


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

NATALÍ FABIANA DA COSTA E SILVA

**SUTILEZAS ENTRE O INTERNO E O**  
**EXTERNO: literatura e sociedade nos contos de Menalton**  
**Braff**



ARARAQUARA – S.P.  
2011

NATALÍ FABIANA DA COSTA E SILVA

**SUTILEZAS ENTRE O INTERNO E O  
EXTERNO: literatura e sociedade nos contos de Menalton  
Braff**

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

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa**

**Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires**

**Bolsa: Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior**

ARARAQUARA – S.P.  
2011

**Silva, Natalí Fabiana da Costa e**

Sutilezas entre o interno e o externo: literatura e sociedade nos contos de Menalton Braff / Natalí Fabiana da Costa e Silva. – 2011  
129 f. ; 30 cm

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

**ORIENTADOR: ANTÔNIO DONIZETI PIRES**

1. Literatura brasileira - Contos. 2. Braff, Menalton, 1938 - .  
3. Literatura e sociedade. I. Título.

NATALÍ FABIANA DA COSTA E SILVA

**SUTILEZAS ENTRE O INTERNO E O  
EXTERNO: literatura e sociedade nos contos de Menalton  
Braff**

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

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa**

**Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires**

**Bolsa: Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior**

Data da defesa: 04/05/2010

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires**

Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara

---

**Membro Titular: Profª Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi**

Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara.

---

**Membro Titular: Profª Dra. Tânia Pellegrini**

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

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

Para Gustavo,  
companheiro de sonhos e inquietações.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço

Ao Paulo Gustavo Pellegrino Correa, esposo amado, pela fundamental ajuda neste trabalho expressa por incentivos, força, carinho e companheirismo.

Ao meu orientador Antônio Donizeti Pires, inspiração de seriedade e rigor acadêmico, pelo olhar zeloso e perspicaz dirigido a esta análise.

À Sandra Pedro Silva, funcionária da biblioteca, pela essencial ajuda na normalização deste trabalho.

Aos meus pais Vera e João, pelo apoio incondicional às minhas escolhas e pela compreensão das minhas ausências.

A Arlete e Paulo Sérgio, meus segundos pais, porque sempre acreditaram.

Aos meus amigos de Araraquara, família elegida, pelo carinho e amizade expressos em nossas casas, na universidade e nos bares.

Aos meus colegas de mestrado, especialmente à Dayana Andrade, Roseli Braff, Márcia R. Rodrigues e Ana Carolina Piccolli, que ouviram com carinho minhas preocupações e desabafos.

Às professoras Márcia Gobbi e Lola Aybar, por me mostrarem caminhos frutíferos.

Ao Menalton Braff amigo, pela confiança e inspiração.

Ao Menalton Braff escritor, por me ensinar a beleza das palavras.

El fondo brota de la forma, y no la inversa. O mejor dicho: cada forma secreta su idea, su vision del mundo. La forma significa; y más: en arte sólo las formas poseen significación.  
Octavio Paz (1982, p.304)

## RESUMO

Nossa pesquisa de mestrado procura apontar as relações entre a literatura e o seu condicionamento social em *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006), livros de contos de Menalton Braff, autor brasileiro contemporâneo. A análise de orientação sociológica surgiu porque os contos de Menalton, ao mesmo tempo em que proporcionam uma leitura de cunho intimista pelas crises das personagens, linguagem poética, fluxo de consciência, emprego da técnica impressionista e expressionista, entre outros aspectos, integram em sua estrutura as formas com que as relações sociais, valores e orientações ideológicas interferem nas personagens e contribuem para a economia do texto. Para mostrar as imbricações entre texto e contexto, recorreremos ao método analítico de Antonio Candido, a **crítica sociológica**, baseado nas obras *Literatura e Sociedade* (1965) e *Formação da literatura brasileira* (1997). Além disso, nosso embasamento teórico está centrado em outros autores que dialogam, direta ou indiretamente, com a **crítica sociológica** de Candido, como João Alexandre Barbosa, (*A leitura do intervalo. Ensaios de crítica*, 1990, e *Alguma crítica*, 2002), René Wellek e Austin Warren, (*Teoria da literatura*, 1965), Luiz Costa Lima (*Teoria da literatura em suas fontes*, 2002) e Octavio Paz, (*O arco e a lira*, 1982). Propusemos uma divisão do *corpus* em quatro frentes temáticas, **Morte/Memória**, **Relações familiares**, **Abandono/Solidão** e **Embate social** como método que auxiliasse a leitura dos contos analisados (treze no total). Essa divisão, contudo, buscou apontar o tema sobressalente em cada conto e não propor uma leitura estanque das temáticas, uma vez que, de modo geral, cada narrativa transita entre os quatro grupos. Para essa divisão utilizamos Tomachevski (“Temática”, 1973) e o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, 1974. A partir desses pressupostos teóricos, buscamos averiguar em que medida o aspecto social estaria presente nas estruturas da narrativa braffiana. Os resultados obtidos neste trabalho apontam para textos que abordam problemas sociais como incomunicabilidade, passividade, solidão, ineficácia, falência e insucesso do ser humano através de uma linguagem poética, metafórica, que faz uso da técnica impressionista e, em alguns casos, expressionista, além de um recorrente apelo aos ritos da memória que, associados ao tempo psicológico (predominante), produzem uma narrativa intimista.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea; Literatura e sociedade; Imbricações texto e contexto; Conto; Menalton Braff.



## ABSTRACT

Our research tries to indicate the relationship between literature and society in the short stories of *À sombra do cipreste* (1999) and *A coleira no pescoço* (2006) by Menalton Braff, contemporary Brazilian author. The sociological reading arose because Menalton's short stories, while providing an intimate reading because of the characters' crises, poetic language, stream of consciousness, use of impressionist and expressionist technique in writing, among others characteristics, also make implicit the ways in which social relations, values and ideological orientations interfere with the characters and contribute to the economy of the text. To show the connections between text and context, we've used the analytical method of Antonio Candido, the **sociological critic**, based on the books *Literatura e sociedade* (1965) and *Formação da literatura brasileira* (1997). Our theoretical framework also focuses on other authors that interact, directly or indirectly, with Candido's **sociological critic**, as João Alexandre Barbosa (*A leitura do intervalo. Ensaios de crítica*, 1990, e *Alguma crítica*, 2002), René Wellek and Austin Warren, (*Teoria da literatura*, 1965), Luiz Costa Lima (*Teoria da literatura em suas fontes*, 2002) and Octavio Paz, (*O arco e a lira*, 1982). We have also proposed a division of the *corpus* into four thematic fronts, **Death/Memory, Family Relationship, Abandonment/Loneliness** and **Social strike**, as method which would help the reading of the short stories (thirteen in total). This division, however, sought to point the main theme in each story, but did not propose a reading of each theme tight, because each narrative moves among the four groups. To accomplish this division we've used Tomachevski ("Temática", 1973) and the *Dicionário de termos literários*, by Massaud Moisés, 1974. From these theoretical assumptions, we sought to ascertain which social aspects would be present in the internal structures of Braff's narrative. The results of this study point narratives that address social problems such as inability to communicate, passivity, loneliness, inefficiency and failure of human beings through a poetic, metaphorical language, which uses the impressionist technique and, in some cases, expressionist, plus an appeal to the rites of memory associated with the psychological time (predominant), producing an intimate narrative.

Keywords: Brazilian contemporary literature, Literature and society, internal and external factors; short story; Menalton Braff.

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro I</b>	Subdivisão dos contos em áreas temáticas	25
<b>Quadro II</b>	Características das personagens	89

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>1. A crítica sociológica.....</b>	<b>15</b>
1.1.    Sociedade.....	15
1.2.    Divisão por temas .....	23
<b>2. Traços impressionistas, ecos expressionistas .....</b>	<b>27</b>
2.1.    Dois modos de expressão dos contos braffianos.....	27
2.2.    O Impressionismo .....	27
2.3.    O Expressionismo .....	33
<b>3. Análises dos contos .....</b>	<b>40</b>
<b>3.1.    Temática Morte/Memória .....</b>	<b>41</b>
“À sombra do cipreste” .....	41
“A coleira no pescoço” .....	47
“No dorso do granito” .....	53
Considerações acerca da temática Morte/Memória .....	58
<b>3.2.    Temática Relações familiares .....</b>	<b>60</b>
“Crispação” .....	60
“Domingo” .....	66
“Homens magros” .....	70
“O banquete” .....	74
Considerações acerca da temática Relações familiares .....	78
<b>3.3.    Temática Abandono/Solidão .....</b>	<b>79</b>
“Os sapatos de meu pai” .....	79
“Elefante azul” .....	83
“O relógio de pêndulo” .....	87
Considerações acerca da temática Abandono/Solidão .....	91
<b>3.4.    Temática embate social .....</b>	<b>92</b>
“Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos” .....	92
“O bezerro de ouro” .....	98
“O rico sorriso de Rita” .....	103
Considerações acerca da temática Embate social .....	108
<b>4. Aspectos narrativos e a sociedade de Menalton Braff .....</b>	<b>111</b>
4.1.    A sociedade em <i>À sombra do cipreste</i> e <i>A coleira no pescoço</i> .....	116
<b>Conclusão .....</b>	<b>122</b>
<b>Referências .....</b>	<b>124</b>
<b>Bibliografia consultada .....</b>	<b>128</b>

## Introdução

Na orelha de *À sombra do cipreste*, obra premiada pelo Jabuti 2000, Moacyr Scliar afirma:

“Crispação” é o título de um dos contos, e este título poderia resumir o estilo do autor: esta espasmódica, tensa contração que não deixa espaço para mais nada, a não ser o que é essencial na existência. Cada texto gira em torno ao momento do tudo ou nada, o momento da verdade – que só o talento autêntico pode captar e retratar. (BRAFF, 1999, s/p)

Menalton Braff é autor contemporâneo de contos e romances. Possui um grande número de livros publicados, dezessete no total<sup>1</sup>. Suas obras demonstram grande maturidade na escrita e não à toa o autor foi merecedor do Prêmio Jabuti 2000 por *À sombra do cipreste*, além de receber outras indicações por *A coleira no pescoço* e *A muralha de Adriano* (finalistas do Prêmio Jabuti 2007 e 2008 respectivamente).

Mas o interesse pelo autor não advém unicamente de sua qualidade de escrita: o que nos chama atenção é a maneira pela qual ele alia fatores estéticos com certa preocupação social sem cair em panfletismo literário.

Ousamos dizer que essa tendência pode estar relacionada a sua biografia, pois nascido em Taquara, Rio Grande do Sul, Braff apresenta desde cedo preocupação social, abandonando o Curso de Economia, amigos e família para sumir na clandestinidade por alguns anos devido a sua militância política em 1964. Somente tempos mais tarde reaparece em São Paulo, como aluno de Letras e, vinte anos depois de seu desaparecimento, publica seus primeiros livros *Janela aberta* (1984) e *Na força de mulher* (1984) sob o pseudônimo de Salvador dos Passos, alusão à ascendência política do escritor. A questão social nessas duas obras é bastante latente.

No entanto, Braff muda o rumo de sua escrita: deixa de lado seu pseudônimo e passa a dar maior destaque à questão estética. As obras analisadas nesta pesquisa, *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006) estão imbuídas desse pensamento.

O que este estudo pretende mostrar é que, mesmo com uma preocupação estética latente, Menalton Braff não deixa de abordar os problemas da sociedade moderna e do homem contemporâneo. Dessa forma, ao passo que por meio de narrativas intimistas nas quais o rito da memória, o trabalho da linguagem e o lirismo impressionista ganham destaque, a incomunicabilidade, a apatia, as inações, a pobreza, a luta de classes e a exploração do trabalho são aspectos incorporados em seus textos de tal modo que se tornam subjacentes aos fatores internos estruturais.

Para atingir o objetivo de analisar a forma como o condicionamento social é incorporado pelos fatores internos, utilizaremos a **crítica sociológica**, método crítico baseado nas obras de Antonio Candido *Literatura e Sociedade* (1965) e *Formação da literatura brasileira* (1997), para a análise dos contos de *À sombra do cipreste* (1998) e *A coleira no pescoço* (2006), de Menalton Braff. Além de Candido, componente principal e elementar para este estudo, nosso embasamento teórico também será centrado em João Alexandre Barbosa, (*A leitura do intervalo. Ensaios de crítica*, 1990, e *Alguma crítica*, 2002), René Wellek e Austin Warren, (*Teoria da literatura*, 1965), Luiz Costa Lima (*Teoria da literatura em suas fontes*, 2002), Octávio Paz, (*O arco e a lira*, 1982), Tomachevski (“Temática”, 1973) e no

---

<sup>1</sup> As obras publicadas são: *Janela aberta* (1984), *Na força de mulher* (1984), *À sombra do cipreste* (1999), *Que enchente me carrega* (2000), *Castelos de papel* (2002), *A esperança por um fio* (2003), *Como peixe no aquário* (2004), *Na teia do sol* (2004), *Gambito* (2005), *A coleira no pescoço* (2006), *A muralha de Adriano* (2007), *Antes da meia-noite* (2008), *Moça com chapéu de palha* (2009), *Copo vazio* (2010), *No fundo do quintal* (2010), *Mirinda* (2010) e *Bolero de Ravel* (2010).

*Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, 1974. Estas obras foram fundamentais para os aspectos teóricos, analíticos e metodológicos deste trabalho. Sempre que possível, procuraremos articular o pensamento desses teóricos a fim de que fique clara e justificada nossa escolha pela **crítica sociológica** e nossa divisão temática do *corpus*.

A leitura de orientação sociológica surgiu porque os contos de Menalton, ao mesmo tempo em que proporcionam uma leitura de cunho intimista pelas crises das personagens, linguagem poética, fluxo de consciência, entre outros, também deixam implícitas as formas com que as relações sociais, valores e orientações ideológicas interferem nas personagens e contribuem para a economia do texto.

Achamos pertinente a aplicação desse método tão-somente porque ele parte do texto, nosso objeto de estudo, respeitando sua configuração interna. Assim, a leitura do *corpus* selecionado deverá inicialmente verificar o uso de linguagem poética, a aparição de personagens e suas crises, o fluxo de consciência, o tipo de narrador, o tempo psicológico sempre mais explorado, em detrimento do cronológico e certo grau de impressionismo e, então, a partir dessa exploração de elementos intrínsecos à narrativa, estabelecer em que medida, nesses contos, incorporam-se os ecos da sociedade contemporânea.

Basear-nos-emos em ensaios de João Alexandre Barbosa, pois o autor, consoante com a ideia de Antonio Candido (1965 e 1997) de que a análise do texto literário deve partir de seu interior para depois relacionar-se com fatores externos, (em *A leitura do intervalo. Ensaios de crítica*, 1990), formula a seguinte definição de literatura:

Na verdade, o que se chama de literatura é o trabalho com os significantes responsáveis pela criação daquela multiplicidade de significados que tecem a tensão que envolve e desafia o leitor. Por isso, aquilo que é mais do que literatura na leitura da obra literária está sempre referido a uma organização específica de significantes, de tal maneira que os significados extraídos da leitura (psicológicos, históricos, sociais etc.) são definidos por aquela organização. Eis, portanto, outro paradoxo: aquilo que não é literatura é dependente, na existência concreta da obra literária, da intensidade com que foi possível trabalhar os significantes (BARBOSA, 1990, p.15-16).

Se o significado da obra é regido pela organização de seus elementos internos, qualquer fator extra-literário passa a ser literário, pois o trabalho da análise é conseguir relacioná-los. Nesse sentido, adotaremos a definição de literatura de João Alexandre Barbosa, uma vez que estabelece diálogo com o método crítico de Antônio Candido e, portanto, atende a nossas demandas: uma orientação sociológica nas análises dos contos e não, simplesmente, sociologismo crítico.

Além da **crítica sociológica**, estabelecemos um método de leitura para os contos que os agrupou em áreas temáticas, facilitando a análise. Essa escolha metodológica se justifica pelo fato de o *corpus* desse estudo ser consideravelmente extenso e propiciar a aparição de elementos recorrentes nos contos. A divisão em temas foi baseada em “Temática”, de Tomachevski (1973) e também no *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (1974).

Os temas mais recorrentes em *À sombra do cipreste* e *A coleira no pescoço* são **Morte/memória**, **Relações familiares**, **Abandono/Solidão** e **Embate social**. Todavia, é importante ressaltar que a divisão temática não objetiva uma única possibilidade de leitura, tampouco queremos afirmar que a classificação dos contos em um tema seja estanque. Ao contrário disso, em cada narrativa encontramos as quatro classificações, mas o predomínio de um tema foi o que nos conduziu por essa divisão.

Há, portanto, quatro grandes grupos temáticos que cercam os treze contos de *À sombra do cipreste* (1998) e *A coleira no pescoço* (2006). As obras, no entanto, possuem dois modos de expressão: boa parte das narrativas evidencia o uso da técnica impressionista, enquanto

outras, o uso da expressionista. Ambos os modos de expressão serão trabalhados posteriormente.

O capítulo 1 dedica-se a problematizar o método de análise literária empregado por Antonio Candido. Para tal, faremos uma contraposição ao método da **sociologia da literatura**, pois este executa as análises embasado no estudo sociológico. Ao comparar, justificaremos nossa escolha, bem como a relacionaremos à divisão dos contos em quatro grupos temáticos.

O capítulo 2 trata sobre o Impressionismo e Expressionismo, que são os dois modos de expressão braffiano. Apontamos as características principais de ambos os movimentos artísticos, bem como exemplificamos, brevemente, como eles são empregados pelo autor.

O capítulo 3 é destinado às análises dos contos. Essa seção é dividida em quatro para atender à divisão temática proposta. Ao final de cada eixo temático, elaboramos uma breve consideração a respeito dos contos, com vistas a identificar os pontos de contato entre eles.

Finalmente, o quarto capítulo fala sobre aspectos narrativos comuns a todos os contos. Além disso, procura identificar a sociedade que surge em *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006) e as personagens que a povoa.

## A crítica sociológica

### 1.1 Sociedade

De forma geral, a sociologia tem como cerne de sua preocupação o homem e as relações sociais. Conforme o *Dicionário de sociologia*, 1997:

A sociologia é o estudo da vida e do comportamento social, sobretudo em relação a sistemas sociais, como eles funcionam, como mudam, as conseqüências que produzem e sua relação complexa com a vida de indivíduos. Fundamental para qualquer definição do ponto de vista sociológico é a ideia de que o todo é maior do que a soma de suas partes, pois o todo inclui também as relações que ligam entre si as partes, o que em geral não pode ser obtido apenas pelo conhecimento das partes. É certamente verdade que os sistemas sociais não seriam grande coisa se não houvesse pessoas individuais, mas não se segue dessa conclusão que os sistemas são, por isso, apenas um conjunto de indivíduos.

[...] Por conseguinte, é o foco combinado sobre sistemas sociais e suas ligações com a vida de pessoas isoladas que distingue a sociologia de outras disciplinas e proporcionam um ponto de observação excepcional e poderoso, do qual podemos formular perguntas sobre a vida humana (JOHNSON, 1997, p. 217-218).

A aceção do termo sociologia leva-nos a entender que seu estudo deve considerar o coletivo, sem esquecer que a coletividade é composta por indivíduos. As obras literárias, de forma geral, representam esse aspecto, uma vez que seus autores são membros de uma dada sociedade. Contudo, nem sempre o autor visa, conscientemente, transmitir por meio de sua individualidade criadora as mazelas ou visões de sua sociedade e, destarte, quanto ao contexto de criação literária, quer supervalorize a experimentação formal do texto, quer enxergue-o como meio de denúncia ou transformação da realidade, o material de que são feitas as obras literárias é essencialmente humano, desde o escritor que a compõe – e, por isso, transmite valores, ideias e opiniões –, passando pelas personagens que povoam as narrativas, até chegar ao leitor, que vai decodificar e interpretar esses valores .

Portanto, estudos que se voltem para o discurso literário por meio da **crítica sociológica** são pertinentes porquanto o homem é produto social. Essa constatação coaduna com a afirmação de René Wellek e Austin Warren, em *Teoria da literatura* (1965), de que a literatura é uma instituição social que utiliza como meio de expressão a linguagem, que é, por sua vez, criação social.

No entanto, as imbricações texto/contexto, por inúmeras vezes, fizeram parte ou foram execradas dos estudos literários: estudar o caráter sociológico da arte e da literatura foi sempre e, no mínimo, causador de polêmicas, pois no campo da crítica, desde Madame de Stäel até nossos dias, passando por Lukács , Lucien Goldmann e chegando a Antonio Candido, Octavio Ianni e Alfredo Bosi, as formulações a respeito da relação entre literatura e o fator social passaram por mudanças, mas algumas vezes suscitaram impasses, os quais nem sempre os teóricos foram capazes de responder.

Um breve panorama da crítica literária brasileira traz à tona momentos em que esse tipo de estudo esteve presente no cenário das letras ou em que foi relegado a segundo plano.

Assim, o início do século XX e seus acontecimentos históricos, como o Estado Novo e a II Guerra Mundial, acenderam tensões ideológicas, que passaram a ser incorporadas à crítica brasileira. Um exemplo bastante contundente desse cenário foi a preocupação crítica dos modernistas da Segunda geração que, refletindo sobre o seu contexto social, produziram obras como *A Rosa do Povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade; *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos; *Poesia liberdade* (1947), de Murilo Mendes, entre outros (BOSI, 2006). Contudo, é preciso lembrar que não só o século XX, mas o XIX, no Brasil e

alhores, é marcado por teorias que visavam o estudo da literatura à luz da sociologia, como é o caso do positivismo, marxismo ou determinismo.

No período do pós-guerra, a crítica engajada de Jean Paul Sartre ganhou força e levantou a bandeira do intelectual engajado e seu projeto ético e estético. As ideias de Lucien Goldmann, discípulo de Lukács, marcaram a intensificação dos estudos na área da **sociologia da literatura**. Entretanto, o surgimento dos vários formalismos modificou a visão de alguns teóricos a respeito das críticas de tendências sociais, projetando-as para longe de seus interesses. A partir de então, para esses, o recorte produzido na literatura proporcionaria apenas uma visada interna dos elementos estruturantes da narrativa. Ainda assim, a crítica voltada à preocupação da obra e seu condicionamento social não perderia espaço nas vozes lúcidas de um Antonio Candido, um Octávio Ianni ou um Alfredo Bosi. *Literatura e sociedade*, de Candido (1965), inicia com as observações do autor a respeito das situações a que a crítica de cunho sociológico foi submetida:

Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro, até que se efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro. É o que tem ocorrido com o estudo da relação entre a obra e o seu condicionamento social, que a certa altura do século passado chegou a ser vista como chave para compreendê-la, depois foi rebaixada como falha de visão, - e talvez só agora comece a ser proposta nos devidos termos (CANDIDO, 1965, p.03).

Com esses autores, a **crítica sociológica** e a **sociologia da literatura** ganharam maior destaque na crítica literária brasileira. Além disso, seu estudo sistemático aponta cada vez mais para as diferenças existentes entre ambas as abordagens. Não apenas a **crítica sociológica** como também a **sociologia da literatura** dialogam com a relação texto/contexto, por isso, é importante que se faça a distinção entre os dois métodos, para que a nossa opção pelo primeiro fique clara e justificada.

De acordo com Antonio Candido (1965), à sociologia da literatura falta o valor estético<sup>2</sup>:

Aqui, é preciso estabelecer uma distinção de disciplinas, lembrando que o tratamento *externo* dos fatores *externos*<sup>3</sup> pode ser legítimo quando se trata de sociologia da literatura, pois esta não propõe a questão do valor da obra, e pode se interessar, justamente, por tudo que é condicionamento [...] sem a orientação estética necessariamente assumida pela crítica (CANDIDO, 1965, p.04).

De acordo com Luiz Costa Lima (2002), a **sociologia da literatura** é um método de análise que, além de valorar as obras não por um critério estético, mas por um critério que seja vigente para a sociedade na qual a obra se insere, tem uma visão instrumentalista da linguagem e trata o texto como mero indicador ou documento histórico-social, apontando sempre para fora de si.

---

<sup>2</sup> Em relação aos trabalhos que abordam a sociologia da literatura, é necessário ressaltar que essa falta de que fala o autor trata-se apenas da questão estética, porque não se pode negar que tais estudos possuam valores, contudo, de naturezas distintas àqueles dos esperados para a literatura.

<sup>3</sup> O “externo”, para nós, refere-se aos aspectos sociais; o “interno”, às estruturas da narrativa, como espaço, narrador, personagem, tempo, fluxo de consciência, entre outros. Para Antonio Candido, os fatores externos não existem senão vinculados à estrutura interna da obra e, por isso, é trabalho do crítico literário estabelecer como os fatores externos são incorporados pela narrativa. Diz João Alexandre Barbosa, em *Alguma crítica* (2002), que cabe ao crítico “pescar” o modo de internalização de tais aspectos externos. Mais à frente estes conceitos serão melhor explicados.



Para a **sociologia da literatura**, as obras importam como documentos históricos ou exemplificações de determinados movimentos da sociedade e são utilizados por pesquisadores sedentos em constatar certos comportamentos ou tendências sociais expressos também na obra literária. Caberia a um sociólogo desempenhar esta função e, para ele, a linguagem, elemento fundamental da literatura, serviria apenas como instrumento para veiculação do discurso. Trabalhos como a verificação da “voga de um livro, a preferência estatística por um gênero, o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as ideias, a influência da organização social, econômica e política, etc.” (CANDIDO, 1965, p.04) fazem parte da **sociologia da literatura**; é “tratamento externo de fatores externos” à obra e, portanto, de cunho científico (CANDIDO, 1965, p.04).

Para René Wellek e Austin Warren (1965), o estudo extrínseco<sup>4</sup> da literatura incorre, muitas vezes, no erro de tratar a literatura e a sociedade por meio de uma relação de causa e consequência:

O estudo extrínseco, conquanto possa meramente tentar interpretar a literatura à luz do seu contexto social e dos seus antecedentes, na maior parte dos casos torna-se uma explicação causal, que pretende justificar a literatura, explicá-la e, finalmente, reduzi-la às suas origens [...]. Causa e efeito são incomensuráveis: o resultado concreto destas causas extrínsecas – a obra de arte – é sempre imprevisível (WELLEK, R.; WARREN, A, 1965, p.89).

Ainda para os autores, a **sociologia da literatura** visa aos fatores externos apenas, não se preocupando com o estudo intrínseco da literatura:

À sociologia da literatura competirá rastrear a exata posição social dessa nova classe [de escritores profissionais que surgiram nos tempos modernos], o grau de sua dependência da classe dominante, as exatas fontes econômicas do seu sustento, o prestígio do escritor em cada sociedade (WELLEK, R.; WARREN, A, 1955, p. 122).

De acordo com Jack Warwick no artigo “Um caso-tipo de aplicação do método sociológico: os escritores canadenses-franceses e a sua situação minoritária” (In: BONHÔTE et al., 1989), Lucáks e Lucien Goldmann são os grandes representantes desse pensamento e ambos buscam com ele encontrar, nas obras analisadas, a visão de mundo que é comum ao escritor e ao grupo social ao qual ele pertence - portanto, buscam analisar a literatura de maneira coletiva. Afirma Warwick que em *Le Dieu caché*, Goldmann postulava que em uma obra de grande qualidade, o escritor “seria um indivíduo cuja visão abrange o conjunto da consciência do grupo” (BONHÔTE et al., 1989, p.223) a que pertence.

Elsberg (1989) acrescenta que para Lucien Goldmann “a forma do romance [...] oferece-se a vós como a transposição, no plano literário, da vida cotidiana da sociedade individualista, nascida da produção para o mercado” (p. 275). Afirma ainda que Goldmann tenta estabelecer relação entre a estrutura social e econômica e estrutura literária.

Diferentemente do pensamento de Goldmann e Lucáks, para Antonio Candido (1965) e (1997), à **crítica sociológica** importa o valor estético; ela atenta-se, destarte, ao estudo interno da linguagem, ou seja, às estruturas narrativas, ao tempo, ao espaço, ao narrador, às personagens, ao foco narrativo, ao ritmo, imagens, melodia, etc., mas “não prescinde o conhecimento da realidade humana, psíquica e social, que anima as obras e recebe do escritor a forma adequada” (CANDIDO, 1997, p.29). Esse tipo de análise valoriza os fatores internos à obra, mas questiona a importância do elemento histórico-social dentro dela: quer saber em que medida ele (o fator histórico-social) possui significado para a economia do texto, ou seja,

---

<sup>4</sup> Entendemos “extrínseco” como sinônimo de “fatores externos” e “intrínseco” como “fatores internos”.

se ele apenas possibilita o valor estético ou se é determinante dele. (CANDIDO, 1965). A relação que se estabelece nesse tipo de análise é aquela que leva em conta fatores internos e externos, ou seja, funde texto/contexto para chegar ao equilíbrio, sem (des)valorizar um ou outro aspecto.

A **crítica sociológica** de Candido é um método analítico que busca a relação dialética estabelecida entre fatores internos e externo, porquanto são elementos que dialogam entre si. Não se trata aqui da busca da literatura engajada ou panfletária, nem de listar elementos da sociedade que participam da obra, tampouco verificar quanto o contexto histórico influencia o autor a ponto de criar em si a necessidade de escrever sobre determinado assunto; trata-se, na realidade, de identificar o elo que o autor estabelece entre o condicionamento social, uma vez que ele é inegavelmente produto social e sua própria criação, única e individual. Dessa forma ele não considera que a literatura seja simplesmente a expressão da realidade.

Na contramão do pensamento de Candido, em *Sociologia do romance* (1967), Lucien Goldmann caracteriza a obra de arte como produto coletivo na medida em que todo autor está inserido num contexto histórico-social do qual não pode fugir. No entanto, seria equivocado afirmar que Goldmann resume essa questão a um esquema simples, enxergando o produto artístico como refém de determinado condicionamento social. Para ele, se ao artista não é permitido fugir às contingências de seu tempo, tampouco é mero reflexo da sociedade. Este pensamento já era evidente para Saint-Beuve, teórico do século XIX, para o qual “[...] o poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade” (SAINT-BEUVE apud CANDIDO, 1965, p. 79).

Para Candido, a expressão da sociedade dentro da obra literária não deve ser entendida como reflexo, fruto ou resultante da preocupação social, e sim como parte da literatura, não ocupando lugar mais ou menos importante que outros elementos constitutivos do texto, pois o social, ao ser absorvido pelas estruturas narrativas, torna-se orgânico. Assim, afirma, no início do artigo “Literatura de dois gumes”:

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. [...] Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas (CANDIDO, 1989, p.163).

Dialoga com esta ideia René Wellek e Austin Warren (1965), ao conceituarem “estrutura”. Para os teóricos, “estrutura” é um conceito que envolve tanto conteúdo quanto forma, porquanto o conteúdo só pode ser expresso por meio da forma. Dessa maneira, ambos não existiriam dissociadamente.

O bom senso que a análise de uma obra requer é fator importante para que ela não seja legada nem à categoria de estudo sociológico apenas nem à de estudo estrutural da narrativa. Em *Teoria da literatura e suas fontes*, Luiz Costa Lima também alerta a respeito dessa questão, a fim de que a análise não se converta em “reducionismo sociologizante” ou “reducionismo formalizante” (2002, p.664).

Utilizar a **crítica sociológica** não consiste tarefa fácil. Isso porque o equilíbrio necessário ao crítico, que não deve deixar o elemento externo subjugar o interno, ou vice-versa, não é obtido sem dificuldades. O método de análise de Antônio Candido se propõe a ser “histórico e estético ao mesmo tempo” (1997, p.16). Para o autor, é necessário que haja a superação dos binômios interno e externo, transformando-os em um todo coeso. Isso ocorrerá quando os fatores externos estiverem incorporados aos elementos internos da obra. Dessa

maneira, ao se empregar uma análise sociológica da literatura, as questões referentes ao contexto social deverão apoiar-se na estrutura narrativa, pois se não o fizer estará simplesmente colaborando para a **crítica sociológica** em termos temáticos, e não estruturais:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar na matéria do livro a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado anteriormente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros (CANDIDO, 1965, p.07).

A definição de “sistema literário” de Antonio Candido presente em *Formação da literatura brasileira* (1997) é elucidativa para entendermos a questão da superação dos binômios. De acordo com ele, “sistema literário” é

[...] um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (CANDIDO, 1997, p.25).

Não apenas importante à época da formação da literatura brasileira, mas válido também hoje, o “sistema literário” conecta obras, autores e público leitor em uma mesma sintonia que permite a apreensão do conteúdo social por trás de todo o trabalho estético. Portanto, toda obra de arte possui uma dimensão social porquanto o escritor está inserido em uma sociedade que lhe imputa valores. Ao identificá-los, o crítico supera o binômio interno/externo quando examina tais valores dentro de uma perspectiva estética.

Embora fale sobre poesia, Octavio Paz também abordou as aporias do interno e externo. Estes elementos fazem parte do fazer poético e são inerentes às palavras que, se remetidas ao referencial, têm poder para transcendê-lo:

[...] um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar apenas o ato de poetizar – exigência que acarretaria seu desaparecimento, pois as palavras não são outras senão significados disto ou daquilo; ou seja, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria literalmente indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Essa circunstância permite uma indagação sobre sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-la como uma expressão social inseparável de outras manifestações literárias (PAZ, 1982, p. 225).

Se a literatura possui como meio de expressão específico a linguagem, também na narrativa as palavras são referenciais e transcendentais ao mesmo tempo e, por isso, podemos

aplicar o questionamento de Octavio Paz ao conto ou ao romance e ratificar a ideia de que o texto literário permite uma leitura que conjugue elementos intrínsecos e extrínsecos, formando a “estrutura” narrativa – comunhão de forma e conteúdo – a que Welles e Warren discutem em *Teoria da literatura* (1965).

