UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

CRISTIANE DE OLIVEIRA FERNANDES GARCIA

Ao Redor do Castelo
Uma Leitura das Narrativas de Modesto Carone

SÃO PAULO
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

Ao REDOR DO CASTELO
UMA LEITURA DAS NARRATIVAS DE MODESTO CARONE

CRISTIANE DE OLIVEIRA FERNANDES GARCIA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO DEPARTAMENTO
DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
DA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E
CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO
PAULO COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA A
OBTENÇÃO DE TÍTULO DE MESTRE EM LETRAS.

ORIENTADORA: PROF^a DR^a SANDRA GUARDINI TEIXEIRA VASCONCELOS

SÃO PAULO
2009

“Quanto mais complicada e mais refinada a
aparelhagem social, econômica e científica,
para cujo manejo o corpo já há muito foi ajustado
pelo sistema de produção, tanto mais empobrecidas
as vivências de que ele é capaz.”

Adorno e Horkheimer

Agradeço à Sandra Vasconcelos, minha orientadora, que com seu conhecimento e paciência me guiou na execução deste trabalho. À Ivone Daré Rabello que com generosidade leu e compartilhou idéias e sugestões preciosas comigo. Aos meus pais, irmãos e amigos de trabalho que foram pacientes em meus momentos críticos. À Sandra Pires, mais que amiga, que aliviou meus dias para que eu pudesse me dedicar a esta tarefa.

Resumo

Dentro dos dilemas vividos pela literatura contemporânea brasileira, principalmente nas duas últimas décadas do século XX, interessa-nos o estudo das narrativas breves de Modesto Carone, com foco mais detido nos contos *Dias melhores* (**As marcas do real**, 1979), *Ponto de vista* (**Aos pés de Matilda**, 1980) e *O Natal do viúvo* (**Por Trás dos Vidros**, 2007), principalmente porque estes contos fazem referência às questões da identidade e da subjetividade, como estas se apresentam em nossos dias, e trabalham a literatura como elemento crítico da sociedade. Utilizando pressupostos da Teoria Crítica, como os formulados por Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin, este estudo tem como objetivo iniciar uma investigação a respeito da formalização estética de questões sociais presente na narrativa de Modesto Carone e espera poder contribuir para novas possibilidades de interpretação da obra do autor brasileiro dentro do painel da literatura contemporânea.

Palavras-chave: Modesto Carone – literatura brasileira – conto contemporâneo – corpo.

Abstract

Among the dilemmas experienced by contemporary Brazilian literature, especially over the last two decades of the twentieth century, I have chosen to discuss issues of identity and subjectivity, as they present themselves in three short stories by Modesto Carone, *Dias melhores* (**As marcas do real**, 1979), *Ponto de vista* (**Aos pés de Matilda**, 1980), and *O Natal do viúvo* (**Por Trás dos Vidros**, 2007). Using the assumptions of Critical Theory, as formulated by Theodor W. Adorno, Max Horkheimer and Walter Benjamin, this study aims to investigate the aesthetic formalization of social issues present in Modesto Carone's and hopes to contribute to new possibilities of interpreting the Brazilian author's work within the reality of contemporary literature, understood as a critical element of society.

Keywords: Modesto Carone – Brazilian Literature – Contemporary narrative – body.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO – O CORPO DA LINGUAGEM	08
2. A PRODUÇÃO CARONIANA E A CRÍTICA.....	13
3. “DIAS MELHORES” – OU O CORPO ACUADO	26
4. “PONTO DE VISTA” – OU O CORPO OPRIMIDO	47
5. “O NATAL DO VIÚVO” – OU O CORPO PARALISADO	67
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93

1.Introdução - O corpo da Linguagem

*Pensamento vem de fora
E pensa que vem de dentro.*

Arnaldo Antunes

“Em 10 de novembro de 1916, quando a 1ª Guerra Mundial já levava dois anos, Kafka foi a Munique na companhia da noiva Felice Bauer para tomar parte num dos serões literários da galeria Neue Kunst, simpática ao expressionismo. Outros nomes do movimento, como Else Lasker-Schüler e Johannes Becher, já haviam ocupado o estrado nas semanas anteriores. Naquela noite, diante de 50 pessoas, Kafka leu alguns poemas do amigo Max Brod e um conto de sua própria autoria, ainda inédito: Na Colônia Penal. Segundo o escritor Eugen Mondt, Kafka leu com 'dicção serena, contida, sem ênfase e quase modesta'. Mas, segundo o grafólogo Max Pulver, 'já às primeiras palavras um cheiro de sangue pareceu se alastrar pelo salão': não bastasse a descrição minuciosa do instrumento de suplício que ocupa o centro do conto, 'também o ouvinte era arrastado para aquela tortura infernal, também ele devia fazer como vítima no sacolejante leito de martírio, e cada nova palavra cravava-se em suas costas como mais um aguilhão'. No dia seguinte, o jornal *Notícias de Munique* declarava o conto 'repulsivo como o público presente fez questão de deixar bem claro', ao passo que, segundo a *Gazeta de Munique*, 'parte do público não foi capaz de suportar a excessiva tensão nervosa'. Pulver usa de menos rodeios: de repente, 'um baque surdo, confusão na sala, uma senhora desacordada é levada para fora. A leitura seguiu adiante. Mais

duas vítimas caíram por terra. As fileiras de ouvintes foram se esvaziando. Muitos fugiam quando não podiam mais com aquilo, quando a visão do escritor estava a ponto de vencê-los".¹

A descrição do impacto que a leitura do texto de Kafka produziu nos ouvintes é impressionante e atesta a força da literatura construída de modo a produzir efeitos de reflexão e crítica. Embora a senhora que desmaiou e os demais ouvintes que deixaram o recinto não tivessem consciência, estavam provando o que Adorno, anos depois, afirmou em "Anotações sobre Kafka"²: a força de seu texto está na deliberada construção da linguagem cujo intuito é diminuir a distância entre o texto e o leitor/ouvinte, de fazê-lo sentir na carne a mesma dor, sofrimento e experiências do supliciado. A força do texto kafkiano está precisamente na alteração da distância narrativa, pois é o narrador o grande responsável pelo efeito de estranhamento e ao mesmo tempo de adesão, devido aos efeitos que produz no público.

