

ENTRE BOLEROS E ENCHENTES, OS DESVÃOS DO PENSAMENTO: O FLUXO DA CONSCIÊNCIA EM MENALTON BRAFF

Natali Fabiana da Costa e Silva (Unesp)
Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan (Unesp)

Este trabalho pretende elaborar uma análise comparativa dos romances *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010), do autor contemporâneo Menalton Braff. Por meio do referencial teórico do fluxo da consciência, buscar-se-á deslindar o modo como as memórias dos protagonistas funcionam como resistência e fuga à realidade objetiva que lhes cerca. O que possibilita a aproximação dessas duas narrativas é, em primeira instância, a maneira peculiar encetada pelo trabalho memorialístico. Os protagonistas Firmino e Adriano são assaltados por certo número de situações de memórias recorrentes ao longo de toda a narração. A obsessiva aparição dessas situações aponta para um *recuo em direção ao eu*, conforme conceito do historiador estadunidense Christopher Lasch (1987). Lembramos que o termo adjetiva o movimento da arte e da literatura num período em que não se pode vislumbrar na realidade exterior referências para o agir e sentir humanos e, portanto, Firmino e Adriano encontram no passado – presentificado pelo seu eterno retorno – uma maneira de resistir ao sentimento de impotência perante a realidade externa e à estrutura social corrosiva e alienante. Observamos personagens cujas vidas estão em ruínas e que, diante de seu desencaixe no mundo, optam pelo isolamento social. Buscamos destacar a organização mnemônica como reação à ordem que se impõe. Nesse sentido, o fluxo da consciência – visto pelo prisma de Robert Humphrey – não apenas organiza as repetições como, devido a sua maneira de organização, imprime na estrutura narrativa a própria crise em si e estabelece o olhar do narrador para o mundo.

Palavras-chave: Fluxo da consciência. Memória. Resistência. Menalton Braff.

Introdução

O escritor contemporâneo Menalton Braff possui uma vasta publicação literária que compreende, até o momento, 20 obras em que preponderam histórias do cotidiano sem grandes feitos ou mudanças externas nas quais percebemos um pensamento em fluxo com impressões, sentimentos e memórias do vivido¹.

Para além do interesse do autor em flagrar o movimento descontínuo na mente das personagens observamos na obra uma linguagem cuja preocupação estética se

¹ O texto apresentado é parte da pesquisa de doutorado intitulada *Os hábitos da memória no conflito das personagens de Menalton Braff em Que enchente me carrega? (2000) e Bolero de Ravel (2010)*. A data prevista para defesa é abril de 2015.

apropriada da escrita para imprimir às narrativas uma tessitura textual que incorpore um recrudescimento da subjetividade, um amplo uso de sinestesia e uma grande plasticidade na descrição dos espaços. Esses recursos sugerem uma linguagem às raias da poesia.

Dentre seu caudal de obras destacam-se *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010) devido à maneira peculiar encetada pelo trabalho memorialístico. Nos romances, os narradores autodiegéticos são assaltados por certo número de situações de memórias recorrentes ao longo de toda a narração. A obsessiva aparição dessas situações, 16 no primeiro romance e 18 no segundo, aponta, conforme conceito do historiador estadunidense Christopher Lasch (1987), um *recuo em direção ao eu*. Lembramos que o termo adjectiva o movimento da arte e da literatura num período² em que não se pode vislumbrar na realidade exterior referências para o agir e sentir humanos. Ao lado disso, lemos uma literatura que trilha os caminhos do narcisismo, tendo na estrutura psíquica um local de fuga para as incertezas do futuro e do sentimento de impotência para mudança na realidade externa.

Em relação aos romances supracitados, observamos narradores cujas vidas estão em ruínas. Para eles a estrutura social é corrosiva e alienante e, assim, optam pelo isolamento social. Firmino e Adriano, narradores de *Que enchente me carrega* e *Bolero de Ravel*, respectivamente, estão em desconcerto com a realidade exterior, pois o primeiro, além de não conseguir resolver seus conflitos matrimoniais, não coaduna com a lógica de trabalho industrial e prefere, a despeito da perda financeira, produzir artesanalmente os sapatos que vende. Quanto a Adriano, que acaba de perder os pais num acidente de automóvel, não acredita no sentido das vidas comandadas por agendas e compromissos e, desse modo, recusa-se a assumir papéis sociais como o trabalho ou os compromissos em geral por considerá-los alienantes.

