

## TRAÇOS IMPRESSIONISTAS NO CONTO “O BANQUETE”, DE MENALTON BRAFF

Rafaela Cardoso Beleboni<sup>1</sup>

### RESUMO:

*Neste trabalho, buscamos, nos enunciados do conto “O banquete”, de Menalton Braff, as marcas deixadas pela sua enunciação. A partir disso, acreditamos, podemos recuperar a presença de traços impressionistas. Além da análise crítica, procuraremos discorrer sobre as projeções da enunciação no enunciado, que foram evidenciadas no projeto estético esboçado nas entrevistas realizadas com o autor.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto. Impressionismo. Enunciação.

### Introdução

Pretendemos discutir parte dos resultados obtidos em nossa pesquisa de Mestrado, na qual apontamos a permanência de traços impressionistas nos contos do livro premiado pelo Jabuti, em 2000, **À sombra do cipreste** (1999), de Menalton Braff. Para mostrar a construção dessas marcas nessa obra, recorreremos a conceitos da teoria semiótica greimasiana, sobretudo àqueles relacionados ao modo de presença da enunciação. A partir disso, pudemos depreender determinados elementos impressionistas presentes nos contos da coletânea.

Neste momento, abordaremos a construção dessas marcas em apenas um dos contos analisados, “O banquete”. No entanto, nosso debate não se restringe a essas constatações, uma vez que procuraremos mostrar, de modo sucinto, algumas das projeções da enunciação, evidenciadas em entrevistas realizadas com o autor ao longo do desenvolvimento da nossa pesquisa. Desse modo, procuraremos contemplar mais de uma instância: a nossa leitura crítica do conto; a leitura do artista sobre a própria produção artística; o apreço do enunciador pelo Impressionismo.

### 1. “O banquete”: de sombras e de luz

O conto “O banquete” inicia-se com epígrafes extraídas de duas obras: **A metamorfose**<sup>2</sup> (1915), de Franz Kafka, e **Germinal**<sup>3</sup> (1885), de Émile Zola. Na obra de Kafka, o protagonista Gregor Samsa é um trabalhador explorado e humilhado e, numa certa manhã, vê-se metamorfoseado num inseto rastejante e repugnante. De uma vida mesquinha de caixeiro-viajante, ele passa a viver a angústia diante de uma existência metamorfoseada. Rejeitado pela família, leva a vida enclausurado em seu quarto, arrastando-se pelo chão; sobe pelas paredes; esconde-se dos demais embaixo do sofá; alimenta-se de comidas podres e confunde-se com o lixo despejado em seu recinto, sempre a espreitar atrás da porta as lamúrias de seus familiares, o que o faz sentir-se

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários – UNESP/Araraquara. E-mail: rafaelabeleboni@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Cf. KAFKA, 2002.

<sup>3</sup> Cf. ZOLA, 2000.

culpado por sua nova aparência física, já que seus sentimentos continuam humanos. No conto, a primeira epígrafe relata como Gregor ficou grotescamente atraído por uma melodia, arrastando-se para poder ouvi-la.

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

Em diálogo com essas epígrafes, a situação narrada no conto mostra um conflito no qual Bia, enojada tal como a Sra. Hennebeau, rejeita Arnaldo, seu filho deficiente, que está, como Lucie e Jeane, deslumbrado com um evento que lhe é inédito e renegado. Ou, nos dizeres de Braff, “a família rejeita o inseto, no Kafka. A burguesia rejeita o proletariado, no Zola”. (BRAFF, 2007).

Neste conto, a enunciação delega a voz narrativa para um narrador onisciente intruso<sup>4</sup>, cuja intromissão é marcada, por exemplo, por indicações e comentários inseridos entre parênteses. Esse narrador onisciente intruso vai gradativamente mostrando o desespero de Bia, tensa por temer que seus belos, ricos e saudáveis convidados descubram o seu rejeitado filho deficiente, impedido de participar do banquete (festa em comemoração a um noivado) para não desfazer a gala do momento: decoração e prataria luxuosas, menu extravagante, convidados elegantemente vestidos.

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

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

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

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

---

<sup>4</sup> Cf. FRIEDMAN (2002).

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

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

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

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

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

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

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

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

O diálogo aflitivo entre mãe e filho, instaurado pelo pensamento em fluxo, tensiona-se cada vez mais, já que Arnaldo, totalmente envolvido pelo espetáculo

assistido, não cede à agressão física e verbal de sua mãe, que vai tentando, enfaticamente, obrigá-lo a voltar para o quarto, lugar de onde não deveria ter saído: “o idiota faz um ar de aborrecimento, alguma coisa o incomoda, mas não se move, pesado, cravado no chão”. (BRAFF, 2003, p. 98).

