciência está ligado à focalização, sendo, na realidade “a especialização de um determinado modo de foco narrativo” (p. 51) que visa à “apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (p.51).

Partindo da divisão das técnicas basilares propostas por Humphrey (monólogo interior direto e indireto, descrição feita por um narrador onisciente e solilóquio), propõe uma nova classificação: monólogo interior livre, monólogo interior orientado, descrição por autor onisciente, solilóquio e impressão sensorial.

O monólogo interior livre é muito semelhante ao monólogo interior direto. Carvalho o descreve como o discurso que apresenta a mínima interferência do autor. Considera o monólogo de Molly Bloom exemplar dessa técnica, no entanto, busca extrair exemplos da literatura brasileira. O excerto seguinte foi retirado de *As meninas*, de Lygia Faundes Telles:

Era ir pensando na rotina do dia: banho. Ginástica. O certo seria fazer a ginástica antes mas devia estar com a pressão baixa, precisava de água quente para o estímulo inicial. Embora passageiro. ‘Ai meu pai’. Almoço com a mãe, como estaria ela? Péssima, naturalmente. Não esquecer de pedir a chave do carro, dia-sim dia-não Lia vinha pedir aquela chave, por sorte a mãe era vagotônica, não lembrava que já tinha emprestado na véspera. ‘Queira Deus que Lião não seja metralhada dentro dele’. Faculdade. Fabrizio devia estar por lá atizando a greve. Laçá-lo para um cinema, festival Greta Garbo, ih, paixão por essa mulher. (TELLES, 1974, p.94).

Há uma diferença entre o conceito de Humphrey e o de Carvalho no que tange à interferência do autor. Para o brasileiro, o monólogo interior livre pode não se desfazer completamente da figura do narrador, que surge aqui ou ali de maneira muito sutil por meio do discurso indireto livre, como na primeira frase do excerto “Era ir pensando na rotina do dia: banho”. De maneira geral, o leitor não deve percebê-lo, pois sua presença é pontual e pequena.

Monólogo interior orientado é o monólogo interior indireto de Humphrey. Apresenta a consciência por meio de um narrador, que deve usar marcas estilísticas que caracterizem o pensamento da personagem. Optou pela diferença de nomenclatura a fim de evitar uma denominação menos “precisa e sujeita a objeções” (p.55). Exemplifica a técnica o trecho de “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, de Clarice Lispector:

Seus olhos de novo fitaram aquela rapariga que, já d’entrada, lhe fizera subir a mostarda ao nariz. Logo d’entrada percebera-a sentada a uma mesa com seu homem, toda cheia dos chapéus e d’ornatos, loira como um escudo falso, toda santarrona e fina – que rico chapéu que tinha! -, vai ver que nem casada era, e a ostentar aquele ar de santa. E com seu rico chapéu bem posto. Pois que bem lhe aproveitasse a beatice! e que se lhe não entornasse a fidalguia na sopa! As mais santazitas eram as que mais cheias estavam de patifaria. E o criado de mesa, o grande parvo, a servi-la cheio de atenções, o finório: e o homem amarelo que a acompanhava a fazer vistas grossas. (LISPECTOR, 1974, p.16-17).

O discurso indireto livre é usado em abundância, como nas frases “[...] toda cheia dos chapéus e d’ornatos, loira como um escudo falso, toda santarrona e fina – que rico chapéu que tinha! [...]”, “[...]vai ver que nem casada era, e a ostentar aquele ar de santa.” “E com seu rico chapéu bem posto. Pois bem lhe aproveitasse a beatice! e que se lhe não entornasse a fidalguia na sopa! As mais santazitas eram as que mais cheias estavam de patifaria. E o criado de mesa, o grande parvo, a servi-la cheio de atenções, o finório [...]”. Mas o narrador se faz presente por meio da terceira pessoa “Seus olhos

[...]”, “[...] lhe fizera subir a mostarda [...]”, “[...] percebera-a sentada a uma mesa [...]” e por meio da conjugação do pretérito imperfeito em “[...] o homem amarelo que a acompanhava a fazer vistas grossas”, indicando discurso reportado.

O solilóquio, como em Humphrey, pressupõe uma audiência ao apresentar o fluxo de pensamentos sem interferência de uma voz mediadora, como observamos no excerto a seguir, retirado de *Avalovara*, de Osman Lins (1924-1978):

Ajoelhado no tapete, descalço os sapatos [da amada], descalço-os e beijo os pés recurvos, pequenos, cavados nas plantas. As unhas esmaltadas luzem sob as meias transparentes. Tomo nas mãos os seus pés, os dois (ela, no sofá, meio curvada afagando-me a cabeça) e descanso o rosto sobre eles. Nascem e abrem-se, nos pés, dentro dos pés, entre os ossos finos, violetas invisíveis: sinto-as. [...] A quem pertencem, realmente, estes pés sob meu rosto e dentro dos quais ouço vozes? Ela repete meu nome, docemente: “Abel! Abel!”. (LINS, 1975, p.17).

O parágrafo apresenta um narrador que, ao relatar uma atitude de carinho para com a mulher amada, não deixa de dar pistas ao leitor, como o local em que a mulher amada repousa, a posição em que ela se encontra. No entanto, suscita sensações (as violetas que se abrem nos pés) e questionamentos (a quem de fato pertenceria o pé acariciado) ainda pouco palpáveis para serem entendidos a partir de uma perspectiva externa.

Todavia, ao se comparar o discurso anterior com o excerto de “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, em que Lispector emprega, segundo Carvalho, o monólogo interior orientado, percebemos no excerto de Lins uma maior clareza, como se houvesse a preocupação em organizá-lo para o leitor. A indicação entre parênteses, por exemplo, poderia ser vista como uma didascália, orientando a leitura.

Descrição por autor onisciente tampouco difere da técnica de Humphrey. Neste, apresenta os pensamentos de uma personagem por meio de um narrador onisciente que ao fazê-lo, utiliza linguagem própria e não o estilo da personagem:

O homem nada poderia fazer senão esperar que a primeira penumbra lhe revelasse um caminho. Enquanto isso poderia dormir no chão que, distanciado pelas trevas, lhe pareceu inalcançável. Já não mais atizado pelo perigo, desaparecera a sagacidade que lhe seria agora apenas um entrave. E de novo o embrutecimento suave o dominava. O chão era tão longe que, abandonando o corpo, este por um instante experimentou a queda no vácuo. Mal porém tocara numa terra que a seus pés se esquivara, e esta instantaneamente se desencantou em algo

resistente, cujas rugas estáveis pareciam as do céu da boca de um cavalo. O homem estirou as pernas e encostou a cabeça. Agora se imobilizara, o ar afiara-se e doía extremamente limpo. O homem não estava com sono mas no escuro não saberia o que fazer da grande vigília. Além do mais não tinha assunto (LISPECTOR, 1970, p.16).

As técnicas apresentadas por Carvalho são muito semelhantes, com exceção da impressão sensorial. Esta busca captar apenas as sensações provocadas na personagem, sem se ater a reflexões, memórias ou quaisquer outros movimentos da consciência:

[...] edifícios cinzentos erguendo-se em ambos os lados, sentindo-se para longe na distância que chegava – ângulos nítidos contra o céu... amaciados ângulos de edifícios contra outros edifícios... altos ângulos moldados moles como miolo de pão, com profundas sombras inferiores... trepadeiras engastando-se em balões... tiras de flores de janela através dos edifícios, escarlates, amarelas, ascendendo; uma confusão de branco e cor de alfazema ao longo de uma amurada que se curvava... uma camada de verde trepadeira subindo em uma frontaria de casa pintada de branco... Sons de coisas próximas e visíveis listadas e entalhadas à proporção que se moviam, conduzindo para sons distantes sem traço... soando juntos. (RICHARDSON apud CARVALHO, 1981, p.58-59).

O trecho anterior, retirado de *Pilgrimage*, é uma descrição do impacto que a cidade provoca na personagem. As impressões são traduzidas plasticamente, por isso o destaque para cores, sons, cheiros. Carvalho aponta para o fato de que, nessa técnica, a personagem deixa-se levar unicamente por sensações e, desse modo, sua mente assume uma posição passiva, absorvendo o seu entorno sem, no entanto, refletir a respeito dele: “No monólogo interior [...] a mente é ativa; [...] ela trabalha em direção a ideias e pensamentos abstratos. Na impressão sensorial, a mente é mais ou menos passiva; ocupa-se meramente em perceber impressões concretas dos sentidos” (p.58).

O debate em torno do fluxo da consciência é inesgotável. Acreditamos, no entanto, ter apresentado as principais questões que circundam o assunto por meio de diversas perspectivas – Carvalho, Cannone, Humphrey, Lasch, Adorno, Tadié, Raimond, Rosenfeld. Para além de técnicas narrativas, buscamos demonstrar que a literatura absorveu as transformações do homem e as utilizou, para além de subsídio temático, como esteio para a criação de novas formas.

A narração do fluxo da consciência é fruto da solidão, do recuo radical em direção a uma interioridade sem limites. Traduz em valor literário as contradições de um tempo que coloca em xeque o projeto iluminista e positivista, que mostra seu

desencantamento com as verdades absolutas, que se deixa seduzir pela nova percepção do tempo, pela descoberta da psicologia, pelo advento de tecnologias. A percepção de mundo é atomizada em subjetividades infinitas. Para Pellegrini,

[...] a realidade objetiva torna-se fragmentada, dispersa em meio a um sem número de subjetividades em conflito; não é mais uma substância sólida, concreta, exterior ao sujeito, mas a soma de suas ilusões, sendo que a ilusão mais plausível vem a ser a descrição de uma realidade. (2007, p.148).

As escolhas formais estão imbuídas da história, a despeito de, às vezes, parecerem não manifestar nenhuma realidade objetiva. Nas palavras de Canonne, as formas literárias “revelam todas as vezes uma certa postura do homem no universo. E é isso que nos diz o romance, e também nos fala sobre nosso lugar no universo, nossa maneira, variável segundo as épocas, de ser sujeito da história do mundo” (2009, p.04)³⁶.

Como reveladora da postura humana, o fluxo da consciência visa plasmar o mais íntimo, revelar o homem em descoberta de si próprio ou em refúgio de uma realidade insustentável de uma “época terminal”.

Para pensar na literatura produzida no século XXI, é preciso retomar o início do século XX em que a teoria literária fervilha na tentativa de elaborar a crise do romance, questão ainda longe de ser ultrapassada. A contemporaneidade não é ingrata à herança dos escritores experimentalistas. Tânia Pellegrini (2007) lança luz sobre as recentes manifestações da escrita literária, advertindo para um inevitável retorno ao realismo não como tendência do século XIX, mas como nova forma de encarar a realidade, na qual o próprio conceito de realidade inclui as tensões da consciência humana.

A “invasão da interioridade”, a que a passagem para o século XX dá início, explorou e explora, porque segue até os dias atuais, os desvãos do pensamento. Desnudado o véu diáfano da consciência, o que se divisou foi um radical recuo em direção a um narcisismo fragmentado na subjetividade especular das personagens. A Verdade passa a ser um “invio caminho”. Mas resta ainda a tentativa de tocar a realidade interior. Esta, infinitamente pessoal, é a base da busca quixotesca daqueles que se aventuram na prática textual moderna e contemporânea.

³⁶ Tradução nossa do original: révèlent chaque fois une certaine posture de l’homme dans l’univers. Et c’est cela que nous dit le roman, aussi, notre place dans l’univers, notre manière, variable selon les époques, d’être sujet de l’histoire du monde.

A vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltas, nada mais. Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta.

Clarice Lispector, 1998, p.70.

2. O percurso errático das memórias em *Bolero de Ravel* e *Que enchente me carrega?*

Em *Matéria e memória* (1990), obra clássica de Henri Bergson (1859-1941), o filósofo francês discorre acerca da palavra *souvenir* (lembrança) e nos convida a refletir sobre sua etimologia. O verbo “Lembrar-se”, *se souvenir* em francês, indica movimento de “vir” “de baixo” (*sous-venir*). Nesse sentido, significa trazer à superfície o que estava submerso.

Antes de vir à tona, ou seja, antes de ser “atualizada pela consciência”, a lembrança existe em estado latente, potencial. Esse estado, porque abaixo da consciência atual, é caracterizado de “inconsciente”. Quando acionada, a consciência busca, dentro do processo psíquico, os fenômenos e estados inconscientes que costumam ficar à sombra para lhes trazer à luz. É, nas palavras de Ecléa Bosi, “precisamente nesse reino de sombras que se deposita o tesouro da memória” (1979, p.14). Ela surge “como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (1979, p.09).

A memória possui, então, estreita relação com a consciência e com os estados inconscientes. A consciência seria, num paralelo explicativo, como a existência de objetos e de pessoas que estejam em nosso campo visual, enquanto a inconsciência seria aquilo ou aqueles que se encontram fora do alcance dos olhos. Nesse caso, o fato de não serem visíveis não significa que sejam inexistentes ou inacessíveis.

O princípio central da memória é a conservação do passado. Obedecendo ao chamado do presente, ele surge sob a forma de lembrança ou subsiste em estado inconsciente (BERGSON, 1990). Ao comentar sobre as ideias de Bergson, Bosi assevera que, para ele, “a lembrança é a sobrevivência do passado”, aflorado através de “imagens-lembrança” (BOSI, 1979, p.15).

Segundo Silva e Pellenz (2007), as imagens-lembrança indicam pedaços de referencialidades de situações passadas. Nossa compreensão absorve esses pedaços e nesse processo, torna-se possível armazenar o passado como memória.

Pela imagem-lembrança:

[...] se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. (BERGSON, 1990, p.60).

Em Bergson, a emersão do passado combina-se com o processo corporal e presente da percepção. Lembrar-se, portanto, envolve necessariamente a percepção do sujeito e esta, por sua vez, deixa de ser vista como “o mero resultado de uma interação de ambiente com o sistema nervoso” (BOSI, 1979, p.8-9).

Bergson afirma:

Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros ‘signos’ destinados a evocar antigas imagens. (BERGSON, 1990, p.183-184).

Não existe percepção que não esteja contaminada por lembranças. É do presente que se evoca a lembrança e, assim, nesse movimento passado e presente permanecem ativos, “circunscrevendo os limites de nossa interpretação” (SILVA; PELLEZZI, 2007, p.2).

Além de impregnarem a percepção do momento atual, as lembranças “deslocam” as percepções reais. Isso quer dizer que tudo o que é presentemente percebido em sua mescla com lembranças passadas implica uma forma nova de olhar, na qual o passado retido no sujeito seleciona, elege, escolhe o que se percebe do presente. Esse processo é o que Bergson chama de “deslocamento”. Bosi esclarece:

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1979, p.9).

O deslocamento é provocado pela interferência das lembranças na percepção do presente. Nesse aspecto, pisamos em solo movediço, uma vez que a subjetividade da memória consiste na impossibilidade de se aferir fidelidade ao real de uma lembrança.

As reflexões de Benjamin vão ao encontro dessa ideia, pois, segundo o teórico alemão, retornar ao passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p.224). Se o passado é percebido por meio do presente e por ele é invocado, presente e passado tornam-se um só acontecimento. Inúmeras narrações do

século XX foram sensíveis a esse fato e aboliram a sucessão temporal. Futuro, passado e presente fundem-se, privilegiando a ordem subjetiva do tempo interior. Rosenfeld afirma:

Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente, num padrão total que, por sua vez, nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. (ROSENFELD, 1996, p.82).

O “tempo cronológico” ou o “tempo histórico” são instâncias objetivas que funcionam como balizadoras das ações do homem. Contudo, o sujeito não se restringe à percepção da realidade material e, portanto, a forma como vivencia o tempo é influenciada sobremaneira pela forma como compreende a vida. Ela não se mede pelo tempo contado dos calendários, mas é sentida em sua totalidade, pois o homem é a continuidade de seus próprios pensamentos, sentimentos, reflexões, desejos, angústias.

A subjetividade da memória é motivada pela insubordinação da lembrança ao tempo cronológico. Essa insubordinação é responsável pelo “deslocamento” da percepção real, o qual resulta no modo como a atemporalidade da memória interfere no que se percebe no momento presente. Nesse sentido, é possível afirmar que a memória é determinante no olhar da personagem sobre si e sobre o mundo que a cerca.

Para Brandão (1998), Bergson entende a memória como um movimento interno. A relação que se estabelece entre memória e sujeito, embora mediatizada pela relação “meu-corpo-e-meu-mundo”, centra-se basicamente na perspectiva “eu-e-meu-corpo”. A memória é, assim, considerada como uma legítima atividade do espírito e, nesse sentido, estabelece uma perspectiva na qual “eu lembro os outros em mim”, ao invés de “os outros se lembram em mim”, como é o caso do filósofo e sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945), por exemplo, que puxa a memória para uma questão exterior, numa relação entre “eu-e-meu-mundo”.

Embora se reconheça também em identidade coletiva, o ponto de partida é a perspectiva do sujeito. A pessoa se percebe a partir de suas próprias imagens acerca de

si mesma. Desse modo, a verdade não está presente no referente externo, senão nas sensações que elas produzem no indivíduo.

A propósito dessa questão, Jeanne Marie Gagnebin (2005) relembra uma das cenas mais famosas de Proust, o episódio da *madeleine*. Em certa noite fria de inverno, servido de uma madalena embebida no chá, o narrador de *À côté de chez Swann*, primeiro volume *À la recherche du temps perdu*, é imediatamente transportado ao passado. Há pouco imerso em uma atmosfera de melancolia trazida quicá pela tarde de chuva, já no primeiro gole sente uma intensa profusão de sentidos: luz, calor, alegria atravessam sua alma, mas ele desconhece os motivos desse acontecimento. Dá-se conta, após algum tempo, de que a madalena, bolinho tão comum na França, ressuscitou uma lembrança há muito esquecida: sua infância em Combray, na casa de veraneio dos familiares, quando ia visitar sua tia-avó.

Provocado pelo feliz acaso, o turbilhão de sensações e lembranças verdadeiramente vivas que o transporta para a infância contrapõe-se ao esforço voluntário da personagem adulta que tentava lembrar-se inutilmente desse período, mas não encontrava nada que não fossem meros detalhes sem grande expressão nem a intensidade que experimenta ao provar a madalena.

Gagnebin chama a atenção, nesse episódio, para o fato de que o próprio narrador do romance se dá conta de que a madalena não tem o poder de provocar a gama de sentimentos e sensações vividas por ele, pois é um elemento externo à personagem. As causas que verdadeiramente despertam sua memória estão dentro de si:

É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho que não sei interpretar e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intacto à minha disposição, para um esclarecimento decisivo. (PROUST, 1981, p.39).

De acordo com a visão bergsoniana, o resgate do passado não se trata de uma busca em si, trata-se antes da permanência do passado no presente. Resgatar o passado como dado estanque, externo, é torná-lo alheio, transformando-o em objeto sem relação intrínseca com o sujeito. Novamente, retornamos à questão do deslocamento, na qual a lembrança não surge no intuito de salvar o passado no presente, mas configura-se à medida que os dois tempos se interpenetram, ressignificando-os.

Em *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010), salta aos olhos o trabalho da memória. Trata-se de narrativas nas quais o fluxo da consciência organiza o processo mental das personagens; isso significa que o pensamento bruto dos narradores assoma sem a organização discursiva inerente ao ato de narrar. A percepção física dos sentidos, bem como impressões, sentimentos e reflexões aparecem misturados à lembrança do passado e este, por sua vez, impregna esses acontecimentos internos tanto quanto se deixa penetrar por eles.

Essa condição é comum às narrativas do fluxo da consciência. Desse modo, os romances de Braff também estão sujeitos a seu movimento. O passado evocado está de tal modo imbricado nas situações do presente que mesmo as memórias, narradas no pretérito perfeito, chegam a se confundir com o momento atual. Todavia, o que em Braff se destaca é a repetitiva aparição das lembranças ao longo do todo o romance. Certo número de situações de memórias não apenas acompanha o desenrolar da narrativa, mas se constitui como a própria intriga, rege seu ritmo, confere coerência ao texto.

Se em inúmeros romances, dentre os quais é possível citar determinadas obras de Woolf ou Joyce, a intriga é deixada de lado por não se ajustar ao anseio da busca de uma verdade interior – o que dá à linguagem a responsabilidade de assegurar a coerência e a tensão narrativa – nos romances supracitados a repetição assume esse papel e, nesse sentido, sua iteração está para além de mera circularidade inerente à ficção do fluxo da consciência.

Essas várias situações de memórias repetitivas, 15 em *Bolero de Ravel* e 13 em *Que enchente me carrega?*, formam uma **circularidade redundante**. Essa expressão tautológica visa ilustrar o que ocorre no romance: o progresso do pensamento por meio da repetição das lembranças, um contínuo retorno ao passado por meio de situações sinônimas nas quais podemos captar, a cada volta de uma mesma memória, um aspecto distinto de uma dada situação.

As lembranças que assaltam a mente dos narradores – elas não surgem voluntariamente – são resultados da crise que os acomete no momento da enunciação, quando estão presos a situações em que tudo se transforma ou se define. Firmino e Adriano vivenciam situações-limite, o primeiro porque deve abandonar a casa na qual conserva inúmeras memórias do passado: a esposa, a juventude e a crença na felicidade vindoura; o segundo, além da solidão a que a morte dos pais o arremessa, deve sujeitar-

se a uma ordem que desaprova, pautada na competição e no trabalho alienante, a fim de se estabelecer financeiramente após o trágico ocorrido.

Ao contrário de Proust, para quem a lembrança involuntária instaura uma relação analógica entre duas causas ocasionais e distanciadas no tempo, em Braff o passado invade o presente estabelecendo uma única instância temporal, haja vista que não há suscetibilidade que não seja determinada pela perspectiva que o passado exerce sobre o presente.

Em Proust, o acaso aproxima duas situações: uma que acontece no presente e que, por algum ponto de semelhança, encontra ressonância em outra situação do passado. Quando isso ocorre, o sujeito resgata no momento atual as sensações do passado de forma vívida e, nesse momento, recupera o tempo que estivera escondido debaixo da consciência. *À la recherche du temps perdu* é, nesse aspecto, modelar, mas no romance *Jean Santeuil* (1952) esse processo já prefigura.

Jean-François Perrin (1995) registra os traços da memória involuntária proustiana. Dez *steps* são necessários para constituir sua representação literária. Em primeiro lugar, o acaso deve interceder em favor do processo. Em seguida, deve haver um reconhecimento ou uma comparação com outra situação na qual se reconheça um signo memorativo. Em terceiro lugar, por meio de analepse, retorna-se ao passado para, logo após, a personagem sofrer um violento abalo emocional e intelectual provocado pela identificação do signo memorativo. Há uma modificação repentina da consciência do tempo – nesse momento, ocorre a anulação do tempo que separa o presente do sujeito da época rememorada.

Em sexto lugar, expressa-se, usualmente por meio de um verbo, a introdução à reminiscência ou a sugestão de seu aspecto quase alucinatório³⁷. O sujeito atesta o traço integral de sua reminiscência³⁸. Sublinha-se o caráter involuntário da dinâmica rememorativa³⁹. Em penúltimo lugar, há o retorno ao presente – geralmente se anuncia o fim da memória involuntária⁴⁰. Finalmente a consciência do tempo rememorado arremessa o sujeito em uma avaliação de sua trajetória⁴¹.

³⁷ Ex.: “j’ai crus redevenir”. (Todas as passagens foram retiradas de PROUST *apud* PERRIN, 1995, p.195).

³⁸ Ex.: “j’ai tout revu”.

³⁹ Ex.: “Charmes de la première jeunesse [...] pourquoi vous retracer encore à ce coeur”.

⁴⁰ Ex.: “et le second instant me rendit plus accablant le poids de mes anciennes peines”.

⁴¹ Ex.: “Quelles tristes réflexions [...]! Quelles comparaisons douloureuses [...] Ô temps, temps heureux, tu n’est plus!”.

Em Braff, a percepção do presente é também a do passado: o pretérito vem à tona tal qual relampeja no momento da enunciação, então passado e presente fundem-se num único evento. Assim, a consciência torna-se uma totalidade que engloba múltiplos tempos. Não há, como em Proust, a aproximação momentânea e casual e, em seguida, o distanciamento das esferas temporais.

A fala dos narradores traz, muitas vezes, sinalização dos verbos no presente do indicativo, mesmo quando se refere ao pretérito. É possível perceber, assim, que o passado dói, mas como presente, ferida viva pela ausência dos entes queridos, pelo vazio da casa: “[...] há um telefone chamando, mas não consigo entender o que está acontecendo. Ele me encurrala com sua insistência irritada. A claridade escassa pode ser do dia que nasce. Ou morre” (BRAFF, 2010, p.28) – e um pouco mais à frente: “Neste instante descubro que é noite. Porque não vejo nada aqui no corredor e porque o Altair se despede dizendo boa-noite” (BRAFF, 2010, p.29).

Se tudo o que é percebido no presente, em sua fusão com o passado, implica uma nova forma de olhar para o momento atual, ou seja, se o “deslocamento” que atua na memória das personagens seleciona o que se percebe do presente, há aí uma relação dialética na qual tudo é movimento e transformação e as transformações das ideias determinam as transformações da matéria.

Para Adriano e Firmino, voltar ao passado não implica tomar distanciamento para se resignificar no momento atual. Eles estão encarcerados pelo tempo psicológico, suas consciências experimentam a voracidade das repetições de memórias que assumem uma significação de presente, que se “deslocam”.

A repetição constante das memórias de Firmino e Adriano descortina o modo de olhar dos narradores para o mundo, firmando o que eles veem, como percebem o que veem e, finalmente, como lidam com o que percebem. Esses narradores – homens solitários e desajustados – buscam se adequar ao meio, mas a tentativa malograda os arremessa à tenacidade obsessiva de suas próprias mentes. A partir de então, passam a se distanciar das referências externas até se desfazerem, de fato, de qualquer contato com a realidade.

2.1.A REPETIÇÃO DA MEMÓRIA EM *BOLERO DE RAVEL*

A descrença absoluta de Adriano (*Bolero de Ravel*, 2010) na ordem social coloca o narrador personagem numa posição delicada perante sua família. Seu repúdio à

imposição das convenções sociais, da lógica alienante do trabalho e da busca do sucesso faz com que ele se afaste desses compromissos.

Em sua visão, essas práticas sociais são embustes que condicionam os homens a se apartarem do que lhes traz humanidade, pois o dia-a-dia da lógica alienante solapa a capacidade de refletir e se direcionar para a busca do que verdadeiramente pode trazer sentido para a vida do ser humano: o amor e a arte. Com o tempo reduzido pelo cotidiano agitado das tarefas diárias, busca-se vencer na vida, ganhar dinheiro, ser reconhecido.

Por outro lado, a falta de tempo para desfrutar os bons momentos aprisiona o homem que vive o sonho de alcançar o reconhecimento. Ele passa a viver em busca do êxito, por isso se organiza em compromissos importantes e inadiáveis, como se o sucesso profissional lhe garantisse um futuro tranquilo ou como se a ação constante ou a condição impreterível de suas atividades fossem a medida do seu destino promissor. Uma existência comandada por atividades o aliena da sua humanidade e, quando isso acontece, passa a viver uma segunda natureza:

[...] Meu Deus, como alguém pode suportar uma vida regida por valores e datas de vencimento, por compromissos absurdos? E o que lhes resta, que espaço existe onde possam movimentar-se e respirar? E respiram o quê, se o ar que ainda não estragaram já está todo loteado? (BRAFF, 2010, p.44).

A desistência dos estudos ou da concretização da vida profissional de Adriano corresponde à sua visão de mundo. Ele não se deixa seduzir pelos valores efêmeros do sucesso. É preciso, para ele, sentir o presente, vivê-lo sem pensar em esperanças de um futuro, qualquer que seja, pois a única certeza do futuro é a morte. Então, para que vitória, fama, felicidade se tudo isso sucumbe a ela, se “não existe vitória, pois se um dia se morre” (p.16)? O que resta, apenas, é o sentir e a busca da tranquilidade diante da certeza da morte.

Da família, apenas a mãe aceita os valores de Adriano e os respeita. Ela ama o filho incondicionalmente, portanto, embora muitas vezes não compreenda os motivos para suas decisões, permanece a seu lado, protegendo-o como pode da incompreensão do pai, quer seja por meio de um olhar de apoio, quer seja pelo dinheiro que passa por debaixo da mesa de jantar, desafiando secretamente o comando do chefe da casa.

O pai do protagonista é uma figura que o amedronta. Suas mãos ágeis e cobertas de pelos lembram-lhe aranhas que se movem com imensa destreza por cima de papéis e

documentos. É um homem extremamente organizado que rege a casa a partir do escritório, território proibido para os demais membros da família. De sua cadeira, comanda decisões, administra contas, organiza a vida da família, sempre com suas mãos ágeis, semelhantes a aranhas: “O controle de tudo era feito por meu pai sentado nesta cadeira. [...] Mesmo minha mãe, tão somente até a porta” (BRAFF, 2010, p.40).

A partir da perspectiva do narrador, tomamos conhecimento de que o pai é um homem do trabalho que vê em Adriano a frustração do filho varão ter se desviado do caminho do sucesso profissional:

Foi assim que me senti. Já fazia alguns dias que vinha pensando naquilo: parar de estudar. Não me lembro se foi por falta de certeza que ia protelando o anúncio ou porque sentia alguma coisa apodrecendo dentro de mim, só sei que sentei para o almoço em cima daquela decisão. Lembro muito bem os olhares deles. Quer dizer, lembro os significados, porque esses eu transformo em palavra, organizo no meu entendimento. 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 [...] (BRAFF, 2010, p.30).

Adriano sente que seu pai teve de se satisfazer com o sucesso da Laura: caçula e mulher, que substitui a frustração pelo fracasso do primogênito.

Uma de suas frustrações, mas fazer o quê? Seu rancor começava pelos olhos que me anulavam, e o rancor, a qualquer hora do dia, era porque eu não quis reproduzir em mim suas marcas úmidas. Seu desejo de perpetuidade amoleceu com minha decisão de não ser ninguém. Isso me diziam sempre seus olhos que me anulavam. Contentou-se em fazer da Laura sua continuidade? (BRAFF, 2010, p.43).

Há muita afinidade entre pai e filha, pois ela, advogada bem-sucedida, é organizada e igualmente capaz de reger a família que formou com o casamento. Ambos desprezam as atitudes de Adriano e se irritam com elas. Em especial, impacientam-se com a cumplicidade entre ele e a mãe:

Meu pai ficava sério, severo quieto, quando ficava sabendo que a esposa dele me trazia o café na cama. Às vezes. A Laura então ficava muito espantada, ela que decifrava a alma e a calma de nosso pai e espantada me perguntava, Mas você não percebe, Adriano? O tanto que ele fica aborrecido, não percebe? Naquelas horas, bem no momento, quase sempre eu sentia vergonha e, por isso, me dizia com propósito firme que não aceitaria mais os cuidados de minha mãe enquanto estivesse no bem-bom da cama. A Laura ficava um tempo com os olhos fixos em mim, até que eu me sentisse tonto ou resmungasse que não, que eu não percebia. Mal nos separávamos, eu esquecia o propósito firme. Era com seus olhos escuros e grandes que minha irmã me acusava. Outras vezes era com palavras pontiagudas. (BRAFF, 2010, p.23-24).

Opostas concepções de vida distanciam pai e filho. A autoridade do primeiro e o medo do segundo estabelecem a relação entre ambos:

[...] Depois do jantar, ele ordenou com a voz masculina de pai, Escove os dentes logo, precisamos conversar. Ele sentado nesta cadeira, firme em sua estatura, e eu do outro lado, muito diminuído psicologicamente por ter decidido não estudar mais. Sem abrir nenhuma gaveta nem segurar a caneta pelas duas pontas, eu só sentei e ele disse, Então quer dizer que você, não é mesmo? Sempre senti um pouco de medo de meu pai. [...] Por isso fiquei com a boca seca, saliva nenhuma para engolir enquanto enrugava a testa. [...] Suas mãos, de braços sobre a tampa da escrivaninha, tinham as costas cobertas de cerdas pretas, completamente aracnídeas. Meus olhos, no início, fixaram-se em suas mãos, temendo as ameaças que elas pareciam representar (BRAFF, 2010, p.40).

A despeito do medo e do peso da autoridade, a morte do pai – e obviamente a da mãe – é dolorosa, arremessa-o à solidão: “Nunca na vida vou sentir este cheiro sem pensar que é do meu pai” (BRAFF, 2010, p.40). Não consegue se desvincular deles, que aparecem a todo momento em cada objeto da casa – no escritório, na escrivaninha, no piano em que sua mãe tocava o *Bolero*, de Ravel, para ele, na gaveta onde ela mantinha guardado o dinheiro das despesas domésticas – e também nas lembranças das conversas, das reprimendas, das reprovações, do apoio. Precisa aprender a conviver com a morte, mas seu pensamento está povoado da vida que a rotina da família trazia.

O óbito dos pais deixa-o em uma situação bastante frágil. Da família, seu único liame com a vida, resta-lhe apenas a irmã mais nova, com quem espera poder contar nesse momento trágico. No entanto, ela volta para sua cidade, a aproximadamente 400 quilômetros dali, e deixa o irmão enfrentar o período de luto sozinho. Diante dessa nova

realidade, “abandonado” em frente ao portão da casa onde habitava com os pais, Adriano encontra um ambiente repleto de sombras:

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, o sofá e as poltronas do ambiente com piso elevado à minha esquerda, mas sei que está tudo ali. Fecho os olhos pisados e secos e mesmo assim eu sei, porque sempre estiveram no mesmo lugar. Duas vezes já ouvi meu pigarro como voz que vem de fora e me exprime. Minha única voz. Aqui dentro já está completamente noite e lá fora não me interessa saber se também anoiteceu. (BRAFF, 2010, p.9).

Laura é semelhante ao pai nos pensamentos e na postura diante da vida. Foi habituada desde cedo ao sucesso, é competente e pragmática, advogada bem sucedida que já da infância soube conduzir sua vida para a projeção profissional:

O diretor no palco como se estivesse no alto de uma nuvem, de microfone na mão, chamou com sua voz completa, sem fissura onde ela não penetrasse, Laura Marchetti da Silveira. Sua mão direita ergueu-se espalmada reta dizendo: ei-la. E ela, de fato, invadiu o palco sem olhar para lado nenhum. O sorriso sem destinatário, aquele que eu já conhecia. Ela nunca mais teve vontade de não ganhar prêmios na vida. (BRAFF, 2010, p.29).

Não aprova a conduta de Adriano, portanto é severa com o irmão mais velho. O “queixo em riste” simboliza seu modo de vida e pontua a diferença entre os dois. Enxerga Adriano como um acessório ou um ornamento da casa, como um inútil que, para manter-se fiel a seus preceitos, vive à custa dos pais, que lhe sustentam o modo de vida:

Nesta casa, meu irmão, você nunca passou de um enfeite que a mamãe tratou de cultivar. Um quadro na parede, um vaso de flores, uma tapeçaria, e meu irmãozinho, que jamais aprendeu a fazer coisa alguma para não ser conivente com o mundo que não presta e que, por isso, não aceita. (BRAFF, 2010, p.63).

Entretanto, o temor que sente pelo pai, Adriano não sente pela irmã, ao contrário, ama a caçula – que se assemelha fisicamente à mãe – a despeito de sua visão de mundo comandada por agendas e compromissos inadiáveis: “Minha irmã é uma dessas pessoas que julgam salvar-se na ação. Não tem outra existência além da que lhe dá o movimento. Ela exerce com tirania o controle de seu tempo, mas já não sabe mais

por quê” (p.9). Nos dias subsequentes ao enterro, aguarda ansioso um telefonema dela, mas, cansado de esperar, toma a iniciativa e é surpreendido pela pouca vontade da irmã em ajudá-lo. Ela, no entanto, finalmente acede em visitá-lo.