Em “O método crítico de Antonio Candido” (In: *Alguma crítica*, 2002), João Alexandre Barbosa discorre sobre a **crítica sociológica** e endossa a opinião de Candido. O trecho a seguir visa a elucidar e ratificar o ponto crucial dessa abordagem crítica, a de que toda interpretação, bem como condicionamento social (ou psíquico, histórico, etc.) presentes na obra são construídos a partir dos fatores internos, porquanto não há significado sem forma. Dessa maneira, o que Candido pretende clarificar é que não se deve existir o binômio interno/externo, pois quando a crítica parte dos elementos internos e assimila os fatores sociais, “a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica” (CANDIDO, 1965, p.07):

Não é o crítico que transforma o elemento externo em interno, mas, sim, o próprio processo de construção da obra, a ele cabendo a habilidade de fisgar a transformação, que é sempre o resultado de uma prática analítica ancorada na consciência da linguagem literária.

Para o crítico [Antonio Candido], não há, segundo leio o autor, preferência possível: a sua atividade passa por entre as tensões suscitadas pelo movimento de internalização que é a obra literária, a não ser que, ao invés de crítico literário, ele se identifique, por exemplo, como sociólogo, psicólogo ou historiador.

[...] Nenhum condicionamento, seja ele biográfico, psicológico, histórico ou social, será suficiente como elemento explicativo convincente para a criação de uma literatura, da mesma maneira que nenhum juízo de valor terá resistência se não estiver fundado nos deslizamentos incessantes entre condições e processos de construção (BARBOSA, 2002, p. 142-143).

Nossa preferência pela **crítica sociológica** é, portanto, devido à sua preocupação estética que busca unir texto e contexto em uma relação dialética. Partir dos elementos internos é condição primordial e implica respeito ao texto literário quando o objetivo é a interpretação da obra de arte.

## 1.2. Divisão por temas

Um total de treze contos foi selecionado a fim de se cumprir os objetivos desta pesquisa: analisar os contos do escritor contemporâneo Menalton Braff a partir da opção metodológica pela **crítica sociológica**. Algumas razões levaram à delimitação desse *corpus* para a análise: primeiramente, é válido ressaltar que o autor possui uma vasta produção temática e, em função disso, se por vezes os temas indicam a clara relação entre literatura e sociedade, em alguns casos essa relação é difícil de ser estabelecida; em segundo lugar, boa parte das características identificadas em suas narrativas pertence a um vasto arsenal histórico-literário, desde o Impressionismo até a literatura contemporânea, passando pelo Expressionismo e até mesmo pelo Fantástico<sup>5</sup> e, por último, a escolha de treze contos justifica-se pela tentativa de contemplar toda a diversidade encontrada em duas obras literárias distintas no que concerne a diferença temporal de produção: *À sombra do cipreste*, que é de 1999, e *A coleira no pescoço*, de 2006.

---

<sup>5</sup> Nesta pesquisa não nos ateremos aos contos fantásticos, pois estaríamos desviando de nosso objetivo inicial, uma vez que teríamos que tratar de axiomas e métodos distintos à crítica sociológica.

De *À sombra do cipreste*, livro composto por dezoito contos, analisaremos “À sombra do cipreste”, “Crispação”; “Domingo”; “Elefante azul”; “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos”; “No dorso do granito”; “O relógio de pêndulo” e “O banquete”.

Do livro *A coleira no pescoço*, os contos escolhidos, dentre os vinte que totalizam a obra, são “A coleira no pescoço”; “Homens magros”; “Os sapatos de meu pai”; “O bezerro de ouro” e “O rico sorriso de Rita”.

A escolha desses contos deve-se, primordialmente, ao fato da proximidade que apresentam com as relações entre literatura e seu condicionamento social. Embora os demais também apresentem indícios dessa relação, são os contos citados aqueles que melhor ilustram, dentro da variedade temática e das diferentes características encontradas, relações entre interno e externo, tese desta dissertação.

O *corpus* eleito para análise levou-nos a empreender uma classificação na qual os contos pudessem ser agrupados. Tal agrupamento aspiraria, para além de facilitar o trabalho de análise, buscar um método de leitura que conduzisse o leitor por meio de uma lógica que se associasse ao método crítico de Antonio Candido.

Diante das inúmeras possibilidades que a análise literária permite, percebemos que nos treze contos selecionados para esta pesquisa há uma constante repetição de certos temas. Dessa maneira, empregando o conceito de Tomachevski e embasados também pelo *Dicionário de termos literários* (1974), julgamos adequado agrupar as narrativas pela temática sobressalente em cada uma delas.

Verificamos que para Tomachevski (1973), o processo literário organiza-se em torno da “escolha do tema e sua elaboração” (p.169). O tema, por sua vez, é conceituado como “significações dos elementos particulares da obra [que] constituem uma unidade” (p.169). Completando esse conceito, o *Dicionário de termos literários* (1974) define tema como “ideia principal e/ou secundária que se pode abstrair de um conto, novela, romance [...]”. Proporcionalmente à complexidade da obra, vários temas podem concorrer ao mesmo tempo e dar margem a controvérsias” (p. 568).

Para a análise dos contos de Menalton Braff, portanto, foram selecionadas quatro áreas temáticas, a saber: **memória/morte**, **relações familiares**, **abandono/solidão**, e **embate social**. Abaixo o quadro indica a adesão de cada conto no tema predominante.

TEMAS	CONTOS
Morte/Memória	1)“À sombra do cipreste” 2)“A coleira no pescoço” 3)“No dorso do granito”
Relações familiares	4)“Crispação” 5)“Domingo” 6)“Homens magros” 7)“O banquete”
Abandono/Solidão	8)“Elefante azul” 9)“Os sapatos de meu pai” 10)“O relógio de pêndulo”
Embate social	11)“Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos” 12)“O bezerro de ouro” 13)“O rico sorriso de Rita”

Quadro I: Subdivisão dos contos em áreas temáticas.  
 Fonte: própria

Todos esses temas estão desenvolvidos em cada um dos contos e associam-se a técnicas narrativas tais como o impressionismo e o expressionismo. Contudo, em função de sua singularidade, cada conto de Braff dedica-se ao aprofundamento de uma dessas temáticas. Assim, “Os sapatos de meu pai” possui como eixo central o abandono/solidão, mas, de maneira secundária, aborda o tema memória, relações familiares e embate social.

As análises dos contos, bem como os modos de expressão do autor, impressionista e expressionista, serão abordados mais à frente. Esta seção dedica-se apenas a elucidar nosso método de análise (crítica sociológica) e justificar a divisão dos contos em temas.

## 2. Traços impressionistas, ecos expressionistas

### 2.1 Dois modos de expressão dos contos braffianos

São dois os modos de expressão que Menalton Braff utiliza para elaboração de seus contos, aquele que se utiliza de técnicas impressionistas e aquele que se utiliza de técnicas expressionistas, como se verá no capítulo destinado às análises. Este último é usado com parcimônia, pois apenas em três dos treze contos analisados observamos seu emprego<sup>6</sup>.

Essa reduzida quantidade de contos expressionistas deve-se ao fato de havermos privilegiado uma divisão temática sem nos preocuparmos com uma divisão exata dos modos de expressão: nesse caso, haveria seis contos impressionistas e seis contos expressionistas. Mas é necessário ressaltar que *À sombra do cipreste* e *A coleira no pescoço* contêm ainda outras narrativas impressionistas e expressionistas, e até mesmo fantásticas, - principalmente as pertencentes ao segundo livro.

Ademais, é preciso ter em mente que o uso de tais técnicas demonstra tão-somente que o autor emprega distintos modos de expressão. Não pretendemos catalogar, portanto, o autor em nenhum movimento literário específico.

### 2.2 O Impressionismo

Dos treze contos analisados nesta dissertação, todos apresentam, em maior ou menor medida, elementos da literatura impressionista do fim do século XIX. O vago, o impreciso, a importância do tempo, o emprego de sinestesia, o uso de figuras de linguagem, a recorrência à memória e à determinados procedimentos sintáticos são algumas das características que nos direcionam a essa leitura oitocentista.

Em trabalho recente, Rafaela Cardoso Beleboni confirma tal leitura por assinalar a obra *À sombra do cipreste* (1999) como portadora de traços impressionistas. Diante do parco acesso à fortuna crítica de Braff, justificada pela recente ascensão do escritor no cenário das letras brasileiras, a dissertação de mestrado *Traços impressionistas nos contos de Menalton Braff* (BELEBONI, 2007) lança luz sobre suas narrativas e colabora para nossas análises. Em seu trabalho, a autora não apenas confirma sua hipótese como traz à tona a opinião do próprio autor - concedida em entrevista - que ratifica a existência dessa tendência:

Não faço uma escolha de vertente, mesmo porque sinto que uma escolha dessas implica o abandono de outras possibilidades. Não me preocupa ser um escritor desta ou daquela corrente. Eu quero sempre e cada vez mais procurar em mim mesmo esta entidade humana que tem a minha cara e que ferve todos os dias nesta fogueira que são provavelmente meus pensamentos. [...] Finalmente, como a lista das correntes não é uma lista fechada, minha inclinação geral é pelo Impressionismo. Sinto grande atração pela pintura do movimento, da sugestão, do inacabado, isto é, do mundo em construção. Assim também na literatura. Há algo de simbolista neste gosto, sem o espírito simbolista, sem seu misticismo. [...] Portanto, se quero encontrar para mim uma classificação, fico com o Impressionismo (BELEBONI, 2007, p.146-147).<sup>7</sup>

A princípio, a técnica impressionista pode ser perturbadora para a proposição que pretendemos verificar nesta pesquisa, a saber, a relação entre literatura e sociedade em *À*

<sup>6</sup> Os contos que possuem como modo de expressão a técnica expressionista são “A coleira no pescoço”, “O banquete” e “Homens magros”

<sup>7</sup> A questão também é abordada na entrevista que a autora disponibiliza no apêndice A, p.121-122



SOMBRA DO CIPRESTE e A COLEIRA NO PESCOÇO. Esse incômodo é causado devido ao embasamento filosófico impressionista, que não tem pretensão de retratar problemas sociais, haja vista uma de suas maiores preocupações ser a questão estética.

No entanto, quando em literatura se manifesta uma tendência, qualquer que seja ela, tal manifestação é sempre fruto de transformações sociais as quais, atingindo o artista ou o intelectual, aliam-se à sua capacidade criadora e ficam impressas em suas obras, algumas vezes de forma consciente, outras vezes não. Assim, se um dos ideais impressionistas consiste na elaboração de uma “arte pela arte”, há certamente uma razão permeando esse pensamento: a sociedade de meados e fim do século XIX.

Em 1885, a crise do positivismo e naturalismo era evidente e sentida na literatura, mas já há pelo menos uma década, a renovação de tendências idealistas que se daria a partir da comuna de Paris, em 1871, implicaria uma reação contra o pessimismo dominante (HAUSER, 1995). O impressionismo surge nesse contexto de crise, rompendo as amarras que o enleavam ao naturalismo. É uma escola de difícil contextualização, pois seu início mistura-se com o naturalismo e seu final confunde-se com o simbolismo.

A fase do alto capitalismo principiava e trazia junto de si o progresso das técnicas industriais responsáveis pelo rápido desenvolvimento dos métodos de produção. Consequentemente,

[...] o rápido progresso tecnológico não só acelera a mudança de moda, mas também a variação de ênfase nos critérios de gosto estético; ocasiona frequentemente uma insensata e estéril mania de inovação, uma incansável busca do novo meramente por ser novo (HAUSER, 1995, p. 896).

O alijamento do mundo rural e o ritmo fremente de mudança inerentes à sociedade capitalista passam a ser incorporados pelo Impressionismo. Aos poucos, o enfoque passa a ser a cidade e o Impressionismo transforma-se numa arte essencialmente urbana

[...] e não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e traz a pintura de volta do campo para a cidade, mas porque vê o mundo através dos olhos do cidadão e reage às impressões externas com os nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas mas sempre efêmeras da vida cidadina. (HAUSER, 1995, p. 896-897).

Reflexo de uma sociedade urbana estável e visceralmente refém do progresso das técnicas industriais, o Impressionismo reflete o prognóstico de uma mudança da percepção do tempo e da efemeridade dos bens de consumo. Essa nova leitura do tempo passa a incorporar um ritmo de dinamismo, na qual artistas buscam captar acontecimentos que estão em movimento ou, nas palavras de Arnold Hauser, buscam “uma visão de mundo atomizada e dotada de grande carga dinâmica” (1995, p.903). Daí o resgate de Heráclito de Éfeso (aproximadamente 550 a.C. – 480 a.C.) sobre a mutabilidade das coisas transitórias.

Ao mesmo tempo, a crise do positivismo sentida na literatura, junto à mudança da percepção do tempo acarreta uma nova forma de enxergar a arte: o conhecimento teórico-científico é substituído pela experiência sensorial. Ou seja, ocorre uma abertura em direção ao aproveitamento dos cinco sentidos atribuídos aos homens: tato, audição, paladar, olfato e visão - com destaque para este último - que serão esteio na forma como os artistas percebem o mundo. A palavra de ordem no Impressionismo é sentir: sentir o que a realidade externa provoca no íntimo do artista, como interfere em seu estado de alma.

Embora autotélico devido a seu caráter de *arte pela arte*, o Impressionismo ainda assim não pode fugir às contingências de seu tempo, bem como não consegue estar alheio à historicidade na qual se inscreve: suas bases estão montadas sobre ecos da história e da sociedade de sua época.

Havendo compreendido os antecedentes históricos e a conjuntura à época do Impressionismo, convém agora tratar de sua conceituação, seu surgimento e características. Para Maurice Serullaz, o Impressionismo designa um “sistema de pintura que consiste em exprimir pura e simplesmente a impressão tal como foi experimentada materialmente” (SERULLAZ, 1965, p.07). Vem daí a ideia de que a arte impressionista não seria uma arte intelectual ou cerebral, porquanto exprime a visão particular que objetos exteriores produzem sobre os sentidos. O que interessa aos impressionistas, portanto, é uma impressão particular, idiossincrática, sobre determinado assunto, e não o que se sabe a respeito dele.

A primeira exposição dos impressionistas, que ocorreu em 1874 no ateliê do fotógrafo e jornalista Felix Nadar, levou a público os interesses desse novo grupo que surgia sem deixar de escandalizar a sociedade. Entre os interesses, a busca do ideal da *arte pela arte* e a falta de simpatia por discussões políticas agregavam-se à aversão pela arte acadêmica, recusa de hábitos de ateliê em iluminar os objetos e dispô-los em certa posição, renúncia aos contornos e preferência para trabalhos ao ar livre.

Embora a contribuição do modo pelo qual a sociedade capitalista organiza-se tenha sido importante para a visão impressionista, o *spleen* denunciava o sentimento do artista em relação à sociedade burguesa. Se era a burguesia a grande propiciadora da realidade contemporânea aos pintores e escritores, era preciso, de certa maneira, contrapor-se a essa classe, porquanto a realidade de então era enfadonha e monótona a despeito do afã pelo novo. Assim, os impressionistas, bem como os decadentistas, passaram a assumir uma maneira antiburguesa<sup>8</sup> de vida e deixaram-se abandonar na indolência e passividade das ações, talvez venha daí o desinteresse pela política. Para Hauser (1995), em *Historia social da arte e da literatura*, a maneira antiburguesa de considerar a vida pode ser traduzida em abandono ao estado de espírito passageiro. Essa sociedade que causa o mal-estar nos artistas é a mesma que induz ao surgimento de novas técnicas de escrita ou pictórica, pois já não mais se pretendia produzir arte usando a abordagem de antes. Agora, para eles, a postura passa a ser de passividade e contemplação da vida, de valorização do transitório, das sensações e do único. No caso da literatura, fazem parte da composição artística os vários pontos de vista que tanto personagem como narrador podem levantar. Alia-se a essa importância das impressões individuais o apreço estético pelo texto que conduz, não raras vezes, a um fascínio irresistível pela palavra.

Ao lado do apreço pela linguagem, a sinestesia, 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 transitório pode ser captado por meio do olho perspicaz do artista, além das diversas experiências humanas. Entretanto, o que é apreendido da experiência é decodificado em impressões; a partir daí, outra técnica que se alia aos escritores é aquela que renuncia à precisão dos contornos.

Na pintura, por exemplo, há a sobreposição de cores. Serullaz, em *O Impressionismo*, 1965, expõe as teorias das cores feitas por Chevreul, Helmholtz, Hood e Delacroix que serão de largo uso dos impressionistas. Além de uma perspectiva não baseada na geometria e sim na gradação de tintas e tons que marcam espaço e volume, as pinceladas passam a ser justapostas e as sombras, coloridas.

A percepção do tempo é outro traço fundamental do impressionismo. O psicológico e o cronológico acabam por misturar-se e, por vezes, o fluxo de consciência embaralha acontecimentos presentes e passados. Estes, ao serem revividos, ganham intensidade e vida. Este procedimento remonta a Proust (e Arnold Hauser o problematiza em *História social da arte e da literatura*, 1995), para o qual a vida torna-se significativa através da memória, pois

---

<sup>8</sup> De acordo com Hauser (1995), a posição antiburguesa era muito evidente na Inglaterra; já na França tal postura encontrou menor força.

[...] vivemos nossa experiência com superlativa intensidade não quando deparamos com homens e coisas na realidade – o ‘tempo’ e o presente dessas experiências são sempre ‘perdidos’-, mas quando ‘recuperamos’, quando deixamos de ser atores para ser espectadores de nossa vida, quando criamos ou nos deleitamos com obras de arte, por outras palavras, quando recordamos (HAUSER,1995, p.910).

Sendo a memória, portanto, uma característica cara aos impressionistas, podemos relacioná-la com o que Alfredo Bosi descreve, em sua *História concisa da literatura brasileira* (2006), como os “romances de tensão interiorizada”. Conceito baseado em *Sociologia do romance* (1967), de Lucien Goldmann que tem como dado inicial a tensão entre o escritor e a sociedade, Bosi afirma que esse tipo de romance é aquele em que “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação” (p.392) e então subjetiva o conflito. Os romances psicológicos são os maiores exemplos deste conceito. Estes gêneros pressupõem que a ação seja substituída pela memória e, portanto, ela é sempre diminuída. A inação, além da memória, é também uma característica dos impressionistas.

Em maior ou menor medida, o uso dos sentidos colabora para o efeito de impressão que se quer da realidade. Com o Impressionismo, o externo importa enquanto sensação que produz no observador; cria-se, então, uma nova noção de realidade, perpassada pela subjetividade e que, rapidamente, entra em sintonia com o homem moderno, ou melhor, é advinda de suas concepções: a verdade universal, única e incontestável, passa a ser questionada e a tônica recai sempre e mais no indivíduo, dando-lhe a dimensão de uma arte ao mesmo tempo materialista e sensualista.

É, portanto, necessário salientar que Impressionismo é uma técnica artística que leva às obras as impressões que o externo imprime sobre o interno, ou seja, as sensações provocadas pela realidade são expressas pelos artistas por meio de uma profusão dos sentidos e o uso abundante de figuras de palavras que só fazem contribuir para este efeito.

Grande característica impressionista, a linguagem sugere as impressões do artista, das personagens e convida o leitor a também tomar as suas. A obsessão pela beleza das palavras é marca dos autores amantes da estética. Virginia Woolf declara que “devemos modelar nossas palavras até se tornarem o mais fino invólucro dos nossos pensamentos” (VIRGINIA..., 1972, p.132).

É também no trabalho intenso de escrita que o fluxo de consciência tem vazão. O estouro da memória, que a princípio aparece sempre desordenado e aos poucos toma forma, alia-se à imprecisão dos contornos e à impressão das personagens. A esta característica intitularemos *técnica de esfumaçamento*. Esta técnica consiste em desfigurar inicialmente o objeto que se pretende tratar por meio de um fluxo de memória que acomete o protagonista. Apenas aos poucos o leitor poderá montar a ordem dos acontecimentos e ter maior clareza do que se desenrola na narrativa, bem como ter clareza das impressões que o narrador ou protagonista sugerem.

É preciso ressaltar que o Impressionismo, se é claro e evidente na pintura, como movimento estético organizado, não o é na literatura: não existe um movimento impressionista na literatura, mas técnicas impressionistas exploradas por esta, a partir das conquistas plásticas. Disso advém a dificuldade em “classificar” as obras literárias, pois o que estas possuem são traços impressionistas em momentos específicos da narrativa, e não em toda a obra.

Enquanto movimento artístico, não apenas abordamos o Impressionismo em sua concepção, como buscamos inseri-lo dentro de um contexto histórico que nos auxilie na compreensão de suas características. Todavia, convém relembrar as técnicas literárias, pois, que servirão de ferramentas para as análises dos contos: liberdade de ideias associadas, raciocínios interrompidos e retomados ao sabor das impressões, ações sugeridas e não descritas, vagueza dos limites, predominância do tempo psicológico em detrimento do

cronológico, presença ou ausência de luz, sinestesia, sensações das personagens em detrimento do enredo, ênfase nos ritos da memória, figuras de linguagem como a metáfora, anacoluto e hipérbato, técnica de esfumaçamento e alinearidade.

Nos contos de Menalton Braff encontram-se técnicas impressionistas. Neles, assim como os elementos sensoriais sobressaem-se, a percepção do tempo e as impressões das personagens são fundamentais, bem como o apreço pela linguagem e a ênfase no transitório e único. A noção do efêmero, do que está sempre em trânsito, por exemplo, é registrada pelo autor em situações breves em contos como “O banquete”, no qual a (in)ação, durando menos que o tempo de um jantar, revela tensão por meio da ameaça da mãe que, através do olhar, tenta inibir seu filho, um “ser tão ignóbil” (BRAFF, 2006, p.98), a aparecer no jantar perante seus ilustres convidados; “O rico sorriso de Rita”, que relata a breve mas intensa discussão da protagonista com seu chefe, pois ele obriga-lhe a sorrir, mesmo quando infeliz, ou ainda “Elefante azul”, que ocorre no curto tempo em que uma mãe lava os pés de seu filho numa bacia e mistura à água limpa lágrimas de tristeza pelos problemas conjugais.

A percepção do tempo pode ser vista em “À sombra do cipreste” e “A coleira no pescoço”, pois ambos os contos falam sobre a velhice e sobre o decorrer do tempo até a inexorável chegada da morte. Por último, o trabalho mnemônico como fio condutor da narrativa existe em “Os sapatos de meu pai”, pois o momento de enunciação somente ganha sentido devido às recordações da personagem.

### 2.3 O Expressionismo

São três os contos que apresentam características expressionistas em Menalton Braff, “O banquete”, “A coleira no pescoço” e “Homens magros”. De forma geral, há uma quantidade menor de ocorrência destas características em relação às impressionistas. E assim como as características impressionistas, também não podemos dizer que haja um conto de Menalton puramente expressionista, mas apenas detentor de ecos do movimento artístico em questão. Inclusive, nesses três contos, a estética expressionista em Braff não anula o uso de elementos impressionistas.

O que nos permite chegar a essa possível leitura está ligado à própria observação do autor, que afirma não estar fechado em nenhuma corrente específica, pois a ele “não agrada a ideia de limites, mesmo que eles existam” (BELEBONI, 2007, p.146). Essa não classificação instiga a uma busca pelos modos de experimentação estética, os quais estão presentes em seus contos por mais de um elemento caracterizador de certos movimentos artísticos, como é o caso do Fantástico, do Impressionismo e Expressionismo. Ademais, para um autor que trilha “[...] com mais frequência os caminhos do intimismo [...]” (BELEBONI, 2007, p.146), a seguinte frase de Wassily Kandinsky, pintor expressionista, não entra em desacordo com os preceitos de Menalton: “O artista, cujo objetivo não é imitação da natureza, mesmo que artística, o que reivindica é expressar o seu mundo interior” (KANDINSKY, 1989, p.22)<sup>9</sup>.

Expressionismo é o nome atribuído ao estilo artístico e literário alemão de vanguarda do início do século XX. Ele atinge todas as artes, da pintura à escultura, da dança ao teatro, do cinema à literatura. De acordo com Maria Heloísa Martins Dias, em *A estética expressionista*, os grandes catalisadores para seu surgimento teriam sido as contradições políticas do período, como a agitação revolucionária na Rússia czarista, a oposição ao regime imperialista e, mais precisamente, a primeira Guerra Mundial, pois que ela é um acontecimento “[...] que faz emergir uma consciência unificada diante dos horrores: êxtase, grito, revolução da linguagem, protesto do espírito cheio de fé contra a civilização decadente” (DIAS, 1999, p.15). Tal

---

<sup>9</sup>Tradução nossa do trecho: “El artista, cuyo objetivo no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, sino que lo que pretende se expresar [es] su mundo interior (...)” .

consciência é deflagrada e muda a perspectiva pela qual o homem enxerga a arte e a literatura. Devido a essas tensões políticas, seria atribuído ao artista expressionista o objetivo de desacomodar as relações entre o “eu” e o mundo.

Dois grupos ficaram conhecidos por preconizarem a estética expressionista, O grupo *Die Brücke* (A ponte), de 1905, e também *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul), de 1910. O primeiro tinha como característica o erotismo, o cerebralismo corrosivo, a violência instintiva, a deformação, o primitivismo, a tensão dramática. O segundo grupo, composto por Kandinsky, Paul Klee e August Macke, estava mais ligado à inspiração interior e à viagem à espiritualização pictórico-musical.

Como vanguardistas, os expressionistas buscavam criar uma atmosfera de choque com a arte tradicional, recusando os cânones artísticos. É uma arte que embora em determinados momentos tenha ganhado a dimensão de protesto político (como ocorreu na América Latina com Diego Rivera, por exemplo), visa a uma reflexão subjetiva por meio da expressão de estados mentais, como homens solitários ou sofredores e personagens deformadas. Dessa maneira, podemos dizer que o expressionismo não está interessado na idealização da realidade, antes reflete sua apreensão pelo sujeito.

Destarte, o caráter puramente estético cede espaço em benefício de atitudes combativas e reflexivas. Sobre o ideal de *arte pela arte*, Kandinsky afirmava, em *De lo espiritual en el arte*, que

[...] esta harmonização de tudo na pintura é o meio que conduz a obra de arte. Esta é vista com olhos frios e espírito indiferente. Especialistas admiram a essa fatura (assim como se contempla a um equilibrista), gozam a pintura (como se goza com uma empanada).

Almas famintas continuam famintas.

O homem que poderia dizer algo não disse nada, e aquele que podia ouvir não ouviu nada.

Este estado da arte é chamado de *l'art pour l'art* (KANDINSKY, 1989, P.07).<sup>10</sup>

Esse combate à *arte pela arte* é interpretado por Giulio Carlo Argan, em *Arte Moderna*, 1988, como uma forma de engajamento que problematiza o homem e sua relação com a sociedade. Tal relação é reflexo da situação histórica da época e, por isso, os artistas ansiavam pela realidade, mas uma realidade sempre vista do interior do homem.

Logo, Expressionismo é antítese do Impressionismo, no entanto, o pressupõe; “ambos são movimentos realistas, que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação”<sup>11</sup> (ARGAN, 1988, p. 227). Dessa maneira, o expressionismo devolve à arte a tarefa de mais uma vez colocar em foco a realidade de forma combativa. Mas a realidade é abordada de forma subjetiva, pois oposta ao Impressionismo, não são mais os fatores exteriores que

---

<sup>10</sup> Tradução nossa do trecho:

Esta armonización del todo en el cuadro es el medio que conduce a la obra de arte. Esta es mirada con ojos fríos y espíritu indiferente. Los expertos admiran la factura (así como se contempla a um equilibrista), gozan la pintura (como se goza con una empanada).

Las almas hambrientas se van hambrientas.

El hombre que podría decir algo no ha dicho nada, y él que podría escuchar no ha oído nada.

Este estado del arte se llama l'art pour l'art

<sup>11</sup> Essa ação deve ser entendida como elemento do impressionismo na pintura, e é a tentativa de captar o movimento, tal qual a fotografia. Por isso não devemos confundir a falta de ação em relação a decisões, que é inerente às personagens na literatura, com a tentativa de captação dos movimentos, inerente à pintura.

causam a impressão no indivíduo e sim “o sujeito que por si imprime o objeto” (1988, p.227), ou seja, um movimento do interior para o exterior.

Subjetividade e emocionalidade aliadas aos impulsos e instintos são elementos valorizados no Expressionismo, pois no afã de uma visada interna ancorada em sua realidade circundante, o sujeito se descobre nevrótico, porquanto lhe são comuns a histeria, as perversões e o narcisismo. É portanto, “poética do feio”, ou do “belo decaído e degradado” (ARGAN, 1988, p. 228) e nos é apresentada, muitas vezes, pela deformação do objeto, pois que assim se lhe parece ao artista a realidade. Contudo, não se trata de uma deformação ótica, mas subjetiva, fruto de sentimentos contraditórios que em geral eclodem nas narrativas expressionistas, que trazem para a literatura a atração pelo irracional bem como o espírito caótico, a apologia ao feio e formas distorcidas.

Para Argan, a deformação é senão

[...] beleza que, passando da dimensão do ideal para a dimensão do real, inverte seu próprio significado, torna-se fealdade. Devido a essa beleza quase demoníaca da cor, com figuras também feias, a imagem adquire uma força de peremptoriedade categórica, como se já não pudesse existir pensamento para além dela (ARGAN, 1988, p.228).

A deformação pode ser apresentada com certo exagero ou certo carregamento no tom das descrições físicas das personagens, mas não é mera caricatura da realidade.

A subjetividade é traço definitivo para caracterização desta escola e, junto com ela, pode-se destacar estados de tensão, por meio de climas estáticos ou desesperados e que podem ser expressos, na literatura, com o emprego de hipérbolos. Em muitos romances surgem necessidades como a demonstração do pessimismo, a intensidade dos sentimentos além de um “mergulho no ‘eu’ para buscar virtualidades que acabam explodindo como forças de representação da subjetividade. Uma representação que beira o inconsciente, simbólico, mesclado às forças da sexualidade” (DIAS, 1999, p.16).

A partir do Expressionismo, as obras deixam de ser objetos de contemplação e passam a objetos de impacto. Por isso, a linguagem faz

[...] explodir a palavra, abolindo o descritivo. [...] Trata-se de uma escrita não mais movida pela lógica argumentativa mas pelo pathos, como um meio de inquietar o leitor; uma dicção feita de elevadas temperaturas psíquicas, como queriam os jovens poetas, reveladores de estados antitéticos como a alegria universal, riso, pânico, terror (DIAS, 1999, p. 25-26).

Iconoclastia e niilismo são maneiras de impactar. Assim, se de um lado os artistas demonstravam idealismo, vontade, êxtase, por outro expressavam violência destrutiva e consciência como pré-condição de uma existência que proclama o diálogo entre o sujeito e o objetivo.

A cor é a forma como os expressionistas encontraram de transmitir sensação e sentimento. O colorido forte, com manchas de cores intensas e contrastantes, pode servir a esse propósito. Para Wassily Kandinsky:

[...] a cor tem uma força enorme, mas pouco estudada, e pode influenciar o corpo humano tanto quanto um organismo físico. A associação, insuficiente como explicação, não bastará para compreender o efeito da cor na psiquê. Em geral, a cor é um meio para exercer influência direta sobre a alma. A cor é a tecla, [...], e a alma é o piano com suas cordas. O artista é a mão

que, mediante uma ou outra tecla, faz vibrar adequadamente a alma humana (KANDINSKY, 1989, p.26).<sup>12</sup>

Com esta afirmação, Kandinsky fala sobre o que chama de “princípio da necessidade interior”, que se trata de uma harmonia tal entre as cores de forma a produzir na alma o efeito almejado pelos expressionistas de angústia, agressividade e mergulho nas potencialidades vitais do ser humano.

Para Argan (1988, p.228), haveria um dualismo entre cor e construção ou, respectivamente, sentimento e forma, que os expressionistas visavam solucionar e que potencializava a “construtividade intrínseca da cor”. Cada cor trabalha de maneira a acentuar e impulsionar as outras cores, de modo a sustentar o efeito pretendido pelo artista.

Para Dias (1999), como movimento literário, o Expressionismo busca traduzir um fenômeno atmosférico. A atmosfera psicopatológica dos expressionistas é marcada

pelo fervor, histeria, intoxicação, frenesi dionísíaco, portanto, entrega a estados extremos de tensão como o desespero, êxtase, grito, hipérbole. Quase como um resgate do ser maldito

A deformação dos corpos, a fragmentação, o patetismo das imagens, o princípio estético da intensidade (na retórica, na tonalidade, na imagética, no ritmo), a simultaneidade, todos esses processos revelam a interpenetração dos planos físico e psíquico. A mancha, o grito e a violência das linhas [ou palavras] são formas de protesto de uma época tomada pelo absurdo de sua própria condição (DIAS, 1999, p.22).

Quanto à literatura, o Expressionismo tende a acentuar a atmosfera de tensão por meio de grande dramaticidade.

Ao fazer críticas ao Expressionismo, não à toa, Lukács o considerava uma arte doente (DIAS, 1999, p.38). Embora mesmo que exageradamente, não se pode negar que em sua crítica havia certa verdade, pois como movimento artístico o Expressionismo buscou retratar o homem vítima de uma realidade tão profundamente marcada pelos recentes acontecimentos histórico-sociais que o produto final não seria outro que a “representação do isolado, destorcido, caótico” (1999, p.38). No entanto, para Lukács, o Expressionismo não conseguiu superar esse contexto histórico-social e, ao invés disso, apenas reafirmou-o.

Outra crítica sofrida pelo movimento foi aquela feita por Brecht, que o considerava uma revolução “demais interiorizada e abstrata” (DIAS, 1999, p.38). Já para a autora, trata-se, o Expressionismo, de

[...] uma geração de artistas apegados a um esvaziamento hiperbólico e dramático de valores, à perda de pontos de referência, a um jogo autodestrutivo, enfim, que só poderia expressar-se pela ironia amarga, mal disfarçada na burla e no grotesco das imagens (DIAS, 1999, p.39).