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

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

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

Como se vê, neste conto, o enunciador lança mão de procedimentos narrativos presentes nos contos de enredo<sup>5</sup>, dada a diferença entre a situação inicial, o temor causado pela possibilidade de aparição de Arnaldo na festa, e a situação final, seu deslocamento definitivo para o quarto, ficando distante dos olhares dos convidados.

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

Mais do que ações, o narrador ainda capta emoções, impressões e sensações das personagens. Desse modo, a enunciação utiliza, outrossim, procedimentos do conto de atmosfera, criada também a partir das figuras impressionistas empregadas, como a descrição sensorial; o circuito construído pelo olhar das personagens; o pontilhismo, que gera um efeito de borrão, a percepção da mancha antes do reconhecimento do objeto mediante o enfoque do olho; e a luminosidade que recobre, de modo diferenciado, a todos.

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

---

<sup>5</sup>Neste trabalho, tomamos como referência a conceituação de conto de enredo e conto de atmosfera proposta por Luiz Gonzaga Marchezan (2006, p. 234-235): “Pode-se ressaltar do conceito de enredo uma diferença entre uma situação inicial e uma final da narrativa. O conto de enredo é modulado numa escala dissonante, a fim de que seu enunciador construa um tom descontínuo entre começo, meio e fim, uma relação de causa e efeito, um princípio de causalidade. Já o conto de atmosfera é modulado dentro de uma escala consoante, num tom contínuo, a fim de que sua enunciação elabore uma consonância entre o seu início e o seu final. Um enredo mostra-nos descontinuidade; uma atmosfera, continuidade, circularidade. No enredo a ênfase transita entre seqüências (e entre elas um episódio será fundamental, terá seu desenlace). O conto de atmosfera fixa-se num estado, numa situação em que temos a atmosfera, o ambiente, a situação de uma ação.”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Coletivo por apresentar o mesmo objeto-valor: o deleite pelo requinte, “Os patos à Califórnia são recebidos com aplausos gerais, provocados principalmente pelo modo suntuoso como são apresentados.” (BRAFF, 2003, p. 97).

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

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

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

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

No conto, Arnaldo se atrai pelo diferente, ao passo que as outras personagens - assim como a burguesa Hennebeau, em Zola - renegam narcisisticamente o que não lhes é espelho. Essa leitura harmoniza-se, assim, com a de Braff (2007, p.150), “a mãe, que habita o mundo da luz (sala de jantar) rejeita (conflito) o filho anormal que está nas sombras.”

Como vimos, o sujeito enunciator desse conto constrói uma isotopia figurativa que se aproxima da técnica impressionista. Temos, assim, a descrição das sensações das personagens, como a expressão sensorial de Bia, personagem à flor da pele diante de um fato que lhe provoca tensão.

Em outras palavras, a enunciação vale-se frequentemente de descrições sensoriais, buscando uma apreensão do instante no momento em que ele ocorre. Esse recurso impressionista – **o intuicionismo**, descrito por Henri Bergson - privilegia a intuição e sugere o império dos sentidos por meio de recordações físicas. Esse, inclusive, parece ser um dos traços impressionistas mais marcantes na obra, uma vez que se encontra pontilhado, em maior ou menor quantidade, em todos os contos. Esse uso de figuras sensoriais coaduna-se com peculiaridades das personagens criadas: muitas delas são, ou estão, à flor da pele, por isso são descritas sensorialmente. Desse modo, a enunciação, por meio de uma voz narrativa, figurativiza a tensão e as crises das personagens por meio das sensações. O visceral chega, então, à epiderme. Bia, no conto em debate, fica suada, perde a audição e o brilho dos lábios, ao ver seu rejeitado filho, deslumbrado pela cor e pelo som do espetáculo assistido, aproximar-se dos convidados.

Dentre as sensações usadas para melhor apreender a realidade, a visão é predominante e está condicionada aos múltiplos e significativos olhares das personagens, descritos a partir de uma onisciência intrusa que tudo vê e analisa.

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

Figurativiza-se, ainda, a representação da luz, o jogo da luz refletida e sombras iluminadas: a enunciação constrói o todo pelas partes, num processo metonímico, pontilhista. Sendo assim, o espaço descrito não é invadido pela luz e/ou pela sombra de forma total e repentina, pois a ocupação ocorre de forma gradativa, ao sabor do tempo. Essa representação da luz e da sombra ainda reitera oposições actanciais presentes no nível das estruturas narrativas.

A presença da sombra, macro-figura impressionista recorrente em todos os contos da coletânea, reitera, ainda, o dialogismo da narrativa do conto com as epígrafes citadas. Nesse sentido, como diz Braff (2007, p. 150), “o olhar, somado aos contrastes (luz sombra, normalidade, anormalidade) é a própria essência do conto”.