Embora afastados no tempo e no espaço, não há como negar que os contos de Modesto Carone³ também inquietam o leitor. Há algo neles que incomoda, que arranha e corta, fazendo com que haja uma reação, na maioria das vezes consciente, do leitor: ou ele decide pela releitura atenta e árdua em busca da significação – sempre difícil; ou escolhe a renúncia de tal empresa. De duas uma: ou abraça o texto, ou atira o livro para longe. Não há meio termo, não há ponto de equilíbrio, pois não podemos afirmar, após a leitura de suas narrativas breves, que haja algumas histórias que nos agradaram mais que outras, ou ainda, algumas que nos sejam indiferentes.

¹ Cf. TITAN JR., Samuel. Günther Anders leva checo a julgamento em Pró & Contra. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 abr. 2007, Caderno 2.

² ADORNO, T. W. Anotações sobre Kafka. **Prismas**. São Paulo: Ática, 1997.

³ Modesto Carone nasceu em Sorocaba (SP) em 1937, estudou Direito e Letras germânicas, trabalhou como jornalista e professor de importantes universidades como a de Viena (Áustria), a Unicamp e a USP; é tradutor, ensaísta e ficcionista. É desta última parte de sua produção que trataremos neste estudo.

Ao optarmos pelo estudo das narrativas breves de Modesto Carone, afigura-se diante de nós a mesma inquietação que se apossou de outro personagem kafkiano, o agrimensor K., quando este chegou à aldeia onde deveria desenvolver seu novo trabalho. Segundo a narrativa, a paisagem sombria estava presente na neve que se estendia e forrava o chão, mas também podia ser sentida nas ambigüidades das intenções presentes nos diálogos sem configuração plena, no jogo do sim e do não, do pode e do não-pode que marcavam as relações entre as personagens e compunham o ambiente onde se localizava o castelo do conde Westwest. Oscilando entre permissões dadas e desmentidas, entre certezas e incertezas, o agrimensor tenta aproximar-se do castelo em busca de informações, mas permanece sempre à margem:

Assim, seguiu em frente, mas era um extenso caminho. Pois a rua em que estava, a principal da aldeia, não levava à encosta do castelo, apenas para perto dela, e depois, como que de propósito, fazia uma curva e, embora não se afastasse do castelo, também não se aproximava dele.⁴

A dificuldade de encontrar respostas ou de apreender o sentido – impenetrável – das vivências e relações humanas marca toda a obra de Kafka e, em especial, a de **O Castelo**. As referências que fazemos ao autor tcheco ao iniciarmos este estudo não são gratuitas. Em primeiro lugar porque Modesto Carone é, talvez, mais conhecido pelo público leitor por seu trabalho de tradução das obras de Franz Kafka, atividade empreendida desde 1968 quando foi convidado por Anatol Rosenfeld a traduzir um pequeno livro: **Kafka Pró e Contra**, de Günter Anders, tradução esta que, por fim, foi editada no Brasil em 1969 e que em 2007 saiu em uma nova tradução, pois segundo o próprio Carone:

⁴ KAFKA, Franz. **O Castelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 16-17.

(...) logo percebi que não bastava uma simples revisão: bem mais de um quarto de século havia passado, minha compreensão de Kafka (e do próprio Anders) era outra, eu já traduzira onze títulos da ficção kafkiana, os textos de Kafka reproduzidos tinham recebido novo tratamento e novos títulos, enfim: a experiência do tempo havia realizado o seu trabalho. Nesse caso, a solução era óbvia: não se tratava de revisar, mas de refundir. (...) É uma nova tradução.⁵

Desde 1983, primeiro pela editora Brasiliense e depois pela Companhia das Letras, Modesto Carone tem se dedicado a traduzir a obra completa de Kafka a partir dos originais em língua alemã. As traduções do autor de **A metamorfose** que circulavam no país antes das versões produzidas por Modesto Carone haviam sido feitas indiretamente, a partir de traduções inglesas ou francesas.⁶

O mesmo sentimento de estranheza, percebido na leitura da produção kafkiana, toma conta do leitor que se aproxima das pequenas narrativas de Modesto Carone. A linguagem clara e precisa do texto, como a neve, encobre o terreno pedregoso em que as personagens se movem ou, na maioria das vezes, apenas permanecem. Ao leitor, resta um sentimento de estar sempre à margem da compreensão do texto, como se estivesse caminhando pela estrada que leva ao castelo – ao mesmo tempo em que o rodeia, não se aproxima plenamente. Dessa forma, não é possível ficar alheio à leitura das pequenas narrativas do autor sorocabano – **As Marcas do Real** ⁷, **Aos Pés de Matilda** ⁸, **Dias**

⁵ CARONE, Modesto. Posfácio. In: ANDERS, Günter. **Kafka: Pró e Contra**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.160.