No entanto, a despeito das críticas sofridas, o Expressionismo é um modo de expressão que faz uso do instintivo, do subjetivo, do extático, do excêntrico. É também antiburguês (devido às raízes históricas de seu nascimento), é ilógico (características

---

<sup>12</sup> Tradução nossa de:

[...] el color tiene una fuerza enorme pero poco estudiada, y que puede influir sobre el cuerpo humano em tanto que organismo físico. La asociación, insuficiente como explicación, no nos bastará para comprender el efecto del color sobre la psique. En general, el color es un medio para ejercer influencia directa sobre el alma. El color es la tecla, [...], y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.

atribuídas às artes vanguardistas), mesclado com impulsos inconscientes, visões alucinatórias, tensões psicológicas, deformação do real e da linguagem, relação angustiante entre o homem e a sociedade, forte preocupação psicológica – angústia, sofrimento – distorção intencional das imagens com objetivos de expressividade. Histeria, desconforto, deformação e angústia fazem parte dessas narrativas cujos protagonistas veem-se acorrentados a situações limites das quais não conseguem se libertar.

Em “Homens magros”, por exemplo, a angústia do marido que sofre pelo passado de sua esposa consome-o até o ponto de matá-la. Durante todo o conto, o presente da enunciação, entrecortado pelas lembranças e sofrimento do passado gera o clima de tensão que se manifesta na espera de uma ação iminente do marido. A sexualidade e o instintivo estão presentes nas descrições e vontades do cônjuge que se sente atraído pela esposa Alzira; ele, contudo, também sente repulsa. A deformação é clara, mostrando como a realidade é subjetivada, já que a visão que tem da esposa modifica-se a partir de quando ele passa a sofrer com o passado: “Ao seu lado, solta, redonda, em todo o peso, Alzira ressonava as profundezas da vida” (p.67) e “O marido sentia-se mergulhado nas dobras de gordura da esposa, quase sufocando [...]” (p. 70).



### 3. Análises dos contos

Este capítulo é dedicado às análises dos contos de Menalton Braff contidos em *À sombra do cipreste* e *A coleira no pescoço*. É preciso ressaltar previamente que o estudo em questão não trata de uma análise comparativa entre os dois livros do autor, mas visa focar a relação entre as obras e seu condicionamento social, ou seja, pretende perquirir em cada um dos contos se existe de fato uma relação entre Literatura e Sociedade e, caso existir, avaliar as maneiras pelas quais os fatores externos à obra relacionam-se com as estruturas narrativas.

Foram selecionados treze contos a fim de se cumprir tais objetivos. Esse *corpus* foi escolhido, como dissemos no primeiro capítulo, devido à vasta temática trabalhada por Menalton Braff, ao vasto arsenal histórico-literário encontrado nos contos e à diferença entre as duas obras literárias, muito distintas em anos.

Elencaremos novamente os contos a serem analisados:

De *À sombra do cipreste*: “À sombra do cipreste”, “Crispação”; “Domingo”; “Elefante azul”; “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos”; “No dorso do granito”, “O relógio de pêndulo” e “O banquete”. De *A coleira no pescoço*: “A coleira no pescoço”; “Homens magros”; “Os sapatos de meu pai”; “O bezerro de ouro” e “O rico sorriso de Rita”.

Contudo, no livro *A coleira no pescoço* - somente nele - há uma disposição dos contos feita pelo autor que os dividiu em duas partes. A primeira é intitulada “Signo de touro”, a segunda, “Bezerro de ouro”. Essa subdivisão demonstra diferenças relevantes. Regidos pelo touro, os quatro primeiros contos de *A coleira no pescoço* a serem aqui analisados fazem parte desta simbologia. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (1998), o “Touro” representaria instinto e proibição, também fecundidade. Assim, o abate do touro simbolizaria o domínio sobre os instintos animais e a tourada, por sua vez, a superação ao impulso sexual. Ainda de acordo com o mesmo dicionário, Mitra, deus mitológico, tem por símbolo o touro; quando essa divindade carrega o animal vencido, ele pode ser interpretado como uma representação do pai, do monstro, do gigante ou do animal perigoso vencidos. Destarte, os primeiros quatro contos de *A coleira no pescoço* serão regidos por este signo, e suas personagens carregarão o estigma de sua simbologia.

Os últimos contos de *A coleira no pescoço* são regidos pelo símbolo do Bezerro de ouro. De acordo com o *Dicionário Bíblico* de Mackenzie, J.L (1984), o “Bezerro de ouro” tornou-se sinônimo de falso ídolo ou falso deus, pois Jeroboão, rei de Israel que não advinha de descendência real, criou dois bezerros para o povo adorar e esquecer-se do Rei da linhagem Real<sup>13</sup>. Assim, os contos regidos por este signo de maneira geral tematizam a obediência das personagens pelo dinheiro ou pelo poder, falsos ídolos da sociedade contemporânea. E mesmo quando não os idolatram, como no conto “Bezerro de ouro”, são seus reféns, como em “O rico sorriso de Rita”.

Para analisarmos os treze contos propostos, consideraremos apenas parcialmente a divisão acima feita pelo autor, pois ela além de dar conta apenas dos contos de um único livro, não vai ao encontro das características que pretendemos ressaltar em nossas análises.

#### 3.1 Temática Morte/Memória

##### “À sombra do cipreste”

---

<sup>13</sup> A passagem que ilustra este acontecimento pode ser encontrada na Bíblia em I Reis, capítulo 12, versículos 25-33. A seguir um trecho da passagem: “Depois de ter refletido bem, o rei mandou fazer dois bezerros de ouro e disse ao povo: ‘Basta de peregrinações a Jerusalém! Eis aqui, ó Israel, o teu Deus que te tirou do Egito’. Pôs um bezerro em Betel e outro em Dã. Isso foi uma ocasião de pecado, porque o povo ia até Dã para adorar um destes bezerros.” (BÍBLIA, I Reis, vers. 28-31)

“À sombra do cipreste” faz parte do livro homônimo de Menalton Braff (1999). Este conto está situado na categoria **Morte/Memória** e este é o ponto inicial do diálogo entre a obra braffiana e o Impressionismo, pois a memória é característica sobressalente desse movimento na literatura. A relação que a narrativa estabelece com a sociedade, ou seja, a relação entre texto e contexto será ressaltada à medida que avançarmos na análise.

O conto “À sombra do cipreste” trata de uma história na qual a matriarca da família – narradora autodiegética –, sentada na sala de sua casa, observa seus netos conversarem efusivamente a respeito de assuntos polêmicos como esporte e economia. Enquanto os observa, reflete acerca de sua vida, evocando os momentos nos quais ela, também jovem, travava o mesmo tipo de discussão.

Através de uma narrativa imersa no pensamento da matriarca e repleta de elementos sensoriais, a protagonista e narradora vai aos poucos descortinando o que se passa ao redor: os bisnetos brincando no jardim da casa, onde fica o cipreste que a acompanhara por toda a vida, seus filhos que após o almoço em família se retiravam para um cochilo nos quartos do andar superior e o calor da discussão ao lado.

Todos eles, filhos, netos e bisnetos foram criados sob a sombra do cipreste, a mesma em que ela também havia passado a vida e que agora a visitava todos os dias enquanto aguardava a morte. Mergulhada em memórias, a protagonista lembra-se de quando era criança e brincava ao redor do cipreste, gigante e imponente já àquela época, ou dos momentos, então mais adulta, em que passava horas a fio disputando verbalmente as opiniões sobre os mesmos assuntos que então seus netos discutiam, ou de quando tivera filhos e ajudara-os a crescer.

À primeira vista, o que mais se destaca no conto é a ênfase da narradora sobre a repetição de ações através do tempo. O que antes ela havia feito quando criança, adulta e idosa, seus filhos, netos e bisnetos o fizeram ou o fazem. Além disso, chama atenção a relação da protagonista com a morte: ela não possui uma visão trágica, antes aceita-a com naturalidade, porque sendo a morte inevitável a todos os seres vivos é, portanto, mera questão de tempo até sua inexorável chegada.

Assim, questão fundamental nessa narrativa é a passagem do tempo, pois se sua passagem implica a chegada da morte, da mesma forma implica aquisição de conhecimento, uma vez que só a idade proporciona clareza para reflexão e, conseqüentemente, sabedoria. Essa “mundividência” – termo de Massaud Moisés para designar a visão de mundo do autor (1969) – pode ser observada através de uma estrutura contística de oposição: a diferença entre os mais velhos e os mais novos, como veremos a seguir.

“À sombra do cipreste” obedece às três unidades aristotélicas de ação (crise da personagem que conduz ao fluxo de consciência e ritos da memória), espaço (cômodo da casa de onde a protagonista observa o que se passa) e tempo (após o almoço de domingo). O conto se inicia com a crise da protagonista, que é a valorização da velhice em oposição aos arroubos eloquentes, pouco profundos e levianos da juventude. O primeiro parágrafo mostra esta perturbação por meio das críticas tecidas a seus netos (adultos, mas ainda jovens):

Pronto. Agora eles começam.

Por que esta necessidade de fingir que são os nossos antepassados, repetindo gestos, assuntos, e até mesmo aquela maneira obscena de confiar no futuro, como se fossem eternos? A esta hora, a família toda já se dispersou. Os mais velhos, meus filhos, cabeças pesadas de neve e sono, subiram as escadas bocejando e arrotando, mas discretamente, como lhes ensinei há mais de cinquenta anos. Ao redor da mesa, ficaram apenas estes rapazes que adoram deglutir as tardes de domingo discutindo a bolsa, o campeonato de fórmula um – ou qualquer outro campeonato – contando anedotas picantes, mentindo sobre os respectivos sucessos. Eles competem sempre, sem descanso. Mesmo quando o tema é dos mais banais,

eles se atacam como se disso dependesse a própria sobrevivência (BRAFF, 1998, p.11).

Devemos observar que o incômodo da protagonista em relação à discussão que seus netos encabeçam ao final do almoço revela mais que uma reprovação das ações repetidas ao longo das gerações. Na realidade, para ela, tais discussões são marcas da juventude que, sem consciência, se compraz na oratória vazia em consequência da parca sabedoria adquirida pela pouca idade: “Ademais, que posso eu dizer aos rapazes sobre a morte e que eles possam entender [...]” (p.14). Neste ponto, voltamos à ideia de oposição presente na estrutura narrativa: a sabedoria dos mais velhos *versus* o pouco conhecimento dos mais novos, desdobrando-se em silêncio *versus* algazarra.

Alguns trechos nos conduzem a esse último desdobramento (silêncio *versus* algazarra), pois relacionado à matriarca, listamos “Risquei com o dedo o ar que eles respiravam” [...] (p.12) - em sinal de negativa: não há uso de palavras; “Me cumprimenta galante e malicioso, como se acabasse de me descobrir em meu esconderijo a observá-los. E ele tem razão. Nada me distrai tanto quanto ficar ouvindo as conversas destes rapazes” (p.13) – ela não participa nunca da discussão, apenas ouve-a; “[...] mas a idade ensina muitas coisas, e a mais sábia de todas é o silêncio” (p.13) e “A idade já me deu o direito de manter minhas opiniões em cofre escuro, sem as compartilhar com ninguém” (p.14).

Relacionado aos jovens, encontramos os seguintes trechos: “Ao redor da mesa, ficaram apenas estes rapazes que adoram deglutir as tardes de domingo discutindo a bolsa, o campeonato de fórmula um – ou qualquer outro campeonato [...]” (p.11); “Mesmo quando o tema é dos mais banais, eles se atacam como se disso dependesse a própria sobrevivência” (p.11); “Parecem mais sagazes quando discutem aquilo que vêem [...]” (p.14) e “Vai longe o tempo em que me batia guerreira na defesa de minhas ideias” (p.14) - para referir-se a quando era jovem.

O pouco conhecimento dos mais novos revela-se de forma negativa, pois a narradora utiliza os verbos  *fingir, deglutir, mentir, atracar-se, ameaçar, competir, não saber e “brincarem de adultos”* (p.15) para caracterizar as ações de seus netos. Também lhes são atribuídas palavras de sentido pejorativo como “maneira obscena” (p.11), “o mais gordo” (p.13), “tolos” (p.14), “risadas cheias de intenções ambíguas” (p.14) que revelam “muito da essência humana: caldo grosso e corrosivo” (p.14) e “primeiras aragens frias do meu inverno” (p.15).

Narrativa intimista devido a sua preocupação com a sondagem psicológica e o resgate memorialista, é por meio da narradora que em “À sombra do cipreste” o tema da morte ganha forma amena: suas memórias incitam à comparação de sua época com a de seus filhos e netos, que conduzem à conclusão de que só a velhice traz a sabedoria que faz o tempo ser enxergado como um tranquilo desfiar que leva à morte.

Para enfatizar tal caráter da morte é que a narradora, uma mulher sábia e sensível, permite que conheçamos, além das próprias impressões, as alheias – muito embora não se trate de uma narradora onisciente, apenas de uma mulher que passou pela juventude e, portanto, sabe do que está a falar. Destarte, ela nos conta que quando se é jovem, a morte é vista de maneira pejorativa e a intitula “megera” (p.14), mas conforme os anos avançam, ela mostra sua verdadeira face, adversa àquela vista pelos os mais novos: “[...] ela só desvenda o rosto àqueles cujas raízes já começaram a secar” (p.14). Também nos compartilha a respeito do silêncio, conquistado com os anos.

A morte perpassa todo o texto, pois está entre os assuntos discutidos ao redor da mesa: “Hoje, por causa do noticiário, eles disputam com furor a respeito da morte” (p.11), mesmo não tendo “familiaridade com a metafísica” (p.14). Se muitas vezes esse tema aparece de forma direta - “Ademais, que posso eu dizer aos rapazes sobre a morte e que eles possam

entender? [...]” (p.14) ou “Parecem mais sagazes quando discutem aquilo que vêem, mas deixaram-se atrair pelo encardido olhar da megera [a morte], e a discutem exaltados, como se ela fosse uma senhora de suas relações” (p.14) - outras vezes, ela aparece indiretamente, por meio de metáfora.

A maior metáfora presente nesse conto é o próprio cipreste. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (1998), o cipreste representa a morte. No conto, a relação que as personagens estabelecem com o cipreste pode ser comparada à que se estabelece com a morte. Assim, quando a narradora - que por sua idade e sabedoria aceita a morte de forma pacífica - espera todo dia pelo cipreste (e chega mesmo a pressentir sua chegada) está, na realidade, esperando pela morte. “Prazer e susto” (p.11) é como ela define sua impressão em relação à chegada diária da sombra do cipreste. Essa visita diária da sombra é a face da morte que a cada dia se mostra mais. Essa enleia toda a família, mas apenas a matriarca, com sua sabedoria, a sente por meio da sombra que invade docemente a sala, entrando pelas cortinas e, por isso, diz a personagem: “[...] eu a sinto aninhada a meus pés” (p.11). Porque é um símbolo, o cipreste é atemporal, já existia antes da narradora nascer e estar sob seu domínio é inevitável:

Não sei quem pode ter plantado este cipreste. Quando me dei conta, por fim, de minha existência sobre a Terra, e resolvi, então, participar das atividades de outras crianças (que mais tarde descobri serem meus irmãos e meus primos), já encontrei o cipreste erguido para as nuvens, tão fechado em seu cone escuro, tão abotoado e só, que não tive escolha e me tornei sua amiga (BRAFF, 1998, p.12).

O cipreste coloca em destaque a percepção do tempo, pois tal qual a árvore, a onipresença do tempo é inevitável e ambos possuem uma força implacável, sendo, também, onipotentes: a todos subordinam, o transcorrer do tempo e a visita diária do cipreste são um caminho inevitável para o fim. Por isso, os mais jovens o evitam, querendo derrubá-lo - “No ano passado, estes senhores que discutem em volta da mesa, meus netos, ameaçaram derrubar o cipreste: Um salão de jogos, aí neste lado da casa, hem vovó, muito mais útil do que um jardim, não acha?” (p. 12).

Além de metáfora, o cipreste evidencia uma terceira oposição existente no conto, pois à medida que Braff tematiza a morte, não deixa de abordar também a vida. Para Jacques Derrida (apud NASCIMENTO, 1999), esse movimento é chamado de “economia de morte”. De acordo com o teórico, vida e morte são amálgamas pulsionais dependentes um do outro. Não há vida sem morte, ao passo que só com a morte pode-se chegar à vida: “a morte como pulsão [...] representa o suplemento da vida” (p.173). O ciclo de **morte e vida** ou **vida e morte** é, no conto, representado pela repetição das ações familiares, uma vez que a repetição é um ciclo, assim como a morte: daí provém a importância dessas repetições:

As cortinas acabam de balançar, brandamente, à passagem da gritaria ensolarada que sobe do jardim. Não há nada fora do lugar, todos os papéis cumprem-se rigorosamente. Quando essas crianças tiverem cansado das brincadeiras de crianças, assumirão seus lugares em torno da mesa, depois do almoço, nos domingos. (BRAFF, 1988, p.15)

Ratificando tal leitura, é possível notar que existe uma dubiedade do símbolo do cipreste, caracterizando-o como símbolo de morte e vida. O primeiro foi enfatizado acima, mas a árvore é evidente símbolo fálico, o que nos reporta ao simbolismo da vida e retoma a ideia de ciclo. É preciso dizer que essa oscilação de significados é traço impressionista, porquanto trabalha com a percepção de extremos contraditórios.

A técnica impressionista, por meio do tempo, memória e ritmo desempenha grande papel na consolidação da “mundividência” do autor. Esses elementos aparecem de maneira

imbricada e sua separação é difícil. A conjugação deles é responsável pela *técnica de esfumaçamento* impressionista, desfazendo os contornos da narrativa e tornando difícil o entendimento do conto a priori. É preciso, portanto, estar atento às memórias resgatadas ao longo da história.

O tempo cronológico - implícito nesse caso - é muito importante à medida que seu transcorrer é o caminho inexorável para a morte. O fluxo de consciência da narradora é, portanto, junção de memória e tempo psicológico em meio a situações do presente. Nesse sentido, adjuntos adverbiais de tempo são muito utilizados: “agora”, “todos os dias”, “depois do almoço”, “tardes de domingo”, “sempre”, “hoje”, “enquanto”, “há mais de cinquenta anos”, “a esta hora”, entre outros.

Visão, tato, audição e paladar estão presentes e corroboram com a construção dos elementos impressionistas: a **visão** é sentida por meio do jogo de luz e sombra que o cipreste provoca - o próprio título do conto indica este jogo. Esse é, portanto, um sentido importante porquanto a sombra é a onipresença do cipreste; o **tato** é provocado pela falta de visão que a sombra do cipreste provoca, evidenciada por esse comentário da narradora: “Nem de óculos enxergo direito nesta penumbra, e meus dedos acabam de farejar dois pontos perdidos só nesta carreira” (p.12); o **paladar** fica implícito, pois as personagens acabam de terminar o almoço de domingo quando iniciam a discussão e alguns dos mais velhos retiram-se para a siesta; a **audição** é também importante, pois o silêncio ou a algazarra formam a oposição principal do texto, haja vista ser o primeiro um direito adquirido pela velhice, além de sabedoria.

A técnica impressionista é importante na criação de uma narrativa que pretende ser também uma reflexão acerca da morte, uma vez que ela cria a atmosfera intimista necessária à reflexão metafísica. Contudo, por meio de duas grandes oposições, **velhice e juventude e morte e vida**, compreendemos que a morte é vista de forma natural porque a experiência proporciona sabedoria.

No plano da linguagem, algumas construções metafóricas como “cabeças pesadas de neve e sono”, “tão fechado em seu cone escuro, tão abotoado e só”, “à passagem da gritaria ensolarada que sobe do jardim”, ao mesclarem os vários sentidos, causam estranhamento e são também responsáveis, no poético da linguagem, pelo adensamento da atmosfera impressionista e pelo “esfumaçamento” – este também é possível pelo jogo de luz e sombra, interna e externa, que o conto explora. De novo, a oscilação tão impressionista entre percepção de extremos contraditórios.

### “A coleira no pescoço”

Do livro homônimo (2006), o conto “A coleira no pescoço” também pode ser classificado como pertencente à temática **Morte/Memória**. Nesse livro, todos os contos foram subdivisionados pelo autor entre “signo de touro” - que contempla as narrativas da primeira parte do livro - e o “bezerro de ouro” - que recobre a sua segunda parte.

Essa narrativa aborda a temática do fim da vida, por meio de uma história que conta a penosa caminhada rotineira de um “velho” e seu cão, também velho. É cedo e a cidade ainda dorme; faz frio e o dia está repleto de nuvens “grossas e leitosas” (p.10), pois o sol ainda não saíra. Entre cão e dono existe uma relação intolerável e desgastada que se foi acentuando ao longo dos anos. No decorrer da caminhada, percurso que para ambos parece “interminável” (p.12), recusa, rancor e repugnância são os únicos elos entre esses dois seres solitários que se odeiam.

Em ambos é visível a dificuldade física. Dor e lentidão (as personagens quase não saem do lugar) acentuam a árdua caminhada que cumprem como um itinerário inevitável:

suportam-se e nem sequer olham-se nos olhos. Entre outras coisas, para o “velho”, o cão não passa de um fardo do qual não se pode desfazer; para o cão, a mágoa pelos castigos do passado e por sua prisão na coleira não consegue ser superada e, por isso, resiste à caminhada, mesmo sabendo que inutilmente. Para cada qual, o outro é um peso, no entanto, estão visceralmente ligados, “acorrentados um ao outro, cumprindo uma interminável caminhada” (p.12).

Menalton Braff coloca-nos diante de uma narrativa que se caracteriza por ter duas personagens-protagonistas em plena crise. Essa situação pode ser identificada na medida em que as personagens enxergam suas existências como um destino penoso a ser cumprido. Nesse sentido, o fim da vida é visto de forma negativa, porque além dos danos da velhice, faltou-lhes a liberdade. Seus sentimentos são de angústia, fraqueza e passividade, pois aprenderam a aceitar sua condição, como pode ser observado através do pensamento do cão: “Há muito, entretanto, havia desistido da liberdade. Ultimamente, intuía a existência de correntes menos visíveis e de elos sem forma definida, mas quase todos muito mais rígidos do que os dentes de um cão” (p.10). Assim, já à primeira leitura podemos associar metaforicamente a corrente do cachorro às várias correntes que prendem o ser humano.

Em “A coleira no pescoço”, percebemos um narrador onisciente que focaliza internamente tanto o “velho” quanto seu cão e faz uso do discurso indireto livre para dar voz às suas duas personagens: “Seu corpo todo era uma recusa tensa e escura, e ele tinha o olhar aborrecido de quem não pode esperar mais nada da vida além daquela coleira no pescoço [...]” (p.09); “A dor no ombro esquerdo só poderia ter como causa a teimosia daquele maldito cão, que nunca aceitava sem resistência as caminhadas matinais” (p.11).

Tanto onisciência quanto focalização interna permitem uma leitura intimista e esses recursos estão ligados à memória. É por meio dela que, aos poucos, a relação entre o cachorro e seu dono vai sendo explicada, entrecortada por descrições espaciais ou psicológicas. O tempo é, portanto, interior e, de certa maneira, proustiano, pois as lembranças do passado são vividas intensamente no presente, corroborando para o sentimento de recusa, rancor, aborrecimento e repugnância, que nutre a relação de ambos e faz da caminhada, que espacialmente e mesmo cronologicamente parece ser mais curta do que percebem o cão e o “velho”, longa e insuportável.

A inação presente em “A coleira no pescoço” está atrelada à ênfase na memória e no tempo psicológico e, por isso, podemos dizer que este é um conto de atmosfera, pois não há enredo, apenas reminiscências, sentimentos e tensão psicológica – a ação é quase nula e manifesta-se apenas em curtos passos dados pelos protagonistas com imenso esforço e dificuldade. No entanto, são essas memórias que dão tanto a um como a outro a consciência de sua condição, por isso “velho” e cão aturam suas existências de forma passiva: “cada um tem que cumprir o seu itinerário na vida, pensava o velho, com o braço esquerdo esticado para trás, puxando seu fardo” (BRAFF, 2006, p.11).

O narrador é enfático ao apontar o drama que recai sobre as personagens:

Nos últimos tempos, chegaram a passar dias, semanas, às vezes, sem a troca do menor gesto que os ligasse. E isso foi acontecendo aos poucos, sem que percebessem. O latido rouco do cão já não tinha qualquer significado, e o ruído desnecessário exasperava o velho, que detinha o poder do castigo. Então espancava o companheiro, sem dó, para depois ralar com ele, exigindo que ficasse quieto. O cão se encolhia todo e soltava uma espécie de gemido agudo pela boca fechada. Modelavam-se os dois, um pelas rabugices do outro. Por fim, aprenderam a engolir o próprio rancor em silêncio (BRAFF, 2006, p.12).

O tempo cronológico também existe no conto, mas ele é usado de forma diminuída, com poucas referências. Apenas sabemos que estão na rua, em um local do qual praticamente

não saem, pois a resistência do cachorro e velhice de ambos dificulta o movimento. É possível presumir, no entanto, que se trata de um momento bem cedo do dia, porque as marcações temporais assim denunciam por meio de frases como estas: “[...] a uma hora daquelas da manhã [...]”(p.10); “A manhã passava sozinha sem auxílio nenhum do sol, que se mantinha escondido entre nuvens grossas e leitosas” (p.10); “Tosses e vozes mal chegavam às venezianas: a cidade recusava o dia. Além do velho e do cão, “[...], bem poucos transeuntes, de cabeça baixa, enfrentavam o frio que ainda restava da noite longa” (p.11) e “Quando o sol, por fim, se mostrou entre galhos e platibandas [...]” (p12).

Todas as frases indicando a marcação cronológica do presente estão citadas acima, evidenciando que o seu parco uso cede lugar às marcações temporais psicológicas, através da memória. O espaço da caminhada também é evidenciado, mas ele está ligado ao ritmo da narrativa, que é muito lenta e, por vezes, quase para.

“A coleira no pescoço” é uma narrativa na qual a dificuldade, os danos físicos, rabugices e rancores da velhice ganham relevo, porque para além de características da personagem, o envelhecimento consiste também em realidade enfrentada pelo homem contemporâneo: o comportamento do idoso, a maneira como é visto pela sociedade, o aumento gradativo da expectativa de vida são exemplos de como esse assunto é importante para a sociedade atual. E o ritmo que Braff imprime através de todo o conto é vagaroso, chegando a ser penoso mesmo, porquanto ele é sempre interrompido. Tal qual o objetivo do “velho”, que é a caminhada matinal com seu cão, o ritmo visa a caminhar, no entanto, sem sucesso porque está atrelado ao protagonista, que possui dificuldades imensas para avançar.

Percebemos o andamento do ritmo pela espacialidade percorrida. No início, a dificuldade já se mostra presente, pois logo no primeiro parágrafo “O velho parecia fazer um esforço enorme para puxar o cão ladeira acima [...] cuja cabeça se mantinha o tempo todo virada de lado, o focinho apontando para a rua. Seu corpo todo era uma recusa tensa e escura [...]” (p.09). No entanto, a tentativa de caminhar é o tempo todo suspensa, primeiro pelo vento que levanta folhas e detritos da rua, em seguida para dar vazão aos pensamentos do cachorro e depois ainda para a descrição do dia que amanhecia. Só no quarto parágrafo há uma nova tentativa de andamento, do ritmo e dos protagonistas, mas o velho “[...] andou coisa de três passos. [...] Preso à ponta da corrente esticada, ele [o cão] apenas manteve o equilíbrio: suas patas tentavam cravar as unhas no ladrilho do passeio, mas era uma tentativa absurda” (p.10). Em seguida, e no mesmo parágrafo, há mais pausa que introduz os pensamentos e sentimentos do cão. Dois parágrafos para frente, e a tentativa de caminhada recomeça: o “velho” puxa seu “fardo” (p.11). Mais dois parágrafos de pausa para a ação reiniciar, mas “As pernas secas do velho, com seus joelhos gastos, mediam o passeio de quarenta centímetros a cada vez que se moviam [...]. Depois de avançar meia dúzia de metros, o velho parou, suado, a mão direita espalmada contra uma parede cinza” (p.11-12), e a pausa ressurgiu, para apenas no último parágrafo voltarem a caminhar.

O emprego de orações coordenadas e uso excessivo de vírgulas colaboram para a lentidão do ritmo. Seu efeito pode representar uma maneira negativa de encarar a velhice pelos protagonistas porque além das dificuldades físicas, toda a existência pode ser um fardo, pois o homem está sempre atrelado a correntes das quais não se pode desvencilhar (“ultimamente, intuía a existência de correntes menos visíveis e de elos sem forma definida, mas quase todos muito mais rígidos do que os dentes de um cão”, p.10).

Todavia, o fim da vida foi encarado negativamente **apenas** pelos protagonistas, pois suas escolhas lhes acarretaram suas situações atuais, mas a visão da velhice não é, necessariamente, sempre vista dessa maneira (como provam os outros dois contos desta temática). Duas passagens confirmam essa afirmação. A primeira tem o “velho” como protagonista: para se proteger do vento, ele cobre o rosto com seu boné de lã. Durante este ato, pondera que “uma das maneiras de se morrer poderia ser assim mesmo: sufocado pelo

cheiro da própria cabeça, um cheiro de suores noturnos e pesadelos” (p.09). A outra passagem mostra o pensamento do cão, que confessa “Há muito, entretanto, havia desistido da liberdade” (p.10).

Morrer “sufocado pela própria cabeça” é a desistência da liberdade. Essa expressão é uma metáfora para nos dizer que somos sujeitos de nossas próprias escolhas. Paradoxalmente, ser sujeito das nossas escolhas implica também ser objeto delas, porquanto estas produzem consequências. Por isso, estavam “acorrentados um ao outro” (p.12), cada qual cerceando a liberdade alheia, aturando-se as rabugices. Substantivos como *desgaste, fardo, destino, esforço, danos e verbos como suportar, arrastar, irritar* ou *cumprir* estão presentes ao longo do texto.

Desse modo, em uma leitura mais atenta percebemos que o “velho” e o cão não são simples vítimas da contingência, mas reféns de suas próprias escolhas, pois elas definiram o final de suas vidas. Além disso, ainda é possível afirmar que “velho” e cão são, na realidade, as mesmas pessoas.

No meio do texto, há uma passagem quase imperceptível que nos leva a essa conclusão: estão acorrentados um ao outro, cumprindo seu destino e sentem repugnância, entre outros sentimentos mútuos. Compartilham, paradoxalmente, da mesma ideia, mas esta ideia em comum os afasta, por isso o cão se acha “o lado de fora” (p.10). Cabe nesse ponto uma reflexão: o que não é o lado de fora senão o outro lado da mesma pessoa ou do mesmo objeto? Esta passagem denuncia que o lado de fora é o cão, ou seja, o próprio velho. A ligação por uma corrente reafirma essa interpretação.

Se são a mesma pessoa, “fardo” passa a ter novo significado: o outro não é mais o fardo, e sim o próprio eu o é. Esse pensamento conduz novamente à ideia de que morre-se sufocado pelo cheiro da própria cabeça, ou seja, pelas próprias escolhas. A morte, portanto, não tem um valor negativo generalizado. Nesse conto, ela é vista de maneira negativa porque as personagens a veem assim, mas isso não significa que essa seja a “mundividência” de Braff.

A técnica impressionista usada pelo autor corrobora para esse efeito, porque capta as impressões dos protagonistas em relação ao mundo que os cerca. O que caracteriza este modo de expressão é a linguagem elaborada, repleta de aliterações, assonâncias e a presença dos sentidos. No exemplo abaixo, o som sibilante contribui para criar o efeito do vento que passa pelas personagens e os impede de caminhar. Ao se trata de qualquer vento, mas um vento forte que, além de impedi-los, contribui para caracterizar o quão cedo e fria estava a manhã, o que tornava a caminhada ainda mais penosa:

A caminhada ficou suspensa à espera de que o vento fosse brincar em outras bandas da cidade, em alguma rua onde, a uma hora daquelas da manhã, ninguém cumprisse o destino de caminhar. Enquanto isso, parado sobre as pernas muito abertas, o velho suportava, paciente, as agulhadas da chuva de areia no ar (BRAFF, 2006, p.10).

Mas ao longo do texto, há muitos exemplos de aliteração, como em “a sola seca de seus sapatos esfolava o ladrilho da calçada, arrancando-lhe um ruído ríspido, áspero, como de alguma coisa que se arrasta, e isso irritava o cão” (p.09) – repetição de “s” e “r”/“rr”; “[...] principalmente quando seus pés encontraram as arestas duras de alguns ladrilhos salientes, empurrados para cima por raízes grossas que se escondiam debaixo da terra” (p.12) – repetição de “r”/“rr”; “Uma língua de vento gelado passou rente ao chão, levantando em revoada, vida efêmera, folhas mortas de magnólia e de plátano [...]” (p.09) – repetição de “l”/“lh” e “r”; “[...] e sem a vigilância daqueles dois olhos lacrimosos, presos em suas órbitas avermelhadas, a figura do velho causava-lhe repugnância” (p.10) – repetição de “l”/“lh”, “r” e “s”.



Nas repetições, observamos que o “r/rr” é a consoante mais explorada do texto. É interessante observar como ela, rascante e raspante, segura o próprio movimento. Este é um exemplo de como a forma, o significante, corresponde ao conteúdo, ao significado, na obra do autor. Com essa mesma razão, seguem alguns exemplos de assonância:

“Seu corpo todo era uma recusa tensa e escura” (p.09) – repetição de “e”, “u” e “a”; “[...] o cão encolheu-se, em proteção, quando o velho levou com a mão direita o lenço ao nariz. As orelhas pretas e caídas não se moveram” (p.10) – repetição de “ao”; “A dor no ombro esquerdo só poderia ter como causa a teimosia daquele maldito cão” (p.11) – repetição de “ia”; “O vento amainou, e o boné voltou para o alto da cabeça do velho. Sem proferir uma palavra, ele andou coisa de três passos. Outra vez [...]” (p.10) – repetição de “ou”.