Para esses dois seres periféricos, as memórias são suas únicas companhias e alento à solidão que sentem. A semelhança entre as duas personagens está no olhar para o mundo, sempre crítico ao esvaziamento das ações humanas e das obrigações sociais. No entanto, é a obsessão das memórias o ponto fulcral na comparação entre elas, pois o

² Lasch reporta-se mais especificamente ao pós-guerra e ao advento da indústria cultural, período que ele denomina *tempos difíceis* ou *época terminal*.

modo como se articulam exprime o pensamento e as reflexões sobre si e sobre sua realidade externa. Além disso, Firmino e Adriano são tomados pelas memórias à medida que não conseguem lidar com seus problemas. O instante retorno dessas lembranças é um mergulho vertiginoso na interioridade dos narradores e se manifesta como resistência à ordem que lhes é imposta.

A estrutura narrativa dos romances incorpora essa resistência, pois no plano da forma, a incessante repetição estabelece um ritmo próprio, bastante lento, embora marcando um crescendo contínuo. O fluxo da consciência é o elemento que ordena o processo psíquico presente nos dois romances. Esse procedimento orchestra as memórias repetitivas com as ações do passado, com a narração do presente da enunciação e com as impressões e reflexões da própria vida e da sociedade em que vivem os narradores. Esse movimento provoca não apenas a redução no ritmo do discurso, mas também evidencia uma preferência por ações internas em detrimento de ações externas.

Nas linhas que se seguem buscaremos revelar o modo como a forma e o trabalho mnemônico estão aliados à maneira como as personagens reagem contra o que lhes é imposto. Basear-nos-emos nos estudos de Tadié, Adorno, Lasch e Humphrey, entre outros, acerca da crise do romance e da ficção do fluxo da consciência, entendida por nós como o resultado das tensões históricas e formais da virada do século XX.

A crise do romance e a “invasão da interioridade”

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

Michel Raimond (1966) anuncia uma crise do romance que remonta ao crepúsculo da estética naturalista. Para o estudioso francês, não apenas o excesso naturalista comprometia a estrutura do romance tradicional, mas as inovações poéticas

de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé teriam libertado as amarras de uma ficção atada a uma ótica objetiva “*insuffisante*” (p.15) a fim de rumar à permissividade dos sonhos, da imaginação, das lembranças.

Observa-se nesse momento um desvio no fazer literário à maneira de Aristóteles quando anuncia em sua célebre *Arte Poética* (1998) a imitação de uma ação como elemento fundamental do enredo. A partir do último quarto do século XIX, a crise do romance traz como saldo não mais uma relação entre o eu e o mundo encetada por uma instância objetiva, mas a transfiguração do universo numa dimensão poética em que a realidade é perpetrada pelo desejo de alcançar a inefabilidade da verdade interior.

A passagem do romance clássico, também conhecido como romance tradicional ou balzaquiano, ao romance moderno menos narrativo e dotado de carga subjetiva, estabeleceu alguns padrões narrativos largamente usados hoje. O primeiro deles está na invasão do enunciado pela primeira pessoa do singular. A distância narrativa diminui e, finalmente, a enunciação invade o enunciado, mas sem o destruir como ficção, consentindo ao narrador autodiegético um discurso analítico sobre si e seu entorno, restringindo-lhe, contudo, o campo de visão à sua subjetividade especular.

Nas palavras de Tadié, esse movimento assemelha-se àquele do apresentador de marionetes que “surge no palco com os seus bonecos: mais poderoso do que eles, deixa de esconder-se e torna-se ele próprio o centro do espetáculo” (1992, p.12).