⁶ CARONE, Modesto. Entrevista a Eduardo Manoel de Brito. In: BRITO, Eduardo Manoel de. **Quando a ficção se confunde com a realidade**. As obras Na Colônia Penal e O Processo de Kafka como filtros perceptivos da ditadura civil-militar brasileira. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, pp. 406-425.

⁷ CARONE, Modesto. **As Marcas do Real**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

⁸ _____. **Aos Pés de Matilda**. São Paulo: Summus Editora, 1980.

Melhores⁹ e **Por Trás dos Vidros**¹⁰. Seus contos provocam o leitor que muitas vezes não consegue perceber a tempo – devido à redução da narrativa ao traço mínimo – o que lhe causou o estranhamento ou o choque, tornando indiscutível a dificuldade que surge em apreender o sentido de seus textos, que não se deixam avaliar com facilidade. Ou como disse Antonio Candido na orelha de **As Marcas do Real**, de 1979:

As idéias que vêm ao espírito lendo estes textos de Modesto Carone são o de corda esticada e a de fio de navalha. O equilibrista andando com tranquilidade, embora cautelosamente, na superfície arisca que quase não existe, que pode fazê-lo cair a cada instante para um lado ou para outro do abismo. O abismo, no caso, é o insignificante, isto é, o que não forma sentido nenhum, dissolvendo-se na assemia do nada. Meio sem fôlego, o leitor acompanha o autor no seu caminho. Vai cair? Vai seguir?...

Nessa luta renhida – luta tão vã com as palavras para lembrar Drummond – que abarca a produção do criador e do crítico, muitos caminhos nos acenam, poucos (nenhum!) seguros, apenas confirmando um estado de coisas e um panorama de mundo também sem nenhuma segurança, sem nenhuma certeza que possa ser levemente tida como alicerce. Segurança também longe de ser encontrada pelas personagens da narrativa que pretendemos estudar. Ou nas palavras de Carone:

Quem não fica um pouco paranóico, nesta época aqui, é porque não está percebendo bem a realidade. Porque a paranóia é uma forma de percepção, embora distorcida.¹¹

A qual época Carone se refere é o que veremos a seguir.

⁹ CARONE, Modesto. **Dias Melhores**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

¹⁰ _____. **Por Trás dos Vidros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹¹ _____. Entrevista concedida a Eduardo M. de Brito. *Op. cit.* p. 422.

2. A produção caroniana e a crítica

Catar feijão

1.

*Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.*

2.

*Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a como o risco.*

João Cabral de Melo Neto

Em parte, o estranhamento que percebemos ao ler as narrativas de Carone apresenta-se pelas diferenças marcantes existentes entre sua composição e a representação ficcional com a qual estamos mais familiarizados. Assim, enquanto a literatura do período da década de 60 e 70 oscilava entre a descrição direta do romance-reportagem, do testemunho ou caminhava em direção à parábola, os textos de Carone privilegiavam outra estratégia: a ironia, o trabalho com a linguagem, o chiste, o humor velado e ao mesmo tempo revelador de verdades a respeito da situação alienante do homem numa sociedade hostil e

violenta, mas sem aderir à exposição minuciosa e explícita da dor física ou psicológica. Esse modo de narrar, próprio do final da década de 70 e desenvolvido em parte da década de 80, ficou conhecido como “tradição do dessoterramento”. Caio Fernando Abreu assim caracterizou a produção de Modesto Carone que coincide com esse período:

Carregando as palavras de significado, como em toda linguagem poética, a originalidade de Carone reside principalmente no fato de que, lidando sempre com temas insólitos, jamais envereda pela análise psicológica nem pelo desgastado realismo mágico. Seus textos são metáforas secas e dolorosas de um mundo em pedaços, solitário e desprovido de qualquer sentido, mas rigorosa e surpreendentemente realistas.¹²

Aproveitando o comentário do escritor gaúcho, percebemos duas questões importantes que merecem uma explicação mesmo que resumida. Em primeiro lugar a comparação da produção de Carone com algumas tendências literárias dos anos que seguiram a implantação do governo militar no Brasil. De modo bastante geral, e segundo estudiosos como Antonio Candido, Alfredo Bosi e Flora Süssekind¹³, podem-se notar três grandes convergências das narrativas do período: a literatura-testemunho ou biografias, o romance-reportagem ou literatura “brutalista”, a literatura do insólito ou as parábolas. Essas

¹² ABREU, Caio Fernando. Curto e Denso. In: **Revista Veja**, São Paulo: Ed. Abril, pp.111-112, 31 jul. 1980.

¹³ Remetemos o leitor aos seguintes textos que comentam esse assunto:

ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, Realismo, Alegoria: O romance brasileiro recente. In: **Achados e Perdidos. Ensaios de Crítica**. São Paulo: Polis, 1979.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1981.

CANDIDO, Antonio. A crise na literatura brasileira. In: **Banas: Revista industrial e financeira**, ano 22, nº 1109, São Paulo, set. 1975.

_____. A nova narrativa. In: **A educação pela noite**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária. Polêmicas, diários & retratos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

obras literárias, cada qual à sua maneira e abarcando diferenças que vão dos temas às questões da forma, configuraram aspectos da sociedade e do imaginário brasileiro, tentando ficcionalizar a situação violenta e arbitrária do período histórico.