A presença de Laura na casa parece afastar os fantasmas, diminui a solidão e Adriano se sente novamente em família. Em certos momentos, não deixa de perceber a grande semelhança física com a mãe, em outros, uma estranha e ambígua apreciação, associada, muitas vezes, com memórias de Marcela, namorada do passado:

Parado na porta da cozinha, sua luz silenciosa me atinge inteiro. De costas para mim, a Laura se ocupa do café escuro e de brilho aromático. Ela se move elegante com o corpo de nossa mãe antes de sua idade. A cena me emociona à beira das lágrimas: sua presença doméstica, como se a vida fosse assim. Às vezes penso que o único sentido da existência é o amor por algumas pessoas, nossas ligações. O pescoço fino de minha irmã, seu corpo delgado, os cabelos fazendo ondas quando ela anda, e até seu queixo erguido, é tudo cópia de minha mãe. A Marcela, mal entramos na sala, se jogou com ímpeto sobre mim. Ela estava preparada. Ela deve ter passado a noite preparando-se para mim. Ficamos algum tempo deitados no sofá esfregando-nos um no outro, as mãos bastante ativas [...] (BRAFF, 2010, p.60).

A mãe, a irmã, a namorada, mulheres da sua vida e, no caso da primeira e em partes a segunda, conforto, carinho, presença. A escuridão do desamparo e da solidão amaina ante a esperança de ser protegido pela irmã caçula. Laura não deixa de se apiedar diante da fraqueza do irmão, entretanto é deveras parecida com o pai, não quer ser cúmplice do modo de vida que Adriano escolheu para si.

Toma, por fim, as providências necessárias. Organiza as contas, assume momentaneamente o comando da casa paterna, suas mãos agindo com destreza sobre a escrivadinha, semelhantes à desenvoltura das mãos do pai. Há necessidade de planejar o futuro, de dar um rumo para os bens materiais, evitar que as tarefas se acumulem, que os documentos se desorganizem. Quer negociar a herança, vender a casa. Impõe a ele, então, um desafio: dá ao irmão dois meses de prazo, “nem um dia a mais”, para encontrar um emprego. Se em dois meses mostrar-se capaz de sustentar-se e manter a casa, ela não será vendida.

A visita de Laura, a princípio, traz contentamento e conforto. Contudo, o grande amor que sente pela irmã, aos poucos, cede lugar à solidão e ao vazio:

A presença de Laura aqui na sala, uma sala que é nossa, que tem a marca de nossa família em cada detalhe, sua presença no espaço exíguo onde se desenrolaram os principais lances de nossa história comum, me altera o ritmo do sangue e da respiração, porque, mesmo não acreditando na felicidade, admito a existência de momentos de alegria. Uma alegria efêmera, por certo, mas para a qual não tenho outro nome. Ver a Laura assim tão perto de mim a ponto de ouvir sua voz, respirar o mesmo ar, observar-lhe os menores detalhes do rosto, descobrir-lhe o humor pelo modo como pisca ou respira, isso tudo é motivo de imensa alegria. Como pode a alegria coexistir com a ansiedade e o medo? Depois de nossa conversa de hoje de manhã, não, mas antes mesmo, depois do modo como se despediu na volta do enterro, quando, queixo em riste, disse, Depois eu volto pra gente discutir o que fazer com tudo isto, e isto, que ela apontou, não era uma casa, mas nosso lar, depois disso, sinto um frio sem gosto na boca quando a vejo. (BRAFF, 2010, p.93).

Ciente da diferença entre eles, Adriano adivinha a sombra que irá macular sua relação, pois conhece a praticidade da irmã, sua maneira de orquestrar os problemas, de organizar a vida. Está ciente de que, não o compreendendo, Laura será implacável, não terá compaixão e o lançará em um mundo de escuridão e frio.

Adriano terá de enfrentar sozinho uma nova realidade, não apenas do ponto de vista emocional, mas também financeiro. Antes sustentado pelos pais, uma vez que sua visão niilista fez com que desistisse de sua profissionalização, a partir de então o narrador deverá gerar seu próprio sustento. Há muito alijado dos compromissos e da vida social, teme enfrentá-los.

Arnaldo Franco Jr. assemelha a diferença dos irmãos a um antecedente literário: a fábula *A cigarra e a formiga*, de Esopo:

O embate entre Adriano e Laura, bem como a história narrada em *Bolero* de Ravel, tem um antecedente literário célebre: a fábula da cigarra e da formiga, de Esopo, imortalizada na versão de La Fontaine, que nela reforça a ética burguesa do trabalho [...]. O romance de Braff, entretanto, dá espaço para que a voz silenciada na narrativa de Esopo e em suas diversas versões fale, obrigando-nos a ouvi-la. Nesse sentido, o romance parece esboçar uma resposta à questão: “O que teria a cigarra a nos dizer sobre a sua experiência? Como se constitui o seu modo de ver e de viver o mundo?”. Adriano é a cigarra de *Bolero de Ravel*, característica reforçada pelo seu gosto por música. (FRANCO JR., 2013, p.186).

Adriano e Laura encarnam dois modos distintos de enfrentar a realidade que os cerca. Enquanto o presente de Adriano encontra sentido na retomada do passado e no repúdio à submissão do homem à lógica alienante do trabalho, sua irmã projeta o tempo

do futuro no qual a reprodução da ordem em que vive se reforça na projeção e busca do sucesso e do dinheiro. Nesse sentido, existe em *Bolero de Ravel*

[...] dois tempos inimigos encarnados por Adriano e Laura. Mediado pela sociedade, o tempo de Laura é dominante, constituindo-se como um tempo humano que, ironicamente, se caracteriza pela desumanização. Já o tempo de Adriano, resistente às mediações da sociedade, é expressão de um tempo humano que não tem lugar, senão abjeto, no tempo dominante e na ordem que o institui. (FRANCO JR., 2013, p.191).

É por meio de inúmeras pausas reflexivas que o narrador discorre sobre seus medos e angústias e também sobre sua visão de mundo: a aversão ao ritmo imposto pela sociedade capitalista, uma vez que nela não se age pelo prazer, mas pelo dinheiro, a aversão à desvalorização do estético em prol da praticidade e, finalmente, a aversão à falta de liberdade diante da subserviência aos padrões sociais. Coloca-se abertamente contra a naturalização do trabalho como “ pilar da dignidade humana” (FRANCO JR., 2012, p.177).

A enunciação é o momento da crise de Adriano. Essa figura descrente do mundo que se recusa a estabelecer qualquer relação social e profissional está diante de uma realidade diferente na qual é forçado a reavaliar sua conduta para adaptar-se à nova conjuntura. A tragédia dos pais e a atitude da irmã provocam a perda de referência:

Poderia acender a luz e conviver com os móveis conhecidos, apesar de terem perdido a familiaridade. O difícil, o que me impede de jogar luz sobre a sala, é que não vou entender estas formas com que desde criança estou acostumado, se agora, ou de agora em diante, vou ter de refazer o meu mundo e não sei como se faz isso. (BRAFF, 2010, p.10).

Sozinho a partir desse novo momento, vai buscar conforto na música. Com apreço especial pelo *Bolero* de Ravel, peça que sua mãe tocava ao piano, Adriano vê na possibilidade de evasão a fuga do sofrimento. No entanto, fora da música, a crise que se estabelece é ilustrada pelo movimento obsessivo de memórias.

Se para ele sua existência é regida pelo princípio da não funcionalidade – e por isso recorre à arte – e seu sentido é o “amor por algumas pessoas” (p.33), a morte dos pais e a distância de Laura arrancam-lhe o propósito de existir. Como consequência, esse narrador solitário e desamparado não encontra alento em nenhum referencial externo. Assim, as memórias são suas únicas companhias ou, em última instância, a busca de um sentido para a existência.

Denominaremos essas memórias, ou seja, esses retornos a acontecimentos passados, de *analepses*. De acordo com Genette (1995) o termo nomeia a manobra que relata eventos anteriores ao presente da ação. Devido à natureza mnemônica da narrativa, *Bolero de Ravel* está repleto delas. As 15 analepses ocorrentes são as seguintes:

- 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 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.

Em sua apresentação, as analepses são mostradas de maneira incompleta ao leitor, ou seja, o narrador, ao rememorar um dado acontecimento, não informa por completo o ocorrido, ao contrário, relata apenas uma parte dele, deixando o leitor à deriva na compreensão absoluta do evento.

Isso ocorre, pois as memórias de Adriano são relatadas tal qual surgem em sua mente e, nesse caso, o que é narrado são fragmentos e não o evento por inteiro. O leitor fica, portanto, alheio aos acontecimentos de forma completa, pois o narrador não fornece as informações necessárias para a compreensão da história.

No entanto, essas informações, inicialmente negadas, à medida que são resgatadas por meio das repetições das memórias de Adriano, acrescentam um aspecto distinto a uma mesma situação. Assim, aos poucos, o leitor toma conhecimento dos

eventos passados, se não em sua totalidade, quase que integralmente. Em outras palavras, a cada repetição de uma analepse constrói-se o sentido integral, ou quase integral, dos eventos anteriores.

Esse processo de analepses incompletas que são resgatadas ao longo do romance é recorrente também em muitos contos de *A sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006) e em outros romances do autor, como é o caso de *Na teia do sol* (2004), *A muralha de Adriano* (2007), *Moça com chapéu de palha* (2009), *Tapete de silêncio* (2011) e *O casarão da rua do Rosário* (2012). Entretanto, de maneira igualmente obsessiva, ou seja, com certo número de repetições das mesmas memórias do início ao fim do romance, somente encontramos semelhança com *Que enchente me carrega?* (2000).

As repetidas analepses somadas às frequentes pausas reflexivas tornam o ritmo do discurso em *Bolero de Ravel*, se por um lado, bastante lento, por outro, pleno de tensão. A tensão ocorre porque, ao adotar a postura de descrença absoluta na ordem social estabelecida – o que implicou em desistência da formação e da experiência profissional –, cria-se uma expectativa sobre o desenvolvimento da narrativa, especialmente após os dois meses de prazo concedidos pela irmã. O leitor aguarda o desdobramento das atitudes do protagonista, que falha em todas as tentativas e não consegue se desprender das lembranças e críticas à sociedade.

A ação externa, inicialmente, é mínima. Todavia, ela aumenta aos poucos, caminhando no mesmo passo que a necessidade do narrador em se atirar ao mundo e deixar de lado suas reflexões, seu modo de pensar a fim de encontrar trabalho. As discussões com a irmã sobre a única herança e as buscas de emprego ganham terreno no plano do discurso e, gradualmente, aumentam o ritmo narrativo. Concomitantemente, as memórias tornam-se menos assíduas.

À medida que o narrador frustra-se com as tentativas falhadas de trabalho, as memórias vão readquirindo seu antigo lugar. As obsessões retornam, as reflexões também, o ritmo narrativo diminui, e a personagem busca nessas memórias obsessivas seu alento e companhia até que, definitivamente entregue a elas, é assaltado por um intenso delírio.

Para Freud (1856-1939), em “Repetir, recordar e elaborar” (1969), recordar é uma maneira de “preencher as lacunas da memória”, pois as memórias podem propiciar

uma nova significação do presente. Em artigo acerca do papel da memória no luto, Paulo José Carvalho da Silva afirma:

Ao contrário do senso comum, que afirma que o tempo cura todos os males, Freud supõe um trabalho psíquico no luto: é necessário pronunciar interiormente a morte do que se foi. Assim, muito distinto de um esquecimento passivo, o luto é um esforço que exige lembrar para esquecer. (SILVA, s/p, 2007).

Essa afirmação baseia-se na ideia de Freud, em *Luto e melancolia*, que diz: "Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido" (FREUD, 2010, p. 174). Ou seja, o chamado da memória, por mais doloroso que possa ser ao indivíduo que a evoca, levá-lo-ia à redução do investimento da libido no objeto perdido. Assim, aos poucos, a energia anteriormente depositada em determinado elemento seria transferida a outro objeto.

Quer sejam compreendidas como substituição de uma ausência, quer visem suprir uma carência, ou ainda, quer sejam consideradas uma reação natural diante da perda do objeto investido, o importante para Freud é que, no processo de luto, faz-se necessário lembrar para esquecer. Entretanto, nas memórias do narrador de *Bolero de Ravel* não há esquecimento, então a atividade da memória não se coloca a serviço do processo de luto. Isso ocorre porque o tempo passado não é o da recordação, mas, sim, instância que invade o presente e regula a percepção de Adriano.

Nesse sentido, podemos resgatar a já citada afirmação de Rosenfeld, de que “o homem não vive apenas ‘no’ tempo”, mas ele é o próprio tempo, “que engloba como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas” (1996, p.82).

A repetição das memórias mostra que, contrariamente ao acontecimento vivido – que é finito – o acontecimento lembrado não tem limites, portanto encerra o que vem antes e depois.

2.1.1. PROCESSO DE ESFACELAMENTO DA PERSONAGEM ADRIANO

Ao longo do processo mnemônico que culminará no delírio final do narrador, sensações físicas, reflexões e ações externas misturam-se na mente da personagem,

resultando na apresentação de um material psíquico pouco organizado. Esse movimento, o fluxo da consciência em *Bolero de Ravel*, embora vise representar uma linguagem não preparada para a comunicação, ou seja, a linguagem pré-verbal da personagem, não deixa de lado jogos de imagem ou de ideias, privilegiando a função poética da linguagem literária.

Desse modo, destaca-se o modo peculiar como Braff organiza o trabalho mnemônico nas obras, pois o autor, para além da repetição das memórias, atrela-as ao jogo de luz e sombra e lhes confere plasticidade. A crise do narrador é ilustrada também por meio desses instantes sensoriais. Intitularemos essa particularidade de *processo de esfacelamento da personagem*.

O processo de esfacelamento da personagem é a maneira com que o narrador cria poeticamente a imagem de seu desencaixe no mundo. *Esfacelar* é sinônimo de *se desfazer, desmanchar, despedaçar, arruinar* ou *fragmentar*. Está ligado à percepção de Adriano em relação à família e à situação de solidão que enfrenta após a morte dos pais. Apesar da conflituosa relação familiar – em que a autoridade do pai estabelece a distância entre ambos, ou ainda, na diferença de visão de mundo dos irmãos, que acaba por afastá-los definitivamente – a ausência da família é sentida pelo narrador como um aspecto negativo, simbolizado pela escuridão e pelo frio. Essas sensações não são físicas, mas, antes, estados de alma que se manifestam e ganham plasticidade a fim de descrever seus sentimentos e traduzir sua solidão, tristeza, abandono e angústia provocados pela tragédia familiar.

Associando sentimentos negativos à ausência de luz, o narrador chega a diferenciar o escuro e a escuridão. O primeiro termo significa apenas a inexistência de luminosidade; o segundo assume um sentido metafórico, caracterizando solidão, desamparo, falta de amor, entre outros sentimentos negativos. O narrador tem consciência de que o escuro é uma manifestação física, mas a escuridão independe do ambiente externo:

Nem todo escuro é escuridão, aprendi. O escuro está fora de mim: a luz que não há. A escuridão, a escuridão é medonha, ela acontece no meu interior. Mas só aprendi isso bem mais tarde, quando aprendi a pensar nas coisas ausentes. Naquela hora, eu estava encolhido dentro de um útero tenebroso, o interior sem luz de algum ser fechado e informe, que eu pressentia monstruoso e ameaçador. (BRAFF, 2010, p.110).

O sentido visual é interior, por isso Adriano enxerga a escuridão até mesmo quando há sol. Também o frio que lhe envolve o corpo é uma sensação interior, é o desconforto da desproteção, da ausência do carinho que emanava dos braços de sua mãe:

Mesmo aqui no quarto, em que há muito me encerro, mesmo aqui entra o frio que endurece ainda mais os ossos. Encolhido como estou, enrodilhado e enrolado em panos, nem assim o edredom me protege do frio porque ele nasce de minhas entranhas vazias (BRAFF, 2010, p.151).

A analepse mais recorrente do romance contém os elementos sensoriais que caracterizam o estado emocional de Adriano: Praia (jogo de frescobol na areia). A imagem-lembrança desse pesadelo mostra o narrador angustiadamente paralisado debaixo de um sol muito forte que o machuca. A despeito do sol, sente um frio muito intenso percorrer-lhe o corpo. Ele luta para se desembaraçar da situação incômoda, mas é incapaz de mover um músculo e, assim, suporta calado o sol fustigante, enquanto a irmã, que joga frescobol, é indiferente ao seu sofrimento. A agonia de Adriano contrasta-se com o divertimento do cachorro baio que brinca mais adiante de comer gotas de água. Finalmente, a mãe surge por detrás de morros de areia para resgatá-lo do sofrimento. Com um abraço cálido, sente que o carinho o protege e, finalmente, é salvo:

Sentado imóvel, os pés enterrados na areia, eu ouço a Laura chamar, mas o frio me mantém sem qualquer movimento, uma estátua de pele fina sofrendo os arranhões do sol. Exposto. Inteiramente exposto aos raios deste sol de fogo amarelo que parecem espadas de neve e o frio não me deixa atender ao chamado de minha irmã. Meu corpo inteiro tiritica por causa deste gelo rígido que só eu sinto, suponho, porque tenho os músculos entanguidos e os membros hirtos, enquanto o cachorro amarelo brinca de morder gotas do mar que algumas crianças, com as mãos jogam para cima, e minha irmã joga frescobol com seu namorado. [...] E sinto muito frio. E é o frio que me tolhe os movimentos, porque o frio tem entrado no meu corpo com a calma. Então vejo minha mãe descendo de um cômodo de areia. [...] 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.153-154).

Não é difícil entender os motivos pelos quais essa é a analepse mais repetida do romance. Ela contém a síntese da crise de Adriano, que se define como “estátua de pele fina sofrendo os arranhões do sol”. Apesar do sol que o fustiga, o frio invade seu corpo, deixando claro, portanto, que a sensação física não passa de reflexo de sua condição

emocional. Sente-se incapaz de agir (no sonho e na realidade, podemos inferir), o medo o domina, e a indiferença da irmã, bem como do meio que o cerca – crianças e cachorro continuam a brincar – tornam seu estado físico e mental ainda mais tenso.

O delírio final de Adriano é a repetição incessante dessa analepse. Com uma diferença importante, que traduz a situação atual do narrador: a mãe não vem mais ao seu encontro para resgatá-lo. O desespero de Adriano aumenta, pois continua incapaz de se mover. Mas então é tarde, o cachorro, que até então brincava de comer gotas, devora toda a cena.

A representação plástica e sensorial dos sentimentos é entendida por nós como marca do autor, que se apropria de impressões, sinestésias e outras figuras de linguagem para imprimir poeticidade ao narrar o sofrimento da personagem, a sua fragmentação ou, mais especificamente, o seu esfacelamento, uma vez que a tragédia faz com que o Adriano sinta desfazer-se toda a realidade objetiva, e isso o leva a encerrar-se dentro de si.

A semelhança desse romance com o *Bolero*, de Ravel, dá-se pelo tom crescente que tanto uma quanto a outra obra adotam. Na peça musical, o ritmo é acrescido pelos efeitos de orquestração, em que instrumentos são introduzidos ao longo da obra, harmonizando-se e aumentando a dinâmica musical. No livro, o aumento no ritmo dos acontecimentos exemplifica o crescendo contínuo. A melodia uniforme e repetitiva, nesse sentido, é uma importante aliada do processo de esfacelamento devido à impressão do caráter fragmentário da consciência no momento do encerramento em si.

Na elaboração do romance, o recrudescimento da subjetividade é acompanhado pelo destaque para o sentido visual. O apelo à visão, largamente utilizado nas literaturas que dialogam com técnicas do Impressionismo, manifesta-se por meio de uma série de imagens cromáticas, como podemos verificar a seguir:

E fazia muito calor, um sol que arrancava reflexos estridentes daqueles para-brisas em lenta fila. Uns reflexos amarelos com o perfume enjoativo de sempre-vivas. O amarelo fazendo estardalhaço entre os túmulos. 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).

A reiteração do amarelo e de seus tons variados, como o ocre do “cachorro baio” ou a cor palha da areia da praia, aponta para a maneira pela qual a cor conduz a mente

de Adriano por meio dos processos de associação de ideias, que o fazem ir do funeral dos pais à recordação de seu pesadelo.

O destaque para a visão cromática do narrador aparece em outras obras. Em *Moça com chapéu de palha* (2009), por exemplo, o jogo de cores se aprofunda por meio da relação entre o protagonista e sua namorada e pintora Angélica. Observando-a pintar, inúmeras vezes a associa às telas de Monet. A própria estrutura do romance faz alusão às obras em série do pintor impressionista, como a Catedral de Rouen, por exemplo, devido à estruturação dos capítulos, que se repetem insistentemente, modificando apenas a perspectiva das cenas.

O borrão em que se transforma o vestido azul, banhado pela chuva, no conto “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos”, presente em *À sombra do cipreste* (1999), é também outro dos muitos exemplos que alude ao recurso cromático empregado pelo autor.

Como já observamos, o uso das cores não é aleatório. Em *Bolero de Ravel*, o vibrante da cor amarela, constantemente presente nas analepses, remete à luz, ao sol, ao calor e contrasta com a escuridão ambiente da casa, onde o protagonista encontra-se só, abandonado às reflexões e diante de um presente que o assusta.

É importante relembrar, no entanto, que o jogo de luz e sombra não traduz a presença ou a ausência de luminosidade no plano externo, ao contrário, associa-se às impressões da personagem de modo que a descrição do espaço físico não apenas dialoga como cede lugar à descrição interior, em uma interação associativa muito ao gosto do Impressionismo, o qual “[...] consiste em exprimir pura e simplesmente a impressão tal como foi experimentada materialmente” (SERRULAZ, 1965, p.7).

A sombra que incide na casa e nos móveis, ratificando o sentimento de solidão e desamparo devido à morte dos pais, contrasta sobremaneira com a luminosidade que advém de suas memórias. As lembranças – como o jogo de frescobol na praia e a imagem do cachorro baio, citados anteriormente, além de outras, como o dia da premiação da irmã na escola (que debaixo de diversas luzes sobe ao palco para receber uma homenagem), o passeio no ensolarado parque com o amigo Durval, as tensas conversas familiares que se davam à mesa da refeição, entre outras – apresentam, todas, certa luminosidade, quer seja ela advinda diretamente do próprio sol, quer seja pela cor amarelada dos objetos. No entanto, imersa em sombras, a vida de Adriano “vai-se esgarçando, puída e enrugada”. A personagem, “estátua de pele fina” que sofre “os

arranhões do sol”, vai ao encontro do que lhe resta ainda viver: embarca, sem remédio, em negras nuvens de tristeza.

O jogo de luz cria uma nova noção de realidade, perpassada pela subjetividade de Adriano. A escuridão que se apodera dele é acompanhada pelo gradativo aumento das memórias obsessivas. Braff cria a imagem do sujeito em ruínas, desencaixado do seu mundo, assaltado pela gradativa clausura dentro de si próprio; em outras palavras, projeta a imagem de seu esfacelamento.

Ao final do romance, Adriano falha em todas as suas tentativas de emprego. Após os dois meses de prazo estipulado pela irmã, testemunha o esvaziamento da casa, sob o comando de Laura, feito por profissionais de uma transportadora. O narrador, então, caminha até seu quarto, deita em sua cama e, ali, é tomado pela lembrança do pesadelo do jogo de frescobol na praia.

Nuvens negras ameaçam desabar em sua cabeça enquanto, imóvel, é incapaz de fugir à tempestade iminente. A imagem é a representação da vida de Adriano, e a memória, tantas vezes repetida, foi desde o princípio do romance o presságio de seu desfecho: tudo é destruído pelas unhas imensas do cachorro baio.

Paradoxalmente, o delírio é o “fim de uma grande obsessão” (p.152), pois, segundo as palavras do narrador: “não posso reagir contra a escuridão que nunca vi com tanta clareza” (p.152). Se até a música silencia, encaixotada junto com outros móveis da casa e levada para um destino incerto, restam ao narrador apenas os acordes finais de uma peça que, “como guinchos de ave estertorante” (p.152), doravante ressoarão apenas na sua consciência.

2.1.2. A REPETIÇÃO DA MEMÓRIA EM *QUE ENCHENTE ME CARREGA?*

Encontramos em *Que enchente me carrega?* a história da decadência de Firmino, homem avançado na idade, que leva uma existência às margens do modo de produção industrial capitalista. Recusa-se a trabalhar em fábrica, pois acredita que seu trabalho, a fabricação de sapatos, é arte e, por isso, não pode ser produzido em série. O leitor fica a par do desmoronamento da vida profissional do narrador protagonista, pois a sociedade, cada vez mais alinhada ao ritmo acelerado da produção, não valoriza a criação artesanal, tampouco paga pelo seu valor.

Concomitante à decadência profissional, tomamos conhecimento do declínio de sua vida pessoal. A dificuldade econômica do artesão resvala na situação conjugal e a afeta, já que a escassez financeira desperta em Elvira, a esposa, desejo de trabalhar fora para complementação da renda familiar. Avesso a essa atitude, Firmino exige que ela permaneça em casa e aceite seu papel de dona do lar e o dele, de responsável pelo provento doméstico.

O posicionamento rígido em relação às regras da casa é o princípio da ruína do narrador. Incapaz de lidar com as circunstâncias que o cercam, não dialoga com a esposa, tampouco cede aos apelos e à proposta do colega Godofredo para que trabalhe na indústria de sapatos. Por meio de suas memórias, o leitor toma conhecimento dos rumos da relação matrimonial: o dinheiro escasseia, Elvira queixa-se cada vez mais a respeito das imposições do marido, constantemente refere-se ao casamento como “prisão” e ameaça procurar trabalho. Descontente, Firmino obriga-a a ficar em casa.

O momento da enunciação encontra um narrador velho, solitário, sem dinheiro e trabalho, que é constantemente assaltado por memórias da juventude. Inicialmente, não ficam claros os fatos que envolvem a ausência da esposa. Aos poucos, o leitor supõe que Elvira teria fugido de casa a fim de livrar-se do cárcere matrimonial.

Pela óptica de Firmino, na época do namoro, Elvira era uma jovem simples, sonhadora e romântica. Ele lembra-se com frequência do dia em que a surpreendeu ao mostrar-lhe o terreno onde construiriam a casa. Mesmo bem vestida, Elvira se permite deitar ao lado de Firmino, perto de sacos de cimento, e sonhar com os anos vindouros. Ali o toque da pele da mulher, que acidentalmente se encostava à de Firmino, provoca no narrador a sensação de que havia nela um misto de timidez e ousadia que despertava confiança no futuro marido e isso o fascinava: “Senti prazer em roçar o braço no vestido, um tecido macio, segunda pele. Não sabia nada de sedução, e estava completamente seduzido” (BRAFF, 2000, p.52).

Depois de casados, a casa era o espaço de domínio da esposa, percebido na disposição dos móveis e nos arranjos decorativos. Ela reinava feliz até que as condições financeiras passaram a interferir na economia doméstica. A insistência para que ele se empregasse na indústria ou ela o ajudasse com seu próprio trabalho ferem o orgulho de Firmino. Ele é incapaz de permitir que a esposa sequer pense em trabalhar, pois isso é tarefa do homem da casa. Não compreende Elvira como uma parceira com a qual pode contar, a mesma parceira com quem teceu sonhos para toda uma vida.

Me criei trabalhando, respondeu com tremura na voz e nos lábios. Só parei depois de casada. Sacrifício é ficar socada entre estes muros, um confinamento. Eu sei, mas mulher casada não é mulher solteira: tem casa e marido pra cuidar, sua obrigação. Deixou tudo na mesa, como estava, e, mesmo no escuro, desceu pra horta chorando meu casamento minha prisão. Me debrucei na mesa da cozinha e chorei também. Não por ela, que tentava um caminho errado, de rebeldia. Chorei por mim, por me sentir perdido num mundo às avessas, tudo fora do lugar. (BRAFF, 2000, p.55).

Sente que o comportamento de Elvira o diminui no papel de chefe da casa; além disso, faz com que ele tenha que lidar com a pouca perspectiva de trabalho e, portanto, com seu declínio financeiro. Ele adia enfrentar esses problemas, como a insistência em abandonar a fabricação artesanal de sapatos – percebida por ele como ato de criação artística – e acredita que estejam passando por uma fase e, em breve, as encomendas voltariam a crescer.

A insistência de Godofredo para que o amigo aceite o trabalho industrial é também um ponto de fratura na relação do casal, pois a esposa toma seu partido e se anima quando o colega o visita acompanhado do gerente de alguma fábrica com uma proposta de trabalho: "Aquilo um exagero que chegou a me nutrir desconfianças. Espiei, dissimulei – pegar os dois. Incapaz de confessar aquilo para ninguém, mas sozinho na oficina [...] era no que pensava: pegar os dois" (BRAFF, 2000, p.15). Sentindo-se enganado, sua mente elabora possibilidades inúmeras para reconstruir o plano que possivelmente os dois teriam armado para convencê-lo da proposta de emprego.

[...] O que pretendem estes dois [Godofredo e o gerente] comigo? pensava. O gerente, logo depois, caiu na minha antipatia e me arrependi da gentileza. Girava o pescoço em toda volta, examinando, conferia o estoque e as ferramentas, sacudia a cabeça, um ar de espanto que eu não entendia se de admiração ou menosprezo. Decerto me avaliava, quieto, e isso é coisa que me deixa muito irritado. Fosse o que fosse a que vinham, já podiam contar com minha má vontade. Acho que eles não sabiam quem começava o assunto, pois pigarreavam sem parar. De todos o mais constrangido era eu, sem saber o que dizer, principalmente a um estranho de terno e gravata. Ainda se fosse um freguês, mas meu faro não me engana. Mal Godofredo principiou olhaqui [*sic*], Firmino, a Elvira apareceu na porta com três xícaras de café numa bandeja. Uma bandeja de cuja existência eu nem sabia aqui em casa: mais uma das compras dela, pensei. Pois foi. Como se estivesse esperando as visitas, uma coisa combinada. Então o assunto foi interrompido para as saudações, o não-precisava-se-incomodar, muito obrigado, estava ótimo. Minha xícara deixei lá, em cima da mesa: me recusei a participar da farsa. A

Elvira recolheu as outras e se plantou na porta, atenta, porque o gerente começava uma ladainha sobre as dificuldades de se encontrar um profissional competente, hoje em dia, pessoa com experiência pra [sic] tomar conta de uma seção de grande empresa [...]. Não tive coragem de levantar os olhos até a Elvira, de pé na porta, participante passiva, mas me cobrando uma decisão. Ajudava no cerco, a maldita, eu sozinho, sendo escolhido. (BRAFF, 2000, p. 49-50).

O ciúme e as calúnias entram em jogo, Firmino reprime com mais veemência a decisão de trabalhar da esposa. Não admite ter sua ordem desrespeitada. A seus olhos, ela o enfrenta cada vez mais e poderia chegar a extremos a fim de se desvencilhar de seus comandos. Então, passa a vigiá-la dentro de casa para que não saia à procura de emprego ou tente qualquer outro artifício.

Depois das discussões mais violentas, noites e noites fustigado pelo sono, forçava os olhos abertos velando por mim no escuro do quarto. Sentido dissimulado nos atos e minúcias, qualquer vestígio, em todos os objetos que se prestassem. Até as facas andei escondendo. De onde chegaria o cumprimento? Capaz, a estupidez, de ações inesperadas. Astúcia dela ou não, as longas vigílias só me serviam de suplício, pra mim, que ela ressonava tranquila como se inocente enquanto eu me danava na espionagem. Assim até o esquecimento - outra vez a calma. Então o amor sórdido, o desejo de me arrastar na lama, pedir perdão, fazer juramentos, que sem você não vivo e um último grito no redemoinho do orgasmo. O prêmio: uma semana sem minha vigilância e eu feliz ao vê-la de volta a me mostrar sorrindo uma dúzia de ovos, duas xícaras novas, uma pedra de sabão, dois tabletes de margarina. Vitoriosa. Viva não passa mais deste portão, sentenciei, um dia, quando no meio dos embrulhos trouxe a notícia: arrumei emprego. Nem com o ramallete roxo de flores de cera, plantado uma tarde chuvosa no vaso da sala pra iluminar o futuro e o espelho da cristaleira. Nem morta. (BRAFF, 2000, p. 33-34).

A relação passa a ser um tormento: dias de “medo e vigília” (p.20) sem descanso, temendo qualquer atitude rebelde da mulher, sem entender como Elvira não o compreendia e, mais ainda, como questionava suas decisões. Incapaz de se colocar no lugar da esposa, a crise matrimonial é vista pela óptica do protagonista, que tem nas memórias involuntárias a reconstrução de diálogos ou *flashes* de situações passadas. Pelas memórias, podemos observar que Elvira se queixava – injustamente, a seu ver – do confinamento, da falta de liberdade e do autoritarismo presentes em seu casamento. A reação de Firmino era exigir a obediência, o cumprimento de seu papel de mulher casada.

Ainda que anos após a fuga, o ressentimento e amargor pelo seu sumiço são manifestos pelas memórias das brigas com Elvira, das suas conversas, das marcas que

ela deixou nos móveis e paredes, da maneira como ela administrava os cuidados domésticos, do seu comportamento desafiador e impertinente, impróprios para uma dona de casa, da esperança que ela tinha de que Godofredo o convencesse a trabalhar numa fábrica de sapatos. Sente, ainda no momento da enunciação, o amargor da insegurança que a afinidade de pensamentos entre eles lhe causa.

Porém, ao mesmo tempo, arrepende-se de tê-la tratado tão mal, aprisionando-a, exigindo-lhe obediência: "[...] Não viu por aí uma mulher de trinta anos, rosto ovalado, olhos castanhos, nem feia nem bonita, altura mediana, até a semana passada a minha esposa, com o nome de Elvira? Cada esquina, cada beco da cidade. Desvairado". (p.34-35). Um misto de autoritarismo e culpa angustia a personagem, o conflito o atormenta a ponto de se convencer de que fizera o correto e, no entanto, duvidar disso.

Diante do esfacelamento de sua vida, Firmino procura na arte um escape para o sofrimento, considerando seu metiê ideal para a criação artística. Liga-se a sua concepção de arte um conceito bastante subjetivo do belo, pois busca na curvatura dos pés e na suavidade da pele um ideal estético: “[...] ela oferecia o pé em bandeja de prata pra tomar as medidas, veja como pode a natureza ser perfeita, as curvas, torneados, uma correntinha de ouro presa no tornozelo, o simples toque, a pele macia, ajoelhado em adoração [...]” (BRAFF, 2000, p.19).

Firmino não aceita a ideia de que é um artesão, vê-se como artista e, para ele, “Só a criação me dá prazer”. Por isso lembra-se sempre com muita raiva da calorosa discussão que entabulou com Godofredo, certo dia, num bar, quando o colega tentava dissuadi-lo da criação artística a fim de convencê-lo a trabalhar na indústria. Para o sapateiro, a produção em massa ceifa o espírito artístico e submete os homens a comandos maquinais além de uma vida regida por um cartão de ponto:

Que fora da indústria, e toda aquela conversalhada, não existe mais futuro. Imbecil. Fala do futuro como se fosse o dono das chaves, ele, que nem dono do que faz, seu dia enterrado onde mandam, horas contadas num cartão pra continuar comendo. (BRAFF, 2000, p.23).

Godofredo vê em Firmino um artesão de pensamento medieval, por isso tenta convencê-lo dos benefícios do progresso. Este, por sua vez, preso às suas convicções, acredita na criação individual como única possibilidade de não alienação:

Aquela necessidade compulsiva de me atacar, me destruir, acho que pra se compensar do artista fracassado trabalhando em linha de

produção, oito horas por dia recortando desenho alheio, cronômetro medindo produtividade até a sirene ordenar o descanso [...]. “fora da produção em série não existe mais futuro”. [...] E eu, então, como é que fico?, pode um amigo chegar e decretar impunemente que você não existe mais, fim de linha, desembarca porque os outros estão esperando pra subir? (BRAFF, 2000, p.16).