Em relação ao emprego dos sentidos, os mais relevantes no texto são: o **olfato** do cachorro que, mesmo velho, ainda sente os perfumes da magnólia e do plátano - “A idade não lhe extinguiu o faro” (p.11); a **audição**, pois o latido era um incômodo - “O latido rouco do cão já não tinha qualquer significado, e o ruído desnecessário exasperava o velho, que detinha o poder do castigo” (p.12); a **visão**, uma vez que cão e “velho” já não conseguiam encarar-se - “Um rancor muito antigo impedia que os dois se encarassem. Mesmo por trás, e sem a vigilância daqueles dois olhos lacrimosos, presos em suas órbitas avermelhadas, a figura do velho causava-lhe repugnância. Por isso o pescoço torto, a cabeça virada para a rua: o lado de fora” (p. 10); e, por fim, o **tato**, pois tanto a prisão pela corrente quanto a resistência a ela são expressas por esse sentido - “O cão sabia, por experiência, que estava preso à ponta de uma corrente esticada. Muitas vezes a vira; outras, experimentara seus dentes nos elos de ferro”, (p.10) “[...]suas patas tentavam cravar as unhas no ladrilho do passeio, mas era uma tentativa absurda” (p.10). Há ainda mais ocorrências dentro do conto, entretanto as que aqui foram apresentadas servem apenas para ilustração.

A técnica expressionista foi utilizada e ajudou a criar um estado de tensão que, aliado ao ritmo, resultou na atmosfera de angústia. Como característica, velho e cão são retratados de maneira exacerbada: toda a descrição corporal enfatiza defeitos e fraquezas físicas, como “olhos lacrimosos”, “joelhos gastos”, “latido rouco”.

Encontramos o uso de palavras fortes e descrições exageradas, que não apenas caracterizam as ações das personagens, como também a maneira de enxergarem uma à outra. Assim, “o velho parecia fazer um esforço enorme para puxar o cão ladeira acima” (p.09). Além disso, os ruídos que o “velho” fazia eram “ríspidos, ásperos” (p.09) que incomodavam e o olhar do cão era aborrecido, e tinha repugnância de seu dono.

É possível afirmar acerca desse conto que é a tensão criada pelo exagero proveniente do Expressionismo a principal responsável por intensificar a atmosfera de angústia do conto, enquanto o Impressionismo, com suas metáforas, aliterações e sinestésias, intensifica o subjetivismo. Esse subjetivismo indica que o fim da vida é sentido negativamente pelos protagonistas, o que não implica a visão do autor, haja vista que seus outros contos da temática **morte** não apresentem esta perspectiva.

### “No dorso do granito”

Tirado de *À sombra do cipreste* (1999), esse conto que vamos estudar narra um trecho da vida de Solano, matador de aluguel que está de tocaia. O conto inicia com a descrição do céu em fim de tarde, cor “pêssego-maduro” (p.83) e estático. Não há vento e esse detalhe incomoda o protagonista, porque, para ele, esse tipo de céu é presságio de desgraça. Após muito tempo caminhando, acomoda-se no local designado para executar o serviço e percebe ao redor a paisagem que o cerca: a descrição é bastante detalhada.

Enquanto espera, a paisagem estática e a chegada da noite o incomodam e assustam. Mas enquanto fuma seus cigarros para esperar, dá vazão às memórias da infância, lembrando-

se da vida difícil de seus pais na roça e de sua árdua relação com o pai. A partir de suas memórias, também ficamos sabendo que ele não matava por prazer (ao contrário, fora a alternativa para não seguir o mesmo destino dos pais) e que aquele serviço deveria mudar sua vida, pois a partir dele não haveria mais a necessidade de matar.

Quando a noite chega, Solano prepara seus pertences, dispendo-os sobre o dorso de granito onde se encontra. No entanto, como não sabe o quanto teria de esperar, resolve estirar a perna, descansar. O sono o surpreende e ele acorda somente no outro dia, quando toda a paisagem volta a estar ensolarada.

“No dorso do granito” tem como tema a morte, pois é a partir dela que Solano ganha a vida (paradoxo) e sua estrutura está toda baseada em relações de causa e consequência. O ponto inicial é a infância do protagonista, que é revivida por meio de suas memórias. Através dela, sabemos das dificuldades financeiras da família, do trabalho árduo na roça - “Porque levar a vida que o pai sempre levou, de sol a sol na roça, todos os dias do ano, pra não ter mais do que a comida, de cada dia [...]” (p.86) -, da complicada relação com o pai, que se recusava a sustentá-lo e o obrigava a trabalhar - “Com o pai, à mesa, não tinha como ficar, porque ele repetia aquela história de encher o bucho de marmanjo” (p.86), “Amanhã mesmo, seu vagabundo, amanhã mesmo. Nem um minuto a mais. Na roça ou na estrada. Ele, seu pai avelhantado, o corpo roído pelas traças, alquebrado pelo trabalho. Ele, um homem com um dos pés na outra margem de seus limites, por isso mesmo desesperado” (p.87).

Embora não iniciem a narrativa por estarem a partir do quarto parágrafo, essas dificuldades, trazidas pela memória, constituem o ponto basilar para a análise do texto, pois é tão-somente a dificuldade financeira a causa da partida de Solano. Como consequência, o protagonista torna-se um matador de aluguel. Para o leitor, é brusca a transição da infância para a velhice de Solano (momento da enunciação), pois sua profissão e idade só se esclarecem no sexto parágrafo (um pouco mais da metade da narrativa, que ao total possui onze parágrafos): na primeira parte do conto há o uso da *técnica de esfumaçamento*, que apaga o contorno da narrativa e provoca imprecisão quanto a alguns detalhes. A causa inicial é, portanto, a situação financeira e sua consequência é a profissão que escolhe (essa situação evidencia a interferência de fatores externos ao conto que são determinantes para sua realização).

Mas a profissão do protagonista acarreta uma segunda consequência: o medo. Para um matador, esse sentimento parece ser impensável, no entanto, ele não apenas humaniza Solano, como estabelece um elo entre o menino das reminiscências e o velho do momento da enunciação, fazendo com que sejam, embora distantes em tempo e em experiência, os mesmos.

Isto ocorre devido à brusquidão com que a vida do jovem rapaz se modifica, tornando-o um matador. Ele, quando ainda menino, tinha como desejo não sofrer das agruras econômicas dos pais e, por isso, não tinha, necessariamente, índole má. Esta característica parece se manter com a idade: ao tornar-se matador de aluguel, mesmo depois de anos de experiência, Solano não se rende à frieza deste trabalho e isso pode ser observado por meio das tentativas de se convencer de que a situação só era aquela devido à necessidade - “Não que seja um trabalho prazeroso: a náusea inevitável à vista da morte, o desconforto estético de ver um corpo inerte e frio. Mas era sua oportunidade, talvez a única” (p.86). Para se convencer, dizia a si mesmo “É justo, ele repetia sem coragem de encarar ninguém, é justo um velho como eu” (p.88).

Mesmo assim, a personagem demonstra domínio e experiência no serviço que presta, porquanto se apresenta como uma pessoa meticulosa, chegando mais cedo para exame do local em que vai atuar, mostrando-se acostumado com as esperas ou demonstrando destreza em percorrer caminhos inóspitos ou bravios.

Reiterando, seu lado humano é reforçado pelo medo. Tal como um menino, sente medo da noite, bem como dos fenômenos da natureza, que o inquietam e o assustam. Por isso, a atmosfera estática causa-lhe tensão, o vento quente, “aroto da terra” (p.87), indica-lhe má notícia. Não à toa, o protagonista nutre grande respeito pela natureza. Além disso, ao sentir medo pensa nos pais, sobretudo na mãe, e deseja voltar ao tempo em que podia estar com eles, como se assim estivesse protegido:

O céu, então, escurece de repente, sem transição, e duas estrelas, das pequenas, aparecem piscando na superfície translúcida: Solano acaba de transpor o limite entre o dia e a noite. E isso o inquieta. E assusta. Num salto, fôlego suspenso, o corpo rígido dilacera a superfície do rio. Dia, noite, os ventos e a chuva: sem comando de qualquer ser humano – nem os mais poderosos da Terra, nem os maiores fazendeiros do mundo. Seu respeito místico pelos fenômenos da natureza, que ele não entende, é incômodo como um medo. Melhor lidar com fraqueza de gente. O medo é um verme fedorento que mora dentro dele, que sobe até a garganta depois desce até os intestinos. Às vezes, ele sente o bicho se movendo, faminto, roendo tudo que cai de bom no vazio do seu corpo, lambendo seu coração com língua de lixa. Nestas horas chega a sofrer uns repuxos no peito, saudade da mãe, e do pai também, mas principalmente da mãe, que lhe passava sorradeira aquelas moedas. Com o pai, à mesa, não tinha como ficar, porque ele repetia aquela história de encher o bucho de marmanjo. Mesmo assim, às vezes, sentia vontade de voltar a viver com eles, naquele sossego deles e com aquela mesma falta de qualquer resto de esperança. (BRAFF, 2006, p.85-86)

O repentino, até agora abordado pela maneira com que foi sentida a transição do protagonista menino para o matador já velho, é repetido em diversos momentos da narrativa, mas por outros elementos: a passagem do dia para a noite, por exemplo, faz-se de maneira rápida, assustando Solano. O vento quente, mensageiro de más notícias também chega “de repente e de maneira imprevista” (p.87). Podemos entender que essas passagens bruscas de uma situação a outra ajudam a ratificar a súbita mudança na vida do protagonista, pois é como se o autor nos dissesse que são comuns essas mudanças no contexto em que se insere a personagem principal.

Abordando a relação entre infância e velhice, afirmamos que Solano jovem e velho conserva características iguais não somente pelo medo e o desejo de retorno ao lar, mas o próprio fim da narrativa indica sua necessidade de tornar-se criança novamente, pois no conto, quando controla seu medo e arruma seus pertences, ajeita seu corpo em cima do granito confortavelmente. A posição que lhe apraz é a fetal e, protegido, entrega-se ao sono:

Quando o sono desce das copas escuras como carícia de plumas e fecha seus olhos, Solano deita sobre o lado direito, dobra os joelhos e ensaia um sorriso que não chega a transpor os lábios ressecados. Então ajeita-se melhor, adaptando o corpo à superfície áspera e irregular, arruma o chapéu debaixo da cabeça e pisca prolongado. (BRAFF, 2006, p.89)

Destacamos o hábito de fumar e acompanhar a fumaça do cigarro como uma ação que lhe proporciona imenso prazer e o faz assemelhar-se a um menino que brinca com as nuvens do céu, imaginando-lhes formas: “São os melhores momentos de sua vida, estes, quando, sentado à espera, sem nada a fazer, solta a fumaça do cigarro lentamente e acompanha com olhar de menino sua subida azul espiralada” (p.84). A própria palavra “menino” é empregada pelo autor de maneira a chamar atenção para esse caráter do protagonista.

“No dorso do granito” é uma narrativa baseada em relações de causa e consequência na medida em que a escolha do menino Solano, com clara existência no Solano velho, tem

como resultado seu trabalho com a morte. Seu ofício, entretanto, tem como consequência provocar-lhe medo, fazendo-o acreditar em presságios da natureza. Por fim, esse medo acarreta respeito à natureza e vontade do retorno à casa dos pais. Esse desejo ratifica a hipótese de que menino e velho convivem em um mesmo corpo.

Tudo isso é contado por meio de um narrador em terceira pessoa e onisciente que, focalizando os sentimentos de Solano, humaniza a dura realidade de um matador de aluguel. Ademais, ritmo, espaço e técnica impressionista ajudam a compor a relação acima descrita.

O ritmo do conto é bastante lento no início, quase estático, porque contém descrição de paisagem e muitas divagações trazidas pela memória: sabemos do local em que se encontra, da sua experiência, da natureza ao redor, da relação familiar árdua, de sua condição social quando mais novo. De repente, quando sente o vento morno que pressagia más notícias e o envolve de maneira a não conseguir desprender-se, o ritmo da narrativa muda, torna-se mais dinâmico. Nesse momento, memória e descrição cedem espaço à ação, pois Solano arruma seus pertences para esperar a ocasião do abate e se ajeita numa boa posição para tocar sua vítima. No entanto, assim como bruscamente o ritmo se alterou, o final também surge inesperado com o sono do protagonista e toda a ação é interrompida: o matador acorda só no dia seguinte, com o sol a pino.

O espaço é detalhadamente elaborado, mostrando uma paisagem bela e bastante impressionista na medida em que são descritas árvores e plantas compondo um cenário pictórico. O céu possui cores pastéis, de “pêssego-maduro” (p.83), bem ao agrado dos impressionistas, as plantas são descritas uma a uma com seus nomes: há bananeiras, açoita-cavalos, sebes, macegas, vassourinhas, vimes e salgueiros, há também um outeiro, um barranco e um pássaro chamado curiango que rasga o céu, compondo com sua cor mais uma pincelada impressionista: “Risco preto silencioso, raio sem brilho, um curiango fere o céu – nesga de azul luminoso enquadrado entre copas de árvores – e pousa na estrada” (p.85).

Acompanhemos, então, esses elementos nas próprias palavras do autor:

O imenso elefante de granito escuro imerso na sombra compacta de uns açoita-cavalos, o barranco de dois metros de altura despenhadeiro sobre a estrada, a pequena sebe natural, de macegas e vassourinhas a esconder dos passantes o dorso de pedra. Fechando a retaguarda, uns pés inexplicáveis de bananeiras [...]. Para além da estrada, cruzando a cerca, desce um descampado que se estende até o pé do morro e termina num capão escuro. Nenhum movimento por ali, nada que possa ter vida senão, talvez, alguns seres miúdos, desses que rastejam sem altura, anonimamente. (BRAFF, 2006, p.83)

Coisa de légua e meia para trás, atravessara um córrego fundo, de água bonita, remansosa. Água de uma cor fria por conta das sombras de vimes e salgueiros mergulhando os braços até alcançar com os dedos o leito lodoso do ribeirão: os cotovelos molhados. Frescor de água, silenciosa, mas a um estirão de desanimar, até mesmo para uma garganta pegando fogo. (BRAFF, 2006, p.84)

A paisagem contribui para humanizar o protagonista porque a beleza o toca, embora ele ainda sinta-se amedrontado pela cor do céu ou pela atmosfera estática que sinalizam coisas ruins. A noite abre seus sentidos e ele sente medo também do “vento morno, saído quem sabe das entranhas do planeta, arrote da terra, um vento com cheiro de enxofre, quente e áspero” (p.87).

A técnica impressionista foi mormente empregada para a descrição espacial, no entanto, sinestesia, metáforas e aliterações ajudam a compor o teor lírico desta narrativa. **Morte/Memória** é a temática principal. É preciso fazer um breve comentário sobre a memória: ela está presente, de maneira metafórica e indireta, no título do conto, pois de acordo com a sabedoria popular, elefantes nunca esquecem: Solano tampouco. Na narrativa,

Solano apóia-se no “dorso do granito”, que é, na realidade, uma pedra com formato similar às costas de um elefante.

A desigualdade social e a sujeição a qualquer trabalho para garantir a subsistência subjazem ao conto. Essas condições precárias fazem parte da sociedade contemporânea e, nesse caso, foi o que possibilitou a realização dessa narrativa.

### **Considerações acerca da temática Morte/Memória**

Braff aborda várias maneiras de encarar a morte. Como apontado no primeiro conto, “À sombra do cipreste”, ela é vista de forma natural: é inclusive esperada. Em “A coleira no pescoço” o fim da vida é sinônimo de decrepitude e, por fim, “No dorso do granito” mostra uma visão utilitarista da morte, pois é dela que o protagonista tira seu sustento.

Podemos concluir, então, que a mundividência do autor é o respeito por todas as formas de encarar a morte. A falta de juízo de valor leva a crer que Menalton não faz escolha por nenhuma dessas visões em específico. Cada visão sobre a morte é respeitada, pois está pautada em perspectivas distintas reforçadas pela subjetividade adjacente à técnica impressionista.

No primeiro conto, o jogo de luz/sombra, memórias, a construção metafórica como “cabeças pesadas de neve e sono”, que adensam a linguagem poética, compõem as características impressionistas.

Usando técnicas expressionistas, a repetição sonora de “r/rr”, no segundo conto, acentua o tom de angústia e tensão, característico desse movimento artístico, mas possui marcas do impressionismo também devido à adjetivação excessiva, sinestesia, uso da técnica de esfumaçamento e ritos da memória.

O último conto se utiliza das descrições plásticas do espaço, bem como do apelo a construções metafóricas, como o elefante, para reforçar os ritos da memória para o adensamento da técnica impressionista.

Em relação aos fatores externos, eles aparecem na narrativa de maneira sutil, mas contribuem sobremaneira para a intensificação da subjetividade, porque vêm acompanhados do fluxo de consciência e da memória. O envelhecimento, por exemplo, mostra diferentes discursos sociais, encarnados na forma como cada personagem vê a proximidade da morte ou o próprio tema da velhice. A desigualdade social ou o abandono também são abordados, o primeiro pelo conto “No dorso do granito”, o segundo pelo “A coleira no pescoço” e, porque não, em “À sombra do cipreste”, uma vez que a matriarca parece sentir-se sozinha.

### **3.2. Temática Relações familiares**

#### **“Crispação”**

Crispação faz parte do livro *À sombra do cipreste* (1999) e encaixa-se na temática das Relações familiares mormente por seu enredo tratar da vida de um casal que, com os anos, passou a viver em descompasso e em quase total ausência de diálogo. O enredo é o seguinte:

Na cozinha, uma atmosfera quase estática. Ela reflete talvez as atitudes do casal que, calado, toma café; quietos há mais de duas horas, acostumados com o silêncio que há anos os intermedeia, xícaras, toalha de mesa e pratos sujos são alguns dos objetos que ajudam a compor essa situação incômoda.

A partir da desconcertante cena de solidão, o narrador, cujo foco recai sobre a protagonista, revela ao leitor a trajetória de um casamento que vai da cumplicidade até o

momento atual, na qual o casal vive uma “vida comum em descomunhão” (BRAFF, 1999, p.43).

Por meio de um narrador onisciente que focaliza os sentimentos de Cacilda, descortinam-se as inúmeras tentativas da esposa para reatar o laço amoroso que os unia. Nós vemos-la empenhada em criar soluções para que a cumplicidade, o carinho e o diálogo voltem a fazer parte da vida a dois, no entanto, “[...] em dez anos atingiram a solidão. Feriram de morte o sortilégio dos desvendamentos.” (BRAFF, 1999, p.43).

Seu marido, um homem inerte, já não parece sentir mais vontades. Cabeça baixa, olhar fixo nas folhas verdes da toalha branca, não dá mostras de sentimento para com a esposa ou para com a vida. A protagonista chega mesmo a conjecturar que “devia ter vida interior suficiente para suportar longas jornadas sem um gesto, sem mover os lábios” (BRAFF, 1999, p.43).

Através de uma narrativa introspectiva, mergulhada no íntimo de uma mulher que sofre os desgostos da vida conjugal, é possível perceber que, para além de sentimentos macerados, causados pelo convívio doméstico, há problemas que pertencem a uma ordem maior, pois estão arraigados em questões sociais: a incomunicabilidade da sociedade contemporânea, que atinge inclusive o núcleo familiar e a apatia do homem frente a uma realidade problemática.

Não à toa “Crispação” serve de exemplo ao estudo de Literatura e Sociedade. O conto, repleto de uma linguagem cuidadosamente trabalhada e beirando à poesia, carrega em seu próprio título o estigma de personagens que se contraem devido a frustrações e problemas de incomunicabilidade.

O narrador adentra os pensamentos da protagonista para evidenciar o desencantamento com sua relação. Embora Cacilda, ao contrário de Rodolfo, tenha lutado pela paixão que outrora sentiam com ardor, acaba sendo tomada pela letargia do marido; ela já não vê mais sentido em lutar sozinha, em carregar o sonho de uma paixão avassaladora solitariamente, e por isso entrega-se à impotência, aprende a aceitar sua situação.

Por meio de uma linguagem crispada, mas fluida e poética, o equilíbrio entre a forma e o contexto é bastante sutil, pois é tão-somente através da narrativa impressionista - com seu emprego de sinestesia, de linguagem metafórica, das ações sugeridas, das ênfases nas sensações das personagens e no tempo psicológico -, da estrutura de oposição, ou ainda do ritmo do texto que vemos refletidos os problemas de incomunicabilidade ou inação.

Nosso ponto de partida é a atmosfera estática do texto: o primeiro parágrafo já o demonstra, pois é bastante descritivo, possui poucos verbos de ação, emprega linguagem poética e enfatiza o silêncio que permeia o casal:

Farelos de pão, duas xícaras de café, as flores verdes da toalha branca. Pela porta aberta da cozinha, penetrava o cheiro furtivo e fresco de um mundo encharcado, a débil e obsedante melopéia do céu em final de bulha no chuvisqueiro nascido com o princípio dos tempos. O relógio, o elefante azul de gesso, o guardanapo, a pilha de pratos por trás da vidraça. Há mais de duas horas a vã procura do que se disserem. A vida comum em descomunhão. Em dez anos atingiram a solidão, feriram de morte o sortilégio dos desvendamentos. (BRAFF, 1999, p.43)

Não apenas o primeiro, mas outros parágrafos seguem essa estrutura, imprimindo um ritmo que sugere inação e estaticidade. Assim, o momento da eunicação apresenta poucos verbos ou quase nenhum. Esse ritmo lento é cortado em duas ocasiões: a primeira quando,

lutando pelo seu amor, são narradas as várias maneiras e tentativas de Cacilda para atrair a atenção de seu marido. Nesse momento, abundam verbos de ação, e o ritmo acelera:

Irritava-se, no início, com sua inatividade tamanha e com os monólogos incommunicantes. Sofria os minutos vazios, as horas de compacto silêncio. Então brigava, cortava com violência os liames de Rodolfo com sua interioridade inacessível, arrastava-o para a superfície do acontecer, tudo na esperança de que aquilo não passasse de algum contratempo. Tentou alterar-lhe os hábitos, vestiu-se como se vestiam as meninas na idade da conquista, leu, informou-se, consultou conselheiros de revistas mensais, invocou, voltou a brigar sem outro resultado que o distanciamento cada vez maior. Percebeu a tempo que a prática de provocar Rodolfo desencaminhava suas relações para o impasse. Por isso, e depois de muito exercício, atingiu também aquela espécie de nirvana. Tornava-se melancólica, impacientava-se com o transcorrer dos dias perdidos. (BRAFF, 1999, p.44).

Observemos nesse fragmento como os verbos e as orações coordenadas assindéticas mostram uma personagem ativa e um ritmo mais rápido composto por uma longa enumeração de ações que dão dinamismo à narração: “brigava”, “cortava”, “arrastava-o”, “tentou alterar-lhe os hábitos”, “vestiu-se”, “leu”, “informou-se”, “consultou conselheiros”, “invocou”, “voltou a brigar”, em contraposição à narração do conto, repleta de adjetivos e substantivos e pobre em verbos.

Há aqui um interessante paradoxo: as inúmeras ações da protagonista no sentido de salvar seu casamento servem mormente para sublinhar a atmosfera estática do conto. Isso ocorre, pois quanto mais agia, mais se evidenciava o hiato existente entre o casal. E é o fracasso de Cacilda, as relações cindidas, o casamento arruinado que ditam o ritmo da narrativa e chamam a atenção para o fato de que, no momento da enunciação, a protagonista afirma ter desistido de agir.

A segunda ocasião de quebra situa-se ao final da narrativa, quando descrições, estaticidade, memória e poeticidade são deixadas de lado para ceder lugar ao diálogo entre as personagens. Esse é o clímax do conto, pois Rodolfo, o marido, modifica a atmosfera estática da narrativa ao desejar café - olhando nos olhos da esposa pela primeira vez em mais de duas horas. Essa ação surpreende o leitor, porquanto são as inações de Rodolfo as responsáveis pelo estado atual de seu matrimônio – do ponto de vista de Cacilda. Aqui, pela primeira vez, o diálogo é introduzido:

Há mais de duas horas Rodolfo olhava para as mãos espalmadas sobre a mesa. De repente levantou a cabeça e olhou-a nos olhos.

- Sabe – disse ele simplesmente – estou doido pra tomar um cafezinho.

Cacilda estremeceu. Estava justamente a pensar que dali a pouco teria de sair sob o chuveiro para comprar alguns gêneros que lhe estavam faltando. A voz de Rodolfo em clara concreção soara-lhe como punção aguda penetrando por fissuras de seu pensamento.

- Mas...

O que era mesmo que precisava dizer? As mãos soltas no regaço reagiram à momentânea crispação e quedaram-se novamente a descansar, esquecidas dos tempos em que eram hábeis e capazes de mil realizações. Mas teria, então, em verdade, alguma coisa a dizer? Rodolfo continuava de olhos fixos nos seus, e eram dois olhos azuis que aguardavam, e era-lhe difícil agora saber exatamente o que, num reduzido instante, parecera-lhe forçoso dizer.

- É que me deu vontade de fumar um cigarro, sabe.

De nítido, apenas o desconforto da ideia inconclusa e da inutilidade das palavras.

- Pois é, mas não tem pó de café em casa.

O sorriso de Rodolfo transpareceu tão-somente no brilho dos olhos, que se tornaram mais claros.

- Não faz mal. Eu posso muito bem deixar o cigarro pra outra hora.

Encolheu os braços, recolheu as mãos.

- Se você quiser...

- Não, não, nem pense mais nisso.

Rodolfo fixou-se então nas flores verdes da toalha branca, enquanto, pelo vão da porta, Cacilda podia ver os pingos do chuveiro que encrespavam o cimento do quintal. E o chuveiro por certo não passaria antes que se acabasse o mundo.

(BRAFF, 1999, p.44-45)

O último parágrafo (transcrito acima) retoma o ritmo inicial, pois contém descrição e enfatiza a atmosfera estática. O chuveiro presente em toda a narrativa é um motivo que se repete e associa-se à ideia de estaticidade e, quiçá, monotonia.

A linguagem ganha destaque em “Crispação” na medida em que, pois metáforas, aliterações e assonâncias são os recursos empregados por Braff na construção de uma linguagem estática.

Além disso, o uso abundante de metáfora denuncia o uso poético da linguagem como, por exemplo, em “a débil e obsedante melopéia do céu em final de bulha no chuveiro [...]” (p.43), que transmite a ideia de uma garoa fina, mas monótona e incessante. Ou ainda, em a voz de Rodolfo soava a Cacilda como “punção aguda penetrando por fissuras de seu pensamento” (p.44), Braff cria a imagem de um bisturi ou agulha que penetra nos espaços que a esposa ainda abria, sem deixar de mostrar a surpresa e a dor que a súbita mudança do marido lhe causa.

A aliteração é predominante e o som de “c” especialmente recorrente, não apenas porque a protagonista e o nome do conto contêm essa consoante em seu início e meio (“Cacilda” e “Crispação”), mas porque exemplos dessa repetição podem ser destacados em: “comum desconhã” (p.43), “chuveiro” (p.43), “encharcado” (p.43), “cheiro” (p.43), “clara concreção” (p.44), “Cacilda estremeceu” (p.44), “Cacilda pode ver os pingos do chuveiro que encrespavam o cimento do quintal” (p.45), etc. Os sons de “ch” e os encontros consonantais “cr” e “tr” também são constantes.

Outros exemplos de aliteração são “cheiro furtivo e fresco” (p.43), “débil e obsedante” (p.43), “melopéia do céu em final” (p.43), “punção penetrando” (p.44), “prática de provocar” (p.44), “sendas irreversíveis” (p. 43).

O uso dessas aliterações, considerando-se a classificação gramatical das consoantes, muito revela sobre o significado profundo do texto. Por exemplo, o “r” é uma consoante vibrante, sonora, velar ou alveolar, isto ressalta a “crispação” do significante/significado, no conto.

Assonâncias também estão presentes no conto e muitas delas assemelham-se, inclusive, a rimas internas. Exemplos:

“[...] A voz de Rodolfo em clara concreção<sup>14</sup> soava-lhe como punção aguda [...]” (p.44);

“[...] e era-lhe difícil agora saber exatamente o que, num reduzido instante, parecia-lhe forçoso dizer” (p.45);

“[...] A vida comum em desconhã. Em dez anos atingiram a solidão [...]” (p.43) e

“Encolheu os braços, recolheu as mãos.”

- Se você quiser...

- Não, não, nem pense mais nisso.

Rodolfo fixou-se então nas flores da toalha branca, enquanto pelo vão da porta [...]” (p. 45).

As análises dos verbos, substantivos e adjetivos revelaram-se importantes para a criação do tom estático da narrativa. De acordo com nossa análise “Crispação” possui

---

<sup>14</sup> Grifo nosso. O sublinhado visa a evidenciar as rimas.



claramente um número maior de substantivos (98 no total) em relação aos adjetivos (46 no total) e aos verbos (74 no total, mas sendo boa parte deles de ligação). A predominância de substantivos imprime uma expressão estática ou passiva à narração condizente com a inação das personagens.

O conto também estrutura-se em torno de símbolos, como o “elefante”, introduzido no início da narrativa, a cor “azul” ou as “mãos”.

De acordo com o dicionário de símbolos de CHEVALIER, J. e GHEERBRANT (1998), elefante significa peso, lentidão, falta de jeito, estabilidade e imutabilidade: Rodolfo pode ser interpretado como o próprio elefante, contra quem sua esposa, cujo nome significa “lança de combate”, de acordo com dicionário de nomes da web<sup>15</sup>, tentou lutar ao pretender alterar-lhe a característica.

Além disso, o que endossa a interpretação de que o elefante pode ser o próprio marido advém da semelhança entre a cor azul do animal, “o elefante azul de gesso” (p. 43), e os olhos de Rodolfo, “Rodolfo continuava de olhos fixos nos seus, e eram dois olhos azuis que aguardavam [...]” (p.45). Ainda de acordo com o mesmo dicionário, um dos significados da cor azul é a impavidez, a indiferença ou o não estar em outro lugar que em si mesmo. É preciso lembrar que Cacilda atribuía a seu marido “vida interior suficiente para suportar longas jornadas sem um gesto, sem mover os lábios” (p.43)

Já as mãos, que exprimem idéia de atividade, crispam soltas no regaço de Cacilda, quando Rodolfo decide finalmente falar para expressar sua vontade de tomar café. Assim, as mãos ficaram em evidência todas as vezes em que no conto se tomou uma atitude ou se respondeu a ela: Rodolfo está olhando para suas mãos ao sentir vontade de café, mas recolhe-as quando essa vontade é impossível de ser satisfeita; Cacilda tem as mãos soltas no regaço como se mostrasse desistência da vida conjugal.

Além disso, a presença de sinestesia é muito marcante: o tato é evidenciado pelas mãos e pela crispção corporal; a visão, pelo olhar que Rodolfo e Cacilda trocam por um instante e pela plasticidade das cenas; a audição e olfato são observados pelo constante barulho e cheiro da chuva e o paladar está implícito, pois todo o conto ocorre na mesa do café.

É preciso ainda dizer que simbologia, figuras de som e palavras e linguagem impressionista alocam-se na narrativa por meio de uma estrutura de oposição. Nós a percebemos por meio das personagens, ação, ritmo e sintaxe. Para exemplificar, basta dizer que Rodolfo e Cacilda são homem e mulher, marido e esposa, além disso, ela era ativa enquanto ele, passivo. O ritmo do conto também se divide em estático e ativo.

Quanto à sintaxe, o emprego de determinadas palavras em uma oração quebram a expectativa do uso padrão do idioma e criam orações como “a vida comum em descomunhão” (p.43), “monólogos incommunicantes” (p.43) ou “E em seu desentendimento foi gerada a angústia das sendas irreversíveis” (p.43).

Por fim, “Crispção” fala sobre a incommunicabilidade e os problemas acarretados por ela. Fala também sobre a passividade ou inação do homem e da não relação familiar.

A estrutura de oposição reitera estas questões, pois é pela diferença das ações dos protagonistas, por exemplo, que a frustração advinda da inação ganha corpo. Quando, no final da narrativa, Rodolfo decide reagir e o ritmo se altera, podemos talvez, acreditar que pode ainda existir possibilidade de mudança; no entanto, fatigada, Cacilda não responde mais às ações e o ritmo mais rápido volta ao seu compasso inicial.

Bem como a sintaxe, a linguagem minuciosamente escolhida proporciona dois resultados distintos, sendo o primeiro a ênfase na atmosfera estática do conto, corroborando, com isso, para a percepção dos fatores externos; e em segundo lugar a sugestão da proximidade com certo lirismo impressionista, pois se a linguagem crispada, mas ao mesmo

---

<sup>15</sup> O site está nas referências bibliográficas

tempo fluida de Menalton Braff, o uso de símbolos, metáforas, a escolha dos vocábulos não faz de “Crispação” uma prosa poética, o faz, pelo menos, estabelecer pontos de contato com a poesia.

### “Domingo”

“Domingo” está presente em *À sombra do cipreste* (1999) e foi caracterizado como conto que desenvolve a temática das relações familiares. Nesse caso, **não-relação** familiar seria o termo mais adequado uma vez que entre os membros do núcleo doméstico não existe diálogo. Esta situação é vista de maneira corriqueira e normalizada pelo protagonista, sendo demonstrada pelo modo de dirigir-se aos seus: de maneira desinteressada.

O conto possui um narrador autodiegético. Somente por seu fluxo de consciência sabemos o que se passa naquele domingo, e aparentemente em todos os outros: família reunida no mesmo local - a sala da casa - mas tendo como único elo um programa de televisão que assistem juntos. O fluxo é intenso, vai do início ao fim do conto, e expressa além do juízo a respeito dos parentes, informações sobre o espaço da casa ou do trabalho, bem como alguma relação estabelecida com a secretária e demais funcionários (a secretária Junior e alguém do departamento de recursos humanos e/ou seu chefe).