De modo geral, entretanto, a ficção do período tendeu a incorporar nas narrativas traços do “super-real”, numa espécie de novo realismo baseado em alterações da técnica narrativa e num afastamento da mimese tradicional, seja pela opção da incorporação do insólito ou por uma supressão da mediação do narrador, como em certos contos dialogados de Luis Vilela ou de Rubem Fonseca, em que o narrador em primeira pessoa não possui qualquer afastamento temporal, mas parece estar na própria duração dos acontecimentos.¹⁴

A partir dos últimos anos da década de 60, verificam-se inúmeras contribuições de linha experimental e renovadora para a literatura que, além das marcas produzidas por preocupações estéticas e históricas, também tem sua ficção influenciada pelo *boom* jornalístico desses anos.¹⁵ O período foi de experimentação e pluralidade, quando muitas técnicas e modalidades subverteram o que restava da normatividade dos gêneros tradicionais, produzindo textos que utilizavam os mais diversos recursos, entre os quais a alegoria, o fantástico, o relato autobiográfico, as técnicas jornalísticas, a fotomontagem, a justaposição de documentos, reflexões pessoais, inserção de figuras etc.

¹⁴ Cf. CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. In: **Arte em Revista**. Ano I, nº1, São Paulo, jan./mar. 1979, p. 23-24.

¹⁵ Alguns críticos, como Flávio Aguiar, afirmam que não chegou a existir um *boom* na literatura brasileira do período, pois o mercado editorial continuava alheio aos escritores nacionais, preferindo a publicação de *best-sellers*. Por outro lado, o interesse literário cresceu, em parte pelo aumento dos suplementos literários de crítica e ficção nos jornais, pelos concursos de contos promovidos pelo Estado ou ainda pelo crescimento do poder aquisitivo da classe média e redução, ainda que relativa, dos números de analfabetismo, impulsionando o consumo de literatura. A esse respeito ver: AGUIAR, Flávio. Nem “boom” nem “bim”. **Movimento**, 3 de maio de 1976, p. 18.

Nas narrativas de Modesto Carone, entretanto, e retomando a citação de Caio Fernando Abreu, a linguagem de seus contos aproxima-se da contenção poética. Essa percepção da obra de Carone foi também demonstrada por Antonio Candido e ratificada pelo próprio autor:

Flutuando entre as duas tensões, empurrado para a palavra em si e puxado para a imagem do mundo, ele [o leitor] vai percebendo como se forma uma espécie de realidade nova, - a realidade poética, na qual a palavra visa a si mesma e no entanto cria o mundo. Estes textos são fortes, porque são instituidores. Modesto Carone parece chegar aqui a uma espécie de fusão das suas capacidades. Poeta conciso e penetrante, que custa a divulgar os seus poemas, ele convive desde sempre com os modos peculiares da elaboração poética. Crítico imaginoso e preciso, tem publicado estudos excelentes, nos quais o poeta vai ao encontro do estudioso com uma naturalidade feliz. Aqui, repito, o crítico e o poeta se fundiram numa espécie de ficcionista ideal que abole e instaura o mundo, bordando figuras verbais de uma gratuidade que é própria da palavra voltada sobre si, mas ao mesmo tempo inventando uma realidade convincente do ser e das coisas, onde o sonho funciona como realidade porque a realidade também é percebida como uma espécie de sonho, - lúcido em sua magia.¹⁶

A tendência de calibrar a linguagem, a fazer algumas aliteraões, alguns trocadilhos, citações veladas, me aproximava de alguma maneira da poesia; as primeiras coisas que escrevi foram poesia (está tudo escondido).¹⁷

Antonio Candido afirmou em 1975, retomando reflexão que vem de Poe, que o conto, por sua forma curta, estaria muito ligado ao

¹⁶ CANDIDO, Antonio Candido. Orelha do livro. In: **As Marcas do Real**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

¹⁷ CARONE, Modesto. Mimese e Contradição. Entrevista com Modesto Carone. In: **Rodapé**. Crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Ed. Nankin, nº 1, Nov. 2001, p. 199.

espírito moderno, à rapidez em todos os níveis, inclusive à predisposição do leitor em ter hábitos de concentração cada vez mais curtos, por influência de outros meios de comunicação, como o rádio, o cinema e a televisão. O conto manteria o elemento ficcional do romance sem o compromisso com a extensão, o que permitiria grande injeção de poesia, funcionaria como um laboratório para as experimentações e, em última instância, poderia até mesmo deixar de constituir um gênero específico.¹⁸

O conto, portanto, inserido no panorama cultural, histórico e literário do período da década de 70, proporcionaria terreno fértil para as muitas experimentações literárias, entre outros motivos, porque seu tecido verbal é denso como o de um poema, por concentrar-se num momento de crise e porque a linguagem utilizada e o conteúdo que veicula dependem de valores como tensão interna, ritmo, respiração e timbre das palavras.¹⁹ Qualquer falha ou perda de intensidade no plano da escrita poderia ser fatal e impedir o efeito buscado pelo autor. Essas questões da forma são essenciais para o estudo da literatura exatamente porque trazem à tona uma reflexão imperativa e bem formulada, em 1985, por Flora Süssekind. No estudo das obras do período haveria a necessidade de

reavaliar o rendimento estético ideológico de muitos dos textos lidos como 'críticos' ou de 'denúncia' à época [da ditadura]. Obrigar-nos-ia [aos críticos literários] a perceber a diferença entre os 'cacoetes literários antiautoritários' e os textos que incorporam a tensão política à sua própria linguagem ao invés de apenas descrevê-la de modo mágico ou naturalista.²⁰

¹⁸ CANDIDO, Antonio. A crise na literatura brasileira. In: **Banas: Revista industrial e financeira**, ano 22, nº 1109, São Paulo, set. 1975, pp.42-48.