A definição de arte, de acordo com Godofredo, é a sua inutilidade. Mas para Firmino, cuja simplicidade não domina teorias estéticas e conceitos artísticos, a relação com sua criação não determina seu fim. Assim, o ato criativo em si é prazeroso, destituído de qualquer finalidade. O destino que outras pessoas possam dar aos sapatos independe da vontade do artista e não diminui o valor artístico do objeto.

Que não sou artista. É uma ideia que me espinha fundo, essa, e ele sabe disso. Fala por gostar de falar, acho, por necessidade de agredir. Que só tenho habilidade nas mãos e no fundamental copio a forma "sapato", sem liberdade de criar. Mas toda arte é limitada pelo suporte material, não é? Não concordou. Que o suporte material é outro papo, não impõe uma limitação tão grande da forma. E que, além do mais, o objeto criado por você tem vida curta e utilidade prática. Nem ele me convence, nem eu consigo responder, porque então já me perco nesse emaranhado de palavras. Quem sabe o que é útil e o que é inútil? Se o guarda do museu usasse a Mona Lisa pra tapar o buraco de um vidro quebrado ou se um médico usa uma sinfonia de Mozart na terapia de seus pacientes, a tela e a música deixam de ser arte? (BRAFF, 2000, p.31).

Chega a parecer contraditório o conflito entre a alma de um artista que busca a liberdade criadora e a não alienação com seu lado conservador, que impede a esposa das próprias escolhas. A personagem não reflete sobre essas instâncias inconciliáveis, tamanho é seu ressentimento. Nem o transcorrer dos anos parece fazê-lo enxergar os acontecimentos do passado com distanciamento. O melindre, a solidão e a angústia, pelo abandono ou pelo não reconhecimento como artista, ecoam na mente de Firmino, que presentifica o passado, revivendo-o, resgatando as sensações de outrora e permitindo que elas determinem o seu olhar para o momento atual.

Firmino vai aos poucos perdendo as rédeas da vida. Na sua solidão, entrega-se às lembranças. Revive desde os felizes anos de namoro às terríveis crises conjugais, lembra-se igualmente de Dona Rosário, de sua beleza insinuante e de como desde jovem lhe “oferecia os pés em bandeja” para tirar o molde dos sapatos, da relação com seu avô, de sua morte, das desavenças com Godofredo a respeito do trabalho industrial e da arte, das semanas que se sucederam à fuga da esposa, de sua busca diária pela vizinhança a fim de encontrá-la, da humilhação do abandono, da construção de uma estrada próxima

à sua casa, das barulhentas máquinas que trabalhavam dia e noite trazendo o progresso, mas roubando sua paz.

Pensa com frequência no avô, na diferença entre eles, porque este conseguiu ser sujeito da própria existência (“[...] na rua em que me criei, tinham respeito pelo meu avô: ele sabia coisas [...]” BRAFF, 2000, p.32), enquanto ele, Firmino, foi carregado pela enxurrada de problemas sem jamais deter o controle da situação, cuidando apenas para não se afogar nela.

Neto e avô são antípodas. A determinação e a lucidez com que o avô conduziu toda uma vida – determinação inclusive que o fez escolher a hora da própria morte –, colocam-no diante de si, e o que vê é um sujeito impotente e incapaz de conduzir o rumo da própria vida:

Meu avô me advertia desde pequeno: ninguém pode se estreitar tanto que caiba numa definição. A não ser que desista de suas virtualidades. Impossível entender meu avô. Será que alguma doença? Seu mundo um mistério, mesmo pra mim: sua família. Desistiu da vida em momento escolhido, inteiro domínio de conteúdo e forma, sua marca - o homem escolhe, o objeto é escolhido. Tudo nele difícil e mais que tudo a conversa, seus pensamentos. Bem assim. E eu, meus vinte anos, por aí, sem competência pra enfrentar a vida, muito menos a morte, ali, balançando nos pés ossudos de unhas esverdeadas a menos de um metro acima do assoalho. E ele, rígido como uma definição, nenhum gesto de despedida. E sabia da minha fragilidade, e se sabia da minha fragilidade, por que não esperou um pouco mais, não prorrogou o desfecho? Preferiu me excluir de seus planos quem sabe para não se fazer cúmplice de meu destino. Uma das mãos parecia pronta a um afago, como se no último instante. (BRAFF, 2000, p.18).

Sente-se limitado e covarde diante da força do avô, homem para quem o “[...] destino não existe, que isso é invenção das pessoas, disfarce de quem não tem coragem pra escolher a própria vida” (BRAFF, 2000, p.48), pois Firmino não é capaz de lidar com as contingências que se lhe impõem e, assim, vai “[...] aceitando, conivente, incapaz de escolher” (p.26).

Nos momentos de incerteza, vê na assertividade do avô um homem que decide os caminhos aos quais pretende ir. A imagem que evoca é de uma personagem excepcional, cujas unhas esverdeadas aparecem fora das proporções, agigantadas, austeras enquanto ele, diminuto a seu lado, busca entender os motivos que o levaram a ceifar a vida, num misto de raiva e admiração pela escolha do seu destino.

Sua lembrança evidencia como a vida de Firmino saiu dos trilhos, os sonhos todos descarrilados e ele, impotente, sem saber o que fazer. Na comparação com o avô,

sente-se um fraco, desprotegido, desrespeitado. Sozinho, Firmino tem unicamente o passado como companhia, mas até ele é rebelde, surge aleatoriamente, irrompendo em sua mente de maneira desordenada.

Semelhante a *Bolero de Ravel*, há neste romance um número fixo de memórias que se repetem e se ligam umas às outras por meio de associação psicológica. As 13 analepses do romance são:

- 1) **Bar com Godofredo:** Firmino enfurece-se a cada retorno dessa lembrança, pois o colega confronta sua ideia sobre arte. A discussão o faz sentir-se mal emocional e fisicamente, por isso, em seu retorno para casa, não é capaz de evitar o vômito que despeja na calçada.
- 2) **Memórias sobre Elvira:** cheiros, objetos, situações levam-no a se recordar da esposa.
- 3) **Memórias sobre Godofredo:** recordações de trechos de conversas ou de pequenas situações que se passam na companhia do colega.
- 4) **Namoro com Elvira:** recordação da época de namoro, momento em que eram felizes e acreditavam em sonhos – especialmente Elvira, que, ao contrário do narrador (segundo seu ponto de vista), era sonhadora e romântica.
- 5) **“Meu casamento minha prisão”:** momentos nos quais Elvira corria para a horta nos fundos da casa, sempre depois de uma discussão, a fim de chorar sozinha pelos sofrimentos da vida de casada.
- 6) **Mancha de ferro na mesa:** a mesa de jantar havia sido queimada por uma distração da esposa. É mais um rastro dela que ficou na casa.
- 7) **Memórias sobre Dona Rosário:** cheiros, objetos, situações levam-no a se recordar da cliente que lhe oferecia “os pés em bandeja”. Mesmo após a decadência, ela ainda visita o sapateiro para encomendas. Seus pés, segundo ele, não são mais os mesmos, no entanto ainda conservam a sensualidade de outrora.
- 8) **Velório e enterro do avô:** há neste momento uma confusão entre o velório e enterro do avô e um possível velório de Elvira. O narrador tem as ideias confusas e só posteriormente é possível perceber que não se trata dela.
- 9) **Construção da estrada:** o progresso traz a construção de uma estrada, que toma um pequeno pedaço de seu terreno. Futuramente, a chuva forte e permanente fará com que as casas à beira da estrada sofram risco de desmoronamento. Ao

longo da construção, barulho, máquinas, pessoas estranhas que circulam pelas proximidades incomodam o narrador.

- 10) **Proposta de emprego – Godofredo:** memória da visita de Godofredo e do gerente de uma fábrica de sapatos. Sente-se capturado em armadilha, enfurece-se com a mulher por achar que ela também participava da farsa.
- 11) **Enterro debaixo das sempre-vivas:** alusão ao possível enterro do corpo (narrador ainda muito confuso com as lembranças) ou dos objetos de Elvira no canteiro de flores de que ela gostava.
- 12) **Fuga de Elvira:** lembra-se dos dias em que a procura pelas ruas.
- 13) **Visita à prefeitura – muro de arrimo:** devido à iminência do desmoronamento de sua casa, Firmino vai à prefeitura buscar ajuda para a construção de um muro de arrimo. Julga que o poder público é o responsável pelo acontecido, uma vez que permitiu a construção da estrada, fragilizando as casas da região.

Semelhantemente a *Bolero de Ravel*, as analepses de *Que enchente me carrega?* são apresentadas de modo parcial. A cada repetição de uma mesma memória, acrescentam-se dados novos ou mostra-se algum aspecto ainda não mostrado anteriormente. Então, por meio do movimento repetitivo, o leitor pode construir a coerência da obra, ligando as ações às reflexões do narrador.

Inicialmente o ritmo do discurso é lento, repleto de memórias e reflexões até que acontecimentos externos exijam da personagem algumas ações: o risco de desmoronamento de sua casa, bem como a de seus vizinhos. Nesse momento, as memórias da construção da estrada se intensificam, chamando a atenção para um período em que máquinas gigantes e homens uniformizados, sob o pretexto de trazer o progresso, não apenas subtraíram um pedaço de seu terreno, como também lhe tiraram a paz. Tais pensamentos estão aliados a uma série de críticas ao progresso: “[...] que o progresso de todos não pode ser obstruído por um particular, e o progresso é isento de culpa mesmo quando esmaga em sua engrenagem um infeliz só porque é sozinho” (p.29).

Segundo a visão do narrador, sob o lema do desenvolvimento urbano oculta-se a desagregação e a marginalização de diversas famílias, as quais, ironicamente alijadas da sociedade em prol dos avanços, raramente poderão desfrutar dos benefícios da modernidade.

Em relação à ameaça climática, conforme as chuvas aumentam, as fendas das rachaduras ficam maiores. Pouco a pouco, parte do quintal de Firmino e de outros habitantes despenca morro abaixo, invadindo a estrada. Os vizinhos começam a abandonar a região, mas o narrador, para quem a identificação com a casa o impede de deixá-la (“que pouco me importa a vida, mas a casa precisa de minha proteção porque sozinha não se defende”, p.101), busca meios de mantê-la em pé. Vai até a prefeitura e tenta negociar um muro de arrimo para o barranco.

O ritmo narrativo, então, acelera, cedendo aos acontecimentos exteriores. Desse modo, narra-se a evacuação da vizinhança, o deslizamento de terras e, inclusive, da horta onde Elvira chorava “meu casamento a minha prisão”:

Mais tarde, quando o asfalto naquele pedaço da estrada foi aparecendo, um fundo escuro ainda difuso, pás e enxadas começaram a tirar um som áspero do chão, raspando o que podiam. Os farelos de terra restante, que o primeiro caminhão que passou começou a grudar no asfalto, viraram aquela mancha marrom mostrando o lugar por onde as lágrimas da Elvira escorreram com a barreira. (BRAFF, 2000, p.93-93).

Expõem-se, em meio às intempéries, as entranhas abertas da casa, os problemas matrimoniais, seus segredos atropelados pela indiferença dos inúmeros vizinhos e trabalhadores que tentavam conter o desmoronamento. Observa também o tumulto provocado pela tempestade e as várias famílias fugindo da tragédia iminente.

A tensão narrativa é grande, o leitor aguarda o desdobramento das atitudes do protagonista, que resiste e recusa-se a deixar o local, embora as largas fendas em sua casa denunciem o perigo. Sentindo-se impotente diante da desgraça que o abate, do sentimento de solidão, do vazio existencial, das críticas ao progresso, as memórias retornam ao plano da enunciação; o intervalo entre as repetições torna-se cada vez mais curto. As repetições são manifestações de um recrudescimento da subjetividade, de um caminho percorrido em direção à interioridade de um narrador que sofre a ausência de sentido de sua vida e se sente deslocado diante do presente em ruínas.

Após algum tempo – difícil precisá-lo cronologicamente porque o tempo da narração é mormente interior –, já completamente isolado, pois a essa altura os vizinhos haviam se mudado para um abrigo público, Firmino ludibria dois policiais que querem tirá-lo do local. Negando-se a abandonar a casa com as marcas de uma vida inteira

impregnadas em seus móveis e em suas paredes, vai em direção a ela. Entra. Lança um olhar ao redor. Pensa em Elvira, transformada em imagem idílica:

Em vão tentei transformar os gestos na crença de que havia uma imensidão onde me esperavas. Cheguei a ver-te canéfora esguia a sorrir-me sob o vulto hirto de um cipreste. Teu doce unguento seria, então, o bálsamo de minhas mãos doridas. Em vão, porque no horizonte, o que estava escrito, era meu próprio eco fingindo-se de infinito. (BRAFF, 2000, p.88).

A saudade, o amargor, o vazio da solidão e a impotência diante de um mundo às avessas ressoam no peito do herói: suas feridas abertas. Então, com um salto vertiginoso para sua interioridade, o narrador é levado pela enchente de seus pensamentos.

2.1.3. PROCESSO DE ESFACELAMENTO DA PERSONAGEM FIRMINO

Assim como em *Bolero de Ravel, Que enchente me carrega?* traduz o processo de degradação social e mental da personagem não apenas do ponto de vista da representação de sua consciência em crise, mas também ao transformar em imagens o sentimento de impotência e fragilidade diante da realidade exterior.

O desconcerto do mundo vislumbrado por imagens e sensações que evocam a degradação, como uma poética do decadente, do que está em processo de ruína vai operar no romance de Braff de três modos. O primeiro deles se dá pela identificação entre a vida do narrador e sua casa.

Com o passar dos anos, Firmino foi abandonando os cuidados domésticos. Sem manutenção, problemas com a estrutura física da casa começam a surgir: “As paredes rachando, os vidros quebrados, mofo e pó cobrindo os livros. Assim os últimos anos” (BRAFF, 2000, p.22). Aparentemente a falta de dinheiro para consertos em geral é a responsável pela ausência de manutenção. No entanto, a degradação do imóvel oculta razão maior: o esfacelamento da vida do narrador, fazendo da casa uma metáfora de sua ruína pessoal:

Antes do banho, arranjo uma bacia e dou um jeito nesta goteira irritante. E hoje mesmo, depois da chuva, subo no telhado. Muita coisa. Também a lâmpada da oficina, pálida, quem sabe a velhice. E uma limpeza geral, porque amanhã dona Rosário. Por isso as baratas. Principalmente por causa da cola de polvilho, azeda, como elas gostam. Nós dois, minha velha, precisando de um bom reparo. (BRAFF, 2000, p.30).

A identificação entre o narrador e a casa velha, sua sujeira, os furos no telhado, os vidros quebrados, as lâmpadas fracas, além de inúmeras descrições sobre o desgaste na pintura das paredes e o matagal – onde outrora havia um canteiro de sempre-vivas no qual Elvira chorava constantemente “meu casamento a minha prisão” – estabelece a imagem do esfacelamento da personagem.

Por meio de suas memórias é possível perceber que o descuido está relacionado ao desaparecimento de Elvira, não somente porque era ela quem ficava atenta aos pormenores da limpeza, mas principalmente porque a casa havia sido um plano do casal, cultivado desde antes do matrimônio. Lembra-se de Elvira ao pensar na construção:

Não passava um dia sem fiscalizar o trabalho. Desde o início, na limpeza do terreno. Cada tijolo, as paredes, depois o telhado e o acabamento. Ela vinha, aos domingos, nossos passeios. Mais pressa do que eu. Era um fim de rua, tudo mato. Com o tempo, o progresso, a mutilação. Posso dizer com orgulho que, num certo sentido, foi obra minha, pois vi minha casa nascer, falei antes como queria que ficasse. Ela implicava ofendida: que dissesse nossa, os direitos iguais. (BRAFF, 2000, p.24).

Objetos, marcas nas paredes e nos móveis fazem-no lembrar-se de Elvira, dos anos de namoro, do casamento, das discussões. São cicatrizes que não se apagam, são fantasmas do passado que não apenas incitam sua memória involuntária, mas ecoam em sua solidão:

Me escorei na mesa evitando encarar sua negra cicatriz: uma nave embicada para o norte [...] o olhar furioso da Elvira ao me dizer que amanhã mesmo saio procurando emprego. Aquela marca, sim, continuava latejante e à deriva, sem porto onde descansar. Já raspei com faca, esfreguei com sabão, mas resiste cobrando de mim um lugar na memória que não se justifica mais. (BRAFF, 2000, p.77).

No excerto anterior, a “nave embicada para o norte” faz referência à queimadura do ferro de passar roupa na mesa da cozinha. Na ocasião, Godofredo estava na casa e oferecia uma proposta de trabalho a Firmino. Ansiosa pela resposta do marido, a mulher, que espiava a conversa, esquece o ferro ligado. Muitos anos depois, Firmino ainda evita olhar para a “negra cicatriz” numa tentativa de se esquivar de lembranças dolorosas. Esse intento mostra-se inócuo, pois toda a casa recende a recordações:

Cada centímetro deste terreno guarda uma história, retém o eco de alguma palavra, nossa vida semeada aqui: os planos e suas frustrações. Talvez fosse melhor voltar, o presente à minha espera, me cobrando providências. Mas não resisti. (BRAFF, 2000, p. 89).

Incapaz de pensar no futuro, ele deixa-se comandar pelo passado, sua percepção atual está impregnada dele. A casa reflete a ausência de vida desde a partida de Elvira: “Para quem, guardados os copos de vidro e a louça barata? Nas paredes frias, marca nenhuma de vida. Quem fechou pela última vez sua única janela, foi a Elvira” (BRAFF, 2000, p.79).

Em seguida, a representação do esfacelamento se dá pela identificação do narrador com um seco tronco de cortiça. Outrora frondosa, a velha árvore é a autoimagem de sua decadência física:

Tem horas que eu me assusto ao me olhar: meus olhos de vidro opaco e a minha pele uma casca rugosa. Vegetal com movimento próprio, coberto de nós e parasitas, o velho pé de cortiça, totalmente desfolhado, sozinho na beira do rio: Que enchente me carrega?” (BRAFF, 2000, p.33).

Plantado em seu quintal, próximo a casa, o velho tronco não apenas acompanhou a vida da personagem como cotejou suas etapas: cresceu, floresceu, enrugou e, por fim, secou. De firmes raízes, suportou inúmeras tempestades:

Na beira do rio, a corticeira nasceu de alguns acontecimentos fortuitos, e então começou a enfiar raízes pela terra, com pressa de cumprir sua missão. Um dia começou a envelhecer e morreu. O que existe além disso? Quando jovem ainda se enfeitou com as marrequinhas vermelhas, de vida curta, mesmo assim nunca passou de uma árvore desengonçada, de galhos retorcidos, o sofrimento estampado no corpo. De que valeu a ela ter suportado vendavais, se agora morta clama todos os dias que enchente me carrega? (BRAFF, 2000, p.67).

A relação entre o tronco da corticeira e vida do narrador está evidente na analogia física, observada também em outras passagens, como:

Volto pra mim, meu corpo macerado, as mãos cuja semelhança muitas vezes me assombra, os calos e cortes, e percebo que de nada adiantou suportar vendavais, porque os galhos secos e retorcidos deixaram há

muito de florir na primavera. E se permanece de pé, o tronco nodoso, é que as raízes secas ainda não apodreceram. (BRAFF, 2000, p.82).

No excerto anterior, árvore e homem fundem-se em semelhança, assim como se funde a descrição de um e outro igualando as mazelas que suportaram. A comparação entre árvore e homem atinge, portanto, o plano metafísico.

Firmino não consegue sofrer a busca de sentido para sua existência. A reiteração da indagação “Que enchente me carrega?” ao longo de todo o romance revela o rumo imprevisto da vida do narrador. Ao contrário de seu avô, sujeito de seu destino e de suas vontades, ele sente-se fraco, arrastado pelas contingências contra as quais não consegue lutar. O saber-se refém de tais contingências suscita um profundo vazio existencial:

Um mundo diferente, pra quê, se o ser humano vai continuar inventando máquinas, sofrendo de amor, imaginando instrumentos de tortura, sentindo frio e calor, se as pessoas vão continuar correndo desesperadas atrás de um sentido razoável para o absurdo que é a vida? (BRAFF, 2000, p.66).

Incapaz de lidar com os acontecimentos exteriores, desamparado na solidão de uma existência mutilada, Firmino refugia-se em si mesmo e, por isso, dá vazão às lembranças do passado. Aos poucos, a personagem, que, ao longo da vida, perdeu os clientes, a mulher, a juventude, os amigos, perde também a lucidez e passa a confundir suas memórias com ações do presente.

Essa é a terceira maneira que o autor utiliza para desenvolver o esfacelamento da personagem. Nos momentos de sanidade, confessa: “Me enrolo em algumas noções, como tempo e espaço, me perco com frequência” (BRAFF, 2000, p.41). O tempo cronológico não lhe faz mais nenhum sentido: “O relógio, no armário, mudo, sem vida, anunciava, mesmo assim, o justo instante de seu último alento, mas anunciava inutilmente, porque, para mim, dez e vinte careciam de significado” (BRAFF, 2000, p.77).

É preciso salientar que a enunciação traz desde o início um narrador mutilado, com autoimagem bastante desgastada, inseguro em relação aos fatos, à sua ordem cronológica e já tomado pelas memórias do passado. Diante desse quadro, para situar-se, o leitor precisa recolher os fragmentos de memórias e buscar ordená-los. A maneira pela qual estão apresentados neste trabalho os fatos e as inquietações do narrador indica, portanto, uma ordenação nossa dos acontecimentos. Esclarecemos, desse modo, a

história narrada, ou seja, os fatos na ordem que surgiram, embora nosso interesse esteja no discurso, isto é, na forma como os acontecimentos são apresentados ao leitor (GENETTE, 1995).

A confusão entre passado e presente, memória e realidade faz com que Firmino sofra com a incerteza de certas ações. Um exemplo modelar desse acontecimento envolve sua esposa. Há uma oscilação quanto à ausência de Elvira no momento da enunciação:

Três horas da tarde, as árvores encolhidas, imóveis, pra suportar melhor o castigo do sol. A camisa grudada nas costas, o cabelo em pasta. Não viu por aí uma mulher de trinta anos, rosto ovalado, olhos castanhos, nem feia nem bonita, altura mediana, até a semana passada minha esposa, com o nome de Elvira? Cada esquina, cada beco da cidade. Desvairado. A máscara de poeira rachando no rosto esquelético, o orgulho desfeito, nenhum sentimento de dignidade. Em cada casa, em cada canto, até nos bares. Ninguém tinha visto. Os dois empregados da funerária, empertigados em seus ternos escuros, sinceramente pesarosos, pegavam nas alças de trás. Vizinho piedoso pegava nas da frente, comigo. (BRAFF, 2000, p.35).

O excerto mostra a fuga da esposa seguida de sua morte. Embora haja na memória de Firmino uma relação muito estreita entre Elvira e o enterro, é preciso desconfiar. O processo de esfacelamento da personagem implica perda da clareza e, assim, sua mente pode confundir acontecimentos, pregar peças. É possível também acreditar que, após sua morte, ele teria enterrado o corpo da esposa debaixo do canteiro de sempre-vivas, onde no passado “ela fugia pra horta, chorando: meu casamento a minha prisão”:

Muitas fotos, mas todas e tudo o mais com ela, sete palmos por baixo do canteiro de sempre-vivas. Ali, para sempre, bem perto de mim, à minha disposição. Quer fugir, ir embora? Vai mas é ficar plantada no meu quintal, bem perto, ao alcance de minhas noites insones. (BRAFF, 2000, p.26).

Outra possibilidade seria a de que Firmino teria enterrado apenas os pertences de Elvira, numa espécie de funeral simbólico, após sua fuga, não tendo havido, então, nenhum velório:

Os pertences levou com ela. De madrugada os curiosos tinham sumido, só eu de guarda: o momento esperado. Um pente esquecido na gaveta do criado-mudo, marcando a página de um caderno de

pensamentos, suas fotos, peças de roupa velha que não usava mais, frascos de perfume, sapatos, chinelos, tudo. Amontoei em cima dum lençol estendido no chão e fiz uma trouxa. A aurora me encontrou replantando as sempre-vivas. (BRAFF, 2000, p.50-51).

Conforme o narrador relata as memórias, esfacela suas próprias certezas. Assim, uma última possibilidade é a de que o velório e o enterro não sejam de Elvira, mas do avô, pois, em inúmeros momentos, a lembrança da esposa está atrelada à do avô. Sobre a suposta morte de Elvira, a dúvida manifesta-se devido à livre associação de ideias, que relaciona o velório do avô à fuga da mulher e aos pertences enterrados debaixo das sempre-vivas.

A associação entre essas memórias são plausíveis, uma vez que, em qualquer um dos casos, Firmino experimentou um profundo sentimento de perda. Mas essa construção associativa se dá aos poucos: primeiramente somos levados a crer na morte da esposa. Conforme as memórias de Firmino vão se apresentando, percebemos que a cena do velório e a do enterro podem não ser de Elvira e, sim, apenas do avô. Como o próprio narrador não tem clara a distinção entre os eventos, a visão do leitor torna-se igualmente confusa.

Jean Pouillon (1916-2002) denomina *visão com* (1993) esse processo em que a narrativa se limita ao campo visual e mental de uma única personagem. Além disso, devido ao fluxo da consciência, o narrador não tem a preocupação de situar o leitor em relação às ações externas, o que torna mais difícil a tentativa de esclarecer os acontecimentos e sua ordem:

O último gesto de sua mão foi uma oferta de afago jamais realizado, meu corpo sem comando da cabeça, e a cabeça fugindo, não sei por que espécie de instinto. Por que não me disse nada, não se explicou? Talvez tivesse compreendido, ou perdoado. Mesmo assim a barba dele fica tão bonita, reparou uma vizinha, acho que pra me animar. Pouco mais de três horas e meia da tarde, e os empregados da funerária me deixaram sozinho entre árvores e túmulos a olhar em volta, a procurar uma saída, sem ninguém que pudesse me ajudar. Uma jaula, outra vez, meus pés sobre meus rastros, perambulei por uma cidade desconhecida até encontrar o portão. Subi a ladeira de mãos nos bolsos, apesar do calor, alguma coisa em mim tentava escapar, se desprender pra se reintegrar à minha história que tinha ficado lá, soterrada. (BRAFF, 2000, p.37).

No excerto anterior, à memória do afago não realizado do avô, dos vizinhos em seu velório, segue a cena de um enterro, em que agentes funerários e amigos levam um

caixão ao túmulo. Já nessa passagem não sabemos ao certo de quem é o enterro, se do avô ou da Elvira, pois não há marcas de identificação. Em seguida, Firmino relata a procura da mulher pela cidade e, logo depois, sugere que enterrara algo, possivelmente debaixo das sempre-vivas ou do túmulo no cemitério.

A fuga da esposa e seu enterro simbólico são as hipóteses mais prováveis, haja vista que seu corpo ou seus ossos jamais foram vistos, mesmo quando a chuva incessante desmoronou os barrancos e atingiu o canteiro das sempre-vivas. Firmino observa, apreensivo, os pertences da esposa espalhados pela estrada e verifica que não há indícios de cadáver.

Em alguns momentos de maior lucidez, ele parece ter consciência do funeral simbólico. Compreende, então, que estivera misturando os acontecimentos. Este continua, a todo o momento, irrompendo em sua mente: “não olhei pra trás nem voltei mais lá, sabendo, como só eu sabia, que meu passado é que tinha ficado prisioneiro sob o peso da terra” (BRAFF, 2000, p.35). A liberdade da esposa é a prisão do marido, incapaz de esquecer-la, cativo da necessidade de tê-la por perto, pois “com ela em casa não me sentia tão desprotegido” (BRAFF, 2000, p.58).

O narrador enxerga seu processo de esfacelamento: percebe a semelhança entre si, a casa e o tronco seco de cortiça e dá-se conta da confusão mental que o faz misturar datas e acontecimentos. Finalmente, não tem forças para lutar porque se sente sozinho, fraco e falho. Entrega-se, então, à enchente dos seus pensamentos:

O fim é sempre um começo, assim como os sóis que se abrigam nas ondas e depois somem novamente. Nem mais um instante de tormento, porque a fadiga assentou-se à nossa mesa e saciou-se de nossos manjares. Se o preço é este, nada mais devemos, nossa taça até a última gota. (BRAFF, 2000, p.107).

No esfacelamento da personagem está contido o tempo do esquecimento e o da lembrança, da ausência e da presença. Firmino tece sua história libertando o que ficou retido nos descaminhos da memória, e as imagens de sua ruína parecem oferecer uma das chaves da estética braffiana.

Segundo Benjamin, “ouvir o apelo do passado significa também estar atento a esse apelo de felicidade e, portanto, de transformação do presente, mesmo quando ele parece estar sufocado e ressoar de maneira quase inaudível” (2004, p.12). *Que enchente me carrega?* e *Bolero de Ravel* estão repletos das sombras de um passado que exige o seu lugar no presente como existência efetiva. É assim que, na dialética entre passado e presente, o romance se inscreve no jogo da presença do ausente e ausência da presença. O passado, nesse sentido, não é um discurso acabado, ao contrário, redefine-se a todo instante.

Em *Que enchente me carrega?* Elvira, Godofredo, Dona Rosário e o avô, assim como, no caso de *Bolero de Ravel*, os pais de Adriano, Marcela, Durval e Laura convivem a todo instante com os protagonistas. Existem como rastros de memórias que continuam provocando impressões nas personagens, perpetuando seus fantasmas, influenciando suas atitudes.

Assim é, pois as personagens conservam os estados psíquicos já vividos, como se buscassem reproduzir formas de comportamento que já deram certo ou, pelo pensamento bergsoniano, porque a percepção concreta precisa valer-se do passado que permanece na memória e ecoa na atualidade, perfazendo a totalidade de nossa experiência. Sobre os rastros de memória, Gagnebin afirma:

O rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Sua fragilidade essencial e intrínseca contraria assim o desejo de plenitude, de presença e de substancialidade que caracteriza a metafísica clássica. Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem — o conceito — de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. (GAGNEBIN, 2009 p.44).

A noção de rastro pode ser definida como a presença de uma ausência. Nesse aspecto, Paul Ricoeur (2007) resgata a metáfora de Platão (2010) sobre a marca de um anel em um bloco de cera quente. Quando o anel é retirado do bloco, fica registrada a representação de algo que está ausente. Em Braff, essa representação está justamente no retorno das personagens, atualizadas pelas memórias de Adriano e Firmino.

A presença das personagens ausentes mostra o caminho tomado por Adriano e Firmino: o solipsismo enquanto oposição e reação a um mundo externo periclitante. Não participam da ordem estabelecida, da corrida pelos bens materiais, da busca de sucesso. Antes de tudo, procuram o prazer estético e a companhia da família porque acreditam que, no fim das contas, não há “sentido razoável para o absurdo que é a vida” (BRAFF, 2000, p.66), que a morte é o único fato inevitável e que a realidade não pode ser modificada. E, se mesmo assim, o ser humano continua “inventando máquinas, sofrendo de amor, imaginando instrumentos de tortura” (BRAFF, 2000, p.66), eles se ausentarão dessa lógica alienante.

Todorov afirma que “todo ato de reminiscência, por mais humilde que seja, é associado com a resistência antitotalitária” (2000, p.14)⁴². As analepses evocadas pelas personagens são experiências particulares e privadas (*Erlebnis*, segundo Benjamin), imagens-lembranças que já não têm nada a ver com a experiência coletiva (*Erfahrung*) que estava na base das narrativas antigas. No entanto, quando a *Erlebnis* assume um papel de resistência, transforma-se dialeticamente em uma busca universal e, assim, despoja-se de seu caráter limitado.

Nas linhas finais de *Que enchente me carrega?* o narrador afirma:

Conto os degraus que me restam, e a todo momento os reconto. O que já foram, pelos quais passei com meu próprio fardo ou aqueles outros, que teci de ramos floridos ao redor de teu colo. Mantêm-se vivos, todos eles, no espelho cada vez mais opaco da retina cansada. Os que virão já não são muitos e, se o fossem, o débil sopro da viagem matutina suster-me-ia na escalada, que cedo ou tarde terá um fim. (BRAFF, 2000, p.89).

A consciência humana é totalidade que engloba presente, passado e futuro a cada instante (ROSENFELD, 1996) e permite ao homem se constituir a partir de suas próprias imagens acerca de si mesmos (BERGSON, 1990; TODOROV, 2000). Por meio do convívio com o passado, os narradores de Braff colocam-se diante de algo que ainda não é, mas que somente eles podem realizar – ausência e presença simultâneas que, a despeito da radicalidade que os leva à loucura, são, acima de tudo, uma atitude de oposição.

⁴² Tradução do original: “por qué todo acto de reminiscencia, por humilde que fuese, há sido associado com la resistencia antitotalitaria”.

Ser inteiro custa caro.
Endividei-me por não me dividir
Atrás da aparência, há uma reserva de indigência
A volúpia dos restos
[...]

O passado tem sentido se permanecer desorganizado.
A verdade ordenada é uma mentira.

Fabrizio Carpinejar, 2001, p.19.

3-Repetições e fluxo da consciência em *Bolero de Ravel*

Em *Bolero de Ravel* (2010), constatamos um enredo que pode ser traduzido pela solidão do narrador concomitante ao seu processo de degradação social e mental. A frase “[...] senti bem o que é ser o único semovente no universo” (BRAFF, 2010, p.14) ilustra nossa afirmação e lança luz sobre as escolhas formais do escritor, haja vista que, segundo a crítica, o fluxo da consciência é a expressão máxima do solipsismo. A respeito dessa questão, retomamos Cannone, para quem esse tipo de ficção é representativo da crise do sujeito:

[...] o monólogo, que dá a impressão de contar-se sozinho, poderia ser a figura narrativa da solidão por excelência. [...] Nascido em uma época de crise da consciência, na virada do século XIX, o monólogo interior traduz perfeitamente uma visão de mundo e do ser presa a uma solidão ontológica, típica de nosso tempo. (CANNONE, 2009, p.60)⁴³.

Em Braff, a escolha pelo fluxo da consciência surge como expressão do conteúdo latente das narrativas enquanto as memórias repetitivas são responsáveis pelo artifício ordenador do romance, além de confirmar a permanência do *processo do esfacelamento da personagem*.

Como artifício ordenador da narrativa, entendemos elementos ligados à coerência e ao ritmo do texto ficcional. Nesse sentido, as memórias repetitivas são responsáveis por esses aspectos no romance e, além disso, pela constituição do campo de visão do narrador, implicando o que ele vê, como ele percebe o que vê e, finalmente, como ele lida com o que percebe.

Grosso modo, coerência é a construção de elementos textuais que interligam ideias, acontecimentos ou situações. Ela depende do contexto no qual o texto está inscrito e, nesse sentido, fatores como autor, leitor, espaço, tempo etc. não podem ser ignorados. Segundo Carlos Ceia,

Não é de desprezar o conceito de coerência dentro da filosofia, nomeadamente no âmbito das especulações sobre a verdade, que ocuparam pensadores como Espinoza, Leibniz, Hegel, Bradley,

⁴³ Tradução nossa do original: « [...] le monologue, qui a l’air de se raconter tout seul, pourrait être dit figure narrative de la solitude par excellence. [...] Né à une époque de crise de la conscience, au tournant du XIXe siècle, le monologue intérieur traduit parfaitement une vision du monde et de l’être en proie à une solitude ontologique, typique de notre temps ».

Neurath ou Hempel, cada um defendendo abordagens diferentes entre si, mas todos estudando o critério da verdade a partir do conceito de coerência. Bohdan Chwedenczuk (1996: p.335) resume assim as principais proposições que os teóricos da coerência discutem: 1) a coerência é o critério da verdade; 2) a coerência é uma propriedade essencial do mundo; 3) a verdade só pode ser definida em termos de coerência. [...] Ao contrário da matemática, por exemplo, a literatura não é uma rede de verdades que consideramos verdadeiras porque é possível provar objetivamente que são coerentes com outras verdades – em literatura, uma verdade não implica necessariamente outra verdade, tal só deve ser possível e lógico ao nível da textualidade pura, que exclui certos problemas epistemológicos como a indeterminação ou a indecidibilidade, verdadeiros inimigos da coerência, não da literatura. Por tudo isto, a coerência como critério de textualidade só faz sentido se buscarmos uma determinada ordem sistemática num texto, em oposição à desordem que proporciona a ilegibilidade, cuja aceitação dependerá sempre da posição crítica do leitor. (CEIA, 2014, s/p).