Como se vê, acreditamos ter recuperado a voz impressionista disseminada no texto pela enunciação. Ao longo da nossa análise, procuramos mostrar como Menalton Braff utiliza-se de alguns desses recursos em um conto próximo esteticamente dos primeiros impressionistas, mesmo estando distante temporalmente deles. Não procuramos rotular a prosa braffiana como impressionista, o que seria um anacronismo dada a distância temporal existente entre a produção braffiana e a dos primeiros impressionistas. Buscamos, sim, apontar a permanência de traços impressionistas na obra, provavelmente criados por influência literária, num diálogo que se estabelece entre enunciados produzidos por diferentes enunciações.

Essa leitura proposta, que acreditamos ter demonstrado, harmoniza-se, ao menos nos aspectos essenciais, com a leitura que Menalton Braff faz de sua própria obra, o que é declarado no projeto estético esboçado nas entrevistas concedidas para nossa pesquisa de Mestrado, “Minha inclinação em geral é pelo Impressionismo. Sinto grande atração pela pintura do movimento, da sugestão, do inacabado, isto é, do mundo em construção”. (BRAFF, 2007, p. 147).

Como se vê, o dialogismo entre a prosa impressionista e a braffiana aparece sugerido no projeto estético exposto nas entrevistas. Menalton Braff declara seu apreço pelo Impressionismo e é leitor confesso de escritores cujas obras apresentam recursos impressionistas, como Marcel Proust e Machado de Assis, como apontam Arnold Hauser (1995) e José Guilherme Merquior (1996).

Leitor de Proust, Braff busca nos textos descritivos desse escritor francês o modelo para as suas cromáticas descrições, “se fosse o fato de encontrar modelo, no meu caso é o Proust. A grande paixão pela literatura do Proust é por causa das descrições”. (BRAFF, p.130).

A narrativa proustiana de resgate do tempo perdido, que aparece em outros contos da coletânea, também atrai o contista:

Há ainda em Proust o tratamento do tempo, da memória, que me parece, no plano do conteúdo, o que melhor ele faz. A memória voluntária, espontânea e a memória provocada, prática. Sei que não são esses os nomes, mas a idéia é um pouco disso aí. A memória que se deflagra por fatores exógenos, por associação quase livre (mas ainda sem a radicalidade surrealista), e a memória que nos fica à disposição, para o consumo imediato. (BRAFF, 2007, p.148).

Braff lê Machado de Assis como um escritor que produz uma literatura amoral, sem julgar o ser humano, “e essa postura é a que procuro naquilo que faço”. (BRAFF, 2007, p.147). Braff ainda admira, e procura atualizar nos seus textos, a técnica narrativa machadiana, que valoriza a questão estética em detrimento de outro aspecto:

Sua narrativa lenta, sem pressa de chegar ao fim, as digressões, a análise, ou todas as análises, mas principalmente das emoções, tudo isso que é contra a idéia de “contar uma história”, no meu entender é da mais alta literariedade. É a valorização do discurso. Ou seja, da especificidade do texto literário. É tudo isso que vem mais tarde sofrer a intensificação de uma Clarice, de uma Inês Pedrosa, isto é, a diluição dos limites entre prosa e poesia. (BRAFF, 2007, p.147-148).

Em outras palavras, o enunciador das entrevistas, enquanto imagem construída no enunciado, projetou a criação de textos impressionistas, intimistas, centrados nos estados de alma das personagens. O enunciatário, enquanto instância pressuposta pela existência do enunciador, pode recuperar essa projeção, pode realizar seu fazer interpretativo. Esse foi um dos propósitos deste trabalho.

## **Conclusão**

Cabe, neste momento, estabelecer um esclarecimento sobre o percurso traçado durante nossa pesquisa, aqui parcialmente recuperada. Percebemos a construção impressionista presente nos contos da obra escolhida como corpus de análise. Perguntamos a visão do autor sobre nossa leitura. Ora, trata-se de um estudo de textos literários, plurissignificativos, que permitem múltiplas (porém não infinitas) leituras. Por isso, a leitura realizada pela crítica literária nem sempre corresponde àquilo que o escritor pensou em produzir. Essa discordância de opiniões não tende a empobrecer a leitura do crítico, que costuma apontar, nas marcas deixadas no texto, aquilo que supõe.

Entretanto, no caso da pesquisa aqui debatida e retomada, os resultados obtidos apontam para consonâncias, o que também não tende a desmerecer o papel do crítico, uma vez que o confronto de leituras ocorreu, geralmente, depois de formalizada a nossa análise crítica.

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



## Referências Bibliográficas

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

BRAFF, Menalton. Entrevista com Menalton Braff..[2007]. Entrevistador: Rafaela Cardoso Beleboni. In: BELEBONI, Rafaela Cardoso. **Traços impressionistas nos contos de Menalton Braff**. 2007. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara. (Dissertação não publicada).

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

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

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

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

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

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

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

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