¹⁹ CARONE, Modesto. Anotações sobre o conto. In: **Boa Companhia: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 7-10.

²⁰ SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária. Polêmicas, diários & retratos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 47.

As pequenas narrativas de Modesto Carone fogem da descrição mágica ou naturalista, como percebida por Flora Süssekind em muitas obras a partir da década de 70. Não há nos contos de Carone, por exemplo, as descrições meticulosas, tão em voga na época, e que, muitas vezes, não contribuem para a construção do pensamento crítico, pois não provocam estranheza, antes lançam o destinatário da narrativa em um torpor indiferente, passado o efeito catártico; tais obras não provocam quase nenhuma reflexão, as cenas estão todas prontas para o consumo e posterior descarte, servindo ao espetáculo midiático e à conservação da mesma conjuntura social.²¹

A crítica²² mais especializada enfatizou que os três primeiros livros

²¹ Esse modo de narrar a experiência recente e “as chagas políticas brasileiras” atendia a uma demanda do mercado editorial (francamente em expansão na segunda metade da década de 70 e após um abrandamento da censura) sequioso de obras que satisfizessem a “fome vampiresca” de uma classe média que almejava os depoimentos minuciosos, talvez como meio de purgar sua inércia, o apoio que concedeu ao golpe militar ou, ainda, como um meio de sugar a experiência histórica alheia. É essa literatura que, ainda segundo Flora Süssekind, tem vocação a *best-seller*, configurando-se em caminho sem grandes percalços para o sucesso editorial e de público – o escritor estava se profissionalizando e tinha a preocupação de agradar seu interlocutor. Poucos são os exemplos de obras desse período que fugiram desse “pacto” entre leitor e escritor em que as minúcias, os detalhes das cenas de tortura e violência são a tônica. Os cortes, as lacunas, o humor, os chistes ficaram relegados a segundo plano em nome de uma literatura que se pretendia realista, natural, direta, documental. Fugindo a essa regra, encontramos, por exemplo, o romance **Em Liberdade** (1981), de Silviano Santiago, que joga com os gêneros de diário, ensaio, memória e biografia em um texto que alega ser escrito por Graciliano Ramos ao sair da prisão. Seja pelo tema abordado – distanciando-se da temática preferida da época – ou pelo tratamento da forma, o livro trata dos cerceamentos mais sutis a que está exposto o intelectual no processo de abertura política e transição democrática dos últimos anos da década de 70. Na mesma contracorrente, podemos citar o romance **Confissões de Ralfo** (1975), de Sérgio Sant’Anna, em que se experimenta a sensação de estranheza que advém das perguntas feitas em uma sala de interrogatório. São perguntas comuns como “Quem descobriu o Brasil?” ou “Quem foi Édipo?”, que parecem retiradas a esmo de uma enciclopédia, contribuindo para a quebra das expectativas do leitor ávido por experiências chocantes, obsessões biográficas ou descrições minuciosas da tortura e da violência. Por esse procedimento, o qual beira a veia humorística, Sérgio Sant’Anna consegue desequilibrar o olhar do leitor, lembrando como é difícil retratar o que se passa no corpo, seja o prazer ou a dor.

²² Os textos de Modesto Carone foram alvo de estudo esporádico da crítica jornalística, geralmente por ocasião do lançamento de algum livro de ficção ou de tradução.

de contos de Modesto Carone guardam entre si características semelhantes que fariam parte de um projeto literário do autor, e que seu penúltimo livro **Resumo de Ana** (1998), apesar de apresentar significativas diferenças de técnica narrativa – trata-se de duas novelas intercaladas –, ainda se vincularia ao mesmo objetivo das narrativas breves no que tange às questões da realidade moderna e contemporânea, na especificidade brasileira. Essa narrativa mais longa examina duas histórias particulares interligadas – a de Ana e Ciro –, que se desenvolvem articuladas a dados históricos e tornadas inteligíveis a partir deles, sem, no entanto, fazer da História o motivo principal da narrativa.

Segundo o próprio autor, houve no processo de composição a preocupação de mapear a experiência do pobre no Brasil, suprimindo o sentimentalismo que poderia recair em uma atitude condescendente para com os desvalidos e de alguma maneira tornar-se classista. As duas personagens, mãe e filho, percorrem juntos cerca de cem anos de história brasileira, mostrando um processo de desumanização e deserotização do corpo reduzido apenas à força de trabalho e mercadoria.

Num cotidiano inteiramente regulado pelo trabalho (ou pela falta dele), como é o dos personagens de **Resumo de Ana**, o princípio de prazer fica mesmo diminuído. Ocorre uma deserotização da vida. (...) A deserotização é uma perda, mais uma. Como pode ser a perda da linguagem, a perda da perspectiva de uma vida plena, um sonho que acabou. Tudo isso está no livro, de uma forma resumida mesmo.²³

Entretanto, estudos mais profundos foram feitos por Vilma Arêas e Cássio Tavares, assim como em alguns ensaios como o de Bertha Waldman e Alcir Pécora e o de André Bueno, como apresentados na bibliografia. Esta parte do estudo baseia-se nessas fontes.

²³ CARONE, Modesto. Mimese e Contradição. Entrevista com Modesto Carone. In: **Rodapé**. Crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Ed. Nankin, nº 1, Nov. 2001, p. 199.