A literatura não aceita o critério da verdade como sinônimo de coerência devido ao seu caráter ficcional. A esse respeito, já Aristóteles afirmava a importância da verossimilhança (e não necessariamente da verdade) na escrita poética. Averiguar a coerência de *Bolero de Ravel* implica sondar a construção, a partir das memórias repetitivas, de uma estrutura internamente coesa, capaz de instaurar uma “ordem sistemática do texto”.

No caso do romance em questão, o contexto no qual Adriano se insere – a saber, o tempo e o espaço em que habita, bem como os acontecimentos, reflexões e sensações que o permeiam – apresenta-se sobremaneira por meio do resgate do passado, que se presentifica e interfere em suas ações, pois a “fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2009, p.55).

O mecanismo formal da repetição está a serviço da construção do significado da obra, determinando sua coerência interna, ou seja, a compatibilidade semântica entre os termos do texto, evitando, assim, que suas ideias se contradigam; além disso, é na repetição que as memórias constroem a situação em que Adriano se insere.

A repetição está também diretamente ligada ao ritmo. Quanto a ele, Ceia explica:

Deriva do grego *rhythmos*, associado ao verbo *reîn* (correr), proveniente do movimento dos rios. *Ritmo* significa, de uma maneira geral, a repetição periódica de elementos no tempo ou no espaço, mas, enquanto termo científico, designa um movimento apresentado de uma maneira particular. (CEIA, 2014, s/p).

Cada narrativa apresenta um ritmo próprio e, no caso de *Bolero de Ravel*, desde o título, que retoma a peça musical de Ravel, chama-se a atenção para essa instância. Ela remete ao sentido de movimento e, de modo geral, está ligada à ideia de velocidade; no caso do ritmo narrativo, refere-se também ao grau de morosidade ou rapidez a partir do qual o texto avança.

Uma narrativa na qual uma série de eventos é reportada não implica necessariamente um aumento da velocidade do texto, pois o ritmo não se liga à quantidade de eventos, mas à sua duração. Ao tratar desse assunto, Genette (1995) adota como ponto de referência a coincidência entre a sucessão diegética e a sucessão narrativa, ou seja, a isocronia entre narrativa e história. Nesse sentido, para o teórico francês, uma cena de diálogo isenta de qualquer intervenção do narrador e sem nenhuma elipse seria um exemplo do “grau zero” da narrativa, isto é, da igualdade entre “o segmento narrativo e o segmento fictício” (p.86).

A narrativa isócrona, o nosso hipotético grau zero de referência, seria, pois, uma narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação duração de história/extensão de narrativa permanecesse constante. É sem dúvida inútil precisar que tal narrativa não existe, e nem pode existir mais que a título de experiência de laboratório: seja ao nível de elaboração estética que for, imagina-se mal a existência de uma narrativa que não admita qualquer variação de velocidade, e esta observação já reveste alguma importância: uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem *anisocronias*, ou, se preferir (como é provável), sem efeitos de ritmo. (GENETTE, 1996, p.87).

Se não há uma narrativa na qual a isocronia entre tempo da história e da narrativa coincidam completamente, o ritmo do discurso pode ser medido em quatro instâncias: sumário, pausa, elipse, cena.

O sumário é toda e qualquer forma de resumo da história, dando a impressão de que o tempo desta apareça reduzido “[...] narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras” (p.95). O resumo implica um distanciamento por parte do narrador, uma vez que a economia da história o leva a adotar uma atitude redutora. O sumário tem, por fim, como função mais frequente, segundo Genette, ligar episódios ou resumir acontecimentos de segunda ordem, a fim de preparar o caminho para ações mais relevantes.

A pausa representa uma espécie de suspensão do tempo da história. É a interrupção momentânea de seu desenrolar em benefício do tempo do discurso. Nas pausas, o narrador entrega-se a reflexões ou descrições em detrimento do desenvolvimento das ações narradas. É, portanto, “[...] qualquer segmento do discurso narrativo [que] corresponde a uma duração diegética nula” (p.93), isto é, não há história, apenas discurso.

A elipse é a supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados. Tal supressão pode ser observada de três modos: como elipse explícita, na qual o lapso é manifesto de forma direta “dois anos depois”, “meses mais tarde”; implícita, ou seja, a supressão pode ser apenas inferida; hipotética, ou seja, não pode ser delimitada e é apenas intuída de forma difusa.

A cena é a igualdade do tempo da narrativa e do tempo da história. Aproxima-se, portanto, da isocronia. Geralmente são diálogos nos quais o narrador desaparece parcial ou totalmente. “[...] realiza convencionalmente a igualdade de tempo entre narrativa e história” (p.94). A disposição entre cena, sumário, elipse e pausa mostra a marcação de ritmo. Em *Bolero de Ravel* é necessário ver como essas instâncias se relacionam com a repetição da memória e se organizam em meio ao fluxo da consciência.

Por se tratar de uma narrativa em fluxo da consciência, os pensamentos de Adriano não estão ordenados. Penetra-se na consciência da personagem sem que ela o saiba, passa-se de uma memória a outra, seguindo-se livremente o curso das meditações, combinam-se imagens que surgem na mente do protagonista com a reação que elas lhe provocam. Nesse processo, o leitor fica à deriva dos acontecimentos, a menos que surja um artifício capaz de ordenar esse caos.

Como no romance o material psíquico consiste em visões fragmentadas, lembranças ou sonhos resvalados, a compreensão fica, a priori, comprometida. No entanto, como a cada analepse acrescentam-se informações sobre o momento rememorado, aos poucos o leitor é colocado a par dos acontecimentos. Como num quebra-cabeças de peças repetidas, a história vai-se compondo paulatinamente, avançando na proporção em que retrocede ao passado.

A analepse 1 – Enterro dos pais – inicia *Bolero de Ravel*. Compreendemos como parte dessa lembrança involuntária desde o velório até o momento em que, terminados os ritos fúnebres, Laura deixa o irmão em frente ao portão de casa. A primeira vez que surge, é apresentada da seguinte maneira: “Não quis descer do carro, a Laura, com seu

corpo ocupado e cheio de compromissos para amanhã. O volante em mãos crispadas. Bem cedo, repetiu com sua única fisionomia” (p.07).

Quando tal analepse retorna à mente da personagem, ela mostra, dessa vez, um Adriano que teme entrar na casa doravante vazia. Contava com a irmã para não enfrentar sozinho “as sombras que em silêncio invadem a casa” (p.07). Ela, contudo, recusa-se a apoiá-lo sob a alegação de responsabilidades inadiáveis:

Quando ela parou na frente do portão, fiquei esperando que desligasse o motor do carro e ela ficou me encarando à espera de que eu me despedisse e entrasse. Era sua ajuda, que eu esperava. Minha irmã bateu com as duas mãos no volante, Vários compromissos amanhã cedo, Adriano, jeito nenhum de adiar alguns deles. Seu rosto deformado pelo inchaço, principalmente em torno dos olhos, fechou-se obstinado, naquela obstinação que desde criança eu conheço. Fiz olhar de quem não entendeu, que é um olhar parado e sem dizer nenhuma palavra. Baço mesmo, de olho vidrado. Depois eu volto pra gente discutir o que fazer com tudo isto, e seu queixo em riste apontava para a casa. Seu queixo com a utilidade que tem. (BRAFF, 2010, p.08).

Uma próxima vez, a mesma situação, no entanto, traz novas informações: “Bati a porta do carro e ela arrancou em disparada, cantando os pneus, sem esperar que eu atravessasse o portão. Não olhei para trás, como se com isso conseguisse anular aquela tarde que o tempo todo me comprimiu a cabeça em suas tenazes” (BRAFF, 2010, p.09).

De uma analepse a outra, quando não se acrescentam novas informações, acrescentam-se reflexões, desejos, pensamentos angustiosos: “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). Ou ainda mais adiante: “Minha irmã poderia ter passado a noite aqui em casa. Claro, não fossem os compromissos. [...] Vou perder nunca a esperança de que a Laura me trate como irmão? Como? [...]” (BRAFF, 2010, p.27).

Do mesmo modo, a analepse 2 –Praia (jogo de frescobol na areia) – acrescenta significados conforme os retornos. Nela não se narra propriamente um acontecimento vivido, trata-se de um pesadelo que Adriano não consegue esquecer e cuja lembrança o acompanha ao longo do romance:

Sentado imóvel, eu via um cachorro baio brincando na areia enquanto se aglomeravam sobre o mar umas nuvens escuras e de olhos muito abertos. Elas se agitavam como se estivessem nervosas. Ou irritadas. E eu me sentia ameaçado, por isso não conseguia sair do lugar. Por mais que tentasse, não conseguia sair do lugar com meu corpo grosso

e sólido enterrado na imensidão de areia. Ao alcance de minha vista, a Laura e o namorado jogavam frescobol como se eu estivesse tranquilo. (BRAFF, 2010, p.08).

Uma página adiante, a imagem retorna. De maneira bastante rápida, fugidia, confunde-se com o presente do narrador: “Debaixo do tamanho daquele sol, que nos mantinha ali presos, a Laura jogava frescobol com o namorado. Os pés enterrados na areia. Acho que estão dormentes, *o dia todo de pé, formigando no interior dos sapatos*” (BRAFF, 2010, p.09). O itálico foi colocado para evidenciar o momento em que sonho se dissolve em realidade, associado por um elemento novo nessa analepse, os pés dormentes.

Uma próxima vez, a descrição vem mais detalhada:

O céu mais pesado ficava sobre o mar, pesando, um azul-escuro, talvez irritado. Sentado imóvel, os pés enterrados na areia, eu ouvia a Laura chamar, mas o medo e o frio me mantinham sem qualquer movimento, uma estátua de pele fina sofrendo os arranhões do sol. Exposto. Inteiramente exposto aos raios daquele sol de fogo amarelo que pareciam espadas de neve, e o frio não me deixava atender ao chamado de minha irmã. Meu corpo inteiro tiritava por causa daquele gelo rígido que só eu sentia, suponho, porque tinha os músculos entanguidos e os membros hirtos, enquanto o cachorro amarelo brincava de morder gotas do mar, que algumas crianças, com as mãos, jogavam para cima, e minha irmã jogava frescobol com seu namorado. (BRAFF, 2010, p.13).

A iteração da passagem fornece novas circunstâncias sobre o pesadelo, mas, acima de tudo, explora detalhes do estado emocional do narrador. O frio que enrijece os músculos, o medo que o imobiliza e o mantém cativo debaixo de nuvens negras que ameaçam despencar sobre sua cabeça e a indiferença da irmã exprimem o medo do futuro que sente após a morte dos pais.

Essa manobra é muito comum em Braff, que não nomeia a coisa a qual se refere, mas, ao estilo impressionista, descreve as sensações e emoções que despertam num dado instante. As imagens, portanto, sugerem valores emocionais que são retomados e acrescidos à medida que as analepses ressurgem. Em vez da descrição direta, é por meio de composição imagética que também se desenha a percepção do narrador sobre si mesmo: “[...] estátua de pele fina sofrendo os arranhões do sol. Exposto. Inteiramente exposto aos raios deste sol de fogo amarelo que parecem espadas de neve” (BRAFF, 2010, p.153). Braff pinta a debilidade emocional de Adriano e a contrapõe à aridez de

Laura que se explicita, na analepse mencionada, na frente do portão após o velório dos pais e no pesadelo do jogo de frescobol.

Essa analepse é, como já dissemos, a mais frequente, aparecendo 23 vezes e fechando o romance com o último capítulo inteiramente dedicado a ela. Funciona como *leitmotiv*, ou seja, ideia diretriz ou tema que expressa o profundo sentimento de ameaça e solidão diante da nova situação. Adriano pressente a iminência de um futuro tempestuoso em que não poderá contar sequer com os mais próximos. A indiferença da irmã, que continua a jogar com o namorado sem se sensibilizar com sua fragilidade exposta, ratifica o tema da solidão marcado por afirmações como “Estamos todos sozinhos, presos dentro de nossas cascas impermeáveis” (p.136) ou “Perdi uma a uma todas as ligações com a vida” (p.152).

Nessa analepse a relação de Adriano e Laura está em foco, assim como está em pauta a maneira individual de perceber o mundo. Se por um lado Adriano sente-se desprotegido, Laura não se importa com os sentimentos do irmão por considerá-lo um fraco, um parasita cujas críticas aos valores e práticas da ordem produtiva não levam em conta o fato de que ele também se beneficia delas, uma vez que aceita ser sustentado pelo pai.

Em relação à repetição das lembranças involuntárias, esse procedimento ocorre nas 15 analepses do romance, com pequenas diferenças de frequência. Algumas memórias repetem-se mais que outras; há aquelas, por exemplo, que aparecem raramente. Por vezes, a analepse pode surgir rapidamente e desaparecer no turbilhão de outros pensamentos enquanto, em outros momentos, o narrador se detém sobre ela demoradamente. As mais frequentes, como as exemplificadas anteriormente, carregam o tema da solidão ou, então, a visão de mundo do narrador, como ocorre com a analepse 3 – Premiação de Laura na escola, com a analepse 7 – Encontro com o mendigo ou 13 – Namoro com Marcela.

É interessante perceber que no jogo da repetição a construção do discurso dá-se por meio de um movimento de vai-vem à proporção que a história avança quando retrocede em memórias e, portanto, a história se amplia conforme se fragmenta. Esse movimento, porém, não é paradoxal, haja vista que o passado é constantemente presentificado pelo deslocamento das lembranças de Adriano.

Além disso, observamos que cada fragmento de memória desperta em Adriano um conjunto de sensações. Neste movimento está contida a ideia metonímica da parte

pelo todo. A respeito disso, vale fazer duas afirmações: primeiramente, se há 15 analepses que se repetem incessantemente e se cada repetição está ligada a uma constelação de emoções, *Bolero de Ravel* é uma somatória de momentos agônicos, é um crescendo contínuo cuja coerência está alicerçada na circularidade das memórias obsessivas; em segundo lugar, a noção de parte pelo todo corresponde à forma como o herói projeta o seu olhar para o mundo.

Para Humphrey (1958), mais importante que saber o que se olha, é saber como se olha. Nesse ponto, há um diálogo entre o teórico estadunidense e Jean Pouillon, para quem “não é a profundidade da análise, o conhecimento mais ou menos dos protagonistas, que estão envolvidos, mas, acima de tudo, como vamos entender a sua existência” (POUILLON, 1993, p.70)⁴⁴. A relação metonímica estabelecida nas repetições sugere uma visão parcial que, todavia, busca apreender toda a realidade.

O ponto de fratura na vida de Adriano se dá com a morte dos pais. Nesse momento, o narrador é arremessado a uma intensa crise que se manifesta por meio de “uma estrutura circular de elementos que evidencia o autoaprisionamento da personagem protagonista numa rede de relações da qual ela tenta, em vão, escapar” (FRANCO JR., 2013, p.181). As memórias repetitivas são a tentativa de superar a solidão e, assim, restabelecer sua vida. No entanto “quanto mais se debate, mais se enreda e se aprisiona” (FRANCO JR., 2013, p.181) e quanto mais preso à situação, mais ferozmente exprime sua crise, mais acirradamente mostra sua visão de mundo e critica a ordem produtiva do trabalho e as vidas “comandadas por agendas”.

Nesse aspecto, a tentativa de se ressignificar diante dos problemas atuais não o atira em incertezas existenciais. Adriano tem concepções fortes e definidas sobre o significado da existência: a recusa ao esvaziamento do espírito, à ordem alienante e à coisificação da vida por meio dos compromissos, dos padrões inquestionavelmente estabelecidos. Quer antes a “vida solta dentro das horas” (BRAFF, 2010, p.07), o prazer de existir na música, o acolhimento do amor.

A morte dos pais não lhe rouba certezas, mas as torna inviáveis. Defronta-se com a demolição de uma realidade quando julgava apreendê-la. E o confronto entre a sua visão de mundo e a de outrem o arrasta a um solipsismo vertiginoso sem precedentes: “Estou sozinho e não sei o que fazer de mim” (BRAFF, 2010, p.09).

⁴⁴ Tradução nossa do original: ce n'est pas la profondeur de l'analyse, la connaissance plus ou moins des protagonistes, qui sont en jeu, mais, avant tout, la façon dont on saisit leur existence [...].

Adriano recusa a alienação da vida moderna, mas diante das contingências, sente-se engolido pela realidade exterior, exposto em sua debilidade, diminuído num “eu” menor que o mundo: “[...] tão fraco me sinto, tão desprotegido em minha solidão” (BRAFF, 2010, p.46). Esse conflito da personagem, que define o caráter problemático de sua experiência interna, está vinculado à visão do narrador: fragmentária (“[...] vivo uma meia realidade, com o cérebro em fragmentos descosidos”, BRAFF, 2010, p.69) e, todavia, imperativa (“Aprendi que sou uma unidade e sei que sou [...]”, BRAFF, 2010, p.139).

Conforma-se com sua maneira de ver o mundo a forma literária do monólogo interior direto e o solilóquio usados por Braff para dar expressão à crise do narrador. Retomando o conceito de Humphrey (1958), segundo o qual tais técnicas buscam a representação direta do pensamento sem nenhuma interferência externa, percebemos que o uso desses procedimentos formais não cede espaço a outra voz a não ser aquela que produz o pensamento.

Desse modo, para além da representação da sua crise, enquanto forma, o monólogo interior direto e o solilóquio apresentam caráter unívoco: são a expressão de uma só voz, a de uma única personagem que, mesmo sem o saber, expõe seus pensamentos. Esse aspecto categórico corresponde, em suma, à postura do narrador e à sua visão particular de mundo, desconsiderando outros modos de pensar. A personagem de Braff tem concepções sólidas e definidas; assim, a realidade só existe como veiculadora de uma única verdade, expressa no discurso do protagonista. Nessa instância está contida a visão metonímica de Adriano. Sem negar a existência de um todo que o ultrapassa, dá vazão à expressão de um único ser:

[...] Que eu estava preso na areia da praia, sem poder sair do lugar e com muito frio. Umas nuvens pretas. Eu sempre vejo essas nuvens pretas que se amontoam só em um pedaço do céu. Eu precisava me levantar, mas não quero ver outras partes da casa, porque então vou saber que estão vazias.

Nunca tive. Se eu aceitasse uma agenda, eu aceitava um comando. Não aceito. Quando faço isso ou aquilo, quando ajo, que sentido tem o ato se ele não foi minha deliberação? A Laura não existe a não ser em suas ações e suas ações obedecem a uma agenda. Ela controla seu tempo, mas controla como feitora, a serviço de sua vida social. Ela, minha irmã, ela é uma representação. Desde criança é uma personagem que até ela mesma ajuda a construir.

E meu pai achando que era inveja minha. Não, nunca tive inveja de Laura. Jamais me passou pela cabeça usufruir como ela dessas vitórias

pequenas, da glória de um dia só. São coisas sem sentido, coisas que não me fazem ser eu mesmo. (BRAFF, 2010, p.21).

No trecho, por meio de um corte na analepse 2 –Praia (jogo de frescobol na areia) –, Adriano faz uma breve reflexão sobre si e, em seguida, uma crítica à maneira como Laura conduz a vida dela. Finalmente, recorda-se da premiação da irmã na escola (analepse 3) e aproveita a lembrança involuntária para reforçar sua opinião acerca dos atos que considera esvaziados de sentido. O que liga essas ideias é o medo e a angústia que Adriano projeta no pesadelo, em que se encontra preso nas areias da praia quando nuvens ameaçam desabar sobre sua cabeça. O sentimento de desprezo a uma realidade que refuta ferozmente traz à tona as incessantes reflexões sobre a validade das vitórias, da qual a irmã é representativa:

Ela demora um pouco para atender, preparando resistência, suponho, fazendo a cara que já conheço, erguendo e sacudindo os ombros. Minha irmã tem gestos, trejeitos, trata-se de um ser cravado com firmeza na existência, com suas marcas e compromissos [...].

– Alô!

Ah, maninha, maninha, minha irmã [...] te ouço com essa voz profissional, como se se tratasse de um novo cliente, como se aqui, do outro lado da linha, houvesse, para você, apenas uma promessa de proventos que poderão garantir a satisfação de alguma gula [...]

Não paro e pergunto, depois de ter falado bem mais do que é meu hábito, quando é que ela virá me ajudar.

– Ajudar? [...]

Seu grito me penetra até o fundo e me revolve os intestinos. Ajudar? [...]

Ajudar é um verbo que a Laura se recusa a conjugar para mim desde nossa adolescência. Minha inépcia escorre no suor de minhas mãos [...].

– Você foi sempre um inútil, Adriano, viveu sempre nas costas dos outros, agora chegou a sua vez. Você que se vire.

Ela desliga o telefone sem se despedir e ainda tive tempo de ver os pneus, cantando uma fumaça azul. (BRAFF, 2010, p.46-48).

A maneira antagônica de pensar o mundo e vivenciar os acontecimentos faz de Laura e Adriano espécie de espelho ao avesso no qual a imagem do narrador se projeta ao mesmo tempo em que constrói seu discurso e refuta categoricamente o da irmã. O itinerário da personagem é também um caminho por entre palavras – mas uma peregrinação em círculo, que volta ao ponto de partida: memórias obsessivas que pintam uma conjuntura de agônica existência, mas consolidam sua visão acerca do mundo.

A visão de mundo de Adriano é também marcada pela analepse 7 – Encontro com o mendigo. O mendigo apresenta-se em toda a sua (in)digna vileza. Contudo, o que o diferencia dos outros homens na mesma situação é o fato de pedir o que está além da subsistência do corpo (“Quando ele apresentou a mão suja e vazia, pensei que pedisse comida. [...] Ele tinha o tamanho do parque e sua mão aberta e suja era um querer que não deciframos imediatamente” – BRAFF, 2010, p.25). Buscava a satisfação, bem imaterial representado pelo cigarro, por isso recusa o dinheiro oferecido. Essa atitude surpreende o narrador e seu amigo Durval: “Não queria dinheiro. Então pensamos, o Durval e eu, se uma pessoa não quer dinheiro, ela já abdicou da sociedade? Nossa questão era: o que mais pode satisfazer suas necessidades?” (BRAFF, 2010, p.56).

A clara recusa ao dinheiro, interpretada como renúncia à vida em sociedade em prol de uma existência comandada pela satisfação coaduna-se com o princípio de prazer que rege a vida de Adriano: o prazer de sentir-se ser não autômato ou ser-agenda governado por compromissos. E, nessa identificação, não é mais ao mendigo que direciona o seu olhar, senão a si mesmo: “Entre nós, 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” (p.100). Mais adiante, ratifica: “Eu estava eufórico, porque o mendigo era meu igual, um irmão” (BRAFF, 2010, p.102).

A recusa aos valores e práticas sociais que, para Adriano, promovem a desumanização do homem está além da atitude cômoda de um rapaz que desiste do trabalho e dos estudos para ser sustentado pelos pais. Sua resistência ao mundo administrado ultrapassa a crítica à lógica enviesada do trabalho e se impõe como uma demanda existencial comandando seus pensamentos, sensações, percepções e ações. A ação de Adriano consiste não apenas em resistir pela memória, ou seja, resistir às contingências por meio do recuo em direção ao eu, mas também se espraia para outras esferas da sua vida pessoal: não terá filhos para não compactuar com a sociedade que tanto reprova.

As memórias sobre o namoro com Marcela ratificam o seu desejo de anulação completa do mundo, não deixando sequer herdeiros que perpetuem a sua continuidade. Marcela fora mais que sua primeira namorada, era, na verdade, a garota com quem teria sua primeira relação sexual. Convidou-a para a sua casa na ocasião em que toda a família viajava. Adriano não quisera participar do programa e, portanto, aproveitava o momento para uma maior intimidade com a garota. Ela lhe parecia igualmente desejosa

de tal encontro, tendo agarrado o protagonista antes mesmo de entrarem na casa dele. Estão no sofá da sala, e o clima entre os dois começa a esquentar. Adriano decide, então, buscar o preservativo que estava no quarto. Quando retorna, encontra Marcela agastada com a situação, em seu pescoço surgem manchas brancas e vermelhas, seus lábios estão secos e rígidos, seu corpo todo é uma recusa, suas curvas transformam-se em “ângulos agudos”:

Com os lábios fechados apertando-se um contra o outro, 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.

A Marcela pulou fora do sofá e com os punhos fechados furando as ilhargas me encarou seca com seu olhar definitivo. Mas e por quê?, ela toda magra, e agora também com a voz mais aguda que possuía, atacou-me como se a ideia de ser pai fosse uma ideia contra ela. [...] Mas e por quê?, ela gritou do meio da sala quando me voltei. Por quê?, ora por quê! Porque não me passa pela cabeça botar um filho neste mundo! [...] Pois eu, ela se vingava, pretendo me casar e ter uma porção de filhos. Foi a primeira vez que entendi quanto era bronca a mulher que eu tinha escolhido para me inaugurar nos prazeres ditos da reprodução humana. (BRAFF, 2010, p.85-86).

A recusa em participar da sociedade, mesmo que para isso seja necessário se desligar dos estudos, trabalho e família pode ser vista, segundo Franco Jr., como um tipo de resistência ativa e passiva ao mesmo tempo. Alienar-se do mundo que é alienador engendra uma paradoxal relação de negação ao mesmo tempo em que combate diretamente fortes valores sociais: “Em *Bolero de Ravel*, Adriano encarnará uma resistência ativa no plano da atividade mental e, simultaneamente, uma alienação (no caso, espécie de resistência passiva) no plano da ação. Somadas, elas o fazem, paradoxalmente, triunfar no fracasso” (FRANCO JR., 2013, p.196).

A repetição da memória é o espaço onde a crítica se concretiza. Ela se funde com a forma narrativa e é, em certa medida, determinante dos acentos formais do romance. Nesse jogo em que o significado da obra está refletido nas estruturas do texto, o fluxo da consciência e suas técnicas primárias e secundárias atuam como refletores da visão de mundo de Adriano.

O excerto seguinte, que utiliza o monólogo interior direto, mostra como as memórias repetitivas se misturam às reflexões e críticas à sociedade e sedimenta a visão de mundo da personagem. Os negritos e itálicos são nossos e servem para destacar o modo como Braff orchestra essa técnica:

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. *Quando o diretor anunciou seu nome pelo microfone, a plateia trepidou de aplausos. Laura Marchetti da Silveira. Ela invadiu o palco, o queixo erguido, sem olhar para lado nenhum. A campeã. Meu pai se enganou. Ele disse que minha indiferença era inveja. Não era. Eu não tinha vontade nenhuma de ser campeão porque eu já sabia que isso não serve para nada. Depois daquela noite, com seus brilhos e aplausos, ninguém mais se lembrou de que a Laura foi considerada a melhor aluna da escola. Aqui em casa foi que o assunto ainda medrou e sobreviveu por um mês, pouco mais. As luzes terão sempre de ser efêmeras? Já naquele tempo eu achava que sim.* (BRAFF, 2010, p.14-15).

Observamos que as analepses 1 e 3 (esta última em itálico) revelam o comportamento de Laura – individualista, sem preocupações com os sentimentos do irmão e ambiciosa, pois projeta sua vida em direção ao sucesso desde criança. A entrada dessas memórias conduz às reflexões (em negrito) do narrador, que aparecem depois de cortes (*cuttings*). Elas (reflexões) estão atreladas ao efeito que as memórias produzem no narrador e, por isso, surgem incessantemente, bem como de forma fragmentária, ao sabor do movimento da consciência, para ratificarem seu posicionamento perante o mundo.

A crise de Adriano evidencia a incapacidade de subverter a ordem estabelecida. Sentindo-se fragilizado, a técnica do corte ajuda na representação da sua consciência inquieta e agitada. O texto evolui de uma analepse a outra, introduz as reflexões e das reflexões novamente retorna às analepses de maneira brusca, sem intermédios. Inicialmente não há movimentos abrangentes e a repetição e as pausas reflexivas tornam o ritmo lento.

Se, segundo Cannone (2009), a distância e a focalização são respostas da condição do sujeito no universo, o monólogo interior (e o solilóquio), por meio do qual a crise de Adriano é manifesta, parece refletir o recuo em direção ao eu enquanto estratégia de defesa à ameaça exterior – ameaça que se apresenta no modo como deverá agir após a morte dos pais: entregando-se ao mundo do trabalho, sendo conivente com a desagregação provocada pela lógica capitalista. Sitiado por perigos externos, o narrador não encontra na realidade objetiva o apoio para seus passos no mundo. A impotência perante a vida e a insegurança diante das contingências refletem sua existência – segundo Lasch (1986) – em “tempos difíceis”.

Se eu pudesse ficar aqui sentado, imóvel, na frente desta xícara suja de café, quem sabe conseguiria controlar, depois extinguir, os pensamentos vagarosos. Então me tornaria um objeto, um ser em si. Para mim, sem ter movimento para medir, o tempo perderia sua existência. É no tempo que está o sofrimento, pois é nele que transcorre. Sofrimento existe na duração: a sucessão dos instantes. (BRAFF, 2010, p.39).

O estado último de negação das ações práticas é um estado de *não ser sendo*. É uma maneira de sentir o tempo transcorrer sem utilidade alguma, é, em outras palavras, a forma de combater a alienação (“Não quero me sentir responsável por ato nenhum. Então me anulo tanto quanto posso”, p.25).

O monólogo interior direto alterna-se com o solilóquio. Lembramos que, para Humphrey, o solilóquio é uma técnica primária que, apesar de representar os processos mentais diretamente da personagem, ou seja, sem mediação de um narrador onisciente, tem o discurso mais organizado, haja vista que há a suposição de interlocutor. Verbos *dicendi* são empregados e seu objetivo é *comunicar* emoções e ideias que estejam relacionados ao enredo e à ação. Também é definido como menos cômico – no sentido da representação pura da mente – e está mais próximo à superfície da consciência. Atribui-se ao avanço das técnicas da ficção do fluxo da consciência esse limite entre representação interna e externa da realidade.

Na narrativa em questão, as analepses cedem espaço às ações quando Adriano é coagido a sair da interioridade onde se protegia contra a hostilidade externa. Isso ocorre, por exemplo, quando Laura estipula dois meses de prazo para Adriano definir sua situação: encontrar emprego e sustentar a casa. Seu fracasso resultaria na venda do imóvel e divisão do seu valor. Nesse momento, as repetições não são abandonadas por completo, todavia diminuem em detrimento da descrição de cenas.

A repetição como artifício ordenador do romance se mantém mesmo mediante a diminuição de sua frequência. Seu acirramento ou escassez influencia diretamente no ritmo do discurso. Nessa concepção, um ritmo mais lento liga-se à frequente aparição das memórias enquanto um ritmo mais rápido associa-se ao seu desaparecimento.

É possível observar como o monólogo interior direto, intencionalmente desorganizado, será substituído por um discurso mais claro e coerente, estabelecendo sua diferença para o solilóquio. A seguir, o discurso se encontra em monólogo interior direto:

Mas o que é isso agora? A campainha? Acho que estive dormindo. E se ela for embora? Preciso me apressar. Quem mais poderia ser? Só pode ser a Laura. Então cumpriu a promessa! Veio mesmo, minha irmãzinha. Onde porra enfiei esta chave? Ah, aqui! Preciso acordar depressa. Esta minha cara, os olhos inchados. Acho que dormi. **Ela nem me deixou fechar a porta direito, me derrubou por cima do sofá. A sede da Marcela me assustou um pouco.** A chuva parou, mas o ar que desce das nuvens está úmido. E fresco. O sol não aparece. É o carro dela, eu sei, e ela já me viu. Ela entra sorridente na garagem. Me parece que o sorriso esconde um pouco de ansiedade. Não sei. Depois do que me disse pelo telefone, pode ser. Nos abraçamos ali mesmo, nos degraus. **A Marcela estava um pouco pálida. E trêmula.** Eu e meus medos. **Então voltei com a camisinha e ela se sentiu ofendida.** A Laura molha meu ombro com suas lágrimas e eu babo em seu cabelo. Que desgraça, ela repete baixinho, que desgraça, e não sabe dizer outra coisa por enquanto. Por fim, cessam os solavancos de nossos soluços, e ela vai na minha frente, altaneira, para entrar pela primeira vez nesta casa onde viveu com outros habitantes. *Ela atravessou o palco, uma vez, com este mesmo andar um pouco sacudido, sem olhar para os lados. Andou ganhando outros prêmios, e atravessou de queixo erguido uma quantidade de palcos. A Laura. Nem por isso encontrou a fonte da eterna juventude.* (BRAFF, 2010, p.51-52).

O negrito e o itálico são nossos, colocados para demarcar os retornos à analepse 13 (Namoro com Marcela) – em negrito – e a analepse 3 (Premiação de Laura na escola) – em itálico. A mudança de nível entre passado e enunciação é brusca devido ao efeito do corte. Observamos também desvios da norma-padrão da língua, como em “Me parece que o sorriso esconde um pouco de ansiedade”, em que a ênclise aparece erroneamente empregada em benefício de uma linguagem mais coloquial, ou em “Onde porra enfiei esta chave? Ah, aqui”, em que se percebe o emprego de um vocábulo vulgar. Esses procedimentos plasmam os processos mentais de maneira rápida, truculenta e aleatória⁴⁵.

Imediatamente após esse parágrafo, o que se segue é a técnica do solilóquio. Nele não há cortes e, especialmente, o discurso torna-se linear:

Ela passa com os pés silenciosos por cima do capacho e estanca de repente na primeira sombra do interior da sala. Olha em volta e demora a entender. Então grunhe e seus olhos buscam imagens que não existem mais. Ela grunhe como animal jovem pedindo socorro. Seu corpo todo participa da compreensão quando ela por fim chega. Inteiramente órfã, ela não sai do lugar, empacada, enquanto se agitam ombros e braços, desconexos, e seu choro explode novamente dentro de sua boca deformada, porque agora sim, agora ela se vê obrigada a acreditar completamente que a casa está vazia. Com seu ar parado e

⁴⁵ Não detectamos o uso de estilos tipográficos específicos para marcar a diferença entre níveis psíquicos – itálico, parênteses, entre outros – como Woolf adota, por exemplo.

gordo de sombras, seus móveis um pouco encolhidos e mudos e as janelas escondidas por trás das cortinas que não se movem, a sala é estranha, a Laura repete e soluça, Como se eu estivesse entrando enganada nesta casa. (BRAFF, 2010, p.52).

Em vez do corte, há um *close-up* (aproximação) em Laura por meio do olhar de Adriano, que passa a descrever sua reação ao entrar na casa dos pais pela primeira vez depois do enterro: “ela passa [...] e estanca de repente”, “Olha em volta”, “grunhe e seus olhos buscam imagens”, “ela não sai do lugar”, entre outros, indicam a presença de um narrador atencioso aos detalhes. Outro exemplo do solilóquio mostra agora como Adriano enfrenta os primeiros dias de luto:

O rumor cresce e esfria, meus braços, o rumor bate no telhado e nas vidraças completamente encharcado. Sento assustado no sofá. E sei que estive dormindo. Meus olhos molharam-me o rosto e sei que estive chorando enquanto dormia. Continuo com a garganta em contraturas dolorosas, fechada como se esperasse uma câimbra, então descruzo os braços, inclino a cabeça até que encoste no encosto do sofá, e meu peito arrebenta-se em convulsão de choro.