Os sentimentos do protagonista expressos em relação aos familiares são intolerância e desconforto, além de irritar-se por passar sua folga com eles. Em contrapartida, o contato que a família estabelece com o pai é o de cobrar bens materiais “é porque vocês consomem tudo o que eu ganho e ela diz que sente vergonha das amigas e a mãe ainda apóia que eu devia exigir uma promoção pelo menos ela que nunca trabalhou na vida e nem imagina o que seja uma política de recursos humanos [...]” (p. 49-50).

No isolamento das não-relações, o elo que os une é a televisão, e por isso a parca, mas possível comunicação só existe enquanto intermediada pelos meios de comunicação; todavia, essa comunicação estabelecida não consegue se constituir de maneira pacífica. Desde o início percebe-se o grande desconforto a que é submetido o pai, por meio do qual temos a ideia de que se sente isolado, mas não parece pretender agir para reverter sua situação. Seus sentimentos transmitem um misto de irritação e insatisfação para com seus familiares, para com sua casa e chega à conclusão de que prefere trabalhar aos domingos a ver-se obrigado a se relacionar com a família.

A imagem caótica e o tom nervoso e impaciente com que se inicia a narrativa mostram o rumo que seguirão tanto as relações familiares quanto a estrutura do conto: impressões, fluxo de consciência, informações mesclam-se; a pontuação do autor não segue as normas-padrão, desrespeitando vírgulas, pontos, pontos-finais e inundando o texto com frases inacabadas. A técnica de esfumaçamento se intensifica, pois é auxiliada pela mudança na estrutura regular da sintaxe. Todos esses recursos aguçam o desagrado do narrador e seu estado emocional mescla-se com a notícia da previsão do tempo, com o barulho do trânsito, com a busca de seu cigarro, com o programa de TV a que assiste sua família:

Tudo que fazem nesta casa parece mesmo de propósito pra me encher o saco no único dia que passo todo com eles nunca vi coisa mais estúpida do que fechar a janela por causa do trânsito a moça do tempo avisando quarenta e dois graus e o ventilador quebrado e a minha pele gruda no curvim do sofá e agora não sei onde foi parar meu isqueiro alguém pegou meu isqueiro? Mas ninguém me responde porque estão fazendo a última pergunta ao candidato que pode ganhar um carro ou uma casa não sei direito porque estava dormindo a boca ainda amarga de cerveja e do almoço preciso fumar senão a tarde fica estragada quem foi que pegou meu isqueiro porra mas realmente estou sozinho nesta sala se fosse no escritório já tinha

resolvido meu problema ainda bem que amanhã é segunda-feira deitado em cima?(...) (p.49).

É necessário chamar atenção para a pontuação, pois sua ausência é quase completa, desde o início até o final do conto. O único sinal gráfico são os pontos interrogativos, quatro no total. Sua importância deve ser ressaltada, haja vista marcam o diálogo com familiares ou colegas do escritório. No entanto esses diálogos mostram apenas interesses materiais, e nunca a busca do conhecimento sobre o outro:

“[...] alguém pegou meu isqueiro? [...]” (p. 49); “[...] deitado em cima? [...] [do isqueiro]” (p. 49); “[...] ela que nunca trabalhou na vida e nem imagina o que seja uma política de recursos humanos o senhor entende não entende? [...]”(p.50); “[...] a secretária sempre diz o senhor precisa perder uns quilinhos e eu astucioso mas pra quê? [...]” (p.50).

Para Giani Vattimo, em *A sociedade transparente*, o caos, dentre outros aspectos, pode ser caracterizador de uma sociedade pós-moderna, não “transparente” ou não “consciente de si” na qual mercadoria, imagem meios de comunicação de massa predominam. Os habitantes dessa sociedade pós-moderna convivem com excesso de gente e excesso de discurso, todos veiculados pela mídia. Transmissora das ocorrências da sociedade em diversos níveis - político, econômico, esportivo, social, etc. -, deve-se “encarar os meios de comunicação como mais um elemento, como o oxigênio, a água, o fogo, o eletromagnetismo...” (FAWCETT, 1989)<sup>16</sup>. Portanto o caos a que as personagens estão expostas é, na realidade, desviado pela televisão: em frente a ela todos parecem esquecer suas próprias vidas e passam a viver a dos outros. O protagonista de “Domingo” é um exemplo claro de quem absorveu essa nova sociedade. Embora irritado por estar em casa com sua família, ele não toma atitudes em prol de mudanças, antes irrita-se, mas seus pensamentos vão se refugiar no trabalho, na expectativa do próximo dia, quando o escritório abrirá.

No início do conto o protagonista pede o isqueiro à família que não o ouve, pois estão todos entretidos com a televisão: querem saber se determinado rapaz ganhará um carro. Aborrecido com o fato, uma vez que deseja fumar, a personagem principal critica seus filhos e esposa, mas não consegue deixar de prestar atenção ao que se passa na tela: “[...] olha só pois não é que o filho da puta ganhou o carro mas não sei pra que tanto escândalo se quem ganhou foi um cara que eles nunca viram na vida [...]” (BRAFF, p 49).

A inação está presente em “Domingo”. As personagens não estão em busca de auto-conhecimento ou superação de suas crises, ao contrário, aceitam suas vidas, pois estão inseridas dentro de uma sociedade que permite a seus habitantes trocarem seus questionamentos pelos programas de TV ou pela rotina de trabalho:

Não somos mais seres meramente humanos que sonham com verdades do espírito, moral, da ciência, do sentido – fragmentos de vida à deriva, à procura de novos sentimentos para serem equilibrados com os velhos, fúria, amor, amizade, tédio, angústia, felicidade inédita pode ser trazida por uma foto, por um filme – felicidade inédita, e não espelho da realidade. Mídia é apenas o sexto elemento depois da água e do fogo. (FAWCETT, 1989)<sup>17</sup>

A técnica impressionista não é usada em “Domingo”, a não ser pelo emprego da técnica de esfumaçamento e pela vagueza dos limites e imprecisão das linhas. No entanto, a

<sup>16</sup> FAWCETT, FAUSTO. Somos todos replicantes. Jornal do Brasil. Idéias/ ENSAIOS. 27/08/89.

<sup>17</sup> FAWCETT, FAUSTO. Somos todos replicantes. Jornal do Brasil. Idéias/ ENSAIOS. 27/08/89.

linguagem carregada do protagonista, nervosa e com vocabulário chulo – “coisa mais estúpida” (p.49), “encher o saco” (p.49), “porra” (p.49), entre outros - não transmite a delicadeza ou poeticidade tão comum aos contos do autor. Do expressionismo Braff faz uso da técnica para caracterizar a filha, pois a sensualidade de sua descrição, que é feita pelo pai, corrobora para tornar a linguagem sufocante ou incômoda: “[...] ainda boto a Marta num internato que solta por aí com os peitos nascendo e as coxas à mostra é um perigo vaidosa como ela é [...]” (p.49)

Tempo, espaço e memória estão mesclados e dificilmente podemos isolar cada elemento. O tempo cronológico da enunciação é um domingo, mas lembranças e rancores vêm em enxurrada sem podermos identificar uma ordem de acontecimento. O local varia entre a casa e o escritório, mas devido ao rompimento da sintaxe tradicional da oração, é preciso reler alguns trechos para ter certeza de que se fala de um ou outro espaço.

O efeito produzido por “Domingo” é impaciência e nervosismo. Braff consegue criá-lo ao romper a sintaxe tradicional da oração, usar vocabulário vulgar e acentuar a imprecisão das informações por meio da mistura entre tempo cronológico/psicológico, espaço e memória.

Através de uma família que se deixou domar pela TV, o protagonista deste conto descortina uma prática muito presente em nossa sociedade contemporânea, como o não cultivo do diálogo em benefício dos meios de comunicação em massa.

Para obter o efeito desejado, Braff usou em alguns momentos técnicas expressionistas como a hipérbole e o vocabulário vulgar, que tornaram a linguagem mais angustiante e incômoda. Além disso, a imprecisão impressionista e a técnica de esfumaçamento provocaram confusão no leitor e auxiliaram na criação de uma atmosfera caótica.

### **“Homens magros”**

“Homens magros”, de *A coleira no pescoço* (2006), narra a história de Serafim, um homem atormentado pelo passado da esposa. Casado com uma ex-prostituta relembra e remói o tempo quando ela trabalhava na zona, muitos anos atrás. Ao conhecer Alzira, sua mulher, Serafim acreditava que seria possível apagar de sua vida tudo que estivesse atrelado à prostituição, no entanto, à medida que os anos transcorriam, mais o marido se incomodava com seu passado, pois acreditava que Alzira sentia saudade daquela época.

Sua crença baseava-se no comportamento da esposa que, após alguns anos de casada, fechara-se em silêncio e suspiros até o dia em que confessou sua preferência por homens magros. Dali em diante esse tipo de afirmação foi ficando corriqueiro, ao passo que sua tristeza e mudez iam desaparecendo. Serafim aos poucos começou a nutrir rancor e raiva, e nessa situação, imaginava como seria a vida da mulher na zona.

O trabalho mnemônico é torturante porque o faz experimentar sensações reais das quais não consegue se livrar. Até o final o protagonista tenta exaustivamente, mas em vão, anular sua memória: “E o passado não se deixava apagar. Por mais que esfregasse, não desaparecia [...]” (p.67). Sem sucesso algum e transtornado pelos sentimentos revividos, que se tornavam cada vez mais contundentes à medida que os relembra, termina por assassinar a esposa.

Em “Homens magros”, o assassinato de Alzira teve como causa ciúme e insegurança, que se transformaram em rancor e raiva, provocando o desfecho. O narrador do conto é heterodiegético, com focalização interna em Serafim. Por meio dele e de discurso indireto livre presente em todo o texto, acompanhamos a evolução dos sentimentos do marido. Esta evolução, contudo, não obedece a uma ordem cronológica, pois está difusa por meio da técnica de esfumaçamento: logo no início do conto tomamos conhecimento da desilusão de

Serafim: “Era o que vinha pensando ultimamente, porque a vida, com tantas manchas escuras a contornar, ia-se tornando uma tormenta, sem muito prazer. E o passado não se deixava apagar. Por mais que esfregasse, não desaparecia, cicatriz que se carrega para sempre.” (p.67). Mais adiante, tomamos conhecimento de como Serafim e Alzira se conheceram ou do que naquela época sonhavam para o futuro, e também da mudança da esposa – de mulher feliz para calada e triste, depois sua repentina alegria após ter falado de sua preferência no passado (homens magros).

A situação inicial do conto aponta para a premeditação do crime, pois o marido possui intenção de aprender a viver sem a mulher:

Os olhos abertos de Serafim investigavam os silêncios da longa noite. Olhos parados, sem pestanejar, abertos até às lágrimas. Experimentou afastar-se das fartas carnes de Alzira e percebeu que o inverno finalmente havia chegado. Então era inverno, como já sabiam suas pernas finas e treinadas. Mas mesmo assim se manteve distante, disposto ao sofrimento. Precisava agora ter certeza de que sobreviveria sem o calor da mulher (BRAFF, 2006, p.67).

A essa altura, as desconfianças sobre a esposa, que dormia profundamente a seu lado, haviam-no tornado um homem rancoroso: “o ódio chegou aos poucos e tão sutilmente que nem foi percebido nos primeiros anos”(p.68).

Porque a memória está intrinsecamente ligada à compreensão da narrativa, a memória de Serafim permite que seus desgostos e a história conjugal sejam paulatinamente revelados e sua ação justificada: o trabalho mnemônico é o fio condutor da narrativa. Esse é o mesmo caso de “Crispação”, pois a narrativa somente ganha sentido no passado, quando a (in)ação do presente é justificada pela memória.

A distinção entre passado e presente perde-se porque ambos os tempos verbais estão misturados no mundo real da personagem, uma vez que a força do primeiro incide sobre o segundo e vice-versa, formando um tempo verbal único e uma relação dialética, ou seja, o presente remete Serafim ao passado, e este, quando revivido, adquire força de presente. Esse procedimento remonta a Proust (e Arnold Hauser o problematiza em *História social da arte e da literatura*, 1982), para o qual a vida torna-se significativa através da memória, pois “vivemos nossas experiências com a máxima intensidade, não quando na presença de homens e coisas – o ‘tempo’ destas experiências são sempre ‘perdidos’, mas quando revivemos o tempo, [...] quando recordamos” (HAUSER, 1982, p.1063).

O tom de desespero e paixão violenta é marcado pelo uso das técnicas impressionistas e expressionistas, a última em abundância. A descrição da mulher é feita pelo narrador que assume o ponto de vista de Serafim. Por isso, a força da sexualidade em Alzira é realçada por meio das hipérboles e deformações. Seu corpo é farto de carnes e contrasta com o físico franzino de “pernas magras” (p.67) do marido; além disso, ela dorme pesadamente ao lado do insone e obcecado Serafim, evidenciando a iminência de um acontecimento grave (“A seu lado, solta, redonda em todo o peso, Alzira ressonava as profundezas da vida.”, p.67). Em seu delírio ciumento, o esposo é capaz de imaginar a mulher como a rainha da zona dançando nua ou organizando fila de homens magros para satisfazer seus desejos sexuais. É o exagero, a erotização e a angústia que assumem expressão expressionista e cria um efeito de medo, transtorno e, quiçá, loucura:

Quantos?, Serafim queria saber, mas a noite não respondia. Inventava cenas em que Alzira, a rainha, dançava nua sobre a mesa coberta de garrafas e cercada de admiradores. Depois exigia que fizessem fila à porta de seu quarto. Na frente os magros, ordenava. [...] Era impossível apagar o passado. O marido sentia-se mergulhado nas dobras da gordura da esposa, quase sufocando, como ficara

chorando muitas vezes, nestes últimos tempos, a cabeça entre os seios maternos de Alzira. Nem as lágrimas removiam aquelas manchas.

Virou-se de costas para a mulher, com todo o cuidado, esperou um momento para ver se ela se mexia; então, sentou-se na cama, as pernas penduradas no inverno. Quantos? Todas as noites dos anos todos, aquela preferência por homens magros. Suas carícias, suas babas, as gosmas com que a conspurcavam. Levantou-se tremendo e, sem acender a luz, foi para a cozinha. Precisava de um café bem quente, alguma coisa que o invadisse devolvendo-lhe o calor. O passado não existe, afirmava insistente e com raiva. É ficção que a gente se inventa pra dar ao presente a ilusão de realidade. Não existe, repetia ainda no corredor, não existe. E avançava resolutamente pelo oco da noite. (BRAFF, 2006, 70-71)

A linguagem impressionista, para além de caracterizar o corriqueiro em Braff - a sinestesia ou os cinco sentidos - desempenha papel importante na medida em que reforça a subjetividade do conto por meio do emprego de adjetivos. Tato, visão e até mesmo audição são essenciais para uma narrativa que propõe trabalhar a sexualidade, por isso esses três sentidos abundam. Mas é preciso observar que em alguns casos o uso dos cinco sentidos está mesclado aos exageros ou deformações da linguagem expressionista: “Os olhos abertos de Serafim investigavam os silêncios da longa noite. Olhos parados, sem pestanejar, abertos até às lágrimas” (p.67); “Serafim, por um instante, pensou tê-la ouvido falar: aquela respiração forte e sonora. Apurou seu ouvido, o nada.” (p.67); “A vida para nós começa agora, neste quarto de bordel. Visivelmente abraçados. Desde então o sono de Alzira veio engordando, tranquilo e pesado, protegido por um homem a quem podia dedicar exclusividade” (p.68); “Recostou a cabeça no travesseiro, pedra sobre pedra, enquanto as pernas magras, pressentindo câimbras, tratavam de se achegar às coxas mornas e macias.” (p.68), entre outros exemplos.

O número de adjetivos é também usado excessivamente: mais de 80 em todo o conto. Embora tratando sobre poesia, de acordo com Roman Ingarden (*A obra de arte literária*, 1979), o predomínio de adjetivo evidencia uma linguagem impressionista. No caso de “Homens magros”, a subjetividade causada por eles colabora para acentuar a focalização interna de Serafim e o tom de desespero.

Narrativa regida pelo signo de touro, a divisão feita pelo autor coincide com nossa leitura. Relembrando, de acordo com o *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* (1998), o touro representa instinto, proibição, também fecundidade. Serafim é um homem atraído pela mulher, ele deseja-a, mas tenta dominar seu instinto, pois sabe que deve matá-la: “Calor é vida, concluiu sem muita certeza. Um café bem quente na cozinha, chegou a pensar, o corpo colado ao da mulher. Desistiu, contudo, ao lembrar-se de que o café é excitante.” (p.68). A atração que sente pela mulher torna o assassinato mais difícil. Contudo matá-la só é possível, pois a sexualidade aflorada da esposa e o desejo que ela provocou no passado causa-lhe ódio, rancor e ciúme e estes lhe obstruem a visão. Ao longo do conto, Serafim tenta escapar à tentação carnal, e o ato de matar a esposa simbolizaria, finalmente, o domínio sobre seus instintos sexuais.

Além do signo de touro, outros símbolos ajudam a construir a semântica de “Homens magros”, a começar pelo nome próprio dos personagens. Serafim é o Anjo pertencente ao primeiro dos nove coros celestiais da hierarquia mais elevada ou criatura de grande devoção. De acordo com o dicionário de nomes próprios, Serafim significa anjo guardião. No conto, é ele quem cuida de Alzira, protege-a, tirando-a da prostituição e devotando sua vida à esposa. (“Desde então o sono de Alzira veio engordando, tranquilo e pesado, protegido por um homem a quem podia dedicar exclusividade”, p.58). Já Alzira significa graça e beleza, predicados que possivelmente encantaram seu futuro marido e que posteriormente provocaram grande ciúme.

O inverno é uma metáfora recorrente nos contos de Menalton, estando presente em “À sombra do cipreste” ou “A coleira no pescoço”. Em “Homens magros” o inverno – solidão, proximidade com a morte - opõe-se ao calor e é recorrente; calor pode ser interpretado como vida, amor, paixão “Calor é vida, concluiu sem muita certeza.” (p.68). Estar com Alzira, por exemplo, é estar próximo ao calor, por isso suas pernas magras, que outrora buscavam as fartas carnes da esposa para se aquecer, devem se acostumar com o inverno: “Precisava agora ter certeza de que sobreviveria sem o calor da mulher.” (p.67). No tempo que antecede o assassinato, Serafim titubeia em seu propósito quando por vezes volta a procurar o calor da mulher, mas ao final da narrativa, convencido e obstinado, senta-se à beira da cama, “[...] as pernas penduradas no inverno” e decide aquecer-se, então, com café quente, e não mais com a esposa.

E para finalizar, a desgraça final é pressagiada pelas figuras de um corvo e de um morcego, que surgem no meio do conto. Popularmente visto como sinal de mau agouro, ele não é apenas um indício de tragédia, mas o próprio pensamento de Serafim denunciando alguma futura má ação:

Pairava no céu, todos os dias, um corvo de asas imensas, que voava em círculos lentos, muito lentos, sem deixar espaço para o ar.  
[...]  
[...] Os pensamentos voejavam trêmulos pelo escuro do quarto como morcegos silenciosos.

Regido pelo signo de touro, “Homens magros” é um conto que trabalha as relações familiares porque a história central está baseada no ciúme, rancor e raiva que o marido sente pela esposa, fatores que o levam ao crime.

A memória é o fio condutor da narrativa, pois somente por meio de seu resgate pode-se entender as razões pelas quais Serafim assassinou a esposa: sua antiga profissão.

Passado e presente estão fundidos e vinculados à memória, pois a cada recordação o passado é vivido intensamente no presente.

Os símbolos - como o nome dos protagonistas, o corvo, inverno e calor - são fundamentais para o entendimento da narrativa e complementam o efeito de sentido do conto: medo, transtorno e loucura.

### **“O banquete”**

Esse conto faz parte do livro *À sombra do cipreste* (1999). Entre os treze contos que compõem o livro e possuem características impressionistas, esse é o único com elementos expressionistas. Só mais tarde, em *A coleira no pescoço* (2006), Menalton desenvolverá essas características em outras narrativas.

“O banquete” narra a breve situação que ocorre durante um jantar a convidados ilustres. Bia, a anfitriã, recebe em casa um certo desembargador, que “está na iminência de se tornar compadre” (BRAFF, 1998, p.94). Para agradar a tão distinta figura prepara um banquete com pratos finos e adornados e planeja que tudo ocorra bem. Durante o jantar, contudo, nota a presença de seu filho, que, escondido, assiste à refeição. Ele a incomoda, pois em sua opinião o filho é um “idiota” (p. 98) e por isso pretendia que ele tivesse ficado somente dentro do quarto. À medida que o banquete avança, o filho não retorna ao quarto e sua presença torna-se cada vez mais ameaçadora para a mãe. Para tentar afugentá-lo, Bia pede à copeira que seja levado a ele um imenso pedaço de bolo, mas este é rejeitado diante do brilho dos talheres e porcelanas que atraem sua atenção. Sem alternativa, a mãe vai até onde ele está e, cravando as unhas em seus braços, arrasta-o para longe da sala de jantar. Retorna à mesa mais refeita, alega um mal estar súbito, mas continua com seus convidados.

A narrativa inicia-se com epígrafes tiradas de *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e *Germinal* (1815), de Émile Zola. Em ambas as obras há renegação de seres humanos: o inseto, em Kafka e o proletariado, em Zola. Em diálogo com essas narrativas, Braff mostra como Bia sente raiva e nojo do filho deficiente e pretende eliminá-lo da visão dos convidados ilustres.

O sentimento de asco e a tensão que paira devido à presença de Arnaldo, seu filho, estão intimamente ligados à forma de expressão da narrativa, que se apresenta por meio de técnicas expressionistas. É necessário lembrar que a narrativa expressionista é repleta tensões psicológicas, deformação do real e da linguagem, relação angustiante entre o homem e a sociedade, forte preocupação psicológica, angústia, sofrimento, distorção intencional das imagens com objetivos de expressividade, histeria, desconforto. E nela, os protagonistas veem-se acorrentados a situações limites das quais não conseguem se libertar.

Em “O banquete”, alguns elementos apontam para características como a deformação, a hipérbole ou a intensidade dos sentimentos. Por meio de um narrador onisciente, a deformação de Arnaldo nos é apresentada pela perspectiva de Bia: para ela, seu filho possui apenas defeitos. O emprego de palavras como “estorvo” (p.95), “grotesca” (p.96), “asco” (p.97), “estúpido” (p.97), “idiota” (p.98), “ser tão ignóbil” (p.98) e “porco” (p. 98) dão ideia da intensidade de seus sentimentos.

A forma usada para se referir ao filho acentua o clima de tensão que, enfatizando o ódio de Bia, beira o descontrole. Essa tensão, descontrole e ódio da mãe realçam a subjetividade, pois é somente a partir de uma perspectiva bastante particular que características do filho são estabelecidas.

Assim, tanto o sentimento materno quanto as características do filho apresentam-se exagerados, aumentados, uma vez que Expressionismo, de maneira geral, expressa o modo como o interno exprime o externo. E o lado interno de Bia, de acordo com as informações do narrador onisciente, é um lado nevrótico, histérico e perverso. Como ela é narcisista, acha-se bela, sadia a figura deficiente de Arnaldo perturba-lhe. Em seguida, um exemplo de deformação na caracterização do filho:

Segura com firmeza o braço de Arnaldo, que não demonstra a menor surpresa com a rispidez de seu gesto. Aproxima o rosto de seu ouvido e cochicha-lhe, vem, mas ele nem se volta, absorto na contemplação de um espetáculo que desconhece e com que está deslumbrado. Vem, ela repete um pouco mais enfaticamente, puxando seu braço, para o quarto, já. O idiota faz um ar de aborrecimento, alguma coisa o incomoda, mas não se move, pesado, cravado no chão. Bia sente asco de si mesma ao pensar que em seu corpo, belo e sadio, dentro dele, foi gerado um ser tão ignóbil como aquele. (BRAFF, 1998, p.98).

Na distorção das características, não apenas adjetivos negativos são exacerbados, mas há muita ênfase na exatidão e glamour de determinadas situações. Por isso, na visão de Bia, tudo parece ir ao extremo, desde uma mesa perfeitamente ordenada e luxuosa até os piores defeitos do filho. Esses extremos manifestam-se no texto por meio de hipérboles, que acentuam o clima tenso e distorcido da narrativa. Existe muito exagero nas ações da protagonista, que afigura-se tanto no esmero para impressionar os convidados quanto no trato com Arnaldo:

Os patos à Califórnia são recebidos com aplausos gerais, provocados principalmente pelo modo suntuoso como são apresentados: duas empregadas de uniforme azul-marinho entram na sala segurando as duas pontas de uma travessa de prata com noventa centímetros de comprimento; entre arranjos de pêssegos, cachos de uvas, cerejas, ameixas e (idéia de Bia) copos-de-leite trançados com rosas



príncipe negro, aparecem dois patos dourados, fumegantes ainda, com as coxas roliças apontadas para o céu. (BRAFF, 1998, p.97)

A tensão do jantar é expressa também pelo ritmo da narrativa. Ela se altera e isso é demonstrado pelos longos parágrafos repletos de verbos de ação e pelas orações subordinadas que, por sua vez, estão repletas de substantivos e adjetivos e nas quais o uso de virgulação é intenso, sugerindo um ritmo rápido e ofegante:

[...] A anfitriã, do fundo da sua exasperação, recolhe, entre pratos, travessas e terrinas, sobre a mesa, alguma coisa como padre e confessionário, sem lhe alcançar o enredo. Bem conhece, no entanto, esse tipo de gracejo iconoclasta, que os de sua idade consideravam privilégio de sua geração: quase todos, na juventude, livres-pensadores. [...] (BRAFF, 1999, p.94)

As narrativas braffianas costumam ter predominância de adjetivos ou substantivos e não verbos de ação, mas em “O banquete” essas categorias gramaticais aparecem em abundância, aumentando a quantidade de informação. Com essa profusão de informações, o ritmo da narrativa inevitavelmente se acelera, contribuindo para a escrita expressionista do conto.

Outra característica é o contraste entre formalidade e brutalidade. Bia é uma mulher bruta com o filho, mas na frente dos comensais disfarça seu desgosto e pretende não estar passando por nenhuma situação tensa. O desembargador Aristides Aleixo também exemplifica essa situação, pois a formalidade com a qual trata a anfitriã, “cheio de medidas e protocolos” (p.94), a princípio característico a sua profissão, é deixada de lado ao longo do jantar quando, sentindo-se mais à vontade, conta piadas picantes: “[Bia] Acha que não fica bem, todavia, a um homem com sua posição, contar, à mesa, anedotas picantes como se estivessem no salão de uma taverna” (p.94).

Também Arnaldo exemplifica essa tendência. Grande, pesado e, de acordo com sua mãe, “idiota”, o lado grotesco e bruto lhe é sempre salientado porquanto o foco narrativo recai sobre Bia. No entanto, a beleza do espetáculo que se descortina perante seus olhos deslumbrado pelas cores e pelo brilho e mostra alguém que também é capaz de admirar o belo.

O jogo entre a formalidade e a brutalidade remete ao jogo da aparência versus essência: o ser humano usa máscaras sociais, pois esconde sua verdadeira essência. Assim Bia esconde o filho e os pequenos desagradados que surgem na mesa, como comportamento do desembargador. Para disfarçar, tenta sorrir, se mostrar interessada, mas suas ações não são sinceras:

Cheio de medidas e protocolos, ao chegar, este desembargador Aristides Aleixo, exageradamente formal para quem está na iminência de se tornar compadre, e agora, depois de algumas taças de vinho, descontrai-se e começa a contar suas anedotas, trovejante como nos tempos do tribunal do júri. (BRAFF, 1998, p.94).

O jogo entre o ser e o parecer, a formalidade excessiva que esconde o lado asqueroso do ser humano, as relações familiares truculentas, a tensão do convívio social e o exagero por meio de hipérbolos mostram a técnica expressionista que se apresenta em Braff.

### **Considerações acerca da temática Relações familiares**

Os contos da temática **Relações familiares** apresentam como característica a falta de diálogo entre os membros do núcleo familiar. Em “Crispação” essa

incomunicabilidade aliada à passividade do marido foi a grande geradora da crise conjugal. Em “Domingo” a incomunicabilidade entre pai, filhos e esposa ocorre devido a troca do diálogo pela televisão e trabalho; não há ação em prol à mudança. Em “Homens magros” o silêncio da esposa, que demonstrava tristeza, e depois sua vontade de falar a respeito da antiga profissão, contrariando a vontade do marido, acarretam a morte de Alzira. Em “O banquete” a forma violenta como a mãe repele o filho, sem diálogo, para escondê-lo de seus convidados, criando uma situação de tensão, também cria uma situação de parcial comunicação com seus comensais, à medida que participa do jogo aparência/essência.

Nos quatro contos, além do não-diálogo, há a não-relação entre os familiares. E exceto no caso de “Domingo” e “O banquete”- haja vista os protagonistas não parecem querer estabelecer um vínculo com os demais – Cacilda (“Crispação”) e Serafim (“Homens magros”) tentaram reaver a condição inicial do casamento. Ambos falham, e o resultado para Cacilda é a solidão conjugal; para Serafim, a morte da esposa.

Foi encontrado nos contos um trabalho diferenciado com a linguagem. Conservando-se a idiossincrasia de um, em geral a linguagem transmitia nervosismo e angústia: em “Crispação” essa característica foi expressa pelo uso de verbos que se intensificava nos momentos de maior dramaticidade (embora seu uso não tenha sido predominante, ao contrário). Em “Domingo”, nervosismo e angústia encontraram expressão por meio do fluxo de consciência intenso e pela falta de pontuação das orações. Já em “Homens magros” e “O banquete”, pelo excessivo uso do adjetivo, que intensificou a subjetividade e pelo exagero e deformação da técnica expressionista.

### 3.3. Temática Abandono/Solidão

#### “Os sapatos de meu pai”

“Os sapatos de meu pai” está no livro *A coleira no pescoço* (2006), faz parte da temática **Abandono/Solidão** e é regido pelo signo de touro. Trata da história de uma moça que julga ter reconhecido o pai, que a abandonara na infância, pelo tamanho de seu sapato. O reconhecimento deu-se em certo dia de trabalho, quando ao levar o lixo para a calçada deparou-se com um imenso par de sapatos, de tamanho e largura singular, calçado por um homem que julgou ser o pai, pois de acordo com sua mãe, ele possuía pés enormes: “os sapatos de seu pai, minha filha, você nunca viu aquele tamanho de sapatos” (p.80).

Há anos abandonada pelo pai, conhecia seu rosto apenas por uma fotografia escondida que a mãe mantinha na gaveta e que ela secretamente visitava quando ainda não tinha desistido de esperá-lo; também guardava na memória algumas cenas que já não sabia mais se eram reminiscências de fato ou se mesclavam às histórias narradas pela mãe. “Já não sei o que me resta dele, de meu pai, são reminiscências minhas, situações que eu mesma vivi, ou são as lembranças de minha mãe, casos que ela me contava com olhos brilhantes, muitas vezes de lágrimas, outras vezes de pura paixão.” (p.77-78).

No tempo indeterminado - que deve ter sido breve, pois o gerente já a chamava de dentro da loja - em que ficara hesitando entre olhar o rosto do homem dos sapatos para confirmar suas dúvidas, descortina-se vida, emoções e impressões acerca do pai, de seu abandono, dos sonhos em encontrá-lo e da necessidade da figura paterna. Ao final do conto, no entanto, a protagonista decide que não olhará para o rosto do homem para confirmar sua dúvida, inicialmente porque “O tempo sempre deixa rastros em seu caminho, e o rosto poderia ter-se camuflado” (p.80), mas definitivamente porque “[...] ia pensando enquanto voltava para a loja, agora não adianta mais, porque agora já sou” (p.80).

Como em vários contos de Braff, a técnica de esfumaçamento impede uma leitura linear e dificulta a compreensão da narrativa. A trama é, portanto, psicológica, havendo pouca ação, que só acontece ao final do conto, com a decisão da protagonista em não confirmar o reconhecimento. Na realidade, não se pode dizer que exista uma ação propriamente dita; o que há é uma tomada de decisão que quebra a expectativa do leitor, já que a protagonista, em suas memórias, demonstra o quanto desejou o momento do reencontro.

O reconhecimento inicial é importante na medida em que funciona como o nó da trama. A partir do nó a personagem dá vazão a uma enxurrada de memórias, expectativas e sentimentos que vêm aleatoriamente. A técnica de esfumaçamento se intensifica, porque o estado emocional da protagonista altera-se devido ao reconhecimento e assim os sentimentos e lembranças vêm incontrolavelmente (como as memórias de quando descobriu as fotos de seu pai, de como ele trazia balas e as punha em seu colo para vê-la abrindo-as, de quando foram ao zoológico numa tarde de primavera, de como mãe e filha se sentiam sós). Portanto, não há tempo para que faça uma reflexão moderada acerca de seus sentimentos, ao contrário, a protagonista é levada por eles: fica estarrecida, sente medo e o passado vem à tona confundindo-se com as histórias narradas pela mãe.