Os contos, por sua vez, trabalham no nível dos fenômenos com as minúcias e fragmentos, dando conta do aspecto matizado e geral que toma a alienação; assim, insiste na repetição e bane a particularidade. Muitas das personagens dessas pequenas narrativas não possuem nome, não ocupam espaços específicos ou datados como ocorre com a novela **Resumo de Ana**.

Em um estudo muito aguçado sobre a produção do escritor, Vilma Arêas²⁴ aponta a discrepância entre os estilhaços e ruínas de situações e acontecimentos expostos nas diferentes cenas desses contos e a tentativa do narrador, muitas vezes em primeira pessoa, de organizar o caos, de manter o controle de sua realidade. Há uma tensão entre o narrador mais particularizado e a linguagem que constrói a narrativa, pois enquanto as cenas mostram a fragmentação da experiência individual e da vida coletiva, a linguagem utilizada é linear, ordenada, criando uma distância significativa, ratificando aquilo de que antes se desconfiava: o narrador, que ora se identifica com a personagem, ora não, produz um discurso do conhecimento de si mesmo e do mundo que o rodeia, querendo manter o controle da situação descrita; no entanto, instaura-se, invariavelmente, uma tensão entre a pressuposição do saber e a ausência de sentido. A linguagem é o terreno que resta para a personagem, é através dela que ela tenta ordenar o mundo, mas também esse meio é inútil, pois existe uma cisão irreconciliável entre reflexão e ação.

Para o autor resta também o corpo da linguagem como lugar privilegiado de ação. A presença de ironias, as ambigüidades, a metáfora tomada ao pé da letra produzem um distanciamento que se expressa nos contos como a existência de uma perda, embora a composição pareça apontar para a plenitude de sentido. As cenas elegem, como terreno privilegiado, o instante congelado e a reflexão de

²⁴ ARÊAS, Vilma. A idéia e a forma: a ficção de Modesto Carone. In: **Novos estudos**. São Paulo: CEBRAP, Nov. 1997, pp. 119-139.

personagens achatadas diante de um “eu” impotente. Elas estão, muitas vezes, envolvidas em situações absurdas as quais procuram descrever utilizando uma linguagem serena e calculada, recurso este que apenas ressalta para o leitor a alienação na qual vivem e a irrupção de um mundo que não conseguem apreender.

Ainda segundo Vilma Arêas, encontramos nas narrativas de Carone um universo de fraco teor mimético, no qual o que mais salta aos olhos é a experiência de ruptura entre o indivíduo e sua referência social. Sem a fachada realista tradicional, o texto provoca, para o leitor, o efeito de estranhamento entre o usual e o incomum, revelando um mundo cotidiano enigmático. As situações mais absurdas ou sufocantes são descritas com serenidade e clareza, lembrando o mundo kafkiano. O recurso da linguagem protocolar, segundo o próprio Modesto Carone, vem de Kafka, embora sua intenção seja, principalmente,

dizer o inteiramente inverossímil de uma forma verossímil, ou seja, com a verossimilhança, com a força de convicção do protocolo.²⁵

Como já transpareceu pelos comentários anteriores, o que nos motiva a estudar a produção ficcional de Modesto Carone é a hipótese de que seus textos possuem uma qualidade intrínseca: é no trabalho com a linguagem, no corpo do texto, que podemos perceber as questões históricas e sociais de nosso país, separando-se assim dos “cacoetes literários anti-autoritários” e da tradição literária mais presa ao retrato direto da realidade, como já explanados. Acreditamos que as narrativas de Carone façam parte daqueles “textos que incorporam a tensão política à sua própria linguagem ao invés de apenas descrevê-la de modo mágico ou naturalista”, como afirmou Flora Süssekind.

²⁵ CARONE, Modesto. Mimese e Contradição. Entrevista com Modesto Carone. In: **Rodapé**. Crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Ed. Nankin, nº 1, Nov. 2001, p. 190.

E, para ampliar a questão, lembramos que no ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, de 1954, Theodor Adorno dialoga com Walter Benjamin e reafirma que, após os acontecimentos traumatizantes do século XX, a transmissão da experiência, a reflexão e a apreensão de um sentido seguro da vida se tornaram impossíveis. A narrativa perdeu sua função tradicional de representar a realidade de modo objetivo, assim como as relações entre os indivíduos se tornaram reificadas e predispostas à alienação, apenas alimentando a máquina social. Os homens, os indivíduos e a coletividade estão apartados uns dos outros, e as relações entre eles tornaram-se enigmáticas.

Contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo.²⁶

Para a literatura, a formalização dessa nova conjuntura social trouxe um novo modo de narrar, diferente da representação realista tradicional, como a compreenderam Balzac, Tolstói ou Walter Scott. Em um mundo sem perspectivas não há como narrar como antes se fazia. Modesto Carone comenta essa questão nos seguintes termos:

Porque a fachada é o falso. Se você reproduz a fachada, você duplica o falso. O realismo mudou de jeito, de orientação, mas continua sendo realismo. No Kafka, por exemplo, a invenção de um narrador que deixa de ser

²⁶ ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2002, pp. 56-57.

onisciente, como o de Flaubert, e baixa ao nível do ombro do personagem. Como o narrador não sabe nada e o personagem não sabe nada, o leitor entra no rolo e também fica sem saber nada. Por isso o horizonte da narrativa fica obscuro. Ocorre uma espécie de mapeamento da alienação por dentro e você sai da leitura com a experiência da alienação. Não existe nenhum narrador iluminista que diga o que é a alienação porque, como diz Adorno, esta já foi muito longe. Ninguém escapa dela. (...) O personagem vai tateando por aquele mundo todo regulamentado, cheio de poderes desconhecidos, mas não metafísicos. São poderes reais, embora desconhecidos. (...) Isso é alienação. Você passa a ser rigidamente determinado.²⁷

É em meio a esse panorama que podemos tentar compreender os contos de Modesto Carone. Em alguns contos de seu primeiro livro, **As Marcas do Real** de 1979, percebemos aspectos sócio-históricos surgirem mais claramente na superfície do texto, ou melhor, a estruturação literária articula-se diretamente ao momento histórico-social recente do Brasil, como nos contos “As Faces do Inimigo” e “Choro de Campanha”, nos quais há referência, mais facilmente reconhecível, ao período autoritário das décadas de 60 e 70 e à figura do militar e do político. Apesar de censura daqueles anos, está presente nesses contos um modo de narrar com certa dose de humor e sátira.