A notícia do acidente chegou pelo telefone. Uma voz anônima perguntou-me o que eu era de Eduardo e Iara da Silveira. Uma voz anônima e não me lembro de mais nada. Acordei assustado e tentei acender a luz. O interruptor a meu lado, o interruptor não iluminou o quarto. Liguei e desliguei, em pânico, porque não conseguia ver nada. Chovia muito e ventava. Eu ouvia o barulho do vento tentando invadir nossa casa. Eu ouvia sua voz chiada que vinha do lado de fora. Em desespero, então, gritei, e meu grito atravessou as paredes, não respeitou a distância. Meu grito foi mais potente do que as vozes do vento e da chuva porque era um grito de animal desesperado. O escuro medonho me assustou tanto que senti bem o que é ser o único semovente no universo. Continuo a tremer sem que saiba se tremo de frio ou do choro, que já começa a acalmar. (BRAFF, 2010, p.13-14).

No primeiro parágrafo, Adriano acaba de voltar do velório dos pais e narra o estado brusco em que acabara de acordar. A chuva forte no telhado e vidraças assusta-o ao mesmo tempo em que reflete seu estado emocional. Tudo isso ocorre no momento da enunciação.

O segundo parágrafo é a lembrança da notificação do acidente que provocara a morte dos pais. No entanto, a escuridão do quarto, a solidão e a chuva remetem-no a outra situação que ocorrera quando ainda era pequeno: ele dormia em seu quarto, estava muito escuro e igualmente chuvoso. Toda essa atmosfera o fez gritar em desespero. O trecho aproxima as situações como se elas fossem uma única, mas o leitor reconhece a

sobreposição. O ponto de contato (livre associação de ideia) entre a enunciação e a memória é o sentimento de solidão, de ser o “único semovente no universo”.

Ao compararmos o discurso anterior com o excerto do monólogo interior direto, percebemos no solilóquio uma maior clareza, como se houvesse preocupação em organizá-lo para o leitor. Percebemos também o aumento do ritmo, haja vista que a diminuição das repetições e a organização textual permitem avançar no discurso de forma mais fluente.

No solilóquio de *Bolero de Ravel* até mesmo o discurso direto aparece (no primeiro excerto do solilóquio) cedendo a voz à Laura “Como se eu estivesse entrando enganada nesta casa” (BRAFF, 2010, p.52), o que não acontece quando do emprego do monólogo interior direto. É preciso ressaltar, contudo, que o solilóquio é uma técnica para a representação da consciência em primeira pessoa; por mais organizado que o discurso possa estar, a perspectiva é íntima, portanto, nesse caso a focalização é unicamente restrita ao narrador:

– [...] Ninguém vence, Laura, ninguém atinge a eternidade, o Olimpo não existe mais, entendeu? Vocês correm atrás da pedra pra chegar antes dela ao sopé e sentem prazer em fazê-la rolar morro acima. E chamam isso de felicidade.

[...]

– E você faz quê? Fica sentado aqui embaixo apreciando o espetáculo dos outros rolando a pedra?

– Não, minha cara irmã, não me dá prazer nenhum o espetáculo. Eu saltei fora enquanto era tempo, e é a música que me salva do tédio absoluto. Me recusei a entrar no jogo com que vocês se distraem (BRAFF, 2010, p.70-71).

Não abandonando a perspectiva do protagonista, o embate de opiniões continua a ratificar sua posição perante o mundo, contudo de forma mais dinâmica devido ao uso do discurso direto e do solilóquio. E se por um lado as analepses tornam-se mais escassas, por outro ocorre uma expansão delas, que são apresentadas de forma linear e mais detalhadamente.

Essa valorização do modo narrativo que ocorre com o solilóquio chama bastante atenção na escrita braffiana. Ela está ligada à necessidade do narrador em estabelecer um liame seguro com sua realidade objetiva. Se as contingências externas obrigam-no a ressignificar-se, a despeito das suas convicções, a forma literária incorporará essa tentativa de transformação, ela também se ressignificará, buscando no discurso mais organizado uma maior possibilidade de diálogo.

Mas tal qual a dificuldade em se encaixar no mundo, que faz o narrador tomar algumas iniciativas e em seguida recuar perante os obstáculos, a narrativa também apresenta um movimento oscilante, representado pela intercalação de monólogo interior direto e solilóquio.

Oscilante também é o avanço e o recuo do ritmo discursivo, marcado pelo (des)aparecimento das repetições. Quanto mais vezes e mais fragmentariamente surgirem, passando de uma a outra memória obsessiva com cortes bruscos, mais inquietante e insegura é a situação do protagonista, sujeito aflito e diminuto perante um mundo em que não consegue penetrar. Ao passo que, quanto mais linear e narrativo é o discurso, mais o indivíduo se lança ao encaixe dos seus problemas.

Bolero de Ravel é composto de intervalos rítmicos. Sua dinâmica se orchestra a partir do fluxo e refluxo das memórias obsessivas. O romance incorpora a agonia do indivíduo tensionado entre o refúgio na sua interioridade e a inexorabilidade da sua realidade exterior que, no romance em questão, é a busca de emprego como condição primordial para que Adriano possa ficar em sua casa. Chega a realizar algumas entrevistas, mas sente-se desconfortável e hostilizado pelo ambiente competitivo; ainda assim não desiste, enfrenta a adversidade. A forma literária corresponde a essa tentativa por meio da concatenação das ideias, da linearidade do discurso, da descrição da cena:

Chegaram mais dois candidatos. Esta saleta vai ficando muito pequena. Um deles está de costas pra mim conversando com a recepcionista. Ele me protege sem saber. A porta se abre e todos olham com força para o candidato que sai, querendo descobrir qualquer marca em seu rosto do que pode ter acontecido lá dentro. Um dos torcedores se despede do outro, que lhe deseja boa sorte com voz de muita falsidade. [...] O movimento diminui até ficarmos todos parados novamente, uns olhando para os outros sem nenhuma vontade de conversar nem curiosidade de saber o que significa o rosto que se aquieta na espera. Bem que podia pegar uma dessas revistas. (BRAFF, 2010, p.134).

A espera pela entrevista de emprego é narrada linearmente. Mas quando a insegurança domina o narrador, que teme desconhecer as regras do jogo social, o monólogo interior direto ressurgir:

Bem que eu podia pegar uma revista dessa pilha aí em cima da mesinha de centro e ficar folheando. Fugiria dos olhos claros. Mas não me mexo da poltrona por medo de um movimento falhado – um papel ridículo. Além disso, poderia parecer uma atitude falsa, um despiste

para meu nervosismo, e devo aparentar a maior naturalidade neste lugar. A Laura, quando saiu numa revista falando de seu curso, recebeu milhares de telefonemas. Porque as fotos, porque as respostas, enfim, um imenso sucesso. Meu pai disse que o valor de uma pessoa se mede é pelo sucesso. Ele estava muito contente com a Laura. Então perguntei a ele se nós, os que nunca saímos em revistas nem fazemos qualquer sucesso, se nós não temos valor. [...] Mais tarde, no jantar, ele falou em felicidade e a Laura concordou com ele. O Durval também, só que um pouco diferente [...] (BRAFF, 2010, p.133-134).

A espera na recepção, memórias sobre Laura e a discussão com o amigo Durval (analepse 8), com quem conversava acerca de sua visão de mundo aparecem novamente em cortes e associações livres. No vai-vem memorialístico, pouco a pouco as memórias repetitivas surgem mais frequentes, apoderam-se da mente do narrador, ressoam em sua consciência que “Estamos todos sozinhos, presos dentro de nossas cascas impermeáveis” (BRAFF, 2010, p.136). Ele sente em toda a sua individualidade a veemência do isolamento que o envolve, promovida pela sensação de que “a vida vai-se esgarçando, puída e enrugada” (BRAFF, 2010, p.129).

Entre a tentativa de sobrevivência em um mundo comandado por agendas e compromissos e os estilhaços da memória que se perdem numa interioridade sem fundo, o jogo narrativo de *Bolero de Ravel* parece confirmar o que Tadié (1992) denomina de dialética que percorre o século XX – e que conseqüentemente resvala no XXI. Para o teórico, a escrita literária moderna é a afirmação de que apenas a vida interior importa ao indivíduo. Essa tese, no entanto, encontra sua antítese na negação da interioridade em benefício da peremptória posição do narrador como sujeito social. Como síntese, o embate entre os dois mundos cria uma tensão à qual o herói não pode sobreviver. No romance em questão, o caminho rumo ao solipsismo culmina no delírio de Adriano ou então em sua morte – o final fica em aberto.

Essa personagem, prisioneira de sua interioridade, incorpora na própria forma literária a dialética estabelecida por Tadié, na medida em que expressa os seus temores, angústias e medos por meio do monólogo interior, e também pelo solilóquio. A alternância entre essas técnicas mostra uma narrativa que, para além de momentos narrativos mais organizados, ilustra o embate da personagem a fim de abandonar a condição individual, privada, inefável e singular da mente – que o monólogo interior direto proporciona com mais intensidade – rumo a uma forma mais comunicável, mais próxima do nível da consciência e, portanto, do real – o solilóquio.

Adriano comunica-se, isto é, apresenta grandes momentos de organização narrativa, ainda que por meio do fluxo da consciência. Isso ocorre, pois o solilóquio, que das técnicas do fluxo é aquela que estabelece algum contato com enredo e ação e, assim, não se aprofunda nos níveis de consciência, apresenta uma personagem que quando deixa de se expressar em monólogo interior direto, rumo em direção contrária à sua interioridade como reflexo da vã tentativa de obter êxito em suas relações objetivas. Para Raimond,

Muitos romancistas gostariam de, ao mesmo tempo, mostrar e significar, contar uma história e tocar uma verdade. Há dois polos na narrativa romanesca: a vontade de impor ao leitor um universo fictício e a ambição de fazê-lo refletir sobre os problemas humanos. De um a outro, os romancistas se repartem em duas famílias e os melhores entre eles pertencem frequentemente às duas. (RAIMOND, 1966, p.190)⁴⁶.

A realidade externa imperativa e opressiva contra o protagonista, recuado em si, estabelece uma tensão entre o mundo interno e o externo do narrador. Tensão igualmente presente na forma, por meio da alternância entre as técnicas primárias do fluxo da consciência. Ao final da narrativa, sua verdade interior é incapaz de dialogar com a voracidade dos acontecimentos externos e, por isso, sucumbe. O monólogo interior direto assume, finalmente, o comando da narrativa:

Não posso continuar esperando a manhã, pois nem sei de que lado ela pode chegar. Meu pai enganou-se, pensando que fosse inveja. Eu disse a ele, Não existe vitória, pois se um dia se morre. E ele me olhou com a força de seus olhos sem me ver. Nem ao menos a baça mancha de claridade das janelas, como se o mundo uma noite só. Acho que acabou a força. O vento, sim, pode ser que ele tenha derrubado algum poste debaixo de toda esta chuva. Mas se eu ficar aqui parado, não vou enregelar? O cachorro amarelo pula e no pulo morde as gotas do mar que as crianças, com as mãos, jogam para o céu. Eu estou bem debaixo do sol, mas a visão daquelas nuvens que se amontoam com ar de ameaça não me permite movimento algum.

O cachorro amarelo pula cada vez mais alto porque agora ele quer morder as nuvens. As crianças não jogam mais gotas de mar para o alto com as mãos e parecem um pouco assustadas observando os movimentos suspeitos do cachorro.

Ninguém mais se move além do animal. Minha mãe, a meu lado, está branca de tanto gesso cobrindo-lhe o corpo. A Laura e seu namorado

⁴⁶ Tradução nossa do texto original: Bien de romanciers voulaient tout à la fois montrer et signifier, raconter une histoire et faire toucher une vérité, Il y a deux pôles au récit romanesque : la volonté d'imposer au lecteur un univers fictif, et l'ambition de la faire réfléchir sur des problèmes humains. De l'un à l'autre, les romanciers se répartissent en deux familles et les meilleurs d'entre eux appartiennent souvent à l'un et l'autre.

gritam desesperados debaixo de um cômodo que o vento amontoa com rapidez.

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, 155-156).

O trecho anterior é a transcrição dos parágrafos finais de *Bolero de Ravel*. O solilóquio cede definitivamente ao monólogo interior direto em que Adriano reafirma seu pensamento sobre as vitórias efêmeras e insignificantes, lembra-se da premiação da irmã, da opinião do pai: de seu sentimento de desprezo pelo filho que considera inútil. Tudo isso misturado às sensações físicas do presente, como a falta de luz e o frio e ao sonho do cachorro baio na praia. Este, ganhando vida no delírio de Adriano, devora as coisas ao seu redor, depois o sol, as pessoas, e assim concretiza a profecia repetidamente anunciada desde o início da narrativa: o mundo em ruínas. “Apenas a escuridão existe. Apenas a escuridão. Apenas.” são os acordes finais de uma narrativa que se esfacela definitivamente, inclusive enquanto linguagem.

O fluxo da consciência está para além da representação de uma mente em crise, de uma subjetividade que põe em evidência os pensamentos, as sensações e as percepções de um narrador que vê e sente um mundo do qual não quer fazer parte, portanto se afasta. Ele incorpora o próprio declínio da personagem à medida que o discurso se desfaz cedendo lugar à obsessão e, finalmente, à loucura. As memórias repetitivas de Adriano representam sua desagregação enquanto sujeito e essa contingência enceta o drama da sua linguagem, unindo sujeito e linguagem em uma íntima e existencial associação.

Emprestamos aqui a ideia de Benedito Nunes (1989) acerca do “drama da linguagem”. Embora seus estudos tenham como alvo Clarice Lispector, interessa-nos sobremaneira a reflexão que faz acerca do seu processo de escrita. Benedito Nunes escreve sobre *A paixão segundo G.H.* que “O sujeito que narra é o sujeito que se desagrega. E à medida que narra a sua desagregação, e se desagrega enquanto narra, o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidio” (1989, p.75). Nesse aspecto, a necessidade de relatar a experiência, para G.H., acompanha o esvaziamento de seu eu.

Na origem da alternância entre o monólogo interior direto e o solilóquio está a tensão entre o mundo externo e as circunstâncias que levam Adriano a voltar-se cada vez mais para dentro de si. Assim, em *Bolero de Ravel* também observamos a desagregação do sujeito ao longo do seu itinerário narrativo. Contudo, ele não se destitui de sua visão de mundo e continua a repudiar com violência a ordenação da sociedade por intermédio do trabalho e busca do êxito profissional.

Pisa em falso diante do que deve enfrentar, pois não sabe como fazê-lo. O narrador teme porque tudo está mudando, nada é fixo, nunca o foi. Há um esvaziamento do eu implicado na passagem de um mundo estável para um mundo instável, no qual se vê obrigado a agir na contramão dos seus ideais.

Desse modo, o sujeito vai-se perdendo em seu processo de degradação social e mental, tornando-se paulatinamente o *ser não sendo*, quando gostaria de ser *não ser sendo*, transpassado pela música, sem medir a existência do tempo: “Mas agora que unidade é essa que sou eu? Enfim, qual o significado de ser eu em mim?” (2010, p.139).

Quando o solilóquio cede ao monólogo interior direto até estabelecer-se definitivamente na narrativa, e o processo das repetições constitui marca da aflição por que passa a personagem, está estabelecido seu o esfacelamento. No plano semântico ela se estilhaça em analepses perturbadoras e, a cada tentativa de se adequar à realidade que se impõe, é mais violentamente lançada às repetições. Quanto à forma, a incapacidade de comunicação medra o discurso até as raias do indizível.

E então o romance cessa com o delírio que acomete a personagem, mas seu final brusco também sugere morte porque linguagem e sujeito são indissociáveis. O silêncio de *Bolero de Ravel*, a interrupção dos acordes finais dessa narrativa, é o ponto mais crítico do processo de esfacelamento de Adriano, que, ao narrar seu esvaziamento enquanto sujeito, revela inicialmente a perda da segurança na realidade externa, a sua desintegração social e mental e finalmente o fim do próprio discurso.

Franco Jr. afirma que *Bolero de Ravel* é um romance de “rarefação fabular”. Isso quer dizer que após a morte dos pais, o fracasso de Adriano em obter êxito e conseguir manter-se na casa é acompanhado de uma “progressiva desagregação subjetiva” (FRANCO JR., 2013, p.178) que faz com que o leitor entre cada vez mais em contato com a interioridade do narrador, quer seja pela análise mental, quer seja pelo fluxo da consciência.

A análise mental corresponde à “representação de um processo mental no qual a personagem dá vazão aos seus pensamentos sem perder de vista a sua posição numa dada situação dramática” (FRANCO JR., 2009, p.48), ou seja, o sujeito não perde o controle racional enquanto é capaz de analisar sua situação em determinado momento. O fluxo da consciência pode englobar, ainda segundo ele, a análise mental, mas se destaca porque nele está representado o funcionamento fugidio da mente, bem como a fragmentação o sujeito.

Na fábula rarefeita de Braff, as experiências de Adriano se articulam de forma metonímica, isto é, um fragmento da memória desperta a vivência integral de uma dada situação. É um romance que se conta em pedaços e cada retorno de um fragmento contém toda a sua angústia e os seus medos. À medida que retornam, atiram Adriano a uma solidão abissal, à sensação de que é falho e incapaz de levar a cabo o desafio que lhe é imposto.

O decorrer da narrativa encontra um sujeito que aos poucos vai perdendo seu liame com a realidade objetiva, a despeito das tentativas de participar do jogo a que é submetido. Tudo se esfacela inexoravelmente, as luzes, as tonalidades, os atrativos: “Mas não parece mesmo que o mundo perdeu a graça? Algumas cores desmaiaram de tão pálidas” (BRAFF, 2010, p.35) e no embate entre arremeter-se ao mundo ou refugiar-se em si mesmo, Adriano vai “[...] mergulhando sem remédio em uma nuvem de tristeza” (BRAFF, 2010, p.58).

Esse narrador incorpora o conceito de *eu mínimo* de Lasch (1986), que é a ideia de que o *eu* sente-se inseguro e desamparado diante da solidez da realidade concreta, pois este *eu* se encontra em *tempos difíceis*, ou seja, em um momento em que vigora a incerteza do sujeito perante as contingências do mundo.

Bolero de Ravel é um romance visto a partir da perspectiva do sujeito desamparado. Segundo Silva, “o correlato estético do eu mínimo é a arte mínima, única adequada a representar a vida danificada numa época terminal” (2009, p.16) e, assim, os romances do fluxo da consciência parecem anunciar os horrores daqueles que vivem em tal época.

A fragmentação extrema representada pelas repetições em *Bolero de Ravel* é a maneira como a dimensão formal incorpora a crise da personagem e imprime em sua malha narrativa o seu processo de esfacelamento. A ruína de seu mundo é mais do que o processo de degradação social e mental, mas, sobretudo, a ruína da linguagem. Adriano

apresenta a necessidade visceral de transbordar, de falar de si. Mas o depauperamento da sua capacidade de narrar se expressa a cada vez que o monólogo interior direto interrompe o fluxo mais organizado do solilóquio.

Ao contrário de escritores que abandonaram o princípio da intriga, como Woolf, Joyce ou Lispector, Braff erige seu romance sobre o embate entre o mundo externo e a consciência do narrador. Esta tem nas repetições uma determinação que é a maneira de preencher as lacunas da memória. Freud, em “Repetir, Recordar e Elaborar” (1969) chama a atenção para o fato de que a repetição deve ser vista como parte da personalidade do sujeito e possui, segundo o psicanalista, “sólido fundamento para existir” (1969, p.168).

No caso de Adriano, esse fundamento pode estar ligado a uma tentativa de resignificação de sua existência, pois se sentindo desamparado, são as memórias suas únicas companhias contra a solidão. As repetições, por mais caóticas e porta-vozes de sua crise, são também o alento que o aproxima dos laços familiares, pois, na sua constituição mental, as memórias dão continuidade às vidas que, no plano da realidade objetiva, foram ceifadas pela morte.

Para Sarlo (2007), esse processo configura-se como uma espécie de transgressão à realidade objetiva que surge peremptória e despótica. É a “guinada subjetiva” dos sujeitos normais que, desobedecendo aos padrões socialmente estabelecidos, buscam em suas realidades internas a resistência contra uma ordem que se impõe.

Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. (SARLO, 2009, p.09-10).

A obsessão vertiginosa das memórias braffianas engendra um princípio de rebeldia, pois encerra a necessidade de preservação da identidade de um sujeito que não quer tomar parte no espetáculo social. Nesse sentido, a personagem modifica “sem espalhafato e com astúcia” (SARLO, 2009, p.16) sua realidade objetiva e estabelece, a

partir da sua subjetividade, a força com que vai lutar contra a ordem exterior estabelecida.

A reivindicação da dimensão subjetiva, anunciada desde os primórdios da crise do romance, manifesta-se em Braff com o jogo memorialístico da personagem. Este jogo, por sua vez, ordena a narrativa, imprime-lhe o ritmo e a coerência, impõe-se como recusa às contingências externas. Ao mesmo tempo, é alento à solidão de uma personagem ceifada do convívio familiar, é desejo de recuperar o tempo perdido no tecido diáfano de uma memória mordaz que finalmente o arrasta pela enchente inquietante dos seus tormentos internos.

3.1 BOLERO DE RAVEL X O BOLERO, DE RAVEL

Desde o título o *Bolero de Ravel* de Braff estabelece diálogo com a peça musical de Ravel, o *Bolero*. A música a princípio está ligada à sua mãe, que costumava tocá-la para Adriano no piano da sala. Seus traços físicos, o carinho materno e o modo como ela o compreendia e buscava protegê-lo da impaciência do pai frustrado com a decisão do filho em se anular são rememorados por Adriano.

Sua percepção sensorial se expande com as lembranças e estas chegam a lhe provocar sensações físicas: sente uma tépida vaga de calor invadir seu corpo dando-lhe a impressão de uma atmosfera de segurança e carinho. O estado de tranquilidade se torna uma necessidade para o narrador, que vê nessa condição a possibilidade ideal de existência, longe do mundo administrado por agendas.

Tocar o *Bolero* era um ato de amor da mãe dirigida ao narrador. Executava o arranjo para piano a fim de agradar-lhe, pois, nesses momentos, Adriano se deixava conduzir pelos acordes entregando-se tão completamente que, enquanto sentia a música “transcorrer o seu corpo”, anulava a realidade externa.

Sua mãe também apreciava a peça de Ravel. Há entre mãe e filho uma grande identificação: a fragilidade, sua delicadeza e palidez são, em certa medida, a mesma que reconhece em si mesmo. Sua sintonia faz Adriano conseguir vê-la tocar, mesmo que de olhos fechados. No limite, sua identificação com a mãe é proporcional à identificação do pai com Laura. O sentimento de segurança que sente a seu lado está na compreensão de não ser julgado, de ser compreendido por ela:

Não consigo evitar esta forma difusa de pensamento que me traz as tardes em que ela tocava para mim. Só para mim, aqui mesmo protegido. Eu mantinha os olhos fechados para não ter e repartir o som com nada desta sala, que se deixava lentamente invadir pelas sombras vindas de fora através das janelas da tarde. A música só tinha existência em mim, vibrando o sangue que me corria tumultuado pelo corpo, anulando qualquer sentido que tentasse me distrair. Às vezes, depois de uma longa escuta, eu abria os olhos, frestas mínimas, e via minha mãe de costas, mas era uma sensação holística que me atingia. Eu a via completa, transvista. A palidez de seu rosto era a mesma de suas mãos delgadas, e em ambas a vida não borbotava exuberante, mas firmava-se cálida e calma, quase transparente. É a mesma palidez que descubro diariamente no espelho. Ao começarem a dedilhar as teclas do piano, seus dedos pareciam roubar o que lhe restava de cor no rosto. (BRAFF, 2010, p.73).

Não há necessidade de trocas de palavras ou olhares durante a execução do *Bolero* porque a música é a comunicação entre eles, o modo de selar sua cumplicidade. Mais tarde, com sua morte, o *Bolero* era ouvido apenas por meio do aparelho de som que Adriano comprara, inclusive, com o acúmulo da “mesada clandestina” que a mãe lhe entregava longe dos olhos do pai. O CD havia sido um presente da mãe; ouvi-lo traz à lembrança a cumplicidade entre eles e só assim consegue evadir-se do mundo e seus problemas.

Não apenas a música, mas o amor também foge à lógica alienante do mundo, dá sentido à vida, pois não é vazio, tampouco mecânico. Vem do “eu” e, por isso mesmo, estabelece estreitos elos com o que há de mais humano no ser. O amor não se explica, vive-se. Sentimento essencialmente ontológico é, para Adriano, suficiente, ou seja, basta apenas amar ou sentir-se amado para que a vida pulse ardentemente:

Às vezes penso que o único sentido da existência é o amor por algumas pessoas, nossas ligações [...]. Ah, minha irmã, minha doce irmã, como a vida me entraria pelas veias, estuante, se ficássemos assim juntos, sem necessidade de mais ninguém. (BRAFF, 2010, p.60-61).

O amor de que trata o narrador não assume o sentido carnal, mas o de relação interpessoal em que o ser humano estabelece uma ligação na qual haja carinho, reciprocidade, amizade, compreensão, afeição. Para Adriano, o amor proporciona, acima de tudo, a sensação de segurança, de conforto, de ausência de solidão.

Sensacionista, o narrador de *Bolero de Ravel* colore o amor e seus desdobramentos, como o carinho, o acolhimento, a compreensão, de um amarelo vibrante, como o sol. Também lhe atribui a sensação de calor. Assim, lembrar-se mãe

ou estar com a irmã engendra um matiz das mais diversas tonalidades de amarelo e provoca variadas sensações de calor, que vagueiam de uma atmosfera tépida ao intenso calor sufocante.

Por isso a música alcança também outros sentidos para Adriano. Ela está no modo como se envolve e percebe o mundo, despindo-o de qualquer utilidade prática e criticando a perda da sensibilidade do homem contemporâneo sempre às voltas com os compromissos inadiáveis. Recrimina também sua incapacidade de gozar os momentos livres, nos quais não haja uma finalidade ou um caminho certo a percorrer.

A valorização dos sentidos rege a vida do narrador de *Bolero de Ravel*. Para tanto, entrega-se à arte – especialmente à música, porque desconhece uma finalidade para ela. Adriano acredita que apenas a falta de função, juntamente com o sentir, devolve a humanidade ao homem. Dialoga assim com a ideia presente em Adorno, para o qual “a não finalidade da arte é escapar da coerção da autopreservação. A arte incorpora algo como liberdade no seio da não liberdade” (ADORNO, 2001, p.15).

São os acordes musicais que libertam Adriano da existência material. Para esse narrador sensacionista, a música é a única possibilidade de fuga de um mundo de autômatos: “Não existe verdade além da música, só ela é sólida, só ela é sua própria realidade” (BRAFF, 2010, p.122). Por intermédio da música, consegue resistir à ordem produtiva da sociedade, que se apoia no valor do trabalho como horizonte de expectativas.

Com a música, entra em contato com o mais profundo do seu ser. Quando ela o perpassa, não sente o transcorrer do tempo. Para Adriano, o desfiar do tempo é tomado como realidade objetiva, externa, pois é em sua duração que sofrimentos, angústias, solidão, ou quaisquer outros sentimentos se manifestam. Mas na música, o narrador se evade da realidade externa para existir apenas em seu “eu” interior, livre das amarras temporais e, conseqüentemente, da referencialidade:

Aquele motivo repetido obsessivamente, a frase que me permanecia quando parecia ter sumido, o modo como aos poucos tudo crescia, tomava conta de meus sentidos até a apoteose final. Tudo isso era o modo como eu saía do tempo, me ausentava do mundo para ter existência apenas na música.

O nada me começa pelos pés, depois vem subindo. Já não sinto as pernas, o ventre e o peito perdem sua matéria. Sou caixa de ressonância meu corpo é apenas uma nuvem pesada e grossa, uma nuvem compacta tentando afundar no sofá. [...] Nada em mim resta que não seja a audição. (BRAFF, 2010, p.74).

Como para o narrador os sentimentos só existem no transcorrer do tempo, a música lhe devolve a tranquilidade, restabelece seu equilíbrio, pois nela o tempo não tem duração e, sem duração, ou seja, sem a presença do tempo, há ausência de sofrimento:

O metal ríspido destes acordes me invade o corpo e me atordoa. Sinto-me antes da minha existência, matéria dispersa em busca da unidade cuja potência pulsa, pulsa como vida em promessa. Deitado nesta música e abraçado a meus joelhos, o tempo não me transcorre, porque, isento de duração, consigo não pensar. Aqui no sofá, no mesmo sofá, tento atingir meu não ser, que é meu ser em mim, aninhado vegetal, em rejeição passiva do que o mundo de fora me oferece: suas ilusões. (BRAFF, 2010, p.73).

Ao entregar-se à música, a condição do narrador pode ser assemelhada a um estado de meditação, sem, contudo, o misticismo inerente ao ato. A mente torna-se vazia e sem pensamentos, não há passado ou futuro, apenas o presente e o domínio das sensações. Para ele, a música é um ato essencialmente antialienante, pois, ao atingir o estado do *não ser sendo*, paradoxalmente definido pelo narrador como “ser em si”, serena a mente para que possa reconhecer com clareza a sua essência.

No plano da forma, a construção do romance coteja a peça musical de Ravel. O *Bolero* é uma peça musical de um único movimento escrita para orquestra. Composta entre julho e outubro de 1928, é fruto do pedido da dançarina russa Ida Rubinstein para a criação de um balé de caráter espanhol. A duração do *Bolero* é de quatorze minutos e dez segundos. O crítico René Chalupt descreve sua estrutura da seguinte maneira:

Movimento orquestral inspirado numa dança espanhola, se caracteriza por um ritmo e um tempo invariáveis, com uma melodia obsessiva, em dó maior, repetida uma e outra vez sem nenhuma modificação, salvo efeitos orquestrais, num crescendo que, *in extremis*, termina com uma modulação em mi maior e uma coda estrondosa. (CHALUPT *apud* ALTMAN, 2013, s/p).

Embora tenha considerado um simples estudo de orquestração, é uma obra singular, a mais conhecida do compositor francês. Sua popularidade surpreendeu o compositor, especialmente pelas variações que numerosos maestros (entre eles Pedro de Freitas Branco, Piero Coppola – 1888-1971–, Willem Mengelber – 1871-1951 – e Arturo Toscanini – 1867-1957) introduziram em suas interpretações.

Sua melodia uniforme e repetitiva recebe acréscimos de instrumentos musicais, proporcionando um efeito de orquestração e dinâmica e marcando um crescendo progressivo até o fim, quando termina em um grande êxtase. Segundo Ravel, [...] o *Bolero* deve ser executado em tempo único do início ao fim, no estilo queixoso e monótono das melodias árabe-espanholas (RAVEL apud ALTMAN, 2013, s/p).

A caixa, instrumento musical cuja origem remonta ao século XV, produz a marcação do ritmo do *Bolero* com dois compassos repetidos cento e sessenta e nove vezes ao longo de toda a sua duração. O motivo musical é persistentemente repetido, sendo acrescido dos seguintes instrumentos: flauta, clarinete, fagote, oboé d'amore, trompete, saxofone, trompa, celesta, flautim e trombone. Essa dinâmica musical coloca o *Bolero* de Ravel como um dos mais longos crescendos da música erudita mundial.

A obra de Braff dialoga com o *Bolero* devido à progressão das memórias obsessivas. Constância e repetição estão a serviço da articulação entre o acirramento do conflito dramático (FRANCO Jr., 2013) e o uso progressivo das analepses: “Os dois *Boleros* se assemelham, portanto, na sempre presente repetição temática que só se atualiza, a cada vez, pela variação (para mais) quanto ao número das vozes neles ressoantes” (FRANCO Jr., 2013, p.180).

Se por um lado temos na música a repetição do tema e frases musicais que mantêm seu ritmo, bem como a inclusão dos instrumentos que aumentam a intensidade dramática, por outro, no romance temos a reiteração das 15 analepses, de reflexões e pensamentos sobre a experiência de Adriano que marcam o ritmo invariável da obra.

O crescendo contínuo no *Bolero* de Braff se caracteriza por três aspectos: em primeiro lugar, a cada volta de uma mesma analepse acrescenta-se alguma informação sobre a situação rememorada. Quando não há um dado novo, liga-se a ela alguma reflexão ou ponderação do narrador.

Em segundo lugar, as analepses aparecem fragmentadas, pois são imagens-lembranças, visões de pessoas ou de situações passadas. No entanto, cada retorno traz consigo toda uma constelação de sentimentos ligados àquela vivência específica que se está rememorando. As sensações de angústia, medo ou solidão são percebidas em toda sua plenitude e, então, a reiteração delas acirra a intensidade dramática da narrativa.

Em terceiro lugar, a partir de determinado momento do romance, as memórias repetitivas passam a disputar espaço com as atividades que Adriano executa a fim de conseguir emprego e manter-se na casa. Lidar com as contingências do mundo externo,

mesmo em meio à crise mental da personagem que se julga incapaz de driblar seus problemas, é outra maneira de aumentar a carga dramática do romance. Segundo Franco Jr.:

Essa contínua rememoração de fragmentos se dá na forma de repetição com diferença, pois há ampliação dos dados constitutivos de cada fragmento – o que modula, neles, o sentido, gerando relações associativas a partir das quais se intensifica o conflito dramático. O tempo da história narrada se constitui por um encadeamento progressivo de eventos cuja linearidade é regida por relações de cause-e-efeito e que se desenrolam de modo inexorável: os pais morrem num inesperado acidente de carro, a irmã – encarnação exemplar dos ideais recusados por Adriano – toma as medidas práticas para inventariar e dividir a herança, Adriano ganha um prazo da irmã para arrumar emprego, cuidar de si e preservar a casa, mas fracassa. (FRANCO Jr., 2013, p.191).

Grosso modo, o crescendo contínuo se estabelece à medida que a atividade interna de Adriano recrudescer. Seu acirramento se dá à proporção que se torna inviável sua relação com o mundo que tanto critica, mas do qual deverá fazer parte depois da morte dos pais. Como no *Bolero* de Ravel, cuja orquestração eleva o clima de tensão musical ao final apoteótico, ao êxtase de todos os instrumentos musicais organizados para compor a peça, no romance de Braff o ápice se dá com o agigantamento do pesadelo de Adriano.

Pela primeira vez, a analepse não se atualiza da mesma maneira, ela adquire novo significado. O cachorro baio que antes brincava de comer gotas transforma-se em fera, devorando toda a cena como em resposta àquele que não foi capaz de decifrar os enigmas do jogo social. O drama da condição humana chega ao ápice com a incapacidade de Adriano em aceitar a felicidade segundo a visão moralista da classe média – ter um bom emprego e constituir família.

Tal qual Sísifo, condenado a rolar a pedra morro acima, para apenas vê-la descer morro abaixo, perpetuando um trabalho inútil e vão, Adriano tentou se ajustar à contingência que o obrigava a fazer parte de uma sociedade alienada, regida por compromissos esvaziados de sentido. Porém a consciência do absurdo da condição humana faz solapar sua capacidade de ajuste ao mundo e, sem conhecer outro caminho, recua em direção ao seu eu porque vislumbra em sua interioridade a segurança contra o mundo administrado.

A obsessão do *Bolero* de Braff busca nos acordes de Ravel o eco da memória, a sensação de que o passado é a única via possível porque se torna presente, resistindo infatigavelmente à imposição de um tempo desumano, de uma ordem massificadora.

Não existe verdade além da música, só ela é sólida, só ela é sua própria realidade. [...] O desespero se aproxima e a minha respiração é regida pelo ritmo do Bolero. Eu não tenho peso porque estou na música. Notas longas preparam gritos agônicos. O silêncio é o fim de tudo. O silêncio. (BRAFF, 2010, p.122).

A narrativa, tal qual a música, silencia sugerindo uma descida à loucura ou, quem sabe, até a morte, porque o sujeito e o narrar estão inextrincavelmente ligados. Desafiar o poder de uma ordem maior é uma ação que não pode passar incólume, pois o desertor tem de ser punido exemplarmente. Mas o desprezo de Adriano por essa ordem, sua paixão pelos sentidos, pela vida que transcorre livremente sem as amarras da moralidade, dos valores do trabalho, da família e dos bons costumes lhe valeram o suplício e fazem dele, antes de tudo, um resistente.