Nova forma narrativa: o fluxo da consciência

A partir de então perpassada pela subjetividade, a realidade foi tematizada por inúmeros estudiosos, dentre os quais o historiador e sociólogo Christopher Lasch. Segundo Silva, o “recoo em direção ao eu” de Lasch é sintomático da “impossibilidade de vislumbrar na realidade exterior uma referência de apoio para o agir e sentir humanos [e isso] faz do narcisismo a solução contra viver a destruição” (p.13). Pelo termo “destruição”, Lasch refere-se especialmente ao pós-guerra e à cultura de massa, período que denomina de “época terminal” ou “tempos difíceis” (LASCH, 1986).

Respalhando-se em Benjamin e Adorno, Lasch afirma que a sobrevivência em um mundo mutilado do pós-guerra e da cultura de massa estabelece uma relação de

insegurança no indivíduo, que passa a buscar na sua interioridade o refúgio para as ameaças do meio externo.

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

Essa fragilidade diante do mundo é o que leva Lasch a afirmar que “Sob assédio, o eu se contrai num núcleo defensivo, em guarda diante da adversidade” (1986, p.09). A partir desse pensamento, Silva afirma que frente a insegurança no mundo, “resta ao indivíduo refugiar-se em si mesmo, como proteção contra a instabilidade” (SILVA, 2009, p.13). Declara também que esse “refúgio no interior de si mesmo enquanto estratégia de defesa à ameaça exterior” (p.16) transforma-se em forma literária, referindo-se mais especificamente sobre a ficção em fluxo da consciência. Silva apoia-se em Rosenfeld, Lasch, Adorno, entre outros, que anteriormente apontaram para essa direção.

Roselfeld assevera tratar-se, em relação à ficção do fluxo da consciência, de uma nova experiência do homem, experiência essa que mostra a precariedade de sua situação num mundo caótico (1996). Lasch afirma que “o declínio do modo narrativo [...] reflete a fragmentação do eu” (1986, p.85). Aquele que vive em tempos difíceis ou em época terminal é incapaz de ser sujeito de uma narrativa, pois perante o mundo não se vê como sujeito.

A literatura absorveu as transformações do homem e as utilizou, para além de subsídio temático, como esteio para a criação de novas formas. Concordamos com a seguinte afirmação de Belinda Cannone: “A literatura nos faz apreender o que é o mundo e o que é o sujeito” (2001, p.01)³. Queremos dizer com isso que, se em alguma medida a literatura é a representação do sujeito e seu mundo, o recuo em direção ao eu de Lasch ou a invasão da interioridade, para Tadié, culminou na criação de novas formas do fazer literário. Sobre esse aspecto, Adorno afirma:

³ Tradução nossa do original: la littérature nous apprend ce que c'est que le monde et ce qu'y être sujet

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

O narrador que passa a refletir um mundo em estilhaço no qual ele próprio se enxerga em estilhaços corrobora para a consolidação da subjetivação do narrado que leva à criação da ficção do fluxo da consciência.

O fluxo da consciência, visto por alguns como uma técnica e, por outros, como um tipo de ficção, parece ter limites escorregadios e muitas vezes não consensuais acerca dos procedimentos que envolvem esse tipo de escrita. O ponto em comum a partir das discussões encetadas pelos teóricos – Cannone, Humphrey e outros – é que o fluxo da consciência tem como tema a captação da consciência em seu estado dinâmico, movediço, inefável e por isso engendra um grande paradoxo: comunicar o que é, a priori, incomunicável: a consciência pré-verbal. O fluxo da consciência encontra raízes na crise do romance moderno e por isso entabula a contradição do narrador contemporâneo que, segundo Adorno, é o fato de não mais se poder narrar, embora o romance exija a narração (2012, p.55).

A repetição da memória e o fluxo da consciência em *Bolero de Ravel* e *Que enchente me carraga?*

Adriano, 35 anos, o protagonista do romance *Bolero de Ravel* (2010), é uma personagem cuja existência não se enquadra nos moldes da sociedade a que pertence. Avesso a convenções sociais, posiciona-se de maneira inflexível contra um padrão em cujas malhas se assenta a busca do sucesso e a ideia do trabalho somente enquanto provisão do bem material.