Entretanto, a maioria dos contos do autor, como dissemos, não traz alusões explícitas ao contexto histórico ou ao momento de sua produção. Se os lêssemos sem as devidas referências bibliográficas, dificilmente saberíamos em que país ou época eles foram produzidos. Tampouco as narrativas trazem alguma indicação a respeito do espaço ou do tempo em que se movem as personagens, deixando-as como que “soltas” em meio ao que é narrado. A ênfase dessas pequenas

²⁷ CARONE, Modesto. Mimese e Contradição. Entrevista com Modesto Carone. In: *Op. cit.*, p. 204.

narrativas do autor brasileiro está no tratamento das questões ligadas à subjetividade e na estruturação literária dessas questões. E como o próprio Carone afirma:

Nos primeiros livros, a tônica é a valorização completa do mundo da subjetividade, desde que isso dê certo literariamente. (...) Mas há um conto em **As marcas do Real** em que eu faço uma minibiografia do Georg Trakl, poeta sobre quem fiz meu doutoramento. Não há ali nenhum fato inventado, é tudo real, só que eu condensei a história de tal modo que ela ficou parecendo um ato de imaginação.²⁸ Nessa época eu pensava comigo: 'Quero fazer uma ficção baseada na subjetividade de uma forma tão precisa (até onde posso) que pareça real; depois vou inverter esse procedimento, vou contar uma coisa real com tanta precisão que aquele resultado vai parecer irreal, embora seja verdadeiro.' "²⁹

Neste trabalho, procuraremos nos aproximar, o máximo possível, do castelo que constitui a narrativa de Carone e da galeria de personagens que desestruturam o que conhecíamos como o indivíduo coerente, dono e senhor de sua "fortaleza" mais inexpugnável: a razão e a força de vontade. Principalmente, procuraremos sondar como a alienação do mundo contemporâneo está presente no mundo das personagens de suas narrativas; como elas utilizam a linguagem para configurarem e tentarem apreender/compreender a realidade a que estão sujeitas e, num segundo movimento, examinar como o autor utiliza-se desse nosso patrimônio coletivo, a linguagem, de modo a criar

²⁸ Há um estudo desse conto de Modesto Carone feito por Cássio Tavares In: TAVARES, Cássio. **O Conto e o Conto Contemporâneo**. 2003, Tese (Doutorado em Teoria literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

²⁹ CARONE, Modesto. Mimese e Contradição. Entrevista com Modesto Carone. In: *Op. cit*, p. 187.

um texto rico em significados e que possa, com maior sucesso, levar a uma reflexão crítica e produtiva.

Para tanto, fizemos um recorte temático e quantitativo. Buscaremos, no que nos for possível, estabelecer relações entre três contos, que nos parecem muito significativos: “Dias Melhores”, “Ponto de Vista” e “O Natal do Viúvo”, referindo-nos ao que neles percebemos da alienação como marca que se estabelece no corpo, lugar privilegiado em que a psique e o social se realizam e no qual as marcas da loucura deste mundo também se impõem.

3. “Dias Melhores” – ou o corpo acuado

Visita

*Não bateram na porta
Arrombaram*

Chico Alvim

Abrindo a primeira seção do livro **As Marcas do Real** (1979), intitulada *Ameaças*, o conto “Dias Melhores” apresenta um narrador-personagem que descreve sua situação inusitada: está impossibilitado de sair de casa em razão da presença de um atirador que, escondido em seu jardim, tenta matá-lo por meio dos tiros disparados com uma espingarda. Em nove parágrafos, de estrutura e tamanho semelhantes e numerados como capítulos ou subdivisões, pouca coisa muda no enredo, que deixa de se fundar na causalidade progressiva, como se nada fosse capaz de promover a mudança real senão a morte.

As cenas são descritas e analisadas pelo ângulo da subjetividade da personagem e o leitor mergulha nessas reflexões e vai tentando construir um “painel” da situação na esperança de ter informações mais concretas sobre as razões daquela situação fora do comum. Mas esse “painel” não se constrói plenamente, porém em partes, de modo fragmentário. Só sabemos que em uma casa, rodeada de um jardim com folhagens e árvores, um atirador ataca o narrador-personagem, que está dentro da residência. Logo no início do conto lemos:

Pelas frestas da persiana vejo o cabo da carabina e o chapéu do atirador: ele está entrincheirado no jardim da casa e se vale dos arbustos para se ocultar. (p. 09)

Tanto o atirador quanto a personagem estão marcados pela incompletude e parcelamento. Enquanto o narrador-personagem só consegue ver seu oponente pelas frestas, de maneira parcial, o atirador também não consegue se esconder inteiramente, como poderia nos sugerir a situação, pois os arbustos não são suficientes para isso, deixando à mostra o cabo da carabina e o chapéu, além de outros elementos que veremos a seguir.