Neste estado de sustos e esperas tenho vivido as últimas horas, sem saber o que é, de fato, e o que me invento para tentar entender os significados.

Menalton Braff, 2011, p. 43.

4-Repetições e fluxo da consciência em *Que enchente me carrega?*

Encontramos em *Que enchente me carrega?* (2000) a expressão da falência do ser humano. Em sua esteira, angústia, solidão, culpa e, ao mesmo tempo, uma atitude autoritária do narrador Firmino, que não consegue superar as perdas do passado, tampouco lidar com as contingências do presente.

O título da obra é o anúncio de seu desfecho, do sujeito que não resistirá à tempestade que assola sua vida e que o carregará para o declínio através da enchente dos seus problemas, da sua memória arruinada, dos seus ressentimentos e fragilidades. A ruína financeira caminha ao lado da desolação interior, refletindo na exterioridade a aflição de uma vida de decadência.

“Que mais nos resta, senão a busca inútil e mútua em meio à certeza de que nossos caminhos descenderão pela vertente íngreme até o espriar-se na várzea dos anos confundidos na memória?” (BRAFF, 2000, p.131). Esse questionamento de Firmino mostra a trajetória de um narrador em seu processo inexorável de ruína. Velhice e debilidade física e mental estão associadas à dificuldade financeira enfrentada pelo protagonista. Ele, ao tentar escapar dos problemas, afasta-se do mundo: não tem amigos, não tem compromissos sociais, quase não tem encomendas de sapatos, a não ser de uma única cliente, Dona Rosário, que esporadicamente ainda busca seus serviços.

Sua clara recusa à ordem produtiva do mundo, na qual o trabalho artesanal é suplantado pela fabricação industrial, está ligada à crítica a uma lógica produtivista alienante e desumanizadora que esmaga os pequenos profissionais liberais em benefício da produção em grande escala, do progresso sempre medido em quantidade, da perda do senso estético, da massificação do gosto.

Ao refutar a ordem produtiva, Firmino encontra na arte, a despeito do meio pela qual ela se realiza, o modo de subverter a permanência do pensamento administrado. Então, não ceder às propostas de emprego na indústria e continuar a fabricação manual dos sapatos é uma forma de lutar contra esse pensamento. Todavia essa deliberação traz implicações severas à sua vida pessoal quando as crises financeira e matrimonial se instauram, uma em consequência da outra. A resistência de Firmino, percebida como teimosia, afasta-o da esposa, que em vão busca artimanhas para convencê-lo a trabalhar em fábrica.

O isolamento do narrador no mundo, seu desencaixe da engrenagem do progresso, o abandono da esposa, a precariedade de sua vida atual se exprimem pelas memórias de um passado que, se por vezes assaltam espontaneamente a consciência do narrador, por outras, são trazidas devido ao esforço de reter as imagens de um período no qual sonhar era ainda possível.

A força das memórias se mostra proporcional ao sentimento de falência, ditando o ritmo e a coerência da narrativa. Ela revela igualmente o esfacelamento da mente de Firmino que, quer seja pela idade, quer seja pela crise, confunde fatos, troca acontecimentos, esquece detalhes. Assim como em *Bolero de Ravel* (2010), em *Que enchente me carrega?* (2000) a memória repetitiva funciona como elemento organizacional da narrativa, ditando coerência e ritmo. E o fluxo da consciência orchestra as percepções físicas, emocionais, bem como os acontecimentos presentes e passados.

O passado irrompe na mente da personagem modificando o presente. Nesse sentido, não temos no romance uma narrativa passadista ou puramente memorialista, pois, embora haja recordações voluntárias, o tecido do romance é ordenado, sobretudo, por memórias que assaltam a mente da personagem, reproduzindo sua crise e determinando seu olhar para a atualidade.

Sarlo afirma que não “se convoca o passado pela vontade. O retorno ao passado nem sempre é libertador – não se prescinde dele pela decisão” (SARLO, 2007, p.09). Firmino não encontra no passado um alento à solidão que sente. Ele tampouco se apresenta como cura ou forma de elaborar as perdas e sofrimentos de uma vida decadente. Se o passado é, por um lado, única companhia diante do esfacelamento da sua vida, por outro, mantém abertas suas feridas, fazendo permanecer no presente o mesmo sentimento de outrora: rancor, amargor, decepção, raiva.

A repetição das memórias ocorre de maneira idêntica ao *Bolero de Ravel*: à medida que são retomadas as analepses, acrescentam-se dados novos. Às vezes, quando nenhum dado a mais é acrescentado, ampliam-se reflexões acerca das experiências da personagem. A primeira analepse – Bar com Godofredo – surge, logo na primeira página, assim: “Deixei o bar quase chorando, ontem à noite. E isso me traz amargas lembranças dela, que me dizia se não sabe beber então não bebe e a gente acabava brigando quando ela dizia isso porque eu sabia que ela tinha razão e me sentia vulnerável” (BRAFF, 2000, p.11).

O início abrupto do romance mostra como o fluxo da consciência atua desde o princípio da narrativa: não se esclarecem as circunstâncias, o local, os motivos que fazem o protagonista chorar, tampouco quem é a mulher que lhe provoca lembranças amargas. Os pensamentos e os acontecimentos são apresentados de forma espontânea, sem elaboração para a fala, como se não houvesse uma preocupação em transmitir o enredo de maneira ordenada, ou ainda, como se a mediação de uma voz organizadora do discurso perdesse espaço para emergir a consciência da personagem em nível bruto. Rosenfeld afirma que “ao desaparecer o intermediário (narrador) desaparece também a lógica da oração e a coerência da estrutura que o romance clássico imprime à sequência dos acontecimentos” (ROSENFELD, 1996, p.23).

O romance de Braff traz a vivência do eu absorvida por uma linguagem que oblitera as marcas temporais. O enredo, a princípio, torna-se impalpável, pois os elementos externos são precários. Contudo, a retomada das analepses, contribuindo metodicamente para o crescendo contínuo das situações e sentimentos, leva ao gradual esclarecimento do texto, à construção de sua coerência. Um segundo momento em que a primeira analepse surge, temos:

[...] porque eu não suporto mais as pessoas e dou de cara justo com o Godofredo. Com ele. Mas a culpa foi minha, que aceitei o convite, mesmo sabendo. Já sabia. A camisa grudada nas costas, o ar quente, parecia que eu mergulhava numa poça de lama, o focinho chafurdando na sujeira. Justo com ele, tão cheio de doutrinas e livros, tão satisfeito com o próprio discurso. (BRAFF, 2000, p.11).

Aqui já se adicionam dois novos elementos: uma reflexão “[...] porque eu não suporto mais as pessoas [...]”, revelando um pouco da personalidade misantrópica de um narrador de quem, até então, não se conhece o nome; além de uma nova personagem “Godofredo” a quem se liga impaciência, irritação e, talvez, desprezo. O suor a porejar e a sensação de sujeira parecem estar ligados ao mal-estar que o encontro com Godofredo lhe provoca. Em seguida:

Na esquina da farmácia o mundo adernou de vez e abraçado num poste vomitei. Tudo: a cerveja e sua espuma, um líquido azedo. O suor escorrendo até a cueca. Depois os arrancos, o estômago vazio querendo passar pela goela, e a baba a escorrer pelos cantos da boca. Respirei fundo, como acho que ajuda, e olhei em volta, espiando, espaço ainda para uns restos de vaidade: não fosse alguém me

surpreender em tal miséria. Limpei a boca na fralda da camisa e me senti mais aliviado. Só então percebi que a noite quente era sobressaltada, de vez em quando por uma aragem fresca e arisca, com cheiro de terra. Em algum lugar deve estar chovendo, achei, e é bom que a chuva chegue logo, me lavar do lodo e da voz do Godofredo, aquela voz de pano rasgando, arrancada com muito esforço da glote arruinada pra me arranhar a cara e o peito, pra me dizer que artista que porra nenhuma, o filha da puta, você não passa de um artesão e olha lá se ainda não acaba remendeiro. De bem longe é que vem esse prazer dele de me agredir. Sei muito bem, mas não volto mais lá isso é que não. (BRAFF, 2000, p.11-12).

O longo excerto continua a trazer subsídios novos para a narração: na saída do bar, a personagem está bêbada, descomposta, com a boca amarga, sofrendo de náusea, tontura e suor. A descrição grotesca assemelha-se às tintas de uma literatura expressionista, que pinta com a pena carregada pela deformação física e pelo apreço à representação de angústias físicas e espirituais. É possível inferir que, apenas quando se livra da companhia de Godofredo, o narrador pode sentir a aragem fresca da noite, pois, até então, o suor envolvia-o, empapava-lhe as roupas, sufocava-o. A caracterização de Godofredo também revela críticas deste sobre o trabalho do protagonista, que se aproximaria do artesanato, em vez da arte, como Firmino supõe.

Como a analepse traz novas informações a cada retorno, a compreensão da história fica comprometida até que, aos poucos, começamos a montar suas peças quando nomes e situações já mencionados anteriormente ressurgem e, assim, a novidade já não é mais o elemento fundamental da analepse, mas, sim, a repetição na diferença que, por sua vez, continua a oferecer subsídios para a compreensão do enredo, como podemos observar a seguir:

Mas a garganta seca é da ressaca. Acho que suei muito.
 Não entro mais naquele bar. Nunca mais. Pior erro foi aceitar a cerveja do Godofredo. Não que ande em situação de recusar, isso não, mas era um preço exagerado e eu já devia saber. Todas as vezes: paga a cerveja em troca do ouvinte. Foi sempre assim: passava uns tempos sem aparecer no bar do Mineiro, e lá vinha o Godofredo preocupado, mas então, o que é que anda acontecendo, até pensei que alguma doença [...] (BRAFF, 2000, p.15).

O trecho anterior representa a quarta vez em que a analepse 1 surge no texto. A partir daqui, já temos noção dos sentimentos do narrador por Godofredo, bem como da sequência de acontecimentos da noite no bar do Mineiro: a personagem vai ao bar, encontra-se com Godofredo (provavelmente ao acaso), aceita o convite para a cerveja,

ouve as concepções do colega a respeito do trabalho de sapateiro, mas não concorda com sua visão. A tensão entre eles aumenta a ponto de o narrador sentir desconforto físico. Ao deixar o recinto, bastante incomodado pela conversa, não é capaz de segurar o mal-estar e acaba por se descompor, ali mesmo, em via pública, num acesso de vômito.

É na alternância entre a enunciação e as analepses que se constrói o discurso narrativo. Sensações e experiências, sentimentos e reflexões fazem parte da mente de um protagonista às voltas com a inexorabilidade do seu presente. O tecido da memória encerra o tempo do passado; encerra igualmente o contemporâneo, pois atualiza na vivência presente os sentidos das percepções.

A analepse 7 – Memórias sobre dona Rosário –, por exemplo, pode ilustrar essa tendência à criação de uma imagem-lembrança atemporal. Surge pela primeira vez na página 14 e, a cada retorno, evoca todos os tempos de uma única vez:

Mas amanhã ia ser o diabo. Ela vem de manhã bem cedo. Uma droga! Eu prometi. E nunca deixei de cumprir não vai ser agora. Preciso me sacudir pra fora da cama. Quem sabe um banho quente. E hoje à noite faço a barba, troco de roupa. Ela nunca me viu neste estado. Não, é claro, eu sei que não pode acontecer mais nada. Quando era possível, acho que era, existia a Elvira. Pode ser que medo, ou respeito, uma impressão de que dona Rosário esperava por mim, tinha alguma esperança. E nas unhas também, faço uma faxina. Não é por nada, mas é muito ruim que ela me veja como ando. Nem sempre assim. Fui amargando sem perceber. (BRAFF, 2000, p.14-15).

A vontade de outrora afeta Firmino de modo que se lembrar dela significa resgatar o desejo do passado e senti-lo no momento atual. Embora pareça tarde, projeta possibilidades futuras, pois sente a reciprocidade do desejo. Então, prepara-se para recebê-la: banho, roupa, barba, unhas. Não quer se mostrar como há tempos tem se sentido: sujo, desmazelado consigo próprio. Um misto de passado, presente e possibilidade de futuro o impele à ação. Em outro excerto, observamos:

[...] Dona Rosário, há quantos anos? E a filha. Vi crescer. Vi moça feita, o corpo imitando o da mãe quase tão cobiçoso, não fosse ter visto ela crescer, ter eu mesmo imaginado seus primeiros sapatos, mais era pela mãe aquele desejo só confessado ao travesseiro, à noite, quando ninguém pudesse suspeitar de minhas fantasias. Poderia ter ido além, não esbarrasse na timidez, porque ela oferecia o pé em bandeja de prata pra tomar as medidas, veja como pode a natureza ser perfeita, as curvas, torneados, uma correntinha de ouro presa no tornozelo, o simples toque, a pele macia, ajoelhado em adoração, e o

perfume fino, dizem que existem perfumes afrodisíacos, e também me encarava, uns olhos que aí, meu Deus, mal revelavam pedaços de paraíso. A Elvira na horta, nos fundos, cultivando, entre legumes, um canteiro de sempre-vivas. (BRAFF, 2000, p.19).

A sensação do toque na pele de dona Rosário é atemporal. Atira-o inteiramente para os sentidos, que se conservam intactos. Muito embora confesse que “Os pés, principalmente, perderam o frescor de outros tempos. Não os oferece mais, como antes, dois poemas à natureza. Apesar dos cremes e massagens” (BRAFF, 2000, p.22-23), o prazer libidinoso que encontrava na relação nunca concretizada entre Firmino e dona Rosário se preserva e se renova, quer pelas esporádicas visitas da cliente, quer pela continuidade entre mãe e filha, assegurando, novamente, por meio da circularidade, a atemporalidade das lembranças e sensações.

Dona Rosário é o contraponto de Elvira. A primeira é sensualidade – entrega-lhe os pés nus em bandeja; enquanto a segunda representa o papel da dona de casa meticulosa, atenta aos afazeres domésticos. O contato com a pele de dona Rosário o levava ao desejo inconfesso enquanto a de Elvira é “doce”. Esta desempenhava, além disso, um papel funcional, livrando-o dos aborrecimentos como compras, contas, comida; já Rosário desafiava os limites de sua imaginação. Elvira, por fim, abandona-o, enquanto a outra continua a visitá-lo, cliente fiel a confiar-lhe os pés.

Dona Rosário: Minhas condolências, Firmino. Me pareceu que nem quis disfarçar a alegria na voz entristecida por obrigação. Afinal, nem sei no que teria dado, superada a timidez. Nunca tentei. [...] Mais por medo de uma tragédia que por fidelidade: o respeito. Adiantou de nada. (BRAFF, 2000, p.21).

A passagem anterior faz referência às palavras de consolo dirigidas ao narrador devido à fuga da esposa. Nem a ousadia mal escondida da cliente, nem a falência do casamento são capazes de fazer com que Firmino dê um passo em direção a dona Rosário. Passivo, ele não age, apenas deixa-se levar pela corrente dos acontecimentos e pelo fluxo de seus pensamentos.

Nesse aspecto, *Que enchente me carrega?* e *Bolero de Ravel* se assemelham. O solipsismo das personagens arremessa-os às obstinações de suas memórias. A atualização das lembranças não deixa existir um tempo que jaz inerte no passado, ou seja, que exista como passado remoto, estanque. Ao contrário, o passado atualizado no

presente amplia a percepção dos narradores, que se abrem para uma atemporalidade permanente.

O conceito de “fábula rarefeita” (FRANCO JR., 2013), na qual a derrocada da personagem se faz acompanhar de uma progressiva desagregação enquanto sujeito também ocorre em *Que enchente me carrega?* e isso incita a vivência das cenas extensivamente lembradas.

A rarefação fabular, conceito criado para elucidar os mecanismos mnemônicos em *Bolero de Ravel*, tem igualmente em *Que enchente me carrega?* a função de elevar a primeiro plano pensamentos, sensações e percepções do narrador. O destaque ao mundo interior revela os procedimentos de subjetivação do narrado e, além disso, dialoga com a ideia de Lasch, para quem o sujeito, diante da fragilidade dos problemas externos, recua em direção ao eu.

Firmino reivindica, mesmo que não diretamente, a autonomia e a individualização de sua existência diante da hegemonia de forças sociais que buscam massificar padrões e gostos. Frágil e exposto, a fuga do narrador à introspecção representa a impossibilidade de encontrar apoio na realidade exterior para o agir e o sentir.

Tal qual Adriano, a voz narrativa de Firmino não é inocente, pois sabe que não é detentor de todo o conhecimento e, no entanto, domina o discurso e o coloca a seu serviço. O monólogo interior e o solilóquio dão vazão a essa perspectiva unívoca na medida em que são expressão dos pensamentos de um sujeito que se pronuncia em primeira pessoa.

Sobre esse aspecto, resgatamos, então, o modo metonímico como a personagem de Braff enxerga o mundo em que vive: tem conhecimento de outras visões de mundo, mas não lhes cede a perspectiva. Em decorrência do emprego do fluxo da consciência, as demais personagens e acontecimentos são reduzidos à condição de visões, sonhos, pesadelos, ilusões e reflexos, assim como posições divergentes acerca da sociedade surgem em forma de crítica, à medida que o protagonista afirma a sua posição.

Obviamente não poderia proceder de outro modo, pois a organização do fluxo da consciência pressupõe a visão a partir de uma dada perspectiva. A mente através da qual vemos a consciência representada, segundo Canonne (2001) e Humphrey (1976), parece ignorar que tem seu conteúdo revelado, então, se o fluxo da consciência implica a representação do pensamento em estado bruto, ou seja, sem estar preparado para a

comunicação direta, ele é incapaz de, primeiro, assumir o ponto de vista de outro e, segundo, organizar o discurso para facilitar a comunicação com o leitor.

O pensamento de Godofredo, por exemplo, é recortado pelo viés de Firmino. Segundo a percepção do narrador, para Godofredo o trabalho na indústria se faz como imperativo. É necessário se entregar aos meios de produção em massa a fim de se adequar e sobreviver aos avanços tecnológicos. A impossibilidade de ganhar dinheiro fora da indústria é o principal elemento que afasta o homem do modo de produção artesanal.

A maneira como Firmino considera a visão de Godofredo parece restringi-la a um pensamento oportunista no qual o único interesse que move o ser humano é o dinheiro ou a busca de inserção profissional. Por isso o colega seria, na visão do sapateiro, incapaz de enxergar a beleza de sua profissão ou mesmo o papel artístico que nela é possível desempenhar.

Firmino sente-se diminuído por Godofredo porque além deste não reconhecê-lo como artista, tenta convencê-lo de seu ponto de vista. Entabula inúmeras discussões nas quais põe em xeque o sentido da arte e do artesanato, e Firmino, enrolando-se em conceitos, mal consegue se defender.

Longe de considerá-lo um artista, nas discussões acaloradas o narrador é comparado a um artesão medieval. Sente a ironia, a falta de consideração e até certo prazer da parte de Godofredo em desqualificar seu trabalho, em questionar sua concepção artística.

Também se recente ao perceber que Elvira apoia o colega quando tenta convencê-lo a trocar seu emprego como autônomo por outro na indústria. Não perdoa sequer o olhar ansioso da esposa enquanto Godofredo apresenta uma proposta de trabalho e o apresenta ao gerente de uma empresa.

O comportamento de Elvira é também julgado pelo narrador, que não consegue compreender o que a levaria a trilhar os caminhos da rebeldia. Idealiza um comportamento que considera digno de mulheres casadas, e qualquer objeção que ela faça a esse respeito é interpretada como imprópria.

Seus posicionamentos estão de tal maneira consolidados que Firmino não questiona seus valores, ao contrário, condena aqueles que não participam da mesma opinião. Desse modo, em nenhum momento vê a possibilidade de dialogar com a

esposa, pois ela não lhe parece razoável e deveria, portanto, repensar suas atitudes, uma vez que frequentemente lhe são apontados os defeitos.

A seus olhos, Elvira é emotiva e romântica, está sempre a reclamar do casamento ou a buscar datas e momentos que marquem a vida a dois. Esse temperamento a leva ao extremo, como agir sem razão e, portanto, esquecer o papel social que deve desempenhar como esposa. Por outro lado, sabe que ela tem razão em certas críticas que faz a seu respeito, por exemplo, o fato de não saber controlar-se na bebida, ou o modo como muitas vezes dizia não se lembrar das datas tão caras a ela. Nesses momentos, “a gente acabava brigando quando ela dizia isso porque eu sabia que ela tinha razão e me sentia vulnerável” (BRAFF, 2000, p. 11). É difícil para o narrador aceitar sua parcela de culpa e, embora se mostre bastante intolerante às atitudes rebeldes de Elvira, em alguns momentos vislumbra a necessidade de ceder:

E era o que bastava para que se amuasse, ressentida, e fosse cuidar da horta. Seu refúgio? Arrependido, inventava uma necessidade pra me aproximar, me agachava dando opinião sobre os tomates, esmagava ovos de borboleta nas folhas de rúcula, resmungava contra as pragas, até começar um assunto difícil, truncado, que não era bem aquilo que eu queria dizer [...] (BRAFF, 2000, p.14).

Encontramos nesse romance o mesmo jogo rítmico de *Bolero de Ravel*. Isso significa que o destaque para a repetição das memórias, pensamentos, sensações e percepções torna lento o transcorrer do discurso porque privilegia estados mentais em detrimento do desenvolvimento de ações.

Quanto mais Firmino se debate em crise, mais se aprisiona na teia de seus pensamentos, mais enredado fica na repetição das memórias. A solidão, a crítica à ordem produtiva, a ruína mental e social e o descompasso financeiro são dilatados em sua duração. Braff amplia a sensação do tempo, tornando-o vagaroso, como se, em consonância com o processo decadente da personagem, ele demorasse mais para transcorrer.

Firmino rumina durante todo o tempo a ausência da esposa, a falta de dinheiro, o desgaste da casa, a mudança do mundo para uma sociedade mais competitiva e produtiva. Seus dias são iguais, salvo quando recebe uma encomenda de dona Rosário; de outro modo, não há mudanças, continua a conviver com as memórias que lhe assaltam a mente, com os rastros de Elvira pela casa: a presença diária do que está ausente.

Conviver com o ausente implica revivê-lo. Essa atitude, por sua vez, compreende estabelecer constante diálogo com esse ser invisível, inexistente e, no entanto, influente. Firmino continua travando discussões com Elvira, apontando falhas em suas maneiras, ditando comportamentos adequados e irritando-se com suas manias, com suas expectativas sobre o casamento e com sua situação financeira.

O diálogo, paradoxalmente unilateral, haja vista não haver mais presença para se estabelecer um contraponto às opiniões de Firmino, é bastante doloroso. Ele repassa em seus pensamentos as posturas da mulher, remói cada fala que lhe saiu da boca de forma atrevida e aguerrida.

Sofre porque em nenhum embate pode haver um resultado diferente do que já está posto. Quanto à atitude extrema de Elvira, que é fugir de casa, chega até a sentir uma parcela de culpa e, por vezes, conjectura um desfecho distinto caso suas proibições e vigilâncias tivessem se dado de maneira mais amena. Mas, ao final, continua a ser um homem convicto de suas ações.

A crise de Firmino apresenta os conflitos existenciais que permeiam sua vida psíquica: o amor, os projetos para o futuro, as tensões, a velhice, a decadência. Ela se estabelece em um crescendo contínuo, tal qual *Bolero de Ravel*. A cada volta de uma mesma memória, toda uma constelação de emoções é despertada. Por exemplo, ao lembrar-se de um detalhe sobre Elvira, quer seja ele importante ou não, vem-lhe à mente uma série de outros sentimentos ligados à esposa: amor, raiva, solidão, angústia, medo. Do mesmo modo isso acontece com o avô, dona Rosário, Godofredo etc. Aos poucos, a narrativa é preenchida por uma série de momentos agônicos.

O modo como a crise se traduz em forma literária é aquele que busca formular os processos e possibilidades da compreensão mental do sujeito. Nesse sentido, o fluxo da consciência tem um papel fundamental por conseguir representar o que se considera inefável: a verdade interior.

O monólogo interior direto, como técnica primária de representação do fluxo da consciência, vem em auxílio nos momentos em que a crise se instaura com mais intensidade. Recorrendo ao nível pré-verbal da fala, a emoção outrora considerada inexprimível passa a ganhar forma, mesmo que ela seja propositalmente inacabada, não organizada para a comunicação.

Mas é justamente esse caráter imperfeito que se pretende realçar: a qualidade de uma mente em plena crise. Em *Que enchente me carrega?* ela surge por meio de alguns

mecanismos, como a associação livre de ideias, o corte das frases e estas, por sua vez, compostas de frases coordenadas, de desvios da norma-padrão da língua, parágrafos sem ponto – apenas vírgula, ponto e vírgula, interrogação ou exclamação –, capítulos inteiros sem divisão de parágrafos.

O homem encurralado, brecha nenhuma por onde escapar, é fera, com direito ao comportamento feroz, por isso, **antes de tomar o primeiro gole, olhei bem nos olhos do Godofredo e mandei que ele fosse tomar no cu. Mandei mesmo. A primeira vez, mas mandei. O bar todo ouvindo, suspenso no gesto seguinte de quem jamais tinha tido algum. As mãos imóveis sobre a mesa, com enormes unhas verdes, talvez balançando no ar a poucos centímetros do piso encardido, e eu aniquilado pelo estrugir de sua gargalhada como se minha reação o tivesse deixado muito feliz, quem sabe pelo susto do inesperado ou justamente pelo êxito da previsão, e eu sem conseguir desgrudar os olhos dos pés ossudos e vigilantes de meu avô, inutilmente estendidos sobre a mesa [...]** (BRAFF, 2000, p.16-17).

Antes da discussão no bar com Godofredo, analepse 1, o trecho se inicia por meio de uma reflexão que o narrador faz, no momento da enunciação, acerca do comportamento humano diante do perigo. Para Firmino, comportar-se de maneira agressiva em uma situação pouco confortável encontra explicação na natureza humana. Essa afirmação é, ao mesmo tempo, justificativa para a ação prestes a acontecer.

Introduzida pela locução conjuntiva conclusiva “por isso”, o trecho em negrito destaca a analepse 1. Sua entrada não ocorre de forma brusca, com corte, haja vista que o emprego da expressão faz a passagem da reflexão à memória. O caminho das reflexões às analepses se dá por meio da associação livre de ideias. Nesse sentido, não podemos atribuir uma lógica à sequência de acontecimentos que a mente organiza. No entanto, é possível pensar que a ousadia que leva Firmino a confrontar Godofredo o faz lembrar-se do avô, pois, imediatamente após a analepse 1, essas memórias assaltam sua mente de maneira truculenta.

O ato do suicídio, interpretado como o modo pelo qual seu avô teve domínio sobre todas as instâncias da vida, parece se assemelhar com o ímpeto agressivo que o leva a atacar o colega – a primeira vez que se comporta de tal maneira. É preciso lembrar que o ato de coragem não nasceu deliberadamente, então, surpreso com sua atitude, o narrador procura justificar que todo ser humano encurralado pode responder de maneira hostil ao agressor.

Repentinamente, logo após a memória do avô, a analepse 1 retorna. Firmino sente-se “aniquilado” diante do deboche de Godofredo, mas a imagem do avô novamente assoma por meio de cortes, mostrando quão vacilante é seu estado de espírito.

Vale destacar que o tecido inconstante da mente se mostra por meio dessa hesitação de estados. Manifesta-se também pela repentina mudança de analepse sem que possamos, exatamente, precisar as ligações entre elas. O uso da expressão grosseira “mandei que ele fosse tomar no cu” revela o tom bastante informal da passagem, até mesmo irrefletido, de forma a sugerir que o conteúdo exposto não demonstra preocupações quanto à forma de sua apresentação.

Por outro lado, a locução conjuntiva conclusiva “por isso” e a frase “olhei bem nos olhos do Godofredo [...]” não deixam de mostrar certo cuidado com o discurso, que se preocupa em descrever pormenores do acontecido. Esses detalhes, conforme o romance avança, vão perdendo espaço em benefício de uma narrativa mais desorganizada, na qual o discurso progressivamente torna-se convulso e acompanha o processo de esfacelamento da personagem.

À medida que a história avança, portanto, o discurso se desintegra. O crescendo de momentos agônicos chega ao ápice quando a mente do narrador já não mais consegue controlar seus pensamentos e memórias. Então, tal qual a enchente que ameaça levar sua casa, sua mente também está em perigo. E a narrativa termina sugerindo a queda em um delírio intenso ou, talvez, a morte do narrador, levado literalmente pela enchente que destrói sua vida.

Se a intensidade dramática ganha fôlego e os momentos de angústia e confusão se ampliam, acirrando a movimentação mental de Firmino, o ritmo do discurso parece se alterar quando, somadas a esse aumento progressivo da carga emocional, situações que fazem parte do plano externo da personagem passam a intervir e contribuir para a economia da obra. Nesse momento, o crescendo de emoções é também acompanhado por um aumento de ações.

A chuva que há muito tempo fustiga a região onde o narrador habita começa a danificar a estrutura do seu imóvel. A água da chuva avança para dentro de sua residência. Há goteiras em toda parte, e a água começa a ultrapassar a soleira da porta e invadir os cômodos, mofar as roupas, móveis, estragar a madeira. A umidade também é

prejudicial à saúde do narrador, que, envelhecido e sem cuidados, começa a apresentar sintomas de doenças respiratórias.

Com o recrudescimento da chuva, a casa começa a apresentar brechas grandes nas paredes. Visivelmente o estrago é mais perigoso porque atinge o nível da estrutura e ameaça a vida de Firmino. Finalmente, a parte traseira do quintal cede, desabando na estrada, construída para o progresso da população. Diante dessa situação, sem recursos financeiros, a solução que encontra é exigir da prefeitura a construção de um muro de arrimo a fim de conter futuros deslizamentos.

Firmino se vê forçado a deixar momentaneamente o local a fim de tratar dessas questões emergenciais. As memórias que tomam sua mente cedem espaço a ações externas porque as demandas da casa necessitam que atitudes sejam tomadas. A forma narrativa incorpora esse movimento:

A fila de carros e caminhões tinha aumentado muito e os últimos a chegar iniciaram uma zoeira de buzinas que os demais decidiram imitar. Estavam com pressa. Alguns motoristas ficaram de pé ao lado do carro, segurando a porta aberta e espichando o pescoço: esta porra não anda! Um furgão da polícia chegou pela faixa livre e parou encostado na barreira. Desceram dois policiais fardados com explicações oficiais que a Prefeitura já providenciou máquinas e homens, que daqui a pouquinho, amistosos, com as informações de tudo, eles [...] (BRAFF, 2000, p.91).

O excerto anterior mostra a atividade na estrada no momento em que o deslizamento de terra congestionava o trânsito: carros enfileirados, imóveis, motoristas impacientes exigindo que a circulação seja retomada, a polícia que chega, finalmente, para informar e colocar ordem na situação.

Firmino observa tudo isso de seu quintal. Nesse momento, o monólogo interior direto desaparece para surgir o solilóquio, técnica que, na comparação com a anterior, melhor organiza o discurso da personagem. Na cena narrada, há elementos descritivos usados em abundância para mostrar a situação vivenciada. Por outro lado, há elementos que remetem claramente à atividade mental da personagem, como na passagem “que a Prefeitura já providenciou máquinas e homens, que daqui a pouquinho”. Nesse trecho, a voz do narrador se confunde com a voz do policial. Firmino cede a fala ao soldado por meio do discurso indireto livre.

É interessante destacar que o protagonista, embora exerça o papel de observador, uma vez que relata toda a cena desde seu quintal, parece dominar o que se passa no

tumulto. Embora, do ponto em que se localiza, consiga ter alguma dimensão da confusão, ele se encontra relativamente distante dela. A reprodução da fala dos policiais é baseada no que ele julga estar acontecendo e, assim, sem abrir mão de sua perspectiva a respeito da situação, mostra como seu ponto de vista é imperante dentro do romance.

A situação econômica de Firmino é bastante alarmante, igualmente preocupantes são suas condições de habitação que, mesmo antes das chuvas, já indicavam o desleixo de um morador que se deixou levar pelas amarguras que a vida lhe proporcionou. O isolamento social se afigura como alternativa aos problemas que quer evitar – ou porque há muito perdera a capacidade de interação, chegando mesmo a desenvolver certa aversão ao contato social, ou porque a sociedade não absorve um *outsider* que opta por viver à margem da produção.

Em qualquer um dos casos, a voz desse sujeito não encontra eco no modo de vida capitalista e, por isso, seu ponto de vista é abafado pelo ritmo dinâmico do lucro e da necessidade do consumo. Apenas por meio do solilóquio e do monólogo interior que sua voz é ouvida, então não abre mão dessa perspectiva que usa com o objetivo de tecer críticas.

O solilóquio propicia um ritmo mais rápido ao discurso, pois as cenas narradas raramente se detêm em reflexões, digressões ou memórias. Elas se atêm à descrição da ação e, por esse motivo, o texto se torna mais fluido. O aumento e a diminuição do ritmo se dão, portanto, com base na quantidade de acontecimentos.

Um número maior de eventos exteriores aumenta a velocidade do texto, ao passo que uma quantidade menor deixa o ritmo mais lento, pois memórias, pensamentos, sensações entram em primeiro plano – fazendo com que a cronologia seja destituída em benefício do tempo interior.

Ações externas podem ser medidas por meio do tempo cronológico. Encontramos em *Que enchente me carrega?* o fio condutor de uma narrativa que segue o desenrolar dos acontecimentos: a época da chuva começa a provocar danos estruturais nas casas, que correm risco de desmoronamento. Firmino sai em busca da solução para esses problemas, enfrenta não somente a burocracia do sistema, como o descaso dos governantes. Decide, então, continuar na casa a despeito do alerta da catástrofe iminente. A narrativa cessa após o narrador ser levado – metaforicamente ou não – pela enchente que destrói sua vida.

O solilóquio se faz presente nos momentos em que o narrador busca sair de seu estado introspectivo mais acirrado a fim de enfrentar as adversidades que os acontecimentos externos lhe exigem. O grau de inconsciência dessa técnica é menor que o do monólogo interior direto, segundo Humphey (1976). Daí a sensação de organização e fluidez na narrativa.

Com o passar do tempo, Firmino não vê soluções para sua atual situação. A chuva não para, o perigo aumenta, a vizinhança toda é deslocada para o abrigo da prefeitura, e o desmoronamento parece ser já uma realidade da qual não poderá escapar. Diante da inevitável situação, sentindo-se incapaz de resolver os problemas que o afligem, o narrador recua cada vez mais para sua interioridade.

Desprende-se aos poucos da realidade externa. À medida que isso ocorre, cede voz ao fluxo mental que embaralha pedaços de acontecimentos externos, sensações físicas e emocionais com as memórias que se repetem incessantemente. A construção da estrada, a ida à prefeitura, as críticas ao progresso, Godofredo, Elvira, o avô, o bar do Mineiro, dona Rosário etc. surgem dessa vez mais intensamente, repetindo-se com mais frequência.

A linguagem torna-se também mais frenética. A partir do oitavo capítulo⁴⁷ não haverá mais divisões entre parágrafos, o texto seguirá corrido, sem interrupções, sem pontos, à maneira de um êxtase mental no qual a descarga de emoções e de lembranças seja proporcional ao sofrimento do narrador em crise:

Que eu sentasse aqui e esperasse, minha vez me chamava, maior sossego, enquanto a terra se desmancha lá fora, em toda parte, um barraco e duas crianças, que não, que não foi bem assim, mas eu sabia que uma tal estrada, projeto antigo, como é mesmo que o rapaz atrás daquele balcão disse? projeto antigo e necessário à instalação do polo industrial, o progresso da cidade, e as frases bem decoradas que eles têm na ponta da língua quando se trata de defender os chefes deles, a gente do governo, que sustenta e adestra um sujeito capaz de inventar o pingo na cabeça do adversário político até ficar louco ou de corpo mole e inutilizado, como o amigo do Godofredo, que não conseguia segurar a tremura das mãos nem dos olhos nem da boca, prestou nunca mais pra nada, de que adianta manter vivo o peso pra se arrastar, maior crueldade do que matar logo duma vez, porque a história, Firmino, sabe, a objetividade da história e do polo industrial, a fábrica mandou convite e ele olhava em toda volta, medindo, aquela conversa chata que hoje em dia é muito difícil um funcionário competente, condução na porta e até assistência médica. (BRAFF, 2000, p.95-96).