Para ele, os compromissos sociais são todos fins esvaziados de sentido, uma vez que, a despeito do êxito que se possa alcançar em sua realização, jamais poderão superar o inexorável fim de todo ser humano: a morte. No entanto, de maneira geral, o homem

escamoteia sua irremediável condição ao organizar sua vida por meio de agendas, pois as atividades, especialmente se bem sucedidas, proporcionam felicidade e preenchem o lento desfiar do tempo dando-lhe a ideia de eternidade.

Coerente com seu pensamento, desiste dos estudos, da vida profissional e social. Valoriza, então, os sentidos: Sinto, logo existo. Esse o princípio que rege a vida do narrador de *Bolero de Ravel*. No momento da enunciação, Adriano acaba de enterrar os pais, mortos num acidente de carro. O óbito lança Adriano a uma situação bastante frágil, pois ele terá de enfrentar uma nova realidade não apenas do ponto de vista emocional, mas, também, financeiro. Sustentado pelos pais, uma vez que sua visão niilista lhe fez desistir de sua profissionalização, o narrador deverá gerar seu próprio sustento. Há muito alijado dos compromissos e da vida social, teme ter de enfrentá-los. Não poderá contar, sequer, com a ajuda da irmã que, ao discordar da filosofia de vida do irmão, recusa-se a ajudá-lo.

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

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

O posicionamento rígido em relação às regras da casa é o princípio da ruína do herói-narrador. Incapaz de lidar com as circunstâncias que o cercam, não dialoga com a esposa, tampouco cede aos apelos e à proposta do colega Godofredo para que trabalhe na indústria de sapatos. Por meio de suas memórias, o leitor toma consciência dos rumos da relação matrimonial: o dinheiro escasseia, Elvira queixa-se cada vez mais a

respeito das imposições do marido, constantemente refere-se ao casamento como “prisão” e ameaça procurar trabalho. Descontente, Firmino obriga-a a ficar em casa.

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

Em ambas as narrativas, o fluxo da consciência revela pensamentos desordenados. Penetra-se na consciência das personagens sem que elas o saibam, passa-se de uma memória a outra, seguindo-se livremente o curso das meditações, combinam-se imagens que surgem na mente dos protagonistas com a reação que elas lhe provocam. Nesse processo, o leitor fica à deriva dos acontecimentos, a menos que surja um artifício capaz de ordenar esse caos.

Como no romance em questão o material psíquico consiste em visões fragmentadas, lembranças ou sonhos resvalados, a compreensão fica, a priori, comprometida. No entanto, nos dois romances é a repetição contínua das memórias que garante a coerência do material narrado: a cada retorno de memória acrescentam-se informações ou descobre-se uma nova perspectiva sobre o momento vivido, então aos poucos o leitor é colocado a par dos acontecimentos.

Como num quebra-cabeças de peças repetidas, a história vai-se compondo paulatinamente, avançando na proporção em que retrocede ao passado e se torna uma somatória de momentos agônicos, um crescendo contínuo cuja coerência está alicerçada na circularidade das memórias obsessivas.

Ao longo dos romances, mostra-se infatigável o embate entre um discurso mais organizado, isto é, melhor elaborado para comunicação e entre um discurso caótico, no qual memórias se confundem com impressões e reflexões – monólogo interior direto⁴, de acordo com Humphrey (1958). Este último revela o pico de crise dos narradores. Os cortes bruscos e a escrita fragmentada representam no discurso a fragilidade,

⁴ O monólogo interior direto caracteriza-se por não receber interferência do narrador. É o pensamento “cândido”, sem verbos *dicendi*, sem nenhuma explicação ou comentário externo. A pureza do pensamento e a ausência de explicação do narrador dificultam o entendimento dos acontecimentos. No entanto, esta é a técnica que mais se aproxima do que seria a captação da consciência pré-verbal no momento mesmo em que surge, o da enunciação.

insegurança e inquietude de Firmino e Adriano, como se pode observar no fragmento de Bolero de Ravel:

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

Os negritos e itálicos mostram como entre uma memória e outra não há uma transição ou uma associação lógica entre elas. A mudança de nível entre passado e enunciação é brusca devido ao corte. Esses procedimentos propiciam um maior efeito de incoerência porque expõem os processos mentais em sua natureza: rápida, truculenta e aleatória. O monólogo interior direto mostra um sujeito fragilizado diante de seus problemas; nesse sentido, a personagem implode e a escrita espelha sua consciência inquieta e agitada.