A descrição espacial ganha destaque porquanto está afinada com os sentimentos da protagonista. O tempo está chuvoso, é uma sexta-feira de manhã, as lojas ao redor estão abrindo. A descrição transmite um tom de monotonia:

O dia começou completamente sexta-feira, pensei enquanto levava o saco de lixo para a calçada. Um céu úmido chuscava irritação sobre a cidade indefesa e fria, obrigando-me a proteger o rosto do vento molhado e escolher o lugar onde punha os pés. As lojas da vizinhança também levantavam suas portas onduladas. Minha rotina dos dias pares, nossa escala entre as balconistas. (BRAFF, 2006, p.77)

Após o reconhecimento, a tensão do conto aumenta. Este acréscimo é intensificado e percebido pela descrição espacial: acompanhando o estado de espírito da personagem, a garoa do início da narrativa engrossa após o reconhecimento:

Paralisada no meio do caminho, não conseguia desgrudar os olhos daquele sapato embarrado esfregando-se na aguda quina da guia. A garoa apertava, mais densa, e um pequeno córrego escorria pelo meio-fio. Quase alegre. A poucos metros abaixo, entretanto, sem nenhuma resistência, despejava-se na boca de lobo e sumia da face escura da sexta-feira. Lá embaixo. (BRAFF, 2006, p.78)

Podemos ler a garoa ou o córrego como uma metáfora da personagem. Isso porque o espaço está intimamente ligado a suas emoções: assim, se a tensão aumenta, a garoa e o córrego também se intensificam – e quando a garoa esbarra na calçada formando um córrego que se esvai rumo à boca de lobo, assim também é o estado emocional dela, que sente perder o chão. No final do conto, ao decidir não olhar o suposto pai, a garoa e o córrego arrefecem, assim como seu coração.

[...] De relance, embora, se o encarasse, poderia reconhecê-lo. Provavelmente. Mas não tive coragem. O tempo sempre deixa rastros em seu caminho, e o rosto poderia ter-se camuflado. O córrego diminuiu, não passando então de um risco de água que nem barulho fazia ao precipitar-se na boca de lobo. (BRAFF, 2006, p.80)

A garoa está para a protagonista assim como o barro está para seu suposto pai, como uma metáfora para o abandono, uma vez que ambos, barro e abandono, deixam marcas. No conto, sua repetição parece funcionar apenas como *leitmotiv*, mas é ao final que tal metáfora

se esclarece, porque o barro (a mancha), após tanta espera, estabeleceu-se como verdade absoluta: “Antes de entrar, ainda olhei para trás e percebi que os sapatos se afastavam rapidamente. Apesar do esforço, continuavam sujos daquele barro que era agora a sua própria cor” (p.80).

Dos sentidos, a visão ganha destaque, pois foi somente através dela que se pôde haver o reconhecimento. E ela está presente em todo o conto, desde quando a protagonista encontra a foto do pai escondida no fundo da gaveta e sente necessidade de sempre olhá-la, até o momento em que ela pode realizar sua vontade de conhecê-lo.

O aspecto social aparece de forma direta, principalmente se comparado aos contos já analisados: “Os sapatos de meu pai” fala sobre o abandono familiar e a solidão advinda dele. Além disso, é possível precisar que não se trata de um núcleo familiar abastado, e sim, precário, pois através de descrições, sabe-se que a narradora é balconista de uma loja comum e que o pai, que trabalhava em uma farmácia, teria deixado a família para relacionar-se com uma caixa de supermercado. Nesse caso, o núcleo social ao qual ela pertence é determinante para que se crie um efeito: porque ela é de origem humilde, embora não necessariamente pobre, o abandono torna-se mais cruel do ponto de vista financeiro, pois o sustento da casa era, provavelmente, provido pelo pai.

O signo de touro que paira sobre a narrativa vem trazer o aspecto da superação. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A., 1998), se a imagem de Mitra ao carregar o animal vencido pode ser interpretada como uma representação do pai vencido, a narradora de “Os sapatos de meu pai” encampa tal simbologia, pois ao resistir olhar para a fisionomia dos donos dos sapatos, dá mostras de superação e naquele momento vence a necessidade da presença paterna, que sempre a dominara.

Embora lhe falte coragem (“De relance, embora, se o encarasse, poderia reconhecê-lo, mas não tive coragem”, p.79-80), o que importa à personagem é libertar-se das amarras paternas, superando sua crise. “O gerente me chamava da porta da loja, e eu, de onde estava, joguei o saco de lixo na direção do poste. Sem erguer a cabeça. Não, agora não, ia pensando enquanto voltava para a loja, agora não adianta mais, porque agora já sou.” (BRAFF, p.80). Essa afirmação evidencia que há uma escolha, uma superação da falta, uma consciência do eu, ratificando, portanto, a simbologia do signo de touro.

### “Elefante azul”

“Elefante azul” pertence ao livro *À sombra do cipreste* (1999). Como veremos adiante, embora faça parte da temática **Abandono/Solidão**, não podemos ter certeza de que no conto houve de fato uma situação de abandono, pois há um alto grau de sugestão, já que o narrador não entende o que se passa em sua casa.

Muito dessa incerteza vem do fato de o narrador ser uma criança. Essa criança, que só identificamos ser do sexo masculino quase no final do conto, está sendo lavada porque tem os pés sujos de barro. Ao ser chamado para casa, tendo-os avistado só por um relance, percebe que sua mãe tem os olhos úmidos e vermelhos e que tenta disfarçá-los.

A mãe é muito carinhosa com o filho. No início do conto, brava, ela chama-o para se limpar, no entanto a criança percebe que sua ação não condiz com essa braveza:

O imenso dorso dobrado sobre a bacia de alumínio, dentro da qual, calada, prende meus pés cobertos de barro, ela me esconde os olhos úmidos e vermelhos, bem os vi há pouco, de relance, quando foi à porta me chamar e me recebeu resmungando contra a vida miserável que se leva por causa de crianças que passam o dia a chafurdar na terra do quintal. Não chegava a ser uma repreensão, me parece, aquela voz inusitadamente grave, talvez rouca, livre, entretanto, de qualquer aspereza, e a suavidade do gesto com que me fez entrar, embora o rosto esquivo, como se não

me visse, apenas mais uma das sombras que, à noite, costumam vir esconder-se aqui dentro de casa. (BRAFF, 1999, p.55)

O carinho maternal fica explícito também em outro momento, quando ao final do banho ela abraça o filho, apertando-o contra o peito por muito tempo, fazendo-o desejar ficar dessa maneira indefinidamente.

Enquanto sua mãe o limpa, tenta entender o que desde aquela manhã havia ocorrido e que descreve como “pesadelo” (p.57): acordara com “seus gritos e ameaças, seus rancores expostos qual feridas negras.” (p.57); ela discutia com alguém, possivelmente seu pai.

Essa situação duvidosa é ainda acentuada, pois ao longo do conto o menino diz ser comum “[...] sombras que, à noite, costumam vir esconder-se aqui dentro da casa” (p.55). Tal afirmação aparecerá por mais duas vezes, deixando entrever que a mãe recebe visitas noturnas de mais de uma pessoa.

Sendo uma criança, o narrador autodiegético promove alto grau de incerteza e acentua a técnica de esfumaçamento. Ele é alheio ao que se passa na casa ou aos sentimentos da mãe, que nada lhe diz. Como consequência, a discussão e a origem do menino ficam apenas implícitas e acabamos nós, leitores, assumindo também o angustiante papel de coadjuvantes dentro da narrativa.

Se o narrador é responsável por intensificar a técnica de esfumaçamento, contudo não faz uso da memória, pois é ainda criança e não tem tantas recordações. No entanto, o não domínio da situação é, de certa maneira, compensado pelo lado sensorial do garoto: ele todo é um receptáculo de sensações físicas, entregando-se tão completamente a elas que por vezes chega a esquecer suas inquietações.

[...] Suas mãos, excessivamente brancas, sobem e descem pelas minhas pernas, lentas, mãos em cujas conchas tantas vezes me protegi, subitamente trêmulas, hesitantes, adejando lívidas pouco acima das ondas. Tento concentrar-me na sensação ambígua que me causa o contato da água morna escorrendo-me pelas pernas, antes que se precipite ruidosa na superfície do mar encapelado onde a lua fraca, muito fraca e amarela, se estilhaça em estrelas e se recompõe ao ritmo das mãos, que sobem e descem, lentamente. Por alguns momentos perco o sentido de mim mesmo e dos perigos amoitados nas sombras que passeiam livremente pela cozinha. Nada existe além do gorjeio prateado da água e destas mãos excessivamente brancas. (BRAFF, 1999, p.56)

É notório que por meio de uma linguagem carregada de metáforas, um mundo lúdico e infantil se descortina ao leitor. O mar de águas prateadas no qual a luz da lua reflete seus raios fracos e amarelados não é mais que as reverberações do alumínio da bacia na água, que é também tingida pela luz fraca da cozinha. Essa linguagem lírica é expressão da imaginação e da visão idiossincrática de mundo do menino.

Enquanto criança, as sensações físicas são o meio pelo qual tenta compreender o que se passa ao redor. Frustra-se, contudo, ao perceber que seu anseio não se satisfaz: “[...] Me aguço por inteiro na ânsia de compreender e só consigo me sentir estúpido, tronco seco arrastado pela enxurrada. Também não ousou responder, enredado em fios que não enxergo, e me eriço, engatilhado, pois só disponho de reações físicas.” (p.56).

Além disso, sua tentativa de interação e diálogo com a mãe é sempre intermediada pelos sentidos: pela visão, quando percebe que ela chorara há pouco e que busca disfarçar os olhos vermelhos; pela audição, ao se envolver com o barulho das mãos na água ou perceber que “o ritmo de sua respiração se altera” (p.56), indicando que ela voltou a chorar; pelo tato, que é sem dúvida o sentido mais explorado, pois a mãe é quem lava seus pés e pernas sujas de barro e ele entrega-se à sensação que a água lhe provoca, envolve-se também com o

movimento da mão materna absorto por sua cor lívida, quando diz que entende “[...] o significado da pressão de seus dedos” (p.57) e retira os pés da água ou quando a mãe o envolve com toalha e o abraça por tempo indefinido e ele diz desejar que o abraço se prolongue indefinidamente; por fim, somente no último parágrafo, o paladar, quando percebe que a água da bacia está salgada, indicando o pranto da mãe:

Gostaria de ficar assim aninhado indefinidamente, sem passado ou futuro, sem pensamentos, neste conforto de penumbra e calor. Mas então ela me larga sobre a cadeira, meus pés já secos dependurados, e ergue-se, subitamente resoluto, carregando na direção da janela aberta as reverberações efêmeras deste oceano que por alguns instantes me fascinara. Tudo tão rápido que mal tenho tempo de perceber que a água da bacia está salgada. (BRAFF, 1999, p.57)

O espaço é um elemento importante em “Elefante azul”. A descrição do lar mostra a condição social das personagens, mas além do aspecto econômico, a ambientação acompanha os sentimentos da mãe e reforça o tom de abandono da narrativa. Vejamos o trecho a seguir:

É fraca, muito fraca mesmo, esta luz amarela que silenciosa, desce do teto e escorrega pelas paredes nuas, ricocheteando sem alvoroço nos ângulos mais salientes de nossos parques móveis de cozinha. Tão fraca que daqui mal distingo a cor da cristaleira e do elefante azul de tromba erguida e orelhas alceadas, inutilmente tentando fingir um aspecto selvagem que nunca teve ou terá, prisioneiro de sua imobilidade. Sobre a mesa, ao lado, os pratos emborcados e mudos são duas renúncias em que a luz finalmente pouisa e se acomoda. (BRAFF, 1999, p.55)

Não podemos isolar o espaço das características da mãe. O que nos leva a essa interpretação é o nome do conto, “Elefante azul”. Tanto o elefante quanto a cor azul são símbolos recorrentes nos contos de Braff, tendo já aparecido em “Crispação” e “No dorso do granito”. Para lembrar seus significados, de acordo com o Dicionário de Símbolos (CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A., 1998), elefante pode significar imutabilidade, lentidão, mas também poder régio (esse significado lhe é atribuído por ser montaria dos reis na Ásia); azul, por seu turno, pode significar impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar que em si mesmo. A partir desses significados, podemos traçar um paralelo entre o espaço e a figura materna: no primeiro parágrafo o narrador diz:

[...] quando foi à porta me chamar e me recebeu resmungando contra a vida miserável que se leva por causa de crianças que passam o dia a chafurdar na terra do quintal. Não chegava a ser uma repreensão, me parece, aquela voz inusitadamente grave, talvez rouca, livre, entretanto, de qualquer aspereza, e a suavidade do gesto com que me fez entrar, embora o rosto esquivo [...] (BRAFF, 1999, p.55)

Afora o título, o primeiro indício de que podemos comparar a mãe à espacialização é o poder régio conferido ao elefante e à mãe, que é dona da casa. O segundo, pela descrição do animal (elefante como um enfeite caseiro) e da mãe evidenciar que ambos buscam mostrar uma aparência de agressividade ou ataque que é falsa. A cor azul atribuída ao animal é outro indicativo de comparação, pois a mãe fecha-se, sem dar atenção às explicações que o filho necessita, não estando em outro lugar que em si mesma.

Mas existe ainda um outro símbolo que aparece associado à mãe, este é o símbolo da baleia, e surge na narrativa inúmeras vezes, quando o narrador refere-se às suas costas como

“[...]imenso dorso dobrado[...]

 (p.55), “[...] dorso imenso e frágil[...] (p.56) e “[...]seu dorso de baleia se move [...] (p.57). A baleia possui mais de um significado que pode ser aplicado a este conto. O primeiro deles, retirado do Dicionário de Símbolos (1998), diz que a baleia, assim como outros animais – incluindo o elefante – pode ser vista como um símbolo de apoio do mundo. É preciso lembrar que neste conto cuja temática é o abandono, o mundo do narrador parece resumir-se à mãe, e por isso sua intensa busca para compreender a situação ao redor; ela é para ele seu apoio de mundo, sua referência. O segundo significado fala que a baleia pode ser símbolo da desgraça ameaçadora - e por isso no conto teria sido abandonada - bem como pode conter em si a polivalência do desconhecido e do interior invisível: por isso sua inacessibilidade e seu silêncio.

O interessante é que todo o vocabulário do narrador envolve palavras do campo semântico da baleia, como oceano, mar, conchas, pés mergulhados, água, etc. Em relação à linguagem, ela busca fazer parte do mundo do narrador, sendo, portanto, plástica e lúdica.

“Suas mãos, excessivamente brancas, sobem e descem” (p.56) lentamente para lavar os pés do narrador. Essa lentidão, que se assemelha à brandura, é também similar à maneira como a luz ilumina os móveis da sala: além de fraca, desce silenciosa e escorrega pelas paredes nuas, ricocheteando sem alvoroço.

Detalhes dão mostras da situação simples na qual viviam as personagens. Parcos móveis de cozinha, bacia de alumínio para lavar os pés e barro no quintal são indícios de uma situação sócio-econômica menos favorecida. Quanto à descrição da mesa de jantar, os dois pratos são explicitamente ditos como “renúncias” e, portanto, indiciam a situação de abandono da mãe e filho; além disso, a luz corrobora para o tom de solidão e abandono que o conto quer propiciar, pois é uma luz fraca, desamparada, muito similar às personagens.

“Elefante azul” é uma narrativa onde há muita exploração semântica, simbólica, plástica, pois possui uma linguagem poética, plena de metáforas. Embora não se possa precisar o que de fato ocorre com as personagens do conto, o abandono e a solidão estão presentes no tom da narrativa, principalmente caracterizados pelo espaço.

Mãe e filho têm um ao outro e, embora não haja diálogo, comunicam-se pelos sentidos. O narrador, ainda muito criança para usar a memória, substitui-a pelas sensações, maneira pela qual consegue ler o mundo ao seu redor. Com isso Braff não deixa de usar a técnica de esfumaçamento, apenas adapta-a para o mundo de um menino: a imprecisão das linhas ainda está no conto, e a sugestão é, inclusive, muito.

### “O relógio de pêndulo”

“O relógio de pêndulo” faz parte do livro *À sombra do cipreste* (1999). Integra a temática **Abandono/Solidão**, pois narra a história de um rapaz solitário que, inesperadamente, recebe a visita do irmão mais velho que nunca conhecera, pois este sempre esteve viajando, de acordo com a família. A solidão do protagonista/narrador justifica-se pela morte de seus familiares. Quando estes ainda eram vivos, o rapaz ouvia histórias a respeito de seu irmão mais velho, Abelardo. Desse modo, cresceu ouvindo relatos de suas viagens ou de como sua chegada poderia ajudar os parentes a melhorarem suas vidas. Para o irmão mais novo, que não o conhecia, Abelardo era um herói.

No dia da visita do irmão, que retorna à casa buscando encontrar seus parentes, o narrador tem a possibilidade de conhecer aquele que em seu imaginário era um mito. No entanto, depara-se com alguém que fisicamente está longe de se parecer com um herói, pois é franzino, frágil, de mãos pequenas. Abelardo entra em casa, come a sobra do jantar que o irmão mais novo requenta e pergunta por seus parentes e/ou conhecidos: todos estão mortos ou se foram. Sua figura intimidada o protagonista, que tenta, em vão, conversar a respeito das

viagens, mas Abelardo não estabelece diálogo. No dia seguinte, ao acordar, o protagonista percebe que o irmão mais velho fora embora, deixando-o novamente só e com as sombras dos antepassados.

Essa narrativa está estruturada da seguinte forma: possui um mote, que é o relógio de pêndulo e é composta a partir de uma estrutura de oposição, que ganha expressão por meio das características dos irmãos. Como consequência de tal composição textual, o efeito produzido pela estrutura é a desconstrução do mito Abelardo.

Para analisarmos a composição textual descrita acima é preciso atentar-se para a maneira pela qual as personagens foram caracterizadas. As descrições passam a assumir valores à medida que a partir delas conseguimos observar os irmãos e perceber que suas existências são antagônicas. No entanto, esse antagonismo deve ser interpretado não no sentido da rivalidade entre eles e, sim, como modos de vida distintos, pois um é viajante e o outro arraigado a sua casa – entre outras diferenças que veremos a seguir.

A oposição primeira dá-se pela diferença de idade entre os dois irmãos: Abelardo é o mais velho e o narrador é o mais novo. Dessa diferença começam a surgir elementos que irão não apenas acentuar as distinções entre ambos, mas contribuirão para a criação de Abelardo como um mito.

Por meio das lembranças do narrador, entendemos que o irmão mais velho teria saído cedo de casa e essa saída renderia a Abelardo a alcunha de desbravador, aventureiro, aquele que conhece muitos locais, muitas culturas. Esse é o primeiro passo para a formação do mito.

Felizes porque era o único da família que teve a oportunidade de conhecer outros lugares, outras comidas, outros hábitos, Abelardo tornou-se motivo de orgulho. Sua família, desejosa de seu retorno, organizava-se para recebê-lo de volta ao lar (com preparativos culinários, cuidados pessoais, como emenda de roupas velhas, por exemplo) toda vez que suspeitavam de sua chegada.

Mas como nunca retornara, o irmão mais novo, que não o conhecia a não ser por histórias, criava fantasias em que coubesse a figura daquele irmão tão admirado e esperado. Pelo ponto de vista infantil, o mito Abelardo foi criado, e como herói, o imaginário do irmão mais novo desenhava em sua mente um rapaz forte, robusto e grande.

As diferenças não param por aí. Abelardo é aquele por quem toda a casa se movimenta, por quem a chegada é vista como uma benção, pois traria muitos benefícios à família:

Ninguém sabia de onde nem como chegava a notícia, mas todos ficavam alvoroçados. O regresso de Abelardo, que eu não conhecia senão pelas histórias que nos contavam, ajudaria nosso pai a levantar a hipoteca da casa, reconciliaria Abigail com o marido, mostraria a certos vizinhos quem é que não é homem aqui nesta rua, e até a paralisia do Beto poderia ser convenientemente tratada em hospital de fora. Por isso a faxina geral na casa, aquelas roupas novas ou reformadas, todos os preparativos. Minha mãe pedia livros de receita às amigas e passava horas, à noite, a copiar as que julgava serem as melhores. (BRAFF, 1999, p.102-103)

A importância de Abelardo contrasta com o que o protagonista pensa de si, a começar pela descrição: enquanto Abelardo ganha mais de dez adjetivos, o irmão mais novo não se descreve tanto e, quando o faz, usa termos pejorativos. O narrador considera Abelardo um “mito familiar” (p.101), um herói reconhecido por toda a família, enquanto ele se descreve como apenas um “vulto”, “objeto fora de lugar” (p.101) ou “jornal esquecido sobre uma cadeira” (p.101).

O esquema abaixo mostra a forma como o narrador se caracteriza e caracteriza o irmão:



<b>Abelardo</b>	<b>Narrador</b>
Mais velho	Mais novo
Possui nome	Não possui nome
Viajante	Preso à casa e aos antepassados
Herói; mito familiar	Precisa do herói para dar vazão ao imaginário
Esperança dos membros da família	Vulto; jornal esquecido sobre uma cadeira
Não possui relógios	Muito ligado ao relógio de pêndulo, mas também conhece outros relógios, como o da matriz

Quadro II: Características das personagens

Fonte: própria

O relógio é o vínculo entre os irmãos, pois por ele houve o reconhecimento. Excetuando-se o objeto antigo, o único elemento de identificação são as histórias das aventuras de Abelardo contadas por outrem e que provocavam a admiração do irmão mais novo que, de balde, tenta ouvi-las, mas Abelardo não estabelece diálogo. Assim, sem condições de saber das peripécias e aventuras do irmão, o mais novo faz seu juízo apenas pelo que de Abelardo pôde observar: seu tipo físico, seus trajes, seus pertences.

Espanta o narrador a desproporção entre a imagem do que fazia do irmão e sua verdadeira figura: conteúdo e forma eram desproporcionais. Fisicamente Abelardo era uma figura frágil, com sulcos profundos em seu rosto, lábios finos e ressecados, mãos pequenas e pequeno demais para a blusa de couro que vestia. A roupa surrada que vestia, bem como a mala antiga que carregava, mostram indiretamente que as condições de Abelardo não eram abastadas. A descrição, que a princípio é um elemento importante para estabelecer a oposição entre os dois irmãos, é o que vai desmistificar a figura do herói.

A família não sabe por onde Abelardo viaja, pois ele não mantém contato. Mesmo assim, seu regresso causa expectativa, uma vez que, para ela, ele a salvaria de seus desarranjos.

O relógio de pêndulo, mote do conto, surge como elo entre passado e presente. No momento da enunciação o objeto é alvo do reconhecimento, pois Abelardo tem certeza de que regressou à casa certa quando o vê preso à parede. Além disso, o relógio acompanhou o desenvolvimento do núcleo familiar:

Seus lábios finos e ressecados, por fim, abrem-se num quase sorriso: pendurado na parede desbotada, ele acaba de descobrir, marcando o tempo, o velho relógio de pêndulo, que, daquele mesmo lugar, outrora, costumava interromper, rabugento, sua participação nos serões da família. (BRAFF, 1999, p.101)

A personificação do relógio aumenta seu valor: ele não é somente elo entre passado e presente, mas funciona como uma presença que monitora a vida da família, e por isso, contou o tempo decorrido desde a partida do irmão mais velho. Não à toa o reconhecimento é feito unicamente por meio dele, pois é a única testemunha da partida do irmão, além de único laço que liga dois parentes de sangue.

Um relógio de pêndulo é um objeto antigo. Mas o narrador enfatiza sua antiguidade por chamar-lhe de “velho relógio de pêndulo”: essa redundância ratifica o longo tempo de ausência do irmão mais velho.

O que também reforça o tempo transcorrido são as características da casa: ela tem paredes desbotadas e está cheia das sombras dos antepassados. Esta espacialização evidencia seu abandono, bem como o abandono e a solidão do protagonista, que não tem mais que restos do jantar para oferecer ao irmão viajante.

É necessário observar como os relógios estão presentes em toda a narrativa. Símbolos da passagem do tempo por excelência, no conto estão ligados àqueles que ficam. No caso do irmão mais novo, a expectativa do reencontro nunca deixou de ser notada pelo relógio, que contava as horas até esse momento. Como sua vida era esperar, os relógios eram objetos importantes para ele. Por isso, também acompanhava as horas pelo relógio da matriz, mas este estava atrasado dois minutos em relação ao relógio principal, o de pêndulo. E é ele quem percebe a ausência de relógio no pulso do irmão mais velho. Essa ausência é justificada pela forma como Abelardo encarou a vida: esqueceu-se do retorno, perdeu a hora, não conseguindo ver seus pais ou parentes, pois todos estavam já mortos.

E isso não muda: sem elos maiores que o unisse ao irmão mais novo, abandona-o pela manhã sem sequer se despedir. A estrutura de oposição ratifica-se, pois ele reafirma seu posicionamento de homem sem relógio, ou seja, de homem que não tem hora nem raízes fixas.

### **Considerações acerca da temática Abandono/Solidão**

Mesmo pertencendo a livros diferentes, os três contos que trabalham a temática **Abandono/Solidão** possuem semelhanças inegáveis.

A primeira semelhança consiste no fato de que as obras falam do abandono familiar. Não se trata apenas do abandono de um marido e uma mulher, mas em ambas as situações há sempre um filho/a que foi deixado e que narra o abandono de seu ponto de vista. No caso de “Os sapatos de meu pai”, a narradora é adulta e consciente do abandono; em “Elefante azul”, o narrador é criança e desconhece algumas circunstâncias, mas narra a seu modo a preocupação com a mãe; no caso de “O relógio de pêndulo”, com a morte dos pais, o abandono ocorre por parte do irmão mais velho.

A segunda semelhança está no fato de que nos contos há um acontecimento recente que provoca o ato da enunciação. Em “Os sapatos de meu pai” e “O relógio de pêndulo” o acontecimento é o reconhecimento, que dá-se no ato da própria enunciação; em “Elefante azul”, algumas horas antes.

Por último, a terceira semelhança consiste na espacialização: nas histórias, a marcação do espaço vai além de apenas caracterizar o ambiente; antes, está em sintonia com as personagens e provoca certo efeito na narrativa, como a chuva de “Os sapatos de meu pai”, a luz fraca e amarelada em “Elefante azul” ou a cor desbotada da parede que evidencia a passagem do tempo em “O relógio de pêndulo”. O espaço é também onde o leitor obtém informações sobre a precária condição financeira das personagens, pois a caracterização mostra que nos contos os narradores são de origem humilde, o que corrobora para tornar o abandono ainda mais penoso.

### **3.4. Temática Embate social**

#### **“Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos”**

O conto está no livro *À sombra do cipreste*, de 1999. É uma narrativa que trabalha a questão social de forma mais contundente, característica comum também aos outros contos

desta temática. Ademais, arriscamos dizer que as narrativas de **Embate social** assumem inclusive um viés mais sociológico se comparado aos outros contos analisados, pois por vezes fala sobre a alienação do trabalho, sobre a relação entre patrão e empregado, além de abordar a luta de classes.

No caso do conto em questão esses assuntos são tratados de maneira contundente, mas a visada sociológica reveste-se de uma linguagem altamente poética e pictórica por meio de alegorias<sup>18</sup> que trazem à tona um lirismo impressionista por excelência, fazendo com que inicialmente um leitor menos atento sequer suspeite de sua intenção social. Dessa maneira, para aqueles que não buscam averiguar os fatores externos à obra, “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos” é uma narrativa repleta de lirismo que encanta o leitor.

O conto tem início com um homem caminhando através de uma rua industrial, descrita como “melancólica e metalúrgica” (p.75), sem charme, de muros enormes com reboco exposto. Esse homem, que é o protagonista, entra em um bar para abrigar-se da chuva. Saboreando uma cerveja, que pedira a fim de esperar o clima amenizar, observa, encantado, a imagem de uma moça que tenta proteger-se do temporal que a fustiga. Seu vestido azul escuro contrastando com a parede provoca a admiração do espectador devido ao encanto da imagem; a água cola o vestido no corpo e marca a silhueta da moça – ela é bela. Toda a cena é uma contemplação pictórica e as próprias gotas de chuva podem ser assemelhadas ao pincel de um artista.

A narrativa inegavelmente assemelha-se a uma tela impressionista. Os detalhes descritivos, a abundância de adjetivos, o jogo de cores, a efemeridade da cena são indícios dessa técnica. No entanto, uma olhada mais acurada pelo espaço e percebemos que Braff desde o início procura indiciar aspectos sociais, parecendo seguir o que Julio Cortázar diz a respeito dos contos, em *Valise de Cronópio*:

[...] máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia dos meios; precisamente, a diferença entre o conto e o que os franceses chamam de *nouvelle* e os anglo saxões *long short story* se baseia nessa implacável corrida contra o relógio que é um conto plenamente realizado [...]. [...] o assombroso dos contos contra o relógio está no fato de potenciarem vertiginosamente um mínimo de elementos [...]. (CORTÁZAR, 1974, p.228)

Se para o conto é necessário uma “máxima economia de meios”, uma vez que precisa dizer muito em pouca extensão, Braff inicia “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos” de maneira que a primeira palavra produza já um efeito de sentido sobre a narrativa. Isto também remete a Edgar Allan Poe, em a “Teoria da composição”.

Destarte, percebemos que as descrições espaciais feitas pelo narrador autodiegético corroboram desde o início para a criação de uma atmosfera que seja desfavorável ao ambiente das fábricas. Neste sentido, Braff não apenas faz uma narrativa mais sociológica como assume uma posição dentro dos discursos sociais vigentes: critica a ambientação industrial, caracterizando-a como feia, opressora e até mesmo claustrofóbica, pois os muros altos das fábricas possuem janelas inúteis e o céu acima, faixa estreita cinzenta, funciona como a tampa de uma armadilha onde o narrador julga-se encontrar:

Uma rua tão melancólica e metalúrgica, tão ocupada com o volume de sua produção industrial que, distraída, parecia há muito ter esquecido no abandono a própria aparência: charme nenhum. Uma rua de paredes sujas e de reboco carcomido, no alto das quais, já perto do beiral, apareciam ridiculamente inúteis

---

<sup>18</sup> O termo alegoria empregado por nós baseia-se na acepção trazida pelo *Dicionário brasileiro da língua portuguesa* (1989): *sf (gr allegoría)* Ficção que apresenta um objeto para dar idéia de outro. Obra artística ou literária, que oferece uma coisa para sugerir outra.

algumas janelas estreitas, como se Deus e seus anjos precisassem daquilo para espiar o interior dos galpões que se escondiam para além das paredes e onde pessoas sujas de carvão faziam gestos cujos significados não alcançavam. Eu caminhava apressado e descontente, olhando às vezes para o céu com a sensação de que tinha caído numa armadilha de onde não conseguiria escapar jamais. O céu que me restava era apenas uma estreita faixa cinzenta de nuvens que se moviam sem direção definida, de maneira mais ou menos frenética. (BRAFF, 1999, P.75)

O ambiente é claramente hostil para com os seres humanos. A armadilha, o céu cinzento e os galpões de paredes com reboco carcomido são o lugar onde homens que trabalham sujos de carvão não entendem o significado de seus gestos.

No trecho citado acima, especificamente “onde pessoas sujas de carvão faziam gestos cujos significados não alcançavam” (p.75), Braff fala com outras palavras sobre a alienação do trabalho, pois as funções desses homens não permitem que esses detenham o conhecimento integral do processo de produção e, portanto, repetem, sujos, movimentos mecanizados incessantes.

Braff vai um pouco mais longe, pois sugere que homens alienados vão aos poucos perdendo sua individualidade e homogeneizam-se, por isso são descritos de forma massificada como pessoas sujas de carvão atrás de paredes. A descrição desses trabalhadores contrasta com a descrição quase individual de cada pingo de chuva: narrador atento, o protagonista não deixa passar despercebido que, ao contrário dos homens, consegue avistar os primeiros pingos de chuva “na pureza de sua individualidade” (p. 76).

Os primeiros pingos da chuva eu os ouvi na pureza de sua individualidade: alguns pesados, líquidos e sonorosos, pérolas que se espatifavam ao cair, e caindo levantava o pó do passeio. Apenas os primeiros, porque em seguida desabou o aguaceiro de pingos homogêneos, massa contínua de sons sem identidade: água jorrada. (BRAFF, 1999, p.76)

Os pingos de chuva vistos individualmente e descritos como “pesados, líquidos e sonorosos” (p.76) contrastam com a generalização com que são narrados os trabalhadores. Assim, para os pingos foram usados três adjetivos, para humanos, apenas um: sujos. E embora os pingos se homogeneizem logo em seguida, o importante desse trecho é que o contraste inicial somado ao emprego dos vocabulários “homogêneos” e “massa”, suscita uma interpretação que passe pela instância sociológica.

A espacialização é, portanto, muito importante na produção do efeito de sentido que induz o leitor a ver o espaço industrial como um local que produz a reificação dos seres humanos.

Após as descrições espaciais, pelas quais o leitor dá-se conta de um cenário industrial e capitalista, Braff insere no conto uma alegoria, que é também o clímax de “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos”: a luta de uma caixa de papelão com um bueiro. A luta ocorre porque uma caixa arrastada pela enxurrada até a entrada de uma boca-de-lobo emperra, mas a água da chuva força-a a entrar no buraco. Esse embate pode simbolizar a luta de classes entre o proletariado e os donos dos meios de produção.

A construção da atmosfera que nos leva a essa leitura é baseada mais uma vez em descrições. Essa é ressaltada como se necessária para armar o ambiente da luta que está por acontecer. Com o início da chuva, o protagonista decide entrar em um bar para abrigar-se do temporal, pegar um copo de cerveja e ir até a frente do estabelecimento para “matar um pouco daquele tempo agora inútil, mas também para ver a chuva caindo” (p.76), quando está na frente, percebe do outro lado da rua uma moça com vestido azul tentando abrigar-se do

temporal. Nessa situação está formada a cena para o clímax, que irá se desenrolar em breve. É preciso antecipar, contudo, que a moça da chuva não aparece aleatoriamente no conto, ela é peça fundamental para o entendimento do desfecho da luta de classes e será, portanto, retomada mais adiante.