⁴⁷ Há 14 capítulos em *Que enchente me carrega?*.

O monólogo interior acima está no início do capítulo oito. Somente nesse trecho há 4 analepses. Logo no princípio, a analepse 13 –Visita à prefeitura – muro de arrimo– aparece. Com ela a dinâmica lenta e burocrática das filas de atendimento ao público é mostrada em tom de reprova, insinuando que, a despeito da situação de calamidade, “sentar” e “esperar” pelo atendimento é a única possibilidade, não havendo, portanto, probabilidade de agilizar nenhum procedimento.

Em seguida, há a analepse 9 – Construção da estrada –, que é sucedida pela reflexão do narrador, que desacredita no discurso construído em torno da necessidade do progresso, pois ele estaria a serviço das pretensões políticas dos governantes ou daqueles que defendem interesses próprios.

Essa reflexão chama à mente de Firmino a analepse 3 – Memórias sobre Godofredo. Quando se trata dessa analepse, algumas conversas ou pequenas situações que se passaram na companhia do colega são lembradas. Uma delas é sobre Godofredo relatando acerca das torturas no tempo da ditadura. Ele teria conhecido uma pessoa que, torturada com um pingo d’água na cabeça durante alguns dias, enlouquecera e se tornara inválida.

Logo após essa analepse, ao refletir sobre como uma pessoa pode se tornar inútil em consequência da ordem social, Firmino não percebe que, ironicamente, ele também é uma vítima. Embora não tenha sofrido as torturas da ditadura, seu modo de pensar o mundo encontra na lógica do trabalho industrial o algoz que o alija dos meios de produção e o torna, do ponto de vista econômico, um inválido.

Finalmente, o narrador se lembra da proposta de emprego (analepse 10) que o gerente da empresa, acompanhado de Godofredo, oferece-lhe. Essa memória está ligada à crítica que ele faz acerca da lógica produtiva. As memórias estão atreladas umas às outras porque, de maneira geral, cada uma delas reforça a negação do progresso e do pensamento industrial.

A crítica social se desenrola para a expansão das suas angústias, quando então se lembra do avô, da infância, de Elvira, do dia de sua fuga, das marcas que ela deixou na casa, dos anos de namoro, da horta onde se refugiava. Retorna novamente a pensar sobre o progresso, a construção da estrada, o muro de arrimo, o descaso da prefeitura com a sua situação para, em seguida, voltar a pensar sobre a esposa, o colega, e assim por diante.

Esse ritmo incessante das memórias chega a provocar vertigem. Temos a sensação de estar em um labirinto do qual não podemos sair, pois, a partir do oitavo capítulo, não há pausas, e as lembranças se sucedem muito rapidamente sem nenhuma divisão de parágrafo. É como se a personagem andasse em círculos, presa aos problemas que não consegue resolver.

Com a diminuição drástica dos movimentos externos à mente do herói, o ritmo diminui, mas aumenta ainda mais a intensidade dramática. A tensão narrativa chega ao ápice, pois Firmino se recusa, apesar de tudo, a abandonar a casa. Parte do quintal cedeu, não há sequer a horta de Elvira, os buracos das rachaduras nas paredes já estão mais largos que um palmo, não há mais movimento ao redor, pois ninguém mais habita o bairro. Resta apenas Firmino, resistente à mudança, em guerra declarada contra o sistema que o obriga a abandonar tudo o que faz parte da construção de sua identidade para recomeçar em novas bases.

Resiste ao modo de produção industrial uma vez que nele tudo se torna mercadoria e as relações são mediadas pelo valor de troca. Assim, o homem aliena-se e se distancia de sua condição sensível, passando a viver outra realidade de valores deturpados pela busca de dinheiro, pelo desejo do novo.

Não apenas os sapatos feitos à mão, desenhados sob medida, são substituídos por chinelos de plástico sem nenhuma qualidade, mas o valor do trabalho humano é substituído pelo valor do trabalho industrial – o homem é desvalorizado em benefício do advento da máquina. Nesse sentido, para Firmino, o apego ao passado, bem como a recusa em abandonar a casa, é também uma negação ao novo.

Pouco saía e saio menos agora: evito as pessoas, nenhum prazer. Notícia de uma fábrica de sapatos, até convite. Agora um pólo industrial. Quem sabe outras fábricas de sapato, linhas de produção, máquinas injetoras de plástico, o Dr. Moreira se esquivou como pôde, mas teve de me encarar, enfim, uma questão de preço: mais vale dinheiro no bolso do que a satisfação do gosto. O cerco apertando, meus caminhos fechados. De repente, Firmino, você se transforma num perigo para o governo, inimigo da sociedade. Pode ser até que um dia em holocausto, um pingo na cabeça pra não atrapalhar mais. (BRAFF, 2000, p.65).

No final do excerto, há referência à ditadura por meio de um método de tortura, o “pingo na cabeça”. Essa lembrança está atrelada a Godofredo, que narra a Firmino alguns acontecimentos recentes que eram ignorados pela população em geral, mas que

vitimava já muitos dos cidadãos brasileiros, inclusive uma pessoa conhecida de Godofredo, a qual teria sido submetida a humilhações físicas e psicológicas, até chegar à loucura. No caso dos pingos, tortura também conhecida como “gota chinesa”, inventada há mais de três séculos pelos asiáticos, a insistência ritmada das gotas d’água sobre a cabeça do acusado faz solapar, aos poucos, sua lucidez.

Há analogia entre esse método de tortura e a decadência material e mental de Firmino, pois, trazida pela ação do tempo e pela água da chuva, insiste em infiltrar-se em sua casa por meio de goteiras (as quais o perturbam com o barulho constante) e abre rachaduras perigosas nas paredes, o que conduz, finalmente, à perda do juízo do protagonista.

Destacamos do excerto anterior a oração “De repente, Firmino, você se transforma num perigo para o governo [...]”. Ela evidencia o pano de fundo sob o qual se deposita *Que enchente me carrega?*, em que a insegurança social diante dos horrores da ditadura transforma em potencial alvo qualquer cidadão. Essa temática, no entanto, é abordada de maneira bastante distante, a não ser pela lembrança das conversas com Godofredo ou por ocasião de reflexões esparsas.

A pouca ênfase no tema decorre da não percepção de Firmino acerca da ditadura. Atribulado por angustiosos sentimentos que envolvem o fim do casamento e sua posição profissional diante de um mundo que desvaloriza o trabalho manual, a personagem aliena-se de outras questões vigentes. Nesse sentido, a perspectiva do narrador é inteiramente ligada às questões existenciais e, então, o plano externo é desvalorizado em benefício da atividade mental.

Firmino parece ter pouco conhecimento a respeito da ditadura, contudo, mesmo sem o saber, seus questionamentos e atitude referentes à aceitação do novo e do progresso vão de encontro com o pensamento social brasileiro daquele momento. Nesse ponto, faz-se necessário relembrar que, a despeito das atrocidades em nome das quais inúmeros cidadãos foram torturados ou desapareceram, os famigerados “anos de chumbo” proporcionaram ao Brasil a criação de um projeto de crescimento econômico e o sonho da modernização do país articulados, como afirma Pellegrini (2014), por um planejamento estratégico do setor cultural que logrou alinhar os interesses de Estado ao ritmo do capitalismo internacional.

O fomento da produção cultural, apesar da censura do período, buscava passar a mensagem de integração, segurança nacional e modernização do país, quer como forma

de desarticular a oposição, quer para legitimar-se perante a opinião pública ou, ainda, como meio de projetar o país no mercado de bens culturais e, assim, estender para todo o território nacional as melhores condições econômicas. A consolidação da indústria cultural no Brasil –, que se dá no período ditatorial – assume importância política, institucional e econômica, pois, ainda segundo Pellegrini, é “estratégica para o projeto modernizador do regime” (2014, p. 157).

À margem das discussões acerca da modernização do Brasil, Firmino busca resistir às mudanças agarrando-se ao passado, pois o passado o remete à ordem do sensível, trazendo em seu bojo emoções e vivências. Resiste, sem o saber, ao “projeto modernizador” do governo militar, que arremessa o país em direção ao futuro, ao desenvolvimento. Já o passado, visto como resistência contra o descartável, o efêmero, pode transformar Firmino, conforme o excerto supracitado, “num perigo para o governo” (p.65).

Apesar de Godofredo aventar tal possibilidade para o colega, essa questão está fora do campo de visão do narrador, que não pressente nenhuma ameaça advinda de outra ordem a não ser a da industrialização da fabricação de sapatos e a da construção da estrada que passa ao fundo de sua casa. Reter o passado e transformá-lo em tempo presente não se apresenta como resistência ao regime de ferro, tampouco como posicionamento representativo de vozes sociais minoritárias. Tem a ver, na realidade, com o plano absolutamente particular da percepção do narrador, para quem a experiência é sempre individual (*Erlebnis*) e jamais coletiva (*Erfahrung*).

Não à toa a personagem é vista como um velho teimoso que se recusa a integrar a ordem produtiva, é o artesão que “fugiu a pé da Idade Média e veio parar aqui” (BRAFF, 2000, p.104), segundo Godofredo. É que Firmino não vê sentido em se integrar aos anseios, sonhos e experiências de pessoas que habitam um mundo ilógico que substituiu sensibilidade pela maquinaria do progresso:

Um mundo diferente, pra quê, se o ser humano vai continuar inventando máquinas, sofrendo de amor, imaginando instrumentos de tortura, sentindo frio e calor, se as pessoas vão continuar correndo desesperadas atrás de um sentido razoável para o absurdo que é a vida? Olha, política é pra quem entende. Pra mim, eu até achava que era uma coisa proibida. Mas se o Sol continua escondido a cola não seca, e a goteira não está com jeito de quem desiste. Que eu sou um alienado, um pequeno-burguês egoísta, e foi embora sem esperar o café. (BRAFF, 2000, p.66).

No monólogo anterior, a descrença na mudança, a reflexão sobre a falta de sentido da vida, bem como a opinião acerca de seu próprio comportamento político – expressas em conversa com Godofredo – são cortadas por uma ação trivial, a de consultar o tempo a fim de ver se o sol será capaz de colar a sola do sapato e secar a goteira da casa. A reflexão mais densa quando cortada pela banalidade da ação cotidiana mostra o movimento da mente, que vai de pensamentos a sensações físicas experimentadas durante a enunciação, numa dinâmica em que a simultaneidade e a aparente desordem e/ou não ligação entre as ideias e atitudes orquestram os significados.

Vista sob esse ângulo, a narração de ações comuns, quando imiscuídas entre reflexões mais densas, consolida o discurso na esfera do particular, pois subtrai de uma atitude mais abrangente, que é a reflexão acerca do coletivo – quando se discute sobre a ordem produtiva, o papel social ou a participação política, por exemplo – o que é absolutamente particular.

É que as demandas sociais das minorias, como o sonho de uma sociedade mais igualitária ou o desejo de um mundo melhor, por exemplo, não fazem parte do horizonte de expectativas de Firmino, uma vez que julga impossível uma mudança na conduta do ser humano em direção à construção de uma sociedade mais humanizada. Essa descrença se explica pelo fato de que o trabalho industrial transforma o homem em mero autômato vivo, em ser alienado de si mesmo e distante de sua condição sensível, pois é subjugado pela lógica do capital. Nesse cenário de desumanização, o homem é incapaz de romper a estrutura vigente e se voltar para a suscetibilidade.

Como podemos observar, “Sol” foi grafado com letra maiúscula no excerto anterior. O recurso da maiúscula alegorizante, comum em inúmeros movimentos literários, especialmente no Simbolismo, implica o uso de letras maiúsculas sem que haja razão gramatical para seu uso e alarga o valor semântico de algumas palavras. No caso, o significado de “Sol” ultrapassa a definição corrente dos dicionários, a saber, de astro principal e central do sistema planetário; estrela⁴⁸.

O sol, tão esperado pelo narrador, é capaz de resolver o problema de infiltração da casa porque sua chegada traz o fim das chuvas. É também ele quem possibilita a execução de seu trabalho, pois dele depende a secagem da cola que usou nos sapatos de

⁴⁸ <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sol>

dona Rosário. Entretanto, para além do uso corriqueiro, ou de outros usos também veiculados por esse substantivo, como luz e energia, o vocábulo acrescenta o valor de *esperança* e, por essa razão, está grafado com letra maiúscula.

Antes de tudo, o sol, em *Que enchente me carrega?* opõe-se à chuva, ao estrago que ela provoca na casa e na vida do narrador, já que, em última instância, sua precipitação concretiza em termos “reais” a ruína que, ao longo dos anos, vem acontecendo na vida de Firmino e que, finalmente, arrasta o narrador para o delírio (ou morte) final.

A chuva aparece inicialmente de maneira mais branda, embora as goteiras incessantes sejam já um alerta de que a casa está bastante vulnerável à sua ação: “Pelo tempo, uma lagoa. Preciso tomar uma providência, uma vasilha debaixo, um pano, porque este barulho me deixa doido” (BRAFF, 2000, p.57). O que a princípio é apenas um distúrbio incômodo, aos poucos, quando a chuva aumenta, fragiliza e amedronta a personagem:

Juro que ouvi.

Me levantei assustado com o barulho [...]. Tateei procurando o interruptor do quarto, rente à porta, mas nem a porta encontrava, o escuro sovertendo as posições, me jogando de volta pra casa de meu avô, lá onde Deus me livre, lá não. Novamente a jaula: onde a saída? Descontrolado o coração subiu para o pescoço como se quisesse me estrangular, e as veias pareciam estreitas demais para o tanto de sangue a rolar agitado de um lado para outro, um atropelo. Até calor. Pisei por cima de uns objetos soltos no assoalho, acho agora que meus sapatos, vacilei e caí na cama de braços abertos e os dedos crispados na esperança de se engancharem em alguma aresta daquela parede lisa, úmida e cheia de musgo, do poço, sem nada que me socorresse. Então era frio? Um segundo muito longo, o percurso, sensação de impotência e abandono, um desmaio, a súbita constatação de uma fragilidade natural: já não adianta resistir [...] (BRAFF, 2000, p.76-76).

No trecho anterior, o narrador levanta-se devido ao barulho, um possível trovão, que o assusta. Não tem certeza do som e quer averiguar se está tudo bem na casa. O susto e a dificuldade em encontrar a luz o arremessam para a lembrança da casa do avô e, provavelmente, devido à expressão de recusa “lá onde Deus me livre, lá não”, para a lembrança de seu suicídio. O medo causa-lhe sensações físicas extremas: frio e calor e então se sente indefeso, incapaz, fraco, desamparado.

O temporal o faz deparar-se não apenas com os problemas estruturais da casa, mas, principalmente, com os fantasmas que o assombram, com seus tormentos internos.

Firmino se reconhece na casa: além das marcas de toda uma vida que a morada carrega, ele está tão desgastado e abandonado quanto ela, por isso a decadência do imóvel é representante, também, do esfacelamento da sua vida. Assim, a ameaça a casa é também uma ameaça a si próprio.

Com o aumento do temporal, nos momentos que antecedem a enchente, narra-se a destruição de sua casa, concomitantemente ao desmantelamento da sua vida. À medida que o quintal se desfaz, em seu pensamento passam as lembranças de Elvira, da horta, da construção da estrada, de Godofredo etc., como se essas memórias fossem carregadas pela chuva:

Muito ruim, isso: a chuva recomeçando. As pessoas se escondem, o socorro não chega, e as águas recomeçam o trabalho interrompido. [...] Além do canteiro de sempre-vivas, suas entranhas, e dos rastros que ela deixou quando media os limites, até onde. Sentado aqui nesta mesma porta, proprietário, olhava a cena que de tão boa me dava vontade de chorar. Talvez aquilo a felicidade? Uma tarde a Elvira me chamou pra ver as primeiras flores, pequenas erupções brancas e delicadas. O tronco morto da jabuticabeira lá embaixo, na estrada, sendo arrastado pra fora e um motorista olhava pra cima gritando sai daí velho que esta merda ainda pode desabar. Não entendi muito bem o que ele queria dizer ou já tinha entendido desde o início, com a chegada das máquinas. Vaticínio do Godofredo: fora da produção industrial não existe futuro. O mau agouro!
Quando passei pela sala preferi não olhar – o que será que ela adivinhava do futuro pra ter plantado as flores no vaso? (BRAFF, 2000, p.86).

O “Sol”, para Firmino, é o contraponto da queda, é o alívio que precisa para seguir em frente e continuar lutando pela casa “Num ralo de nuvens, o Sol apareceu espiando o que acontecia por aqui e foi o suficiente para que me sentisse aquecido, com esperança” (BRAFF, 2000, p.90). O Sol, portanto, faz a chuva arrefecer, enche seu coração de expectativa. Contudo, contrariando suas esperanças, a chuva retorna e, então, Firmino vê-se novamente em risco “[...] agora a chuva recomeçando, não existe mais proteção. Em lugar nenhum” (BRAFF, 2000, p.94).

A chuva como presságio do infortúnio que se abate sobre as personagens é também um motivo frequente em *Bolero de Ravel*. Relembramos que a analepse mais repetida do romance, a do jogo de frescobol na praia, mostra o narrador diante de uma sensação de perigo, na qual nuvens negras ameaçam desabar sobre sua cabeça enquanto, alheios à sua angústia, a irmã e o cunhado pedem-lhe que devolva a bola que escapara durante a partida:

As nuvens amontoam-se sobre o mar, nuvens escuras e agitadas. E seus guinchos agudos descem até a areia da praia. Um pouco afastados, a Laura e o namorado jogam frescobol indiferentes àquelas sombras que voam sacudindo as fraldas para se agruparem sobre o mar. (BRAFF, 2010, p.153).

O sol é também nesse romance um símbolo de esperança e de conforto, pois o processo de esfacelamento da personagem está ligado à ausência de luminosidade. A chuva, que precipita em diversos momentos da narrativa, marca, por meio da repetição, o estado de espírito melancólico do narrador: “Acordei hoje cedo de ouvidos respingados pelo ruído da chuva” (BRAFF, 2010, p.49); “Só se ouve o chiado da chuva e do vento. Nada mais existe. Nada mais” (BRAFF, 2010, p.58), “Um rumor encharcado de vento e chuva sobrenadava em minha consciência pequena e embrutecida de sono” (BRAFF, 2010, p. 109), entre outros exemplos.

O radicalismo de Adriano e Firmino quanto à insubmissão aos padrões vigentes fragiliza-os e gera o desajuste social, bem como a incompreensão da família e dos amigos. Daí advém a solidão e a melancolia que sentem.

O narrador, que se sente contemplado artisticamente em sua atividade profissional, considera que a indústria fragmenta o trabalho e então transforma o artesão – ou artista, como ele se vê – em mero operário. Estar fora das fábricas significa dominar todo o processo de produção do sapato (sua arte), enquanto na indústria domina-se apenas uma pequena parcela desse processo.

Além disso, preza por sua total liberdade interior: não é comandado por ninguém, não tem seu poder de criação regido pelo apito das fábricas, não é obrigado a seguir modelos estabelecidos que empobrecem seu pensamento artístico. Essa liberdade esbarra em um elemento crucial: a dependência do meio externo. É possível exercer total liberdade criativa sem ferir outros âmbitos da vida social?

Ao colocar-se na contramão da lógica industrial, Firmino perde em outros aspectos, como o matrimônio e as relações interpessoais. A engrenagem do sistema capitalista esmaga quem porventura se posicionar fora de seu eixo.

Ter liberdade criativa e não seguir regras significa, por outro lado, aprisionar-se em um mundo de solidão, pois não é possível dialogar com outras perspectivas. Ao viver na sociedade do trabalho industrial, sua completa liberdade interior é ceifada pela

dependência do meio externo. A incapacidade de lidar com essa aporia faz dele uma vítima da enchente de problemas que arrasta sua vida.

A insubmissão e o ataque ao progresso são respostas à opressão do sistema em que vive, assim como a constante presentificação do passado por meio das lembranças é a maneira como resiste à ordem que lhe é imposta. A chegada do progresso, na vida do narrador, está representada por meio da construção da estrada.

As lembranças desse período mostram que a necessidade de se criar um polo industrial na região implicava também a construção de rodovias que o interligasse a outros lugares. Essas ações, entretanto, são tomadas sem a consulta prévia dos moradores que serão afetados pela realização das obras, e isso estabelece uma relação de imposição, na qual a urgência do progresso é dada como um fato que justifica as ações impostas.

Nos locais por onde a estrada passará, casas serão desapropriadas e famílias desalojadas, a despeito de suas relações com o local em que habitam. Àqueles que escaparem a essa intervenção resta conviver com a movimentação de máquinas e operários, com o barulho incessante das britadeiras e com a desorganização que as obras devem causar até que tudo esteja pronto. Então aí, depois da conclusão, deverão se adequar à nova realidade modificada pela introdução do empreendimento no local.

A construção da estrada é o veículo por meio do qual o narrador tece reflexões e destila críticas à imposição do progresso. Ela funciona como uma alegoria dos malefícios e impactos negativos provocados tanto no meio ambiente quanto na sociedade a partir de certa concepção de progresso tecnológico.

Nesse sentido, a estrada é catalisadora para o debate de ideias – inclusive presente no discurso de inúmeros segmentos ambientalistas – que visa desconstruir uma noção de progresso como sinônimo de desenvolvimento tecnológico e econômico, pois ele não leva em consideração a vida das populações locais afetadas, muitas vezes marginalizadas por sua condição social. Em prol desse “progresso”, segundo Firmino, realizam-se empreendimentos bilionários e escondem-se intenções políticas que beneficiam apenas uma restrita parcela social, como podemos observar a seguir:

Governo, pra mim, é a Prefeitura, e a Prefeitura me roubou uma lasca do terreno, que é lei votada, que o progresso de todos não pode ser obstruído por um particular, e o progresso é isento de culpa mesmo quando esmaga em sua engrenagem um infeliz que só porque é sozinho. Eles também: que o progresso. Nem reconstruir o muro que

derrubaram – tudo do meu bolso. Progresso de quem? Que depois de algum tempo vira um trovão dentro da cabeça que não pode se esquivar. Acho que sim, que vira. Por isso engoli as verdades que tinha planejado dizer àquela gente do outro lado do balcão. Passando a chuva, subo no telhado. Coisa desses moleques aí da rua. Lobisomem é a puta que os pariu! Só mesmo quebrando as pernas de uma meia dúzia! Pra isso não existe governo, proteção nenhuma. (BRAFF, 2000, p.30).

As reclamações sobre a construção da estrada aparecem de maneira indireta: Firmino fora obrigado a ceder parte de seu terreno para a construção da estrada. A obra que cortou o pedaço de sua propriedade roubou-lhe o muro que teve de reconstruir com recursos próprios e, além disso, deixou a casa vulnerável. No período da chuva intensa, o desmoronamento de terras poderia ser sanado, de acordo com o narrador, mediante a construção de um muro de arrimo com o qual a prefeitura deveria arcar.

Em meio aos queixumes, lembra-se de consertar a goteira no telhado e enerva-se com os garotos da vizinhança por zombarem de sua figura, chamando-o de lobisomem. Acusa a prefeitura pelo descaso com a situação, insinuando que seu interesse está em beneficiar-se com o progresso mesmo quando isso implica prejuízo para a vida dos moradores.

O aumento dos problemas, aliado à incapacidade de solucioná-los, gera uma angústia que se expressa na linguagem. Além da diminuição do ritmo, que se liga ao retorno das memórias com mais força e frequência, a opção pelo monólogo interior em detrimento do solilóquio imprime um caráter descontínuo e fragmentário na escrita. Esses elementos estão atrelados à crise do narrador, que esfacela sua linguagem à medida que revela sua ruína mental e social.

Então, a partir do capítulo oito (mais precisamente no oitavo, nono, décimo, décimo-primeiro, décimo-segundo e décimo-quarto capítulos), a linguagem segue corrida, sem divisões de parágrafos, dando vazão a uma linguagem convulsa e atropelada que reflete a agonia do narrador.

Os capítulos nove, onze e treze, entretanto, quebram a inquietação dessa escrita para levar a linguagem a outra esfera. Cessam as lembranças, as livres associações de ideias e repetições e, no lugar, um texto descolado da narrativa principal emerge, desvelando uma linguagem poética e enigmática na qual vicejam estados de espírito e reflexões existenciais:

O que mais falso do que a falácia das verdades eternas ou mais puro que as origens? Não, daqui não. A conta dos prejuízos deve ser feita de cima pra baixo, sem tristeza ou alegria, mas com a certeza de que no horizonte as respostas são tentações enganosas. Há um canteiro em meu jardim, seu leito, há uma roseira em cada pedestal. Nossas nuvens serão sempre as mesmas porque juntos nos fizemos seus pastores e as entendemos quando dizem que estão com frio. [...] A terra treme é porque está sedenta e cansada, mas os rios não cessam de correr. Não, levem suas vestes, seus vestígios, levem o lençol da agonia branda, cumpram todos os rituais, se é de símbolos que precisam saciar-se. No desaguadouro, qualquer gesto se torna possível, e mesmo a centelha é um aceno. Rompe-se tudo, onde as fronteiras? Irrompe uma luz de explosão sem contornos. Fracassaram todos os esforços e a culpa escondia-se no difuso desejo de ubiquidade: estilhaços jungidos em forma essencial. Uma fagulha, o medo uma incompreensão. No extremo da jornada, uma paz inteira e mais amarga que o grasnar das noites insones. Não, daqui não, que nenhuma solidão se povoa apenas de pigarros, nem é de metal a corda que une os pássaros ao anoitecer. (BRAFF, 2000, p.107-108).

Distanciado do pensamento cotidiano, o texto se eleva para além do inteligível e se abre para uma linguagem misteriosa, quase onírica e, em certa medida, infável, pois se desprende dos domínios do compreensível a fim de trilhar os descaminhos do desatino.

A intermitência entre os capítulos finais, nos quais se alternam as repetições das memórias com esses instantes de suspensão da narrativa, ainda aponta para a tentativa de se ater à realidade, de se agarrar à lucidez. No último capítulo, as lembranças se repetem agora mais convulsas porque, nesse momento, já não há sequer um único sinal de pontuação: a própria linguagem se encontra às raias da insanidade. Firmino sente-se irremediavelmente débil. A linguagem abandona as analepses repetitivas e se volta peremptoriamente para o além do inteligível. “Armado apenas de fragilidades” (p.109), a mente de Firmino se esvai no turbilhão da enchente que o arrebatava.

Considerações finais

Buscamos avaliar o papel das memórias repetitivas nos romances *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010), de Braff. Partimos da hipótese de que elas são basilares na construção das duas obras, uma vez que organizam o ritmo do texto, constituem o campo de visão do narrador e são responsáveis pela coerência da obra. Por fim, procuramos investigar em que medida a repetição está organizada a ponto de confirmar a permanência de um *processo de esfacelamento da personagem* nos textos de Braff aqui estudados.

Adriano e Firmino, os narradores das obras analisadas, são homens solitários cujas vidas se encontram em um momento delicado: o primeiro passa pela perda dos pais num acidente de automóvel e o segundo pela ameaça de desabamento de sua casa, que não resistirá ao temporal. O ponto de fratura no mundo dessas personagens os arremessa às incertezas e, conseqüentemente, à crise e aos sentimentos de impotência e fragilidade.

A fim de empreender a análise dos romances, optamos pelo instrumental teórico oferecido pelo fluxo da consciência. A escolha desse campo se dá na medida em que Braff o utiliza na elaboração dos dois textos. As técnicas apresentadas por Humphrey, como o monólogo interior direto, solilóquio, livre associação de ideais, cortes, *slow-ups*, entre outras, fornecem a possibilidade de explorar a maneira como as repetições são organizadas e, ao mesmo tempo, organizadoras do fluxo da consciência.

O capítulo 1 foi dedicado à discussão teórica. Fizemos um levantamento dos conceitos acerca do fluxo da consciência por escritores como Adorno, Lasch, Tadié, Raimond, Rosenfeld e, principalmente, Cannone e Humphrey. Nosso estudo ultrapassou o campo teórico e buscou grassar pelos caminhos histórico-sociais que envolvem a questão. Para tanto, retrocedemos à crise do romance na virada do século XIX, pois compreendemos o fluxo da consciência como produto formal da crise do indivíduo ante a desilusão do pensamento positivista e iluminista; do comportamento do sujeito face a uma inquietante conjuntura político-social que conduziu o homem aos terrenos minados das duas grandes guerras; do advento da tecnologia que, ao esbarrar no campo literário, cria novas possibilidades de expressão e, finalmente, do advento da indústria cultural.

Chegamos à conclusão de que esses fatos promoveram um “recuo em direção ao eu”, segundo Lasch, uma “invasão da interioridade”, conforme Tadié ou uma “guinada subjetiva”, de acordo com Sarlo, que ecoa ainda na literatura contemporânea. O ápice da

experiência particular do sujeito encontra respaldo na forma literária do fluxo da consciência como representativa do indivíduo solitário e impotente diante de uma realidade fragmentada.

No segundo capítulo, o estudo do percurso errático das memórias em nosso *corpus* mostrou que o mundo estilhaçado reflete personagens também estilhaçadas que buscam refúgio em si mesmas. As memórias obsessivas têm o duplo papel de serem a alternativa para que os narradores se reconfigurem diante da crise, ao mesmo tempo em que são a expressão da própria crise do sujeito. Não à toa, elas surgem descontroladas, obsessivas, fragmentadas.

Para Bergson, o florescimento do passado combina-se com o processo corporal e presente da percepção. As lembranças, então, “deslocam” as percepções reais, ou seja, tudo o que é percebido no momento presente, em sua mescla com lembranças passadas, implica uma forma nova de olhar, na qual o passado retido no sujeito seleciona, elege, escolhe o que se percebe do presente.

Desse modo, a lembrança é sempre contaminada pela percepção atual, ao passo que o presente também é modificado pela lembrança que relampeja na consciência. No jogo da memória, passado e presente tornam-se um só acontecimento. O presente, quando “deslocado” pelas lembranças repetidamente atualizadas na consciência das personagens, é sentido em toda a sua pujança.

A invasão das memórias repetitivas é proporcional às tentativas falhadas do narrador em se ajustar ao seu mundo. Adriano e Firmino procuram reagir à ordem objetiva que lhes é imposta tentando encontrar soluções para seus problemas. Quando isso acontece, a interioridade cede espaço às ações exteriores e o ritmo do discurso aumenta. No entanto, sem êxito na administração dos problemas, os narradores sentem-se ainda mais frágeis e, por isso, as memórias obsessivas retornam, fazendo-os atingir uma “interioridade sem fundo” (TADIÉ, 1992, p.44) que os leva ao desvario (ou à morte).

Bolero de Ravel anuncia desde o título um movimento crescente ao dialogar com a obra de Ravel. A crise de Adriano se dá pela dissonância entre o sujeito e o seu mundo e termina, tal qual a peça musical, em êxtase delirante – o sol a lhe queimar a pele frágil e fina e a imagem do cachorro baio agigantando-se, devorando seus pensamentos. *Que enchente me carrega?* mostra a perda paulatina do juízo por um homem que será finalmente levado pela enxurrada de seus pensamentos. Nesse romance, a crise do

narrador consiste no seu desencaixe do mundo, mas também no impasse entre o sujeito e si próprio. Além da crítica ao modo de produção industrial, Firmino não supera a crise conjugal e o abandono da esposa. Questiona o comportamento de Elvira, mas também reflete sobre seu comportamento. Sente-se perdido, vivenciando um vazio existencial e então questiona o sentido da existência. A respeito dessas questões, Menalton Braff afirma:

O Firmino já está perdendo o pé da realidade, então, quando é tomado por uma lembrança, vai mais fundo nela, que passa a ser sua realidade. Já o Adriano, que ainda se mantém lúcido, tem apenas lampejos de passado, tudo muito rápido. O Firmino, desde que perdeu a esposa, começa a perder contato com o exterior. Sua vida é muito mais interiorizada. Que enchente me carrega? é um processo de despojamento gradual (a esposa, os clientes, a História – seu processo de produção se assemelha aos antigos Mestres artesãos, da Idade Média, porque os processos industriais vão penetrando até os últimos escaninhos da produção capitalista – um pedaço do terreno, talvez a casa) para por fim perder inteiramente a razão. Mas isso já se faz sentir desde o início do romance, pois quando começa ele já está sozinho. (Entrevista concedida por e-mail – anexo I).

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. Denominamos essa representação de *processo de esfacelamento da personagem*. O autor vai buscar nas técnicas impressionistas a maneira de dar plasticidade ao tema do homem mutilado.

A arte impressionista exprime a visão particular que objetos exteriores produzem sobre os sentidos. O que interessa aos impressionistas é uma impressão particular, idiossincrática sobre determinado assunto. No campo literário, o Impressionismo aparece em obras de escritores como Henry James, Marcel Proust, Anton Tchécov, Joseph Conrad e Virginia Woolf. Ao lado do apreço pela linguagem, a sinestesia, além da profusão dos cinco sentidos, passa a ser valorizada nas narrativas, mas com bastante destaque para a visão, pois impressionismo é, acima de tudo, experiência ótica. O que é apreendido da experiência é decodificado em impressões.

As sombras que povoam a casa de Adriano são projeções da sua interioridade, bem como a luz que perpassa suas memórias. Conforme seu estado se altera, a percepção da luz também se modifica. Com o andar da narrativa, sombras de nuvens escuras que ameaçam desabar sobre o protagonista são mais frequentes. Elas estão associadas ao jogo de frescobol na praia, quando o cachorro baio brinca de comer gotas do mar. Sentindo-se fraco e diminuto debaixo do sol ardente, Adriano olha temeroso as nuvens escuras e não consegue reagir ao chamado da irmã.

A intempérie como anúncio de um desfecho ruinoso é comum aos dois romances. Em *Que enchente me carrega?* a tempestade está implícita desde o título aos momentos finais, em que o narrador perde parte do quintal e corre sérios riscos de perder a casa. Desse modo, a chuva simboliza a ameaça iminente e o sol, o fim da aflição: “[...] e o sol começava a varar suas barreiras, não é sinal do fim de nossos pesadelos?, pois vou ter então o tempo todo do mundo pra te curar das feridas [...]” (BRAFF, 2000, p.110). Na aparição do sol como solução para os problemas subjaz o do jogo de luz.

Por fim, tematiza o esfacelamento do narrador a comparação entre a casa em ruínas e sua vida, bem como a sua autoimagem vinculada a um tronco seco de árvore. Tudo é orquestrado pelo fluxo da consciência que, ao buscar plasmar a descontinuidade da mente humana, também revela sua crise.

O recuo à interioridade reflete a tentativa de sobrevivência de narradores desajustados da sociedade em que vivem. A debilidade diante do mundo engendra insegurança e provoca uma crise que se refletirá na linguagem por meio da modificação da pontuação, das alterações sintáticas e do rompimento da linearidade dos acontecimentos. Aliadas a essas características, as memórias obsessivas e a plasticidade ao expressar a angústia faz dos romances de Braff uma inegável poética da ruína humana.

Nos capítulos 3 e 4 buscamos averiguar, com o uso das técnicas do fluxo da consciência, se as memórias repetitivas são responsáveis pelo artifício ordenador de *Bolero de Ravel*. Vimos que elas são responsáveis pela coerência da obra, além de revelarem o que e como o narrador visualiza seu mundo.

O processo de esvaziamento do eu está ligado ao solipsismo que envolve os narradores. Diante da nova conjuntura que se impõe, Adriano e Firmino não questionam sua verdade interior, antes, mantêm-se firmes quanto à ordem que rejeitam – as ações mecânicas, a busca do êxito profissional, os compromissos alienantes, a lógica industrial em detrimento da criação artística. Mas, vendo-se obrigados a participar do jogo social que desprezam, sentem-se incapazes de penetrar nesse contexto e vão à loucura.