Imediatamente após esse parágrafo, o que se segue é um discurso organizado. Podemos observar como não há cortes e, especialmente, como o discurso torna-se linear:

Ela passa com os pés silenciosos por cima do capacho e estanca de repente na primeira sombra do interior da sala. Olha em volta e demora a entender. Então grunhe e seus olhos buscam imagens que não existem mis. Ela grunhe como animal jovem pedindo socorro. Seu corpo todo participa da compreensão quando ela por fim chega. Inteiramente órfã, ela não sai do lugar, empacada, enquanto se agitam ombros e braços, desconexos, e seu choro explode novamente dentro de sua boca deformada, porque agora sim, agora ela se vê obrigada a acreditar completamente que a casa está vazia. Com seu ar parado e gordo de sombras, seus móveis um pouco encolhidos e mudos e as janelas escondidas por trás das cortinas que não se movem, a sala é estranha, a Laura repete e soluça, Como se eu estivesse entrando enganada nesta casa (BRAFF, 2010, p.52).

Ao invés do corte, há um *close-up* (aproximação) em Laura, a irmã, por meio do olhar de Adriano, que descreve sua reação ao entrar na casa dos pais após o acidente: “ela passa [...] e estanca de repente”, “Olha em volta”, “grunhe e seus olhos buscam imagens”, “ela não sai do lugar”, entre outros, indicam a presença de um narrador atencioso em detalhes.

A alternância entre o monólogo interior direto e uma escrita linear mostra uma narrativa que, para além de momentos narrativos mais ou menos organizados, ilustra o embate da personagem diante de sua realidade. Ilustra também a agonia do indivíduo tensionado entre o refúgio na sua interioridade e a contingência da sua realidade exterior.

Considerações finais

Em *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010) Braff narra o processo de ruína social e mental dos narradores. O esfacelamento das personagens é orquestrado pelo fluxo da consciência que, ao buscar plasmar a descontinuidade da mente humana, revela sua crise.

O recuo à interioridade reflete a tentativa de sobrevivência de narradores desajustados da sua realidade externa. A debilidade diante do mundo engendra insegurança e provoca uma crise que se refletirá na linguagem, presente na modificação da pontuação, nas alterações sintáticas e no rompimento da linearidade dos acontecimentos próprios em narrativas do fluxo da consciência (TADIÉ, 1992). Aliadas a essas características, as repetições obsessivas das memórias e a plasticidade ao expressar a angústia humana, faz dos romances de Braff uma inegável poética da ruína humana.

Referências

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I. 2.** ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012. Tradução de: Jorge de Almeida.

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.

BRAFF, Menalton. **Que enchente me carrega?**Ribeirão Preto, SP: Palavra mágica, 2000.

_____. **Bolero de Ravel.** São Paulo: Global, 2010.

CANNONE, Belinda. **Narrations de la vie intérieure.** Paris : Presses Universitaires de France, 2001. (Collection Perspectives Littéraires).

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

HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel.** A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and others. California. University of California press, 1958.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu: Sobrevida psíquica em tempos difíceis.** 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986. Tradução de: João Roberto Martins Filho.

RAIMOND, Michel. **La crise du Roman: les lendemains du Naturalisme aux années vingt.** Paris: José Corti, 1966.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto I.** 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SILVA, Reginaldo Oliveira. Da epopéia burguesa ao fluxo da consciência: a escrita literária em tempos difíceis. **Revista Investigações**, Pernambuco, v. 22, p.11-35, 2009.

Disponível em:

<<http://www.revistainvestigacoes.com.br//Volumes/Vol.22.N1/Investigacoes-Vol22-N1-artigo01-Reginaldo-Oliveira-Silva.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2014.

TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.