A cena do bueiro vem logo em seguida. Observando a moça, o narrador percebe “Na sarjeta, um córrego de águas barrentas [que] arrastava impetuoso uma caixa de papelão [...]” (p.77). Essa caixa encaminha-se para a boca de lobo como se cumprisse um caminho inexorável e por isso não opõe resistência. Na boca do bueiro, de repente, a caixa se ergue altaneira e resistente, luta contra seu destino, finca suas hastes na borda do buraco, resistindo para não ser engolida:

Havia uma espécie de desespero naquele rolar silencioso e sem resistência. Alguns passos à frente, escancarada, a boca-de-lobo a esperava. [...] Joguei todas as minhas esperanças no momento em que a caixa chegasse àquela boca escura: sua última oportunidade. Não demorou quase nada para que isso acontecesse. De repente, a caixa tornou-se magnífica em sua muda resistência. Ela cresceu ao pressentir o perigo. Ergueu-se, altaneira, as mãos e os pés fincados nas bordas, recusando-se a aceitar passivamente o próprio fim. A água insistiu violenta, brutal, mas a caixa, apesar de trêmula, não arredava pé, não se movia. (BRAFF, 1999, p.77-78)

Podemos dizer que a caixa representa o proletariado, pois é mais fraco, lutando contra seu destino de exploração. A boca-de-lobo seria o oposto, o explorador, dono dos meios de produção, pois tem a boca grande, negra, quer engolir o trabalhador, como se quisesse sugar dele todas as suas forças.

Essa leitura se afirma porque a luta entre uma caixa de papelão e um bueiro é observada com afinco e envolve o narrador para além da observação corriqueira de um evento. Por isso, não apenas observa como toma partido pela caixa: “Era uma luta em que eu me envolvera, em que me envolveria a vida inteira” (p.77). Para os partidários da caixa de papelão, contudo, o desfecho é trágico, porque “[...] o córrego estufou por baixo da espuma escura, preparou-se, arrojou-se finalmente, contra o seu obstáculo. A caixa dobrou-se ao meio, aflita, e desapareceu. Mais uma vez, porque mais uma vez, porque sempre assim?” (p.78).

A personificação da caixa e a interpelação final do narrador comprovam a existência da alegoria e chama a atenção para fatores históricos, os quais nem sempre tiveram bons resultados para os proletariados.

Voltamos agora à análise da moça debaixo da chuva. Sua descrição e a cena em que surge são bem detalhadas. O narrador fica embevecido por ambos:

Foi então que deslumbrado a vi: colada à parede suja e de reboco carcomido, no outro lado da rua, ela tentava proteger a cabeça com um jornal aberto ao meio, e o peito, com a mão esquerda espalmada. Seu vestido azul, seco ainda, tremulava ao vento sem temer o escândalo de seu gesto nervoso.

Inteiramente ocupada com sua proteção, a moça, para que me percebesse exposto na porta do bar, a observá-la. Parecia sentir-se muito desconfortável naquela faixa estreita onde a chuva ainda não tinha chegado. Equilibrava-se, por vezes, nas pontas dos pés, numa coreografia assimétrica e de equilíbrio quase impossível, como se quisesse entrar na parede, a mão esquerda sem dar conta de todas as regiões a proteger, a direita segurando ainda um jornal dobrado sobre a cabeça. Antes mesmo que me olhasse, ensaiei vários gestos à guisa de aceno, mas, quando me olhou (Meu Deus, de onde aqueles olhos entre doces e assustados, aquela mesma boca rasgada de lábios carnudos, a testa altiva e os cabelos caindo sobre os ombros, de onde?) (BRAFF, 1999, p.76-77).

A moça da chuva é introduzida na narrativa pouco antes da luta. Pela descrição, que é muito plástica e transmite o encanto do narrador, podemos assemelhá-la a um quadro impressionista pelas cores, pelo movimento, pela efemeridade. Por isso, os pingos da chuva podem ser comparados às pinceladas de um artista.

Sua importância é ressaltada quando a caixa de papelão é engolida, pois a luta chega ao fim e traz como consequência o desaparecimento da moça. Para entender onde queremos chegar é necessário que antes recorramos ao *Dicionário de símbolos*, de CHEVALIER, J. e GHEERBRANT (1998), pois com ele desvendaremos o símbolo da água da chuva que é a chave para desvendarmos a participação da moça no conto. De acordo com o dicionário, a água da chuva é concebida como água pura; a água pura, por sua vez, é símbolo de vida ou de criação.

A partir desse conhecimento, podemos dizer que a criação a que o dicionário faz alusão seria, nesse conto, a de um quadro: a pintura da moça. Não à toa sua descrição assemelha-se a uma tela impressionista. Como na alegoria a derrota da caixa é vista negativamente, a chuva que caía sobre a moça inverte seu sentido, deixando de ser criadora para se tornar destruidora. Por isso, imediatamente após a derrota da caixa o narrador diz: “Nossas decepções cruzaram-se no ar, seus olhos e seus cabelos inundados de chuva e tristeza” (p.78), e logo em seguida descreve-a desvanecendo:

A água descia-lhe pelo rosto, penetrava caudalosa no decote do vestido azul, perdia-se nas profundezas de seu corpo, que lentamente ia perdendo qualquer nitidez, mancha assimétrica colada em uma parede. Em pouco tempo a água já conseguira apagar seus lindos olhos negros, transformando a boca de lábios carnudos em um risco arroxeadado, deformando sua testa e queixo, embrutecendo o que ainda há pouco era delicadeza e harmonia. (BRAFF, 1999, p.78)

Com essa descrição, percebemos que o contorno da moça apaga-se tal qual apagar-se iam os contornos caso uma tela fosse borrada com água. A força criadora esvai-se, porque a água da purificação e criação estava atrelada à vitória da caixa de papelão.

O fim do conto é o desaparecimento da moça, a qual vai embora levada por um ônibus que, miraculosamente, para em seu socorro. No lugar dela resta apenas uma “parede encharcada e de reboco arruinado” (p.79). De resto, descreve o lugar onde estava e, repetindo a descrição inicial, o conto termina de forma circular, como um possível indicativo de que sempre haverá luta enquanto existir exploração do trabalho.

Descrição, circularidade e alegoria são os elementos fundamentais na criação desse conto. Por meio da técnica impressionista, Menalton consegue associar beleza e harmonia a uma temática já bastante conhecida, a da luta de classes. A forma do conto teve especial atenção e por isso motiva uma leitura social, mas também uma interpretação que possa levar em conta apenas os fatores internos.

### **“O bezerro de ouro”**

O conto está em *A coleira no pescoço* (2006) e começa com uma epígrafe que sintetiza o regimento de “O bezerro de ouro”. Relembrando, de acordo com a Bíblia, o Bezerro representaria a adoração a um falso deus. Ao abrir o conto, a epígrafe nos direcionará para uma leitura condizente com essa proposta. Assim, como efeito de sentido, interpretamos que o falso deus de que se trata em “O Bezerro de ouro” não é outro que capital e poder, falsos ídolos adorados por muitos homens. A epígrafe é a seguinte:

É da essência do capitalismo que tanto os bens como o trabalho sejam geralmente comprados e vendidos no mercado. Nessa sociedade, as relações entre as pessoas são dominadas pelo princípio da troca de equivalentes, do *quid pro quo*, não só em

assuntos econômicos, mas também em todos os outros aspectos da vida. (BRAFF, 2006, p.115).<sup>19</sup>

Nesse conto, a temática **Embate social** mostra-se bastante explícita, diferentemente de “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos”, que trabalha por meio da alegoria. Não apenas pela epígrafe, mas o contexto envolve um homem poderoso, dono de uma usina de cana de açúcar, trabalhadores e um sindicalista. Armando é o dono da usina; é um homem obcecado pelo poder. Do alto de sua sala, que dá visão a toda a empresa, saber que empregados trabalham sob suas ordens proporciona-lhe imensa satisfação. Para ele, poder é o sentido de sua existência, portanto, “Gastaria toda a sua fortuna para conservar o poder, que é o poder de conquistar a fortuna.” (p.121)

Armando parece, contudo, um homem insatisfeito, especialmente porque há algumas circunstâncias na narrativa que indicam um momento de grande tensão e, especialmente, mostram que Armando teme alguma ameaça iminente envolvendo a perda do poder. Em sua insatisfação, ordena à secretária que chame Ademar, o encarregado da segurança, imediatamente à sua sala. Em seguida, pede à secretária que envie alguém para abaixar-lhe o toldo. Afora as ordens espera por Adão, o sindicalista, mas quer seja por estar insatisfeito com o encontro quer seja porque queira exercer o poder pelo simples fato de o ter, adia em uma hora o horário da reunião. Também pede que o engenheiro Thiago vá até sua sala. A espera pelos funcionários é um martírio por duas razões: Armando não quer ficar sozinho, também necessita de ordens obedecidas de imediato, porque saber que manda é um conforto para ele.

Ao longo do conto, Armando chama inúmeras vezes a secretária via interfone para que ela responda os porquês da demora dos funcionários e do sindicalista: ele é impaciente e intolerante.

O narrador mostra também que Armando construiu um muro cercando toda a sua usina. Era uma forma de delimitar sua propriedade além de proteger-se, uma vez que possuía medo descomunal principalmente nas últimas duas semanas. O culto ao muro e à proteção que esse lhe oferecia é bastante enfatizado, assim como é enfatizada a submissão dos funcionários ao patrão.

Ao final do conto ocorre uma contrariedade maior ainda: a secretária informa-o, aflita, de que o portão da usina não abre mais. No entanto, o anúncio cria no leitor uma sensação de ironia e contradição: como o muro é feito para proteção contra ataques externos, acaba subvertendo sua função, pois prende os internos fazendo com que eles próprios sejam vítimas da máxima segurança oferecida pela muralha.

“O Bezerra de ouro” tem uma estrutura um pouco diferente dos outros contos analisados. Até agora a brevidade é uma característica, de forma que os contos não chegam a ultrapassar três ou, no máximo, quatro páginas. Esse, no entanto, possui onze páginas, além de ser dividido em quatro partes.

A primeira parte situa o local onde ocorre o conto, fala sobre a protagonista, sobre a muralha construída a seu mando e até de seu medo mas, essencialmente, seu enfoque está nas ordens. É por meio do interfone que Armando ordena à dona Iolanda que lhe chame Ademar, manda que alguém vá abaixar o toldo do seu escritório e confirma a reunião com o sindicalista. O ato de ordenar é enfatizado, pois faz contraponto com o medo do patrão. No primeiro momento, ele é visto como um homem que possui medo, chegando mesmo a indagar (por meio de discurso indireto livre): “um homem pode ser a medida de seu medo?” (p.115), no entanto, é por meio de ordens que a imagem de um homem poderoso, quase intransponível (por mais que sinta temor pelas ameaças) fica estabelecida. Portanto, mandar faz-lhe bem para

---

<sup>19</sup> Menalton Braff retira a epígrafe de BARAN E SWEEZY, *Capitalismo monopolista*. Não pudemos identificar a publicação do livro.

o espírito, porque lhe dá segurança: “[...] Desligado o interfone, volta à janela. Menos apreensivo, agora, depois daquela ordem tão firme que chega a ser um conforto sua autoria.” (p.116).

Mas é a segunda parte que trabalha o medo mais aprofundadamente. Também ressalta o poder que Armando exerce sobre os homens e sobre sua usina de cana-de-açúcar. Como demonstração, alguns elementos simples, mas contundentes, ajudam a informar sobre a necessidade de poder, como a cadeira de sua sala que, de acordo com a personagem “[...] é estofada, confortável, mas, sobretudo, [...] tem um espaldar alto como um império” (p.118).

O muro que constrói lhe proporciona a sensação de poder desejada, como podemos observar no trecho que se segue:

De norte a sul, de um sol ao outro, multidão de homens trabalhando na construção do muro. Embora sem fisionomia, por causa da distância que tudo dissolve, Armando orgulha-se da regência que exerce sobre aqueles seres anônimos e sobre a pressa com que trabalham, mesmo sem saber para quê. Alguns preparam a massa em betoneiras provavelmente ruidosas, outros descarregam caminhões de tijolos, uns terceiros correm com suas carriolas, e nem é possível saber o que transportam, além de carriolas. (BRAFF, 2006, p.118)

Mas ao mesmo tempo que Armando sente-se mais seguro ao pensar em seu império vedado por um muro, mal consegue evitar o medo que sente de um ataque iminente. O seu temor ganha corpo quando percebe ao longe uma nuvem trêmula e avermelhada que brota do chão e parece seguir em sua direção. Ela está longe ainda, pois está para além do canal, situando-se na cidade, mas Armando já teme com antecedência a sua chegada. A nuvem é uma metáfora para algum ataque vindo da cidade que envolva sindicatos e perda de poder, no entanto, isso fica apenas sugerido no texto:

O sossego, entretanto, como qualquer sossego, é de pouca duração. A imagem de uma nuvem trêmula suja novamente o céu de seus olhos fechados. É uma nuvem espiralada e vermelha, que sobre para além da sebe de hibiscos. [...] Então, levanta-se rapidamente para espiar a janela. Lá está ela, praticamente no mesmo lugar. Quem poderá chegar por um lado assim, do limite fechado, por onde ninguém jamais chega? O rosto imóvel de tão atento, os olhos concentrados num ponto distante, Armando mantém seu medo preso entre as mãos. (BRAFF, 2006, p.119)

Seu medo ganha mais força ainda, e quanto maior ele fica, maior a necessidade de proteger-se do mundo externo. Este é o assunto tratado na terceira parte: segurança e proteção. Ademar acalma-se quando pensa em gastar mais dinheiro para incrementar o muro, colocando, por exemplo, guaritas de segurança a cada cinqüenta metros, para ter visão completa de fora e de dentro de sua fortaleza, para que qualquer movimento estranho fosse prontamente percebido.

Munido contra as ameaças exógenas, a personagem principal tem medo de ficar sozinha, e por isso ao passo que o conto avança, insistentemente ordena a presença de todos aqueles que chamara, porque estes são os que irão protegê-lo: o Ademar por ser responsável pela segurança, alguém que baixe o toldo porque lhe tira da vista a ameaça metamorfoseada em nuvem trêmula e vermelha. Seu sentimento oscila entre o medo e a segurança, por isso, pensa na nuvem como também uma possibilidade de ser simplesmente uma nuvem, e não uma ameaça. Ao pensar assim, sente alívio: “[...] sorri aliviado porque de repente pode ser a nuvem de poeira de um redemoinho, uma vertigem que sobe para o céu. Talvez nem precise do Ademar com tanta urgência, mas a ordem está dada e é melhor mantê-la. A hesitação não infunde confiança.” (p.119).



Como é comum nos contos de Braff aqui analisados, o nome do protagonista está sempre relacionado à sua personalidade, corroborando, assim, para a produção de um efeito de sentido na narrativa. No caso de Armando, seu nome chama atenção para o aspecto bélico e defensivo, como um homem armado. De acordo com o dicionário de nomes próprios da web, Armando significa homem do exército.<sup>20</sup>

Armando paga alto preço por haver-se isolado em um império impenetrável: Descrente do ser humano, precisa proteger-se dele. No entanto, a adoração pelo poder recompensa-lhe todos os sentimentos, principalmente porque a sensação de território que o muro lhe proporciona é igual ao poder concedido aos senhores feudais: donos de grandes porções de terras fechadas, geralmente, por uma muralha que lhes protegesse o domínio dentro do qual uma legião de servos os obedecia.

Não é outra a sensação de Armando, e por isso está paga o necessário para continuar mandando: “Um tal muro é o que pode isolar no mundo um espaço exclusivo para seu império, território seu, o lado de dentro.” (p.121). Tensão, nervosismo, impaciência e medo são irrísórios perto do poder imputado a Armando por ocupar o cargo de “senhor feudal”: “Aqui, pensa contente, aqui ninguém manda mais do que eu” (p.116). É da maneira a seguir que deseja pensar seu futuro:

Todos morando nas quatro colônias que envolvem a usina. É assim que Armando vê o futuro. Ninguém de fora, do exterior. Ninguém de olhos escondidos, de pensamentos cheios de fumaça, nenhuma seita exótica, incompreensível e perigosa. Para além das colinas mais próximas, ninguém mais trabalha no muro: ele, agora, ainda sem as guaritas, recorta do mundo um território que os braços de Armando podem abranger. Por isso ele se alonga, muito grande, e boceja cansado, como se fosse relaxar. (BRAFF, 2006, p.124)

A sensação de império construído é o enfoque da quarta e última parte do conto. Nessa parte, a epígrafe completa seu sentido, pois Armando compra e vende não apenas os bens de consumo, mas como senhor feudal, também o trabalho humano: o *quid pro quo* estabelece-se em todos os aspectos da vida.

É necessário observar que o muro de Armando não se resume a um muro de concreto, portanto físico. As barreiras erguidas são também emocionais, como se à medida que aquele cresce, seu coração se tornasse mais duro, tão intransponível quanto a muralha que cerca sua usina de cana-de-açúcar. Não à toa o protagonista não acredita no ser humano:

Duas semanas de total descrença na maioria dos seres humanos. Na quase totalidade dos seres humanos. Seu sofrimento não tem mais fim de uma forma tão intensa que desejaria adormecer, entorpecido, para acordar apenas quando tudo isso for um pesadelo antigo. (BRAFF, 2006, p.116)

Medo, ameaças, tensão, solidão e poder permeiam a vida do protagonista. Todos esses sentimentos aumentam a cada momento, sempre à medida que ele não vê suas ordens cumpridas. Na quarta parte do conto, onde ocorre o momento de tensão máxima, o feudo se constitui por excelência com o fechamento do portão, que já não abre mais por falhas técnicas. Mais uma vez não podemos ver somente pelo prisma físico, há de se pensar que os portões do coração de Armando também fechados para sempre.

Muito embora o conto parta de uma perspectiva subjetiva, o ponto de vista de Armando, e assim conhecemos-lhe a paixão e o medo, seus desejos e ameaças, essa narrativa

---

<sup>20</sup> O dicionário de nomes próprios pode ser acessado através do site: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/search.do> Último acesso: 12/02/2010

tende a uma mudança de rumo se comparada com os demais contos de Braff. Enquanto outros possuem uma visada estética maior que a preocupação ética, esse conto é claramente uma reflexão social, e não à toa recebe o título de “O bezerro de ouro”, cuja simbologia encabeça outros contos de visada social. É também por isso que o classificamos como conto que entra na temática de embate social.

Também podemos classificá-lo como conto híbrido, por situar-se entre o conto de atmosfera e o conto de enredo. O conto híbrido é aquele cuja ação desenvolve-se, mas ao final não há mudança da situação inicial. Nesse caso, ao longo da história Armando dá ordens, manda chamar pessoas, tem reuniões marcadas, mas a tônica recai sobre seu sentimento. Como ao final fica sabendo que o muro que separa o mundo externo do seu mundo não pode ser transposto, pois o portão não abre mais, as ações que Armando visa empreender, a reunião com o presidente do sindicato não têm mais espaço para ocorrer, e assim a situação inicial permanece.

### **“O rico sorriso de Rita”**

Esse conto faz parte do livro *A coleira no pescoço* (2006) e é regido pelo Bezerro de ouro. Tal qual o conto homônimo, “O rico sorriso de Rita” trabalhará a questão do embate social de forma mais direta, pois o enredo se concentrará na demissão de Rita, funcionária que trabalhava no atendimento ao público.

A história inicia com a protagonista queixando-se ao marido pela demissão. Rita não encontra meios de se consolar, nem mesmo compartilhando o problema com Leonardo, o esposo. Em meio a prantos e lamentos, aos poucos relata o que se passou na empresa onde trabalhava. Ela teria sido despedida por justa causa após haver tomado chuva; na realidade não a chuva em si, mas o que ela acarretou para Rita foi o motivo da demissão: de mau humor por se ter molhado, discute com o patrão que exige de seus funcionários aparentarem felicidade através de sorrisos. Tomando essa ordem como arbitrária, diz que não há nada que a obrigue a rir forçosamente para agradar ao cliente. No entanto, esquece-se, por ser funcionária muito antiga, que sorrir obrigatoriamente fazia parte do contrato de admissão, o qual seu chefe mostra-lhe efusivamente antes de despedi-la.

Como visto anteriormente, a chuva é um elemento que aparece muitas vezes em Braff. No conto “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos” vimos que sua simbologia permite a interpretação de que quando pura, pode ser criadora. No entanto, nesse conto sua simbologia nos remete a seu extremo: se a água for impura, poderá simbolizar a destruição. Em “O rico sorriso de Rita” podemos dizer que ela é muito importante, pois funciona como mote da história. Ela está presente durante toda a narrativa, não no momento da enunciação, mas como tema, pois a demissão de Rita ocorre somente por consequência de sua queda.

Adotaremos a simbologia desta chuva como a representação da água impura, portanto, aquela que não traz a criação, mas, sim, a destruição. Essa leitura está baseada no contexto do conto, pois ela não apenas provoca uma desgraça na família de Rita como o comentário de seu marido ratifica sua impureza. Em tal comentário, Leonardo, o esposo, diz, à guisa de uma reflexão metafórica: “Algumas chuvas são tão ácidas que se tornam fatais [...]” (p.136). E a fatalidade dessa chuva é provocar o desarranjo financeiro do casal, haja vista seus diálogos indicam que Rita contribuía também para o orçamento da casa, que deverá ser arrojado após a demissão:

Talvez, ele afirma com a voz enrugada ao virar-se para Rita, talvez a gente ainda tenha de procurar uma casa mais barata. Ainda mais agora que não precisamos de dois quartos.

Rita suspira o comentário possível e único, tudo por causa de uma chuva. (BRAFF, 2006, p. 136)

A caracterização do estado emocional da esposa é bastante detalhada. Desesperada, inconsolável, extenuada, são palavras que descrevem sua aflição pela perda do emprego. Essa revelação dos sentimentos de Rita, junto à já comentada necessidade financeira do casal, contribui para que se crie um tom aflitivo e desesperançoso devido às incertezas que o casal enfrentará. As descrições das cenas são muito plásticas e mostram o empenho do marido em consolar a mulher e contornar a situação, também acentuam o tom de aflição e falta de esperança:

Eu sabia, responde Rita ofegando seu desespero, claro que sabia. O buço trêmulo cobrindo-se de orvalho. Claro que sabia, repete extenuada, o olhar tolo e solto, um olhar inteiramente intransitivo. Então o peito desinfla e os ombros despencam duplos, de súbito. Em seguida respira até o fundo, sua profundidade, e esgota o ar tentando acalmar-se. Finalmente, e de rosto imóvel, ela arremata, mas não teve escolha.

O marido sabe que não se trata de uma solução, aquele desabafo, mesmo assim não consegue pensar mais em culpa, pois se não havia escolha. Ele toma entre as suas, em consolo, as mãos pálidas de susto da mulher. Rita deixa-se levar, indefesa. Bem, só para a morte não se dá um jeito, conclui muito masculino e enrugando a testa, concentrado como se estivesse inventando uma frase inteligente. Dá um beijo na face imóvel de Rita, que, agradecida, debalde tenta sorrir. (BRAFF, 2006, p.135)

São acentuadas as descrições comportamentais do casal ao longo do conto. Rita está chorando e apreensiva, nervosa com a situação; Leonardo tenta criar frases de consolo, esforça-se para mostrar uma postura firme. No entanto, ambos estão desconcertados, sem jeito, e a reação física quase patética, especialmente do marido (“Leonardo boceja enquanto alonga os braços e faz caretas estúpidas com movimentos frenéticos dos músculos do rosto numa demonstração abjeta de superioridade”, p.136 – entre outros exemplos), informa o quanto a situação pela qual passam é arbitrária: eles sequer são amparados por lei e não podem esperar outra coisa que a resignação.

Regido pela simbologia do Bezerro de ouro, esse conto fala sobre a adoração de um falso ídolo, que é o dinheiro. Adorar esse falso ídolo implica servidão, apego a bens materiais e capacidade de fazer qualquer tarefa para conquistá-lo. Contudo, por mais que viva em uma sociedade que o idolatre a personagem principal não é capaz de adorá-lo. Ela segue suas regras por ser refém dele, no entanto, sua recusa à adoração incondicional acarreta sua demissão.

De acordo com o *Dicionário de nomes próprios*<sup>21</sup>, Rita é um nome que designa pessoas que se sacrificam ao extremo quando estão convictas de que há uma razão para isso. Nessa narrativa, portanto, sua recusa a sorrir indica claramente sua falta de convicção ou não adoração ao Bezerro de ouro.

Esse comportamento de Rita tem relação com seu passado. Os contornos imprecisos da técnica de esfumaçamento mostram que anos atrás Rita e Leonardo tiveram uma tragédia familiar: a perda de um filho. O sofrimento pela morte da criança - que não sabemos idade, sexo nem condições do ocorrido – parece fazer de Rita uma mulher triste. Por meio de discurso indireto livre, a protagonista declara que eles deveriam ter tentado algum tratamento médico: “Ao encarar novamente a esposa, percebe que ela está enxugando umas tantas

---

<sup>21</sup> O significado do nome Rita pode ser encontrado neste link:  
<http://www.dicionariodenomespropios.com.br/search.do>

lágrimas involuntárias. É um absurdo não terem tentado um tratamento médico. Com tanto recurso existente hoje em dia. Uma falta de consideração.” (p.136)

De forma fragmentada, sabemos que é a perda da criança a questão principal em sua vida. Assim, bens materiais não são os objetivos primordiais para Rita, que atribui ainda e talvez sempre atribuirá maior importância às questões que envolvem a tragédia familiar. Portanto, Rita perde o emprego porque não fez tudo o que a empresa lhe mandou fazer: sorrir incondicionalmente, usar uma máscara, falsa, de felicidade. Em outras palavras, podemos dizer que a protagonista colocou acima do ídolo que supostamente deveria adorar questões pessoais e familiares e, dessa forma, foi punida.

Tentando situar o marido ao narrar o que teria acontecido no dia da demissão, o narrador fragmenta a narrativa com as memórias de Rita, seus sentimentos e ações do presente. Contudo, mesmo por meio da técnica de esfumamento, a crítica que se faz à sociedade capitalista é apresentada de forma direta por meio do diálogo entre a protagonista e seu patrão. Este a acusa de não servir mais para a empresa por ser uma mulher triste pela perda do filho, além disso, o gerente afirma que casos de funcionárias com perda de filho com menos de dez anos do ocorrido são, geralmente, casos perdidos.

Sabe, começa lentamente, com a experiência que lhe é peculiar, bem assim o gerente falou; eles conhecem os casos em que não adianta insistir. O meu caso, segundo eles, é irreversível. Seu caso é irreversível, dona Rita, a senhora não nos serve mais. Perda de filho, dona Rita, principalmente se ainda não completou dez anos, não tem cura. (BRAFF, 2006, p.136)

É de forma fria que Rita tem a explicação de seu perfil. Ao fazê-la, Braff evidencia dois extremos: o lado humano, o de Rita, e o lado capitalista, o da empresa. Com essa dualidade, o autor também evidencia a incompatibilidade de ambos.

Essa questão fica ainda mais acirrada quando Rita decide argumentar contra a postura da empresa. A narração nesse momento é, portanto, uma maneira de fortalecer a visão dissonante que existe entre o empregado e o patrão, a empresa e o trabalhador:

Claro que reagi, gritei, invoquei meus direitos. Exigi que me acusassem com base em alguma falta grave. Nossos clientes, o gerente me disse, nossos clientes exigem-nos funcionários felizes, ou, pelo menos, que aparentam sê-lo. E é o mínimo que eles merecem. Ninguém mais procura empresa cujos empregados não recebam os clientes com um sorriso nos lábios. Exatamente assim que ele falou: nos lábios. Porque eles pagam pelo conforto de um mundo agradável, entendeu, dona Rita?

[...]

Ninguém pode lidar com o público, berrou o gerente, sem um sorriso, entendeu, dona Rita? Um sorriso nos lábios. Respondi que sim, que sabia, mas não era culpa minha se tinha chovido. Ele arregalou os olhos imensos e agressivos e disse raivoso que a empresa não queria saber de empregados sujeitos a qualquer chuvinha à toa. (BRAFF, 2006, p.137)

Fica evidente que nesse conto a descrição comportamental é importante. Ela mostra como agem os dois lados. Rita e o marido tentam lutar pelos seus direitos, mas acabam por ficar desamparados, dessa forma, o marido age de forma muitas vezes estúpida, a esposa chora, se angustia; no caso da empresa, o gerente nos é descrito como agressivo, nervoso e desumano. Assim, fica nítido que Braff emprega juízo de valor ao descrever os lados: a falta de consideração e a crueldade são o que tornam as personagens patéticas.

O espaço é aqui um elemento importante, pois corrobora com o tom da narrativa. A espacialidade assume o ponto de vista de Leonardo e Rita, e combina-se, portanto, com seus

sentimentos. Por exemplo, no início do conto Leonardo decide cerrar as cortinas para que não se exponham aos vizinhos ou às pessoas “ansiosas por desgraça alheia” (p.136). Com essa atitude, o ambiente fica na penumbra, e essa situação é compatível com os sentimentos das personagens, que são de angústia, desespero e tristeza.

Ao final, a descrição espacial demonstra como será a vida de Leonardo e Rita, que então possuem o salário de apenas um para viver:

Mesmo com as cortinas cerradas, a noite aos poucos infiltra-se pelas janelas e penetra na sala, onde Leonardo e Rita, de mãos dadas, esperam a chegada do futuro. Mas o que vem chegando, mesmo, é a noite, uma noite indesejada, que ameaça transformar-se em chuva. (BRAFF, 2006, P.138)

Essa noite que ameaça tornar-se chuva é uma metáfora para o futuro incerto do casal: a chuva, que simbolicamente traz a destruição, continuará caindo sobre as personagens, como punição pela não adoração ao Bezerro de ouro. A ironia do título, “O rico sorriso de Rita”, torna o futuro mais penoso ainda porque reafirma a perda financeira.

## Considerações acerca da temática **Embate social**

Nos três contos da temática **Embate social** podemos destacar que há uma pequena diferença entre os dois contos do livro *A coleira no pescoço* (2006) em relação ao conto de *À sombra do cipreste* (1999). Neste, por mais que aborde a questão social de forma contundente “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos” faz uso de alegoria para que esta possa ocorrer, além de ser mais impressionista, pois neste conto uma visada mais estética sobrepõe-se à visada social. Tal procedimento pode ser justificado pelas próprias palavras do autor, em entrevista para a dissertação de mestrado de Beleboni (2007). Na entrevista, Braff afirma não querer que a preocupação social suplante a estética, porque a literatura possui sua especificidade precisamente no valor estético. Contudo, uma obra puramente estética, experimental não é também desejada. Assim, os aspectos sociais estão presentes em Braff, dialogando com sua preocupação estética:

O social continua existindo em Menalton, mas já não é o mais importante. A dimensão estética, que determina o discurso literário, a literariedade, assumiu o papel principal na literatura de Menalton. (BELEBONI, 2007, p. 145-146)

E essa postura reflete, conseqüentemente, as escolhas do autor que, dentre as várias preferências literárias, não deixa de citar Graciliano Ramos pelo:

modo como ele denuncia sem denunciar. Mesmo em romances como *Vidas secas*, a denúncia está implícita, ela deve ser inferida pelo leitor, pois não se encontra uma única frase com juízo de valor a respeito da situação das personagens. Mas o modo como ele compõe o quadro das figuras (a reificação do ser humano e a antropomorfização das coisas e dos animais) é o modo de denunciar, sem panfletismo, sem fazer discurso político (...). (BELEBONI, 2007, p. 148).

Em *A coleira no pescoço* (2006), no entanto, percebemos uma mudança nessa perspectiva, principalmente em seus contos regidos pelo Bezerro de ouro, caso dos contos homônimo e “O rico sorriso de Rita”, que trazem a questão social de maneira explícita, assumindo uma tônica mais realista. Nestes, o fator estético não é deixado de lado, e a linguagem impressionista, com sua técnica de esfumaçamento e jogo de luz, sombra e cores também é trabalhada; contudo, a razão social, a crítica contra a classe exploradora, o juízo de valor sobre os donos dos meios de produção ou os padrões são explícitos, e não feitos por meio da alegoria.

Mas há muitas semelhanças entre os três contos a serem destacadas. Primeiramente, é possível ver que a simbologia da chuva está inserida entre as três narrativas. Nelas a chuva tem o poder de criação/destruição.

Em “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos” o final da luta que ocorre perante o espectador/protagonista do episódio deveria decidir se a água da chuva traria a criação ou a destruição do espetáculo pictórico que se formara em sua frente. Como vimos, a derrota da caixa de papelão fez com que a moça (ou metaforicamente o quadro que ela compunha) perdesse seus contornos aos poucos até sumir totalmente de sua visão. Em “O bezerro de ouro” a chuva é uma ameaça que atormenta o protagonista. Todavia, ela se manifesta como nuvem vermelha, trêmula, pois ainda não precipitara em sua cabeça. Sua iminente chegada cria uma atmosfera de tensão, que estabelece o tom da narrativa. Já em “O rico sorriso de Rita” a chuva foi responsável pela destruição da estabilidade financeira do casal, fazendo com que Rita e seu marido tenham que forçosamente adequarem-se à nova situação.

Outra semelhança entre os contos ocorre pelos três abordarem o embate social pelo viés da diferença de classes. Essa diferença expressou-se por meio da luta entre o subalterno e

seu chefe ou, para usar um jargão da sociologia, entre a burguesia e o proletariado. Desse modo, o primeiro conto fala sobre a luta entre uma caixa de papelão e a boca-de-lobo: a primeira, seria o proletariado; a segunda, a burguesia. O próximo conto é sobre o dono de uma usina de cana-de-açúcar que tem obsessão pelo poder e por isso maltrata seus funcionários. “O rico sorriso de Rita” fala a respeito da demissão da protagonista; antes de ser mandada embora, discute com seu superior, que mostra o lado frio do capitalismo ao deixar claro o perfil de funcionário desejado pela empresa e fala sobre a reificação do ser humano: robô feliz para atender os clientes.