Solilóquio e monólogo interior direto são formas que dão vozes exclusivas a essas personagens, refletindo narradores que falam sozinhos, pois seus liames com o mundo externo são frágeis. Sentem-se desamparados e solitários diante de uma lógica

que não aceitam, mas na qual têm de viver. Esse eu frágil tem uma existência parcial, incompleta.

Em relação à velocidade, a repetição é responsável pelo ritmo. A narrativa apresenta um movimento oscilante, representado pela intercalação de monólogo interior direto e solilóquio. À medida que a incapacidade de solucionar as contingências se torna mais latente, memórias obsessivas assaltam a narrativa e o ritmo se torna mais lento, ou seja, quanto mais vezes e mais fragmentariamente surgirem essas memórias obsessivas, passando de uma a outra com cortes bruscos, mais inquietante e insegura é a situação do protagonista; por outro lado, quanto mais linear e narrativo é o discurso, mais o indivíduo se lança ao enalço dos seus problemas.

As repetições organizam-se de maneira a acompanhar o crescendo contínuo que encerra a obra musical de Ravel. Em *Que enchente me carrega?* é possível encontrar o mesmo crescendo contínuo. Quer seja pela soma de momentos agônicos advindos da circularidade das memórias, quer seja pela alternância cada vez mais frequente entre monólogo interior e solilóquio, o final desses romances traz um extasiante delírio que enclausura definitivamente as personagens nas suas interioridades.

Ao longo das análises, é possível ver como as obras apresentam duas temporalidades. A primeira, não linear, é constituída pelos fragmentos de memória que constroem não apenas as experiências de Adriano e Firmino, mas também funcionam como base sobre a qual o leitor constrói o caráter dos narradores, bem como visualiza suas relações com as demais personagens. A segunda temporalidade está atrelada ao momento da enunciação, a partir do qual terão que lidar com a morte dos pais ou com a ameaça de desmoronamento da casa. Esta última instância é objetiva enquanto a primeira está calcada na subjetividade.

Os narradores braffianos em vão tentam transpor o véu que os afasta da realidade objetiva. Entendemos que o romance se alicerça na tensão entre o embate interno e a necessidade de lidar com as contingências sociais e que as memórias repetitivas incorporam, no nível da forma literária, esse momento agônico de existência.

A seguinte afirmação de Franco Jr. lança luz sobre os aspectos narrativos dos romances. Embora se refira a Adriano, de *Bolero de Ravel*, ousamos estender sua reflexão para o narrador de *Que enchente me carrega?*:

Ele não consegue jogar o jogo da vida administrada. Isso constitui uma ação cuja potência questionadora se afirma, no romance, como

valor em si. Sua recusa não afirma liberdade nem independência, mas derrota. Paradoxalmente, é no fracasso que ele se constitui como homem livre, sujeito de si e de sua história. Ele não é um herói que supera a ordem que rejeita. Ele é um anti-herói cujo fracasso só faz reiterar a inexorabilidade da ordem à qual tenta-se furtar. Em seu fracasso, ele se irmana a outras existências livres que também são objeto de escândalo por situarem-se fora ou à margem da ordem produtiva: os loucos, os mendigos, as crianças e os velhos incapazes de trabalhar. Sua ação funda, no romance, uma pergunta que não cessa de ser formulada: “Por que tem de ser assim?”. (FRANCO JR., 2013, p.199).

Adriano e Firmino fracassam em suas tentativas de adequação à lógica produtiva, assim como falham em seus relacionamentos pessoais. São “jogadores” inaptos, desconhecem as regras do jogo social, mas o fracasso que experimentam, por outro lado, fortalece a resistência contra a ordem produtivista. E é na obsessão de suas memórias que essa mesma resistência amplia seu significado, pois confere voz, finalmente, àqueles que “são ou tendem a ser socialmente silenciados porque se situam à margem da ordem produtiva e, por isso, não contam com o respaldo da moral dominante” (FRANCO JR., 2013, p.177).

Desse modo, a memória se afirma como resistência (TODOROV, 2000) e, então, a experiência particular do sujeito, atrelada a essas reminiscências involuntárias, liberta-se de seu caráter limitado, pessoal, para ganhar sentido mais amplo. Os narradores se esfacelam à medida que as obsessivas memórias assaltam suas mentes, pois se desagregam como seres sociais. A estrutura literária também participa desse movimento. A imagem do sujeito em ruínas, desencaixado do seu mundo é, em outras palavras, o reflexo de uma narrativa que se desintegra enquanto linguagem.

Não apenas a estrutura nos dois romances se mantém, mas sua leitura e análise permite-nos enxergar a grande afinidade entre os narradores. Esses sujeitos encarnam um modo semelhante de enfrentar a realidade que os cerca e ambos, igualmente, encontram pares opostos à sua visão. Nesse aspecto, enquanto Adriano recusa se submeter às agendas e compromissos inadiáveis, Laura se lança em busca do êxito profissional e do dinheiro. Do mesmo modo, enquanto Firmino repudia o trabalho industrial em benefício da criação artística, Godofredo se rende à lógica produtiva capitalista porque está certo de que fora da indústria os caminhos são intransitáveis.

Laura e Godofredo estabelecem o tempo do futuro, no qual o sucesso é a consequência de uma vida planejada e organizada em torno do valor do trabalho. Adriano e Firmino, ao contrário, encontram na atualização incessante do passado uma

forma de resistência. A temporalidade dos romances não é uma entidade abstrata, mas “uma construção social, que continua se fazendo e transformando, gradualmente, nossa percepção” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.78). Para Dalcastagnè, a literatura é bastante sensível à percepção do tempo e, assim, incorpora-o como um de seus temas.

A reflexão de Dalcastagnè, que, na realidade, dirige-se ao romance de maneira geral, lança luz sobre o modo como Braff se insere no panorama da ficção brasileira contemporânea. Esse aspecto, ao fugir das pretensões de nossa tese, é sugerido apenas como possibilidades de estudos futuros. O que interessa, entretanto, acerca de nossa recente produção, são algumas breves considerações que vão ao encontro das reflexões encontradas nos romances analisados.

A literatura que se volta aos problemas sociais já não se furta ao universo íntimo e pessoal da personagem. A dicotomia entre a realidade externa e interna aos moldes d’*O cortiço*, de Aluísio Azevedo, por exemplo, cede lugar para o entrosamento dessas duas dimensões, o que é possível visualizar desde *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Para Schollhammer, a narrativa contemporânea leva a cabo o entrelaçamento entre a “experiência subjetiva” e a “turbulência do contexto”, como observamos no excerto abaixo:

[...] a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na chave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na chave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil. (SCHOLLHAMMER, 2011, p.16).

Em Braff, o universo íntimo e sensível, a experiência do mais dia, menos dia de cada personagem é a interiorização dos problemas sociais, é igualmente a dilatação dos dramas internos, reivindicando, assim, como outras personagens da literatura contemporânea, “o cotidiano, o íntimo, o comum e o privado como vias para uma vivência reconciliada no tempo, mais viva e mais real” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.116).

Tudo isso leva a um difícil discernimento entre o exterior e o interior, o passado e o presente, o físico e o psíquico. A definição da personagem terá contornos mal definidos porque ela é vista por intermédio dos fragmentos de suas memórias. O que os romances de Braff parecem dizer é que não é mais possível conceber um homem que caiba em uma definição. Mais do que isso, defini-lo seria lê-lo através de nós mesmos,

ou seja, de nossos valores e crenças, o que tampouco garante uma definição fiel de qualquer indivíduo.

Finalmente, as repetições ajudam a ver a maneira como os protagonistas lidam com o mundo que os cerca, à medida que enfrentam ou não seus problemas, quando se mostram dispostos a tomar atitudes para mudar a situação ou se, sentindo-se frágeis perante o mundo e seus problemas, refugiam-se em suas interioridades.

A repetição assume uma posição basilar nos romances de Braff. É elemento ordenador da narrativa e refúgio diante das contradições vivenciadas pelas personagens. É lamento de saudade, desejo de recuperar o que não se pode mais reaver: a vida dos pais, o convívio da esposa, os laços familiares, o tempo perdido. É o eco do homem solitário transfigurado para a forma do fluxo da consciência.

Referências

ADORNO, Theodor W. A arte é alegre? In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (Orgs.). **Teoria crítica, estética educação**. Campinas: Unimep, 2001. p. 11-18.

_____. **Notas de literatura I**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012. Tradução de: Jorge de Almeida.

_____. O que significa elaborar o passado. **Primeira Versão**, Porto Velho, Ro, v. 21, n. 225, p.2-12, Não é um mês valido! 2008. Trimestral. Disponível em: <http://www.primeiraversao.unir.br/atigos_pdf/225_.pdf>. Acesso em: 27 out. 2014.

ALTMAN, Max. **Hoje na História**: 1928 – Bolero, de Maurice Ravel, é tocado pela primeira vez. 2013. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/historia/32537/hoje+na+historia+1928+bolero+de+maurice+ravel+e+tocado+pela+primeira+vez.shtml>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Bernard Sperber. 2ª Edição revisada. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Estudos – Crítica, 2).

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. Tradução de javier franco 3. ed. Madrid: Catedra, 1987.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.

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

BRAFF, Menalton. **Que enchente me carrega?** Ribeirão Preto, SP: Palavra Mágica, 2000.

_____. **Bolero de Ravel**. São Paulo: Global, 2010.

_____. **À sombra do cipreste**. 6. ed. São Paulo: Global, 2011.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A memória no outono. **Psicol. Usp**, São Paulo, v. 9, n. 2, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641998000200012>. Acesso em: 30 out. 2014.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.96.

CANNONE, Belinda. **Narrations de la vie intérieure**. Paris : Presses Universitaires de France, 2001. (Collection Perspectives Littéraires).

CARPINEJAR, Fabrício. **Terceira sede**: elegias. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Verbetes coerência. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=639&Itemid=2>. Acesso em: 29 nov. 2014.

_____. **E-dicionário de termos literários**. Verbetes ritmo. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=327&Itemid=2>. Acesso em: 29 nov. 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

FAULKNER, William. **Enquanto agonizo**. Tradução Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Exped - Expansão Editorial, 1978.

FLAUBERT, Gustave. **Correspondance**. Nouvelle édition augmentée. Paris: Louis Conrad, Libraire-Editeur. 4.v.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T., ZILON, L. O. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p.33-58.

_____. 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.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (vol. 12).

_____. Luto e melancolia. In: **Obras Completas**. Tradução P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. vol. 12.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

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

HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel**. A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and others. California. University of California press, 1958.

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

JAMES, William. **The varieties of religious experience**: A study in human nature. Disponível em: <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/wjames/varieties-rel-exp.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 18 set. 1963. In: VARIN, Claire. **Clarice Lispector** – rencontres brésiliennes, Québec : Editora Trois, 1987, p.149.

JUNKES, Lauro. Romancistas e a teoria do romance. **Revista Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 1, n. 5, p.131-158, 1997. Anual. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5413/4837>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu**: Sobrevida psíquica em tempos difíceis. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986. Tradução de: João Roberto Martins Filho.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004. Série Princípios 4.

LINS, Osman. **Avalovara**, 3. Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. 3. Ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1970.

_____. Devaneio e embriaguez de uma rapariga. In.: _____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

MORICONI JR., Ítalo. Tentando captar o homem-ilha. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.1, nº2/3, p.21-29, maio/dez 1987. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga02_03/matraga2e3a03.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2015.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1989. 12 v. (Temas).

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo : Ática, 2000.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Revista Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n.4, p.137-155, dezembro de 2007.

_____. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, v. 1, n. 43, p.151-178, 2014.

Disponível em: < file:///C:/Users/Natali/Downloads/10766-34967-1-PB%20(1).pdf>.
Acesso em: 06 jan. 2015.

PLATÃO. **Teeteto**. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. 3. ed. Lisboa: Editora da Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

PERRIN, Jean-François. Taine et la mémoire involontaire. **Romantisme**, Paris, v. 1, n.84, p.73-81, abril de 1993.

_____. La scène de la réminiscence avant Proust. **Poétique**, Paris, v. 1, n. 102, p.193-213, abril de 1995.

_____. Romantisme et mémoire involontaire : le cas de Volupté. **Romantisme**, Paris, v. 1, n.91, p.43-52, janeiro de 1996.

POUILLON, Jean. **Temps et le Roman**. Paris : Gallimard, 1993.

PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swann**. Gallimard, 1919.

_____. **No caminho de Swann**. 5. ed. Tradução Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1981.

_____. **Le temps retrouvé**. Paris: Gallimard, 1990.

RAIMOND, Michel. **La crise du Roman**: les lendemains du Naturalisme aux années vingt. Paris: José Corti, 1966.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Evelyn (Org.). **Encontros**: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto I**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (Coleção contemporânea: filosofia, literatura e artes).

SERRULAZ, M. **O impressionismo**. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1965. (Coleção saber atual).

SILVA, Alexandre Rocha da; PELLENZ, Vinícius da Silva. Três durações: Nelson, Glauber e Bressane. **Ciberlegenda**, Niterói, v. 1, n. 18, p.1-13, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ciberlegendajulhoartigoalexandreevinicius.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

SILVA, Paulo José Carvalho da. Lembrar para esquecer: a memória da dor no luto e na consolação. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 14, s/p, dez. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142011000400010&script=sci_arttext>. Acesso em: 27 out. 2014.

SILVA, Reginaldo Oliveira. Da epopéia burguesa ao fluxo da consciência: a escrita literária em tempos difíceis. **Revista Investigações**, Pernambuco, v. 22, p.11-35, 2009. Disponível em: <<http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.22.N1/Investigacoes-Vol22-N1-artigo01-Reginaldo-Oliveira-Silva.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

TODOROV, Tzvetan. La memoria amenazada. In: _____. **Los abusos de la memoria**. Tradução do francês de Miguel Salazar. Barcelona: 2000. p.11-15.

_____. El culto a la memoria. In: _____. **Los abusos de la memoria**. Tradução do francês de Miguel Salazar. Barcelona: 2000. p.49-59.

WILLIAMS, R. **Política do modernismo**: Contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

WOOLF, Virginia. **The diary of Virginia Woolf**: 1920-24. England: Penguin Books, 1981. 2 v.

_____. **Diário**: 1915-1925. Tradução Maria José Jorge. Lisboa: Bertrand de Portugal, 1985. 1 v.

_____. **Mrs. Dalloway**. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

VOLOBUEF, Karin. Individualismo e sentimentalismo (Novalis e José de Alencar): duas formas de subjetividade no romantismo. **Itinerários**, Araraquara, v. 1, n. 15/16, p.77-98, jul. 2000. Disponível em: <<file:///C:/Users/Natali/Downloads/3402-8449-1-PB.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2014.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Bibliografia consultada

- ANDRADE, Bruno Oliveira de. Imagem e memória: Henri Bergson e Paul Ricoer. **Estudos de Filosofia**, São João del Rei - Mg, v. 1, n. 9, p.136-150, 2012. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art10_rev9.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2014.
- ARISTÓTELES. **Arte poética e arte retórica**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- ARRIGUCCI Jr., D. Móbile da memória. In: _____. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- BACHELARD, G. **A dialética da duração**. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.
- BERGSON, H. **Matéria e memória – De senectude e outros escritos autobiográficos**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- BRAFF, Menalton. **Janela aberta**. São Paulo: Seiva difusão cultural, 1984.
- _____. **Na força de mulher**. São Paulo: Seiva difusão cultural, 1984.
- _____. “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos”. In: _____. **À sombra do cipreste**. Ribeirão Preto: Fábrica do livro, 1999.
- _____. **A muralha de Adriano**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2007.
- _____. **Moça com chapéu de palha**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie: littérature et sens commun**. France : Éditions du Seuil, 1998.
- DUJARDIN, Édouard. **Les lauriers sont coupés**. Paris: Le Dilettante, 1989.
- FAULKNER, William. **The sound and the fury**. New York: Modern Library, 1946.
- JAMES, William. **Principles of Psychology**. New York: Henry Holt, 1890.

LAMA, Fernando Araújo del. Da "memória involuntária" à "incompatibilidade consciência-memória": aproximações benjaminianas entre Proust e Freud. **Filogênese**, Marília, v. 5, p.16-31, 2012. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/fernandolama1.pdf>>. Acesso em: 8 nov. 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.**: romance. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MATTOS, Franklin de. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. **O Que nos Faz Pensar**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 25, p.07-22, ago. 2009. Disponível em: <http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/a_querela_do_teatro_no_seculo_xviii:_voltaire,_diderot,_rousseau/25_2_Franklin_Querela_do_teatro.pdf>. Acesso em: 06 out. 2014.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. **Moça com chapéu de palha**. 2010. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/livros/moca-com-chapeu-de-palha>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

ORENSTEIN, Arbie. **Ravel: Man and musician**. New York: Columbia University Press, 1975. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=1b_JIAZLiZAC&pg=PA99&vq;="most+widely+known+composition"&dq=ravel:+man+and+musician&as_br=3&sig=_2p1U_REjh8ZRTpX2ZtLnBEuDzU&redir_esc=y#v=onepage&q="most+widely+known+composition"&f=false](http://books.google.com.br/books?id=1b_JIAZLiZAC&pg=PA99&vq;=)>. Acesso em: 04 dez. 2014.

PROGRAMA PONTO E VÍRGULA. Entrevista com Ely Vietez Lisboa sobre Bolero de Ravel. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jHWAjyxhxxc>>. Acesso em: 03 dez. 2014.

RÁDIO UOL. Literatura: Bolero de Ravel. Entrevista de rádio concedida à rádio uol. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/85r7d735pwrw/literatura--bolero-de-ravel-04024D9B3762C8A94326?types=P&>>. Acesso em: 03 dez. 2014.

RESENDE, Beatriz. Questões da ficção brasileira no século XXI. **Grumo**, n.6.2, dez, 2007. Disponível em: <<http://www.beatrizresende.com.br/questoes-da-ficcao-brasileira-no-seculo-xxi/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

_____. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SANTOS, Mirian Sepúlveda. **Teoria da Memória, Teoria da Modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.). **História, memória, literatura**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

Anexo I: Declarações do autor

TEXTO ENVIADO POR E-MAIL NO DIA 06/05/2013

“Sobre os dois romances: O Firmino já está perdendo o pé da realidade, então, quando é tomado por uma lembrança, vai mais fundo nela, que passa a ser sua realidade. Já o Adriano, que ainda se mantém lúcido, tem apenas lampejos de passado, tudo muito rápido. O Firmino, desde que perdeu a esposa, começa a perder contato com o exterior. Sua vida é muito mais interiorizada. Que enchente me carrega? é um processo de despojamento gradual (a esposa, os clientes, a História – seu processo de produção se assemelha aos antigos Mestres artesãos, da Idade Média, porque os processos industriais vão penetrando até os últimos escaninhos da produção capitalista – um pedaço do terreno, talvez a casa) para por fim perder inteiramente a razão. Mas isso já se faz sentir desde o início do romance, pois quando começa ele já está sozinho. O Enchente é um romance em que gostaria de refletir sobre processos de produção, o modo como o capital, o grande capital industrial, vai destruindo o armazém da esquina, morto pelos supermercados e shoppings e vai eliminando o pequeno produtor, que não pode competir com processos de produção altamente sofisticados. O grande capital engole os pequenos capitalistas e os transforma em proletários. O nosso capitalismo ainda tem algumas pequenas fissuras em que o pequeno capital vai sobrevivendo. Em países de capitalismo mais adiantado, essas fissuras não existem mais. em um país como o Brasil, costuma-se dizer que existe o capitalismo tardio. Enfim, é uma leitura marxista da realidade”.

TEXTO ENVIADO POR E-MAIL NO DIA 08/05/2013

“Diria apenas que a ligação entre o Firmino e o Adriano é uma ligação de oposição. O Adriano sempre rejeitou o mundo do trabalho, da produção, do sucesso, das agendas, o mundo que encontrou logo depois da puberdade. Ao contrário, o Firmino existe como ícone de uma função social, que é o artesão medieval sobrevivendo num mundo em que o capital vai deletando sua função como produtor. O Firmino acredita em um mundo que já não existe mais, decorrendo daí todos os seus problemas, suas perdas. A primeira perda é sua função social, todas as outras são resultantes da primeira. O que o Adriano perde, não é o mundo em que não acredita, mas o afeto da mãe, e os provedores de sua subsistência, os pais. O Firmino deve ser visto como um fenômeno

macro, ele é um fenômeno histórico-social. O Adriano deve ser visto como um fenômeno micro, ele é um fenômeno individual”.

TEXTO ENVIADO POR E-MAIL NO DIA 20/05/2013

“Sabe, acho que não vou te contar novidade, mas existe uma coisa que se chama intuição poética: aquela parte da escrita cujo processo o autor não consegue racionalizar, talvez nem se dê conta do que fez. Devo sofrer também dessa irracionalidade, pois não vejo muita coisa além do que você já descobriu.

No Enchente, há uma fragmentação do pensamento que, narrativamente é feita pelo corte de uma frase ou situação, que se completa somente parágrafos ou páginas adiante. Bem, isso é feito com domínio da técnica, isto é, o autor sabia que estava fragmentando desta maneira. Bem, não sei como isso pode te ajudar no fluxo, mas acredito que entraria no capítulo da descontinuidade da consciência. Um pensamento interrompe outro e este retorna depois de algum tempo”.

TEXTO ENVIADO POR E-MAIL NO DIA 22/05/2013

“[...] lembrei de algo de que nunca falamos. A elipse é figura recorrente como expressão dos lapsos e “buracos vazios” do pensamento e da consciência.

Anexo II: Raio-X das memórias de Adriano (Bolero de Ravel)

O objetivo deste raio-x é mostrar a ordem que as analepses aparecem em cada capítulo.

CAPÍTULO 1

- 1) Laura no portão de casa, após o enterro
- 2) Memórias sobre Laura
- 3) Enterro dos pais
- 4) Jogo de frescobol na praia
- 5) Laura no portão de casa, após o enterro
- 6) Enterro dos pais
- 7) Laura no portão de casa, após o enterro
- 8) Jogo de frescobol na praia
- 9) Velório dos pais
- 10) Premiação de Laura na escola

CAPÍTULO 2

- 1) Jogo de frescobol na praia
- 2) Notícia do acidente
- 3) Jogo de frescobol na praia
- 4) Grito na madrugada
- 5) Laura no portão de casa, após o enterro
- 6) Premiação de Laura na escola
- 7) Laura no portão de casa, após o enterro
- 8) Laura no portão de casa, após o enterro
- 9) Velório de um parente quando Adriano era pequeno
- 10) Premiação de Laura na escola
- 11) Jogo de frescobol na praia
- 12) Grito na madrugada
- 13) Velório de um parente quando Adriano era pequeno

CAPÍTULO 3

- 1) Encontro com o mendigo
- 2) Enterro dos pais
- 3) Anúncio do casamento de Laura
- 4) Enterro dos pais
- 5) Enterro dos pais
- 6) Encontro com o mendigo
- 7) Laura no portão de casa, após o enterro
- 8) Jogo de frescobol na praia
- 9) Premiação de Laura na escola

CAPÍTULO 4

- 1) Memórias sobre a mãe
- 2) Memórias sobre o pai
- 3) Memórias sobre Laura
- 4) Anúncio do casamento de Laura
- 5) Jogo de frescobol na praia
- 6) Memórias sobre a mãe
- 7) Encontro com o mendigo

CAPÍTULO 5

- 1) Jogo de frescobol na praia
- 2) Laura no portão de casa, após o enterro
- 3) Jogo de frescobol na praia
- 4) Memórias sobre a mãe
- 5) Velório de um parente quando Adriano era pequeno
- 6) Encontro com o mendigo
- 7) Premiação de Laura na escola
- 8) Telefonema do primo de segundo grau
- 9) Encontro com o mendigo
- 10) Memórias sobre o pai
- 11) Encontro com o mendigo
- 12) Anúncio sobre a interrupção dos estudos
- 13) Memórias sobre o pai

CAPÍTULO 6

- 1) Jogo de frescobol na praia
- 2) Jogo de frescobol na praia
- 3) Jogo de frescobol na praia
- 4) Memórias sobre a mãe
- 5) Memórias sobre a mãe
- 6) Laura no portão de casa, após o enterro
- 7) Jogo de frescobol na praia

CAPÍTULO 7

- 1) Jogo de frescobol na praia
- 2) Memórias sobre o pai
- 3) Anúncio sobre a interrupção dos estudos
- 4) Memórias sobre o pai
- 5) Anúncio sobre a interrupção dos estudos
- 6) Memórias sobre o pai
- 7) Anúncio sobre a interrupção dos estudos
- 8) Memórias sobre o pai
- 9) Memórias sobre o pai
- 10) Memórias sobre a mãe

CAPÍTULO 8

- 1) Memórias sobre o pai
- 2) Jogo de frescobol na praia
- 3) Anúncio sobre a interrupção dos estudos
- 4) Anúncio sobre a interrupção dos estudos
- 5) Laura no portão de casa, após o enterro
- 6) Laura no portão de casa, após o enterro
- 7) Memórias sobre o pai
- 8) Memórias sobre a mãe
- 9) Namoro com Marcela
- 10) Namoro com Marcela
- 11) Jogo de frescobol na praia
- 12) Laura no portão de casa, após o enterro

CAPÍTULO 9

- 1) Velório de um parente quando Adriano era pequeno
- 2) Namoro com Marcela
- 3) Memórias sobre Laura
- 4) Laura no portão de casa, após o enterro
- 5) Namoro com Marcela
- 6) Namoro com Marcela
- 7) Premiação de Laura na escola
- 8) Anúncio sobre a interrupção dos estudos
- 9) Premiação de Laura na escola
- 10) Discussão com Durval
- 11) Encontro com o mendigo
- 12) Encontro com o mendigo
- 13) Discussão com Durval
- 14) Grito na madrugada

CAPÍTULO 10

- 1) Grito na madrugada
- 2) Memórias sobre o pai
- 3) Anúncio sobre a interrupção dos estudos
- 4) Namoro com Marcela
- 5) Lembranças sobre Laura

CAPÍTULO 11

- 1) Memórias sobre o pai
- 2) Premiação de Laura na escola
- 3) Jogo de frescobol na praia
- 4) Velório de um parente quando Adriano era pequeno
- 5) Encontro com o mendigo
- 6) Memórias sobre o pai
- 7) Memórias sobre Laura
- 8) Anúncio do casamento de Laura
- 9) Discussão com Durval
- 10) Jogo de frescobol na praia

CAPÍTULO 12

- 1) Memórias sobre a mãe
- 2) Memórias sobre a mãe
- 3) Anúncio sobre interrupção dos estudos
- 4) Jogo de frescobol na praia
- 5) Memórias sobre a mãe
- 6) Jogo de frescobol na praia

CAPÍTULO 13

- 1) Velório de um parente quando Adriano era pequeno
- 2) Namoro com Marcela
- 3) Namoro com Marcela
- 4) Memórias sobre Laura
- 5) Memórias sobre o pai
- 6) Namoro com Marcela

CAPÍTULO 14

- 1) Namoro com Marcela

CAPÍTULO 15

- 1) Discussão com Durval

CAPÍTULO 16

- 1) Encontro com o mendigo

CAPÍTULO 17

- 1) Velório de um parente quando Adriano era pequeno
- 2) Discussão com Durval

CAPÍTULO 18

- 1) Grito na madrugada

CAPÍTULO 19

- 1) Velório de um parente quando Adriano era pequeno
- 2) Memórias sobre Laura
- 3) Enterro dos pais
- 4) Premiação de Laura na escola

CAPÍTULO 20

- 1) Premiação de Laura na escola

- 2) Grito na madrugada

CAPÍTULO 21

- 1) Enterro dos pais
- 2) Velório de um parente quando Adriano era pequeno

CAPÍTULO 22

- 1) Velório de um parente quando Adriano era pequeno

CAPÍTULO 23

- 1) Velório de um parente quando Adriano era pequeno

CAPÍTULO 24

- 1) Jogo de frescobol na praia
- 2) Memórias sobre o pai
- 3) Discussão com Durval
- 4) Jogo de frescobol na praia
- 5) Memórias sobre a mãe
- 6) Memórias sobre o pai
- 7) Memórias sobre a mãe
- 8) Premiação de Laura na escola
- 9) Velório dos pais

CAPÍTULO 25

- 1) Encontro com o mendigo (o capítulo inteiro é sobre essa memória)

CAPÍTULO 26

- 1) Discussão com Durval
- 2) Memórias sobre a mãe

CAPÍTULO 27

Não há memória. É o dia final, Laura chega na casa dos pais para tirar os móveis.

CAPÍTULO 28

- 1) Jogo de frescobol na praia (o capítulo inteiro é sobre essa memória)

Anexo III: Raio-X das memórias de Firmino (Que enchente me carrega?)

O objetivo deste raio-x é mostrar a ordem que as analepses aparecem em cada capítulo

CAPÍTULO 1

- 1) Bar com Godofredo
- 2) Memórias sobre Elvira
- 3) Bar com Godofredo
- 4) Vômito na calçada
- 5) Memórias sobre Godofredo
- 6) Bar com Godofredo
- 7) Memórias sobre Elvira
- 8) Namoro com Elvira
- 9) “Meu casamento a minha prisão”
- 10) Memórias sobre dona Rosário
- 11) Bar com Godofredo
- 12) Memórias sobre Godofredo
- 13) Bar com Godofredo
- 14) Velório e enterro do avô
- 15) Bar com Godofredo
- 16) Memórias sobre o avô
- 17) Velório e enterro do avô
- 18) Memórias sobre Godofredo
- 19) Memórias sobre dona Rosário
- 20) Memórias sobre Elvira
- 21) Construção da estrada
- 22) Bar com Godofredo
- 23) Memórias sobre dona Rosário
- 24) Memórias sobre o avô
- 25) Memórias sobre Elvira
- 26) Memórias sobre dona Rosário
- 27) Bar com Godofredo
- 28) Fuga de Elvira
- 29) Construção da estrada
- 30) “Meu casamento a minha prisão”
- 31) Memórias sobre a mãe
- 32) “Meu casamento a minha prisão”
- 33) Velório e enterro do avô (confusão com Elvira)
- 34) Velório e enterro do avô

CAPÍTULO 2

- 1) Memórias sobre Godofredo
- 2) Construção da estrada
- 3) Memórias sobre Godofredo

- 4) Memórias sobre Godofredo
- 5) Memórias sobre o avô
- 6) Memórias sobre Elvira
- 7) “Meu casamento a minha prisão”
- 8) Fuga de Elvira
- 9) Velório e enterro do avô (confusão com Elvira)
- 10) Construção da estrada
- 11) Memórias sobre o avô
- 12) Velório e enterro do avô (confusão com Elvira)
- 13) Bar com Godofredo
- 14) Namoro com Elvira
- 15) Velório e enterro do avô
- 16) Namoro com Elvira
- 17) Memórias sobre Godofredo
- 18) Fuga de Elvira
- 19) Fuga de Elvira
- 20) Construção da estrada
- 21) Construção da estrada

CAPÍTULO 3

- 1) Construção da estrada
- 2) Memórias sobre o avô
- 3) Memórias sobre Elvira
- 4) Memórias sobre o avô
- 5) Memórias sobre Godofredo
- 6) Bar com Godofredo
- 7) Memórias sobre dona Rosário
- 8) Memórias sobre Elvira
- 9) Memórias sobre dona Rosário
- 10) Memórias sobre o avô
- 11) Proposta de emprego: Godofredo
- 12) Mancha de ferro na mesa
- 13) Construção da estrada
- 14) Memórias sobre Elvira
- 15) Proposta de emprego: Godofredo
- 16) “Meu casamento a minha prisão”

CAPÍTULO 4

- 1) Memórias sobre o avô
- 2) Memórias sobre Elvira
- 3) Construção da estrada
- 4) Infância
- 5) Construção da estrada
- 6) Fuga de Elvira
- 7) Memórias sobre Clotilde
- 8) Memórias sobre Elvira
- 9) Memórias sobre Godofredo
- 10) Fuga de Elvira

- 11) Memórias sobre Godofredo
- 12) Bar com Godofredo
- 13) Fuga de Elvira
- 14) Construção da estrada
- 15) Visita à prefeitura: muro de arrimo
- 16) Memórias sobre doutor Moreira
- 17) Memórias sobre dona Rosário
- 18) Bar com Godofredo
- 19) Construção da estrada

CAPÍTULO 5

- 1) Construção da estrada
- 2) “Meu casamento a minha prisão”
- 3) Memórias sobre Godofredo
- 4) Velório e enterro do avô
- 5) Memórias sobre o avô
- 6) Bar com Godofredo
- 7) Memórias sobre Elvira
- 8) Construção da estrada
- 9) Memórias sobre Elvira
- 10) Construção da estrada
- 11) Memórias sobre dona Rosário
- 12) Bar com Godofredo

CAPÍTULO 6

- 1) Memórias sobre o avô
- 2) Memórias sobre Elvira
- 3) Proposta de emprego: Godofredo
- 4) Memórias sobre Elvira
- 5) Velório e enterro do avô
- 6) Bar com Godofredo
- 7) Memórias sobre Elvira
- 8) Memórias sobre Elvira
- 9) Memórias sobre Elvira – debaixo das sempre vivas
- 10) Mancha de ferro na mesa
- 11) Memórias sobre Elvira
- 12) Memórias sobre dona Rosário

CAPÍTULO 7 (capítulo repleto de ação: queda do barranco)

- 1) Construção da estrada
- 2) Memórias sobre Elvira
- 3) Construção da estrada
- 4) Memórias sobre Godofredo
- 5) Memórias sobre Elvira
- 6) Memórias sobre Elvira
- 7) Memórias sobre Elvira – debaixo das sempre vivas
- 8) Memórias sobre Elvira – debaixo das sempre vivas

- 9) Velório e enterro do avô
- 10) Construção da estrada
- 11) Construção da estrada
- 12) Memórias sobre Elvira – debaixo das sempre vivas

CAPÍTULO 8

- 1) Construção da estrada
- 2) Memórias sobre Godofredo
- 3) Memórias do avô
- 4) Velório e enterro do avô
- 5) Bar com Godofredo
- 6) Memórias sobre Elvira
- 7) Fuga de Elvira
- 8) Memórias sobre Elvira
- 9) Mancha de ferro na mesa
- 10) “Meu casamento a minha prisão”
- 11) Construção da estrada
- 12) Construção da estrada
- 13) Proposta de trabalho: Godofredo
- 14) Memórias sobre Godofredo
- 15) Fuga de Elvira
- 16) Memórias sobre Clotilde
- 17) Memórias sobre Godofredo
- 18) Memórias sobre o avô

CAPÍTULO 9

Divagações filosóficas

CAPÍTULO 10 (capítulo repleto de ação: pessoas saindo de suas casas)

- 1) Velório do avô
- 2) Velório do avô
- 3) Memórias sobre Elvira
- 4) “Meu casamento a minha prisão”

CAPÍTULO 11

Divagações filosóficas

- 1) Memórias sobre Elvira – debaixo das sempre-vivas

CAPÍTULO 12 (capítulo repleto de ação: ordem de evacuação)

- 1) Memórias sobre dona Rosário
- 2) Memórias sobre Godofredo
- 3) Memórias sobre Godofredo
- 4) Memórias sobre Godofredo
- 5) Memórias sobre Elvira – debaixo das sempre vivas

- 6) Memórias sobre dona Rosário
- 7) Memórias sobre Elvira

CPÍTULO 13

Divagações filosóficas

CAPÍTULO 14

- 1) Memórias sobre Clotilde
- 2) Memórias sobre o avô
- 3) Proposta de emprego: Godofredo
- 4) Construção da estrada
- 5) Memórias sobre Godofredo
- 6) Memórias sobre dona rosário
- 7) Velório e enterro do avô
- 8) “Meu casamento a minha prisão”
- 9) Proposta de emprego: Godofredo
- 10) Memórias sobre o avô