Esses contos estão baseados, fundamentalmente, em estruturas de oposição, pois todos se estabelecem sobre a dialética entre patrão e operariado. Finalmente, é importante ressaltar que nessa estrutura, cada protagonista assume um lado do poder: o primeiro conto tem como protagonista um expectador; o segundo, um dono de empresa; o terceiro, uma funcionária. Contudo, no primeiro conto se a personagem principal não participa do embate diretamente, posiciona-se a favor do lado mais fraco. Em “O Bezerro de ouro” tomamos conhecimento da perspectiva de um dono de usina, no entanto, sentimos o julgamento do autor por meio das descrições e ações de Armando, que sugerem uma pessoa má, sem coração; assim, por mais que o foco narrativo esteja direcionado a Armando, Braff o endemoniza e assume também o lado mais fraco da luta de classes. Em “O rico sorriso de Rita” sendo a protagonista uma funcionária, o ponto de vista é também do lado mais fraco, Braff inclusive acentua seu lado humano e desumaniza o outro lado.

#### 4. Aspectos narrativos e a sociedade de Menalton Braff

Após a realização das análises, verificou-se a constante de determinados elementos em todos os contos deste estudo. Este capítulo, portanto, dedica-se ao apontamento de aspectos narrativos comuns encontrados em *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006), bem como à apreciação do tipo de sociedade encontrada em suas narrativas.

Dos aspectos narrativos, serão destacados elementos referentes à forma do conto, como as três unidades aristotélicas, sua intencionalidade, o tempo, a memória, os símbolos, a iminência das ações, a “tensão interiorizada” e a linguagem. Também pretendemos estabelecer o tipo de sociedade sobre a qual Menalton trata, assim, verificar seus valores, sua constituição e a forma como ela influencia as personagens.

De maneira geral, os contos são divididos em enredo, atmosfera e híbridos. Em uma curta explicação, podemos dizer que o primeiro caracteriza-se pela sucessão de ações e modificação da situação inicial da narrativa; o segundo, pela investigação interior da personagem e não modificação da situação inicial e o terceiro, pela imbricação dos dois anteriores, pois há neles sucessão de ações, mas estas não chegam a modificar a situação inicial. Em sua dissertação de mestrado, Rafaela Belebony (2007) afirma que nos contos de *À sombra do Cipreste* há tanto os de atmosfera quanto os híbridos. Verificamos que a mesma situação é encontrada em *A coleira no pescoço*<sup>22</sup>.

Além disso, percebemos que os contos de Braff obedecem, todos, à regra das três unidades aristotélicas: ação, tempo e espaço e, sobretudo, contribuem com o efeito **Knock out** que Julio Cortázar, em *Valise de cronópio* (1974) denomina próprio do conto e que o torna tão contundente e fechado. Tal efeito está atrelado à intencionalidade inicial desse subgênero que, por ser breve, “[...] são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento [...]” (p.155) e por isso desde a primeira palavra deve contribuir para a criação de um efeito de sentido.

As unidades de ação, tempo e espaço aliadas à intencionalidade fazem do conto “[...] uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência [...]” (p.150). Menalton Braff trabalha dentro dessa perspectiva, por isso exige de cada palavra a veemência que incite a sua intencionalidade. E esta força das palavras que é atrelada ao efeito de sentido da narrativa não é menos importante que sua estética. A obsessão pela beleza das palavras é marca de Braff, autor amante da estética. Virginia Woolf escreve que “devemos modelar nossas palavras até se tornarem o mais fino invólucro dos nossos pensamentos” (WOOLF apud CIVITA, 1972, p.132): A escrita de Braff atende a esse objetivo sem desviar-se do primoroso trabalho com a linguagem.

Recheada com figuras de palavras, como metáfora e sinestesia e figuras de sons, como aliteração e assonância, o autor dedica-se a apurar a língua, mas sem cair no preciosismo vazio: a linguagem braffiana é poética porquanto sugestiva e sensualista. Mesmo em contos que usam a técnica expressionista e portanto tem um linguajar mais seco, mais angustiante, encontramos o uso abundante de figuras de linguagem e poeticidade.

Voltando à análise da narrativa, em sua *História concisa da literatura brasileira* (2006), Alfredo Bosi descreve como “romances de tensão interiorizada” aqueles romances em que “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação” (p.392) e então subjetiva o conflito. Os romances psicológicos são os maiores exemplos desse conceito. Estes pressupõem que a memória substitua a ação e, portanto, esta fica sempre diminuída.

Braff enquadra-se no conceito de Bosi, pois aparte ser característica das narrativas impressionistas, na maioria de seus contos é por meio da memória que a ação do presente faz

---

<sup>22</sup> Esta afirmação restringe-se apenas aos contos analisados nesta dissertação.



sentido ou que o tempo psicológico ganha corpo, pois quando as personagens são levadas pelas recordações o tempo cronológico fica preterido.

Além da memória, o que caracteriza a narrativa braffiana como “prosa de tensão interiorizada” é a não-ação das personagens. Sendo muito comum em seus contos, essa inação é o que leva Caio Porfírio Carneiro (apud Beleboni, 2007, p.20) a afirmar que os contos de Braff são mais implosivos que explosivos. É que tanto em *À sombra do cipreste* (1999) quanto em *A coleira no pescoço* (2006) há mais paralisia que ação.

Nessas obras, inação e memória são elementos intrínsecos um ao outro: as personagens são estáticas, pois possuem atividade interior significativa, embora o subgênero conto não tenha fôlego o suficiente para trabalhá-la em profundidade. Mas em Braff há inação justamente porque seus contos mostram situações atomizadas, nas quais o tempo psicológico é sempre maior que o cronológico.

É preciso considerar que se as personagens são incapazes de tomar atitudes, como acontece na maioria das vezes, o tempo para que elas ocorram caso as personagens decidam agir é mínimo e, talvez, insatisfatório, pois os contos narram histórias que se desenrolam em momentos curtos e transitórios – uma situação após o almoço, o reconhecimento ocorrido durante o curto tempo de depositar o lixo na calçada, entre outros momentos. Contudo, não parece ser o fator cronológico o motivo da passividade nos contos de Braff, mas, tão somente, a realidade que enleia seus protagonistas. Eles estão inertes porque agir perde sentido após inúmeras tentativas frustradas. Esse é o caso, por exemplo, de “A coleira no pescoço”, “Elefante azul”, “Domingo”, “Crispação”, “O rico sorriso de Rita”, “Os sapatos de meu pai” e “À sombra do cipreste”: no passado, fatores alheios aos protagonistas fizeram com que o êxito das ações nunca ocorresse, pois dependiam de fatores externos, como a sociedade ou a ação/vontade de outra personagem que, na maioria das vezes, mostrava-se desinteressada ou igualmente apática. Assim, geralmente no momento da enunciação, caso haja a possibilidade de agir, como em “Os sapatos de meu pai” os protagonistas estão já tomados pela frustração e inércia e por isso decidem não prosseguir com atitudes.

Retomando a questão da brevidade cronológica (embora esta seja subjugada pela memória/tempo psicológico), o espírito que permeia os contos de Braff provoca uma realidade que não é - usando as palavras de Arnold Hauser - um “ser”, mas um “dever” (Hauser, 1982, p.1050). É o uso da técnica impressionista que atribui essa característica às narrativas de Braff, pois de acordo com Hauser, esta técnica pressupõe “o domínio do momentâneo sobre o permanente e o contínuo, o sentimento de que cada fenômeno é uma constelação transitória, efêmera, uma onda que desliza e foge no rio do tempo, rio este em que ‘não se pode entrar duas vezes’” (HAUSER, 1982, p.1050)

Assim, a transitoriedade, cara aos impressionistas, é também a Braff - “a visão do mundo atomizado”, mas “cheio de dinamismo” (HAUSER, 1982, p.1070) preenche suas páginas com histórias cotidianas, sem grandes feitos, sem mudanças externas e, muitas vezes, internas. A tensão advinda das inações, o homem falho que não tem seus sonhos alcançados e vive no mundo contemporâneo que o devora com o transcorrer do tempo, o tempo que adquiriu a noção do efêmero, do que está sempre em trânsito, é registrado pelo autor em situações breves.

Se para Lucien Goldmann em *A sociologia do romance*, (1967), a criação literária é também coletiva, as personagens braffianas carregam, em alguma medida, o estigma de uma sociedade dilacerada. Ineficácia, falência, insucesso e solidão são aspectos característicos às protagonistas. Estas transbordam impotência e possuem suas vontades aniquiladas, o que justifica seus comportamentos passivos e indolentes.

Em entrevista para a dissertação de mestrado de Rafaela Beleboni, o autor ratifica essa leitura e admite acerca de *À sombra do cipreste* (1999):

Há neste livro uma certa uniformidade temática entre os contos, aliás há mais de uma recorrência nos contos, mas esta da situação-limite, do homem confrontado com ele mesmo, mas principalmente naquilo que se pode chamar de o ato frustrado, o homem que busca alguma coisa, mas que não vai realizar, não vai conseguir. Isso foi uma das maneiras de selecionar os contos. Havia já desde início a ideia de que uma das coisas que daria uma certa unidade temática seria isto: o homem colocado ante o seu limite, mas falhado. [...] Tudo vai falhando, essa sensação de que o homem é um ser inviável. (BELEBONI, 2007, p.118)

Quanto ao tempo, devemos também fazer algumas observações. Usuário da técnica impressionista, a noção temporal incorpora as experiências únicas de personagens singulares e a impressão que estes tem da realidade. Em muitos casos, a passagem do tempo traz a ideia da morte e provoca uma reflexão acerca dela, caso dos contos homônimos “À sombra do cipreste” e “A coleira no pescoço”, ou ainda “Adeus, meu pai” – este último não faz parte da lista de contos analisados nesta dissertação. A morte pode ser encarada com naturalidade porquanto fim das várias etapas da vida, como em “À sombra do cipreste”, mas também pode ser vista como tempo decorrido até que se atinja a decrepitude, caso de “A coleira no pescoço”. Em ambos os casos há reflexão sobre a morte, a qual implica tematizar a velhice.

Tempo também pode ser associado à memória. Em alguns contos o trabalho mnemônico é o fio condutor da narrativa; ele dá sentido a ela, além de criar um tom que conduz o leitor a um efeito desejado. Em “Os sapatos de meu pai”, por exemplo, a memória é que vai revelar o porquê do estarecimento da protagonista ao ver um par de sapatos calçados por um homem ser limpo contra a calçada. Desse modo, diante de uma ação quase nula todo o momento da enunciação só pode ser compreendido por meio da memória. Em alguns casos como “Crispação”, outro exemplo, a narrativa ganha sentido no passado, quando a (in)ação do presente é justificada pela memória.

O tempo psicológico e o cronológico acabam por misturar-se e se por vezes o fluxo de consciência embaralha acontecimentos presentes e passados é porque esses, ao serem revividos, ganham intensidade e vida. Este procedimento remonta a Proust (e Arnold Hauser o problematiza em *História social da arte e da literatura*, 1982), para o qual a vida torna-se significativa através da memória, pois “vivemos nossas experiências com a máxima intensidade, não quando na presença de homens e coisas – o ‘tempo’ destas experiências são sempre ‘perdidos’, mas quando revivemos o tempo, [...] quando recordamos” (HAUSER, 1982, p.1063). “Homens magros”, de *A coleira no pescoço*, é modelar, pois o protagonista, casado com uma ex-prostituta relembra e remói o tempo quando ela era rainha da zona. O trabalho mnemônico é torturante porque o faz experimentar sensações reais das quais não consegue se livrar. Até o final o protagonista tenta exaustivamente anular a memória, mas sem sucesso algum e transtornado pelos sentimentos revividos, que são cada vez mais contundentes à medida que os relembra, assassina a esposa.

Essa influência proustiana é consciente para o autor, que afirma: “Se fosse o fato de encontrar modelo, no meu caso é o Proust. A grande paixão pela literatura do Proust é por causa das descrições. Praticamente não há uma grande história, existe o Marcel com seus conflitos e isso tudo é muito difuso como enredo e como ação.” (BELEBONI, 2007, p.130).

Outro elemento de destaque em Braff é o uso constante de símbolos. Ao longo dos contos, percebemos que há sempre uma repetição dos elementos: elefante, água da chuva, barro, inverno e azul. O elefante está associado à memória e lentidão, a chuva à criação ou destruição, o barro aos níveis inferiores do ser, o inverno à velhice e a cor azul à passividade e à vida interior intensa. Além disso, as personagens também possuem nomes simbólicos na medida em que geralmente representam características emocionais. Em “Crispação”, por exemplo, o nome Cacilda, que significa lança de combate, é dado à esposa que outrora tentara

lutar por seu casamento. Serafim, Alzira, Rita, Armando são exemplos da nomeação intencional das personagens, como vimos no capítulo destinado às análises.

Para averiguar a simbologia que apareceram ao longo das análises, sempre recorremos ao *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A., 1998). Ressaltamos, entretanto, que o dicionário é apenas um ponto de partida, que complementa e aprofunda o sentido que subjaz nos símbolos que os contos trazem.

#### 4.1 A sociedade em *À sombra do cipreste* e *A coleira no pescoço*

No capítulo “O mundo”, de *O demônio da teoria* (2001) Compagnon lista inúmeros vocábulos que traduzem o conceito de *mimèsis*: “imitação ou representação”, “verossimilhança”, “ficção”, “ilusão”, ou mesmo “mentira”, e, é claro, “realismo”, “referente” ou “referência”. A partir desse ponto, pondera a respeito das relações entre literatura e realidade. No entanto, esta pesquisa não se propõe a estudar a questão da representação, ou seja, como o mundo é representado nos contos de Menalton Braff, mas parte do pressuposto de que se a obra é parte do sistema literário, e este é composto a partir da interação entre o escritor, o mundo representado (*mimèsis*) e o leitor, é importante saber de qual sociedade se fala nos contos de Braff, para que se compreenda melhor o sistema literário.

Braff consegue, como característica positiva, atingir o equilíbrio entre texto e contexto, o que nem sempre é fácil. Em seus contos, os fatores internos e externos à obra mesclam-se de forma a não permitirem a leitura desses elementos como binômios: pela organicidade que assumem são, antes, amálgamas que revelam a subjetividade humana associada às contingências da sociedade contemporânea. Por isso podemos aplicar o que Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (1965), diz a respeito do trabalho de um crítico literário, que este deve superar o binômio interno e externo e desenvolver uma crítica mais orgânica: a escrita de Braff permite que um trabalho desse tipo seja realizado.

Portanto, não vamos aqui falar a respeito da representação, mas queremos elucidar que *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006) são permeados de narrativas as quais estão inseridas dentro de certa organização social; e o homem fruto desta sociedade interessa-nos sobremaneira, pois como são eles os protagonistas dos contos braffianos, entendê-los como frutos do meio social permite-nos interpretar melhor seus conflitos e a própria narrativa.

A sociedade que pode ser vista nos contos é aquela a que Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*, 1994, diz estar passando por uma modificação no modo pelo qual as experiências são apreendidas e divulgadas - daí a epopeia burguesa que é o romance, a mostrar não mais um narrador em consonância com seu meio, com a comunidade e com seus valores atemporais, como na epopeia clássica, mas um narrador em crise, em tensão com seu mundo.

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

Em *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006) as experiências são sempre individuais e não podem ser compartilhadas porque elas são intrínsecas, inerentes a um único homem que provém de um meio social que assim o moldou. Devido a esse fator, as experiências comuns rareiam, tendo como consequência o rompimento do elo entre aquele que aconselha e aquele que é aconselhado; e dessa forma, a incomunicabilidade passa a ser

predominante (BENJAMIN, 1994), haja vista que não ajuda e não se pode deixar ajudar quem está alheio às experiências comuns.

Em decorrência disso, as personagens são solitárias. Os contos analisados tem em comum pessoas que não estabelecem diálogo e vivem cativos de uma interioridade que só nos é dada a conhecer através de narradores e focos narrativos que mostram os sentimentos dos protagonistas. É por isso que, por mais que os contos braffianos sejam urbanos, onde há grande concentração populacional, o homem que nos é apresentado é sempre solitário, pois pelo contraste, o isolamento é intensificado.

Por mais que haja uma divisão temática chamada Abandono/Solidão, os temas não são estanques e por isso a solidão está presente em todos os contos. Esta se mostra através de pessoas que não conseguem e/ou não querem estabelecer diálogo. Desse modo, sempre por meio de narrativas introspectivas (em primeira ou terceira pessoa), é possível perceber que os problemas das personagens estão sempre ligados a questões sociais. Destacamos dois problemas que apareceram nos contos: a incomunicabilidade da sociedade contemporânea e a apatia do homem frente a uma realidade problemática. O primeiro, quer seja por alimentar-se dos meios de comunicação de massa, como a TV, por exemplo, que interfere na vida familiar por vetar o canal do diálogo – e por isso tem relevância para a economia do texto enquanto fator externo que barra a comunicação entre as personagens (temática principal de “Domingo”) - , quer seja porque o homem já não tem mais sobre o que falar, pois é vazio ou esgotou sua linguagem, vem acontecendo com maior intensidade e frequência; o segundo, que furta-se a atitudes frente a situações adversas, ocorre, talvez, devido a alienação em que está imerso o homem, ou à frustração das utopias para uma sociedade melhor.

Todos os outros contos abordam o homem sob essa mesma perspectiva. Paradoxalmente, o peso de uma sociedade em conflito devido a frustrações e problemas de incomunicabilidade é expresso por meio de uma linguagem cuidadosamente trabalhada, beirando à poesia, mas que carrega as marcas da contemporaneidade. Assim, por mais que o leitor seja guiado para uma visada de plano mais externo, em hipótese alguma o interno é deixado de lado porque o ideal estético almejado pelo autor, quer seja ele expresso por meio da técnica impressionista ou da expressionista, permeia todo *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006).

Para efeito de exemplificação, pensemos em “Crispação”. Neste conto, os problemas conjugais de Cacilda e Rodolfo estão arraigados em questões sociais, já que incomunicabilidade e apatia são problemas sociais contemporâneos. No entanto, como já vimos, se essas personagens são criação coletiva, de acordo com Lucien Goldmann em *A sociologia do romance* (1967), a linguagem poética, a crise da personagem, a simbologia fazem com que essas personagens sejam dotadas de uma profunda autenticidade na medida em que Braff imprime-lhes a singularidade que permeia toda criação literária. Não são, portanto, meras representações da “realidade”.

Assim, através de uma linguagem crispada, mas fluida e poética, o equilíbrio entre texto e contexto é bastante sutil. Narrativa repleta de traços impressionistas - uso de sinestesia, linguagem metafórica, ações sugeridas e não descritas, tempo psicológico, ênfase nas sensações das personagens – à primeira vista é quase difícil associar “Crispação” a uma leitura mais sociológica, contudo além da incomunicabilidade, o conto fala das frustrações humanas, do sentimento de impotência frente aos momentos em que o homem julga ter chegado ao limite de seus sonhos sem ter conseguido realizá-los: a busca incessante do amor de Rodolfo leva Cacilda à exaustão; ela, após todas as tentativas, não é mais capaz de agir.

Tal busca pode ser lida como a procura de um sentido. Em “Crispação”, é tematizada pelo casamento, mas de maneira geral essa busca se realiza dentro da sociedade capitalista contemporânea. Para Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*, 1994, o romance coloca em cena um herói desorientado, e toda a ação se constitui

como uma procura do que já não se encontra mais na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido das coisas.

Em “A análise sociológica da literatura”, *Teoria da literatura em suas fontes*, 2002, Luis Costa Lima afirma que ao contrário de Marx, que acredita na força do sujeito, Benjamin o vê como frágil, anônimo, perdido ou desarticulado, tal qual as personagens de Braff. As similaridades não se expressam apenas nos contos, mas são também autobiográficas, conforme entrevista do autor concedida a Rafaela Belebony para sua dissertação de mestrado (2007) sobre o livro *À sombra do cipreste* (1999):

Havia desde início a idéia de que uma das coisas que daria uma certa unidade temática [ao livro] seria isto: o homem colocado ante o seu limite, mas falhado. Isso até daria para explicar como resultado, digamos, que biográfico. Eu vinha de uma situação em que tinha vivido o limite dos meus sonhos. O limite dos meus sonhos foi, entre outras coisas, o fim do socialismo real, o fim da União Soviética, o fim do muro de Berlim. Tudo isso aí – um mundo bipolarizado que nos deixava sempre uma válvula de escape – ruiu porque de repente o mundo de um pólo só, ou você sonha com este mundo deste pólo ou seu sonho acabou. Essa situação vivida em 1988 é que vai ter como fruto mais tarde os contos desse livro. Tudo vai falhando, essa sensação de que o homem é um ser inviável.” (BELEBONI, 2007, p. 118-119).

A sutileza com a qual Braff aborda o tema sociedade dentro de *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006) é compatível com a sociologia crítica de Antonio Candido, pois avalia o conteúdo social, mas respeitando o texto sem perder de vista o valor estético.

Os contos da temática “Embate social” conseguem também atingir essa sutileza. “O bezerro de ouro”, contudo, apresenta uma visada um pouco distinta dos contos analisados: nele, o fator social está claramente em evidência. Mesmo assim, Braff procurou dar ao condicionamento social tratamento interno, ou seja, buscou também cercar-se de elementos como simbologia dos nomes, da chuva e designar um signo para reger o conto, tal qual o fez em outros de questões sociais menos explícitas. Para o trabalho crítico, a proposição de Antônio Candido em *Literatura e sociedade* (1965) de que se deve sempre buscar a superação dos binômios internos e externos foi possível até em um conto mais engajado. Os casos de “Moça debaixo da chuva: os ínvios caminhos” e “O rico sorriso de Rita” são diferentes, pois por mais que pertençam ao Embate social, seus fatores externos ainda escondem-se atrás dos internos através da alegoria, no caso do primeiro, e através da subjetivação do conflito, no caso do segundo.

A sutileza dos fatores externos, que não subjugarão os fatores internos, foi amplamente observada e correspondeu à visão do autor que, em entrevista para Belebony, afirma uma preocupação estética maior que social; não que a primeira suplante a segunda nem a subjugue, mas porque a literatura possui sua especificidade precisamente no valor estético.

Por fim, ainda é necessário observar que as personagens de Menalton nem sempre entendem, mas todas sentem as experiências pelas quais passam. Suas impressões são suas realidades, embora subjetivadas, mas nem por isso, menores. É preciso asseverar que Impressionismo advém do Realismo, no entanto, está aliado à percepção individual e por isso é pleno de subjetividade. O realista reproduz a realidade de forma impessoal, enquanto o impressionista registra as impressões que a realidade lhe provoca.

Então, podemos falar que as personagens braffianas possuem consciência de suas condições. E essa consciência advém, finalmente, de suas lembranças e impressões. Por serem subjetivas, certamente as técnicas impressionista e expressionista corroboram para que a consciência da personagem a respeito de seu conflito também seja subjetivada.

No entanto, a ciência de sua condição nada corrobora para a ação das personagens. Elas sentem-se vítimas/reféns da situação, mas são incapazes de agir. É como se a memória, ao mesmo tempo que permite chegar à consciência, afirma que não há mais nada que se possa fazer.

Esse procedimento aumenta a tensão dos contos, pois fica evidente que em todos eles, por mais subjetivos que sejam os problemas e por mais que os protagonistas estejam isolados, a consciência da situação provoca no leitor certa expectativa: a de que uma atitude seja tomada.

E essas ações não realizadas, que morrem antes mesmo de manifestarem-se, a apatia, a inação tão tipicamente braffiana causa uma sensação de espera constante pelo que poderá ocorrer. E como as personagens são vistas sempre de um ângulo muito íntimo, muito subjetivo devido às focalizações internas, agir seria a manifestar a interioridade das personagens.

Finalmente, pode-se dizer então que os contos de Braff são caracterizados pela constante iminência do externo. Mas sua chegada jamais se concretiza.

Na orelha de *À sombra do cipreste* (1999), Moacyr Scliar faz uma afirmação interessante a respeito do livro e, coincidentemente, não comunica apenas as qualidades dessa primeira obra, mas mesmo sem o saber, revela também a essência da segunda quando diz: “O que temos aqui é o conto em sua melhor expressão. São textos muito curtos, mas carregados de intensidade dramática: aquelas situações-limite em que o ser humano se vê cotejado com sua realidade externa e interna. (...)” (SCLIAR apud BRAFF, 1998. s/p). E assim abre caminho para que o leitor se permita embrenhar nas teias dessa ficção íntima e ao mesmo tempo social.

## Conclusão

Em *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006) utilizamos o método analítico de Antonio Candido, a **crítica sociológica**. Procuramos dar ao condicionamento social tratamento interno, buscando averiguar de que forma as questões relacionadas à sociedade incorporam-se nas estruturas narrativas, respeitando, assim, a proposição de Antônio Candido em *Literatura e sociedade*: a superação dos binômios internos e externos.

Para aqueles que duvidam de tal possibilidade, responde o teórico que é preciso superar a limitação de certas imposições engessadas por determinada crítica, pois uma análise que se pretende bem sucedida deve sempre romper convencionalismos.

A tentativa de focalizar simultaneamente a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras, parecerá ambiciosa a alguns, dada a força com que se arraigou o preconceito do divórcio entre história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação. Uma crítica equilibrada não pode, todavia, aceitar estas falsas incompatibilidades, procurando, ao contrário, mostrar que são partes de uma explicação tanto quanto possível total, que é o ideal do crítico, embora nunca atingido em virtude das limitações individuais e metodológicas. (CANDIDO, 1997, p.29).

O método eleito para as análises baseia-se no fato de que os fatores estético e social ocupam lugares não antagônicos nem possuem pesos diferentes. Nosso trabalho, além disso, não aceita que a essência verdadeira da arte seja a representação fiel e verdadeira do real na sua totalidade, promovendo, a partir disso, esforço para reproduzi-lo em sua integridade na obra de arte. Por isso, o exame das relações sociais não implica verificar quais elementos da sociedade estão presentes na narrativa, mas constitui em saber se o aspecto social contribui para a economia do texto e, se sim, em que medida. É também necessário salientar que a sociedade é, em nossa concepção, elemento estruturante da narrativa, não aparecendo apenas no plano temático.

Buscamos, então, estudar os contos fazendo com que os elementos interno e externo à obra estabelecessem uma relação harmônica e dialética. Verificamos que as narrativas de Braff possibilitam o trabalho da **crítica sociológica**, pois em todos os contos analisados a preocupação estética jamais suplantou a questão social, no entanto, esta sempre esteve presente através da espacialização, adjetivação das personagens e simbologias.

No caso da temática **Embate social** os fatores externos são mais explícitos, mas mesmo esses contos não desarmonizam a relação de equilíbrio entre os fatores internos e externos, pois a linguagem metafórica, a aliteração e os ritos da memória continuam sendo muito explorados.

Também dividimos os contos em dois modos de expressão: o impressionista e o modo expressionista. O primeiro é predominante, pois suas características surgem, em alguma medida, em todos os contos analisados. Já o expressionismo teve menor aparição, pois somente em três dos treze contos pudemos observar as técnicas referentes a esse movimento.

A divisão em quatro grupos temáticos (**Morte/memória; Relações familiares; Abandono/Solidão e Embate social**) teve o objetivo de facilitar nossa leitura, devido ao número do corpus ser muito extenso, além de abranger duas obras.

Ratificamos a afirmação do primeiro capítulo de que não existe, em Braff, uma divisão estanque de temas, pois em todos os contos encontramos os quatro grupos temáticos; no entanto, cada narrativa possui a predominância de um deles. Portanto, não se pode falar em “Os sapatos de meu pai”, que se enquadra em **Abandono/Solidão** sem pensar que o embate social se faz presente por meio da relação patrão/empregado, além das condições sociais da protagonista, que não é abastada. Outro exemplo pode ser dado com “À sombra do cipreste”.

Nesse conto, que tem como tema a **Morte/Memória**, a matriarca da família é também uma pessoa solitária e abandonada.

Além disso, é interessante como a temática do **Abandono/Solidão** aproxima-se de **Relações familiares**, e como nos três contos daquela a questão social desprivilegiada é marcante, estabelecendo relações com **Embate social**.

Por conta das análises propostas, pudemos observar que toda e qualquer inserção social leva em conta o apreço pela estética. Por isso desigualdade de classes, pobreza, reificação do ser humano, alienação do trabalho, luta de classes, entre outros, não suplantaram o precioso trabalho da linguagem braffiana, repleta de metáforas, sinestesia, jogo de cores, aliteração, assonância, ao contrário: a questão social em Braff somente ganha relevo porque se apóia na delicadeza do seu lirismo impressionista.



## Referências

- ARGAN, G.C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- BARBOSA, J. A. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- \_\_\_\_\_. O método crítico de Antonio Candido. In: \_\_\_\_\_. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- BELEBONI, R. C. *Traços impressionistas nos contos de Menalton Braff*. 2007. 152f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.
- 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.
- \_\_\_\_\_. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Leskow. In: BENJAMIN, W. et al. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 57 – 74.
- BONHÔTE, ELSBERG, HUACO et al. *Sociologia da literatura*. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- BOSI, A. *A histórica concisa da literatura*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix;EDUSP, 1975.
- BRAFF, M. *A coleira no pescoço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- \_\_\_\_\_. *À sombra do cipreste*. Ribeirão Preto: Fábrica do livro, 1999.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 1997. v.1.
- \_\_\_\_\_. Literatura de dois gumes. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.163-180.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.
- CARDINAL, R. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Joge Zahar, 1988. (Coleção cultura contemporânea, 9).
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- VIRGINIA Woolf. In: OS IMORTAIS da literatura universal. São Paulo: Abril, 1972. p.117-132. (Os imortais da literatura universal, v.3).
- COMPAGNON, A. O mundo. In: \_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001. p. 97-138.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DE MARCO, V. *Na poeira do romance histórico*. In: BOECHAT, M.C.; OLIVEIRA, P.M.; OLIVEIRA, S.M.P. (Org). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: Fale;UFMG, 2002.

DIAS, M. H. M. *A estética expressionista*. Cotia, São Paulo: Editora Íbis, 1999.

FACINA, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Coleção passo-a-passo)

FAWCETT, FAUSTO. Somos todos replicantes. *Jornal do Brasil*. Idéias/ ENSAIOS. 27/08/89.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOLDMANN, L. *Sociologia da literatura*. Tradução de José Aguiar. Lisboa: Editora Estampa, 1972.

\_\_\_\_\_. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. v.3.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 3. ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982. v.2.

IANNI, O. Sociologia e literatura. In: SEGATTO, J.A.; BALDAN, U. (org). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

JOHNSON, A. G. *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1997

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. 5. ed. México: Premia Editora de Libros, S/A, 1989. Disponível em:

<[http://rs80.rapidshare.com/files/104791266/Kandinsky\\_\\_Wassily\\_-\\_De\\_lo\\_espiritual\\_en\\_el\\_arte.doc](http://rs80.rapidshare.com/files/104791266/Kandinsky__Wassily_-_De_lo_espiritual_en_el_arte.doc)> . Acesso em: 25 nov. 2009.

LIMA, L. C. A análise sociológica da literatura. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura em suas fontes*. São Paulo: Civilização brasileira, 2002. p.659-687. v.2.

LÔBO, D. *O pincel e a pena: outra leitura de Cesário Verde*. Brasília: Thesaurus, 1999.

LUKÁCS, G. *Le Roman Historique*. Paris: Payot, 1965.

\_\_\_\_\_. *Teoria do romance*. tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [196-].

\_\_\_\_\_. *O romance como epopeia burguesa*. Tradução de Letizia Zini Antunes. Ad Hominen, São Paulo, n.1, p.87-136, 1999.

MACKENZIE, J. L. *Dicionário Bíblico*. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1974.

NASCIMENTO, E. A vida a morte e a lógica do suplemento: descentramentos. In: \_\_\_\_\_. *Derrida e a literatura. "Notas" de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução*. Niterói, RJ: EdUFF, 1999.p.173-179.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

PAZ, O. *O arco e a lira*. 2.ed. tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. Forma y significado. In: \_\_\_\_\_. *Corriente Alterna*, Fondo de Cultura, 1973.

POE, E A. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Globo, 1944. v.1

PELLEGRINI, T. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Paulo: EDUFSCar; Mercado de Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.

BÍBLIA. A.T. I Reis. In: BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade bíblica do Brasil, 1966. p.678-686.

SERRULAZ, M. *O impressionismo*. tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1965. (Coleção saber atual).

SILVA, A.P.;FILHO, M. B. L.; *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 11ed. São Paulo: Encyclopedía britannica do Brasil, 1989. v.3.

TOMACHEVSKI. Temática. In: TOLEDO, D. O. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

WELLEK, R; WARREN, A. *Teoria da literatura*. 2.ed. Lisboa: Europa-América, 1965.

VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Lisboa: Editora Relógio d'água, 1992.

\_\_\_\_\_. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Presença, 1987.

DICIONÁRIOS de nomes próprios. 2008. Disponível em:

<<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/search.do>>. Acesso em: 15 fev. 2010. 14:22)

## Bibliografia consultada

- ADAM, J.-M.; REVAZ, F. *A análise da narrativa*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W. et al. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269 – 273.
- ANDRADE, C. D. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- BERGEZ, D. et al. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BOSI, V. et al. (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- CANDIDO, A. *Iniciação à literatura brasileira*. SP: Humanitas, 1998.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 9 – 80. (Debates, 1).
- CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- ESCARPIT, R. *Sociologia da literatura*. Lisboa: Editora Arcádia, 1969.
- GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1997 (Princípios, 207).
- GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1997 (Princípios, 4).
- MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- PASSOS, S. dos *Janela aberta*. São Paulo: Seiva, 1984. (Coleção Coivara).
- \_\_\_\_\_. *Na força de mulher*. São Paulo: Seiva, 1984. (Coleção Coivara).
- RAMOS, G. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- RICCIARDI, G. *Sociologia da literatura*. Lisboa: Editora Europa América, 1971.
- SARTRE, J-P. *Escritos sobre literatura*. Alianza, 1985.
- STAËL, H. *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. (Nova edição crítica estabelecida, apresentada e anotada por Axel Blaesckhe). Paris: Garnier.