Assim, logo na abertura do conto, temos a sinalização de que toda a narrativa se construirá ressaltando as partes e não o conjunto. A personagem, ao não captar a totalidade, fixa-se nas minúcias de que dispõe, principalmente naqueles detalhes que lhe estão mais próximos, como as descrições que se prendem nas trajetórias das balas e nos estragos provocados em móveis, paredes e vidros; nas sugestões das mudanças de ânimo e de atitude do narrador, que sempre se vale da análise dos acontecimentos e do trabalho para aliviar ou distrair a si mesmo.

No decorrer da narrativa a situação parece, pouco a pouco, modificar-se, pois o atirador recorre a novo armamento, o que, segundo o próprio narrador-personagem, pode significar o desfecho dos ataques. Na última parte da narrativa, a personagem, ao tentar investigar as atitudes do atirador, é atingida de raspão, no couro cabeludo, por uma bala. A narrativa termina e nada de mais objetivo é-nos revelado a respeito do desfecho final, do espaço, do restante do mundo, do período histórico ou do contexto social externo à casa.

Ao lermos o conto de Carone, percebemos certos ecos narrativos da tradição literária. Algo nesses “Dias Melhores” nos lembra o conto “Casa tomada” de Júlio Cortázar,³⁰ em que dois irmãos – Irene e o narrador – estão sendo acudados por algo ou alguém que penetra o

³⁰ CORTÁZAR, Júlio. Casa Tomada. In: RAMAL, Alícia (org.). **Contos Latino-Americanos Eternos**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005, pp. 9-14.

interior da residência e os força a ficarem cada vez mais restritos a certos cômodos da casa até que, enfim, são expulsos dela. Nenhuma justificativa é dada para a invasão, nem é explicitado pelo quê ou por quem a casa é invadida. Os irmãos contemplam passivamente a destruição de suas rotinas minuciosamente organizadas, assim como a simbólica ruína de suas memórias e história – representadas pela residência e pelos objetos que a constituem aos quais as personagens estão, agora, impedidas de ter acesso. Por extensão, verificamos a negação de suas identidades tão ligadas ao lugar onde cresceram e viveram. Mas o insólito da situação, surpreendentemente para o leitor, não chega a realmente incomodar as personagens. Após a primeira restrição a uma parte da casa, os dois irmãos retomam suas rotinas, adaptando-se à nova realidade sem nenhum questionamento. “Estávamos muito bem, e pouco a pouco começamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar.”³¹

Para os irmãos, os trabalhos ou as atividades que realizam são mecânicos: Irene sempre está tricotando, uma atividade repetitiva que até poderia lhe dar a oportunidade de conversar com seu irmão ou de refletir a respeito de sua situação, mas ela prefere sempre o silêncio, e, até onde podemos perceber, sem análises intelectivas. O irmão, por sua vez, não é nomeado no conto, pois se considera “sem importância”. Ele passa o tempo lendo romances franceses ou distraíndo-se com a coleção de selos. E mesmo exercendo a tarefa de contar a história, fato que o força a elaborar o pensamento na construção da narrativa, apenas confirma que suas conjecturas são inúteis para modificar a situação na qual ele e Irene estão inseridos. O mais confortável é a adaptação à nova situação, sem questionamentos.

Em “Dias Melhores” a personagem está presa em sua residência, mas, diferentemente, o ataque surge do exterior, embora também

³¹ CORTÁZAR, Júlio, *Op. cit.*, p. 13.

passa a regular e organizar toda a rotina do narrador-personagem. O leitor, sem referência temporal e espacial, não tem acesso, como o narrador-personagem, às razões que levam o atirador a atacar; tanto a personagem principal quanto o atirador não sabem a razão de sua situação ou o porquê de seus atos.

Foi pensando nesse transtorno que decidi negociar com o atirador; afinal de contas não o conheço nem adivinho o porquê de tantas investidas. Suspeito que ele não tem presente os próprios motivos porque se restringe a atirar. Espero com paciência que se manifeste, mas admito que não há a menor indicação nesse sentido. Mesmo as pausas entre os tiroteios não apontam para uma trégua: apenas refletem o tempo necessário à reposição dos cartuchos. A partir disso concluo que o atirador cumpre uma missão e que não cabe questionar seus fundamentos; só o faço na medida em que eles me atingem pessoalmente. (p. 10)

Somente neste trecho há dez marcas de um sujeito que tenta organizar racionalmente a situação utilizando uma estrutura silogística em que uma conclusão é deduzida partindo de proposições e argumentos parciais e que talvez não correspondam à verdade. A personagem tenta, assim, ordenar as coisas não segundo um encadeamento linear dos fatos, mas utilizando uma estrutura de pensamento que organiza o seu mundo seguindo algum critério, mesmo que este resulte arbitrário. O mundo não é descrito objetivamente, seja porque a visão é a *da* personagem, seja porque ela é caracterizada justamente pelo parcelamento, pela opacidade e pelo caráter lacunar de sua realidade. Metonimicamente, a personagem apenas vislumbra partes do atirador e da arma, o que não lhe proporciona uma visão de conjunto, mas apenas a faz tecer suposições a respeito do seu opositor:

A grande dificuldade de entrar em contato com o atirador não reside no furor da ação e sim no fato de que nunca o vi de perto. Talvez fosse mais correto dizer que o conheço por partes, como a carabina e o chapéu. Ainda assim esse conhecimento diz respeito a detalhes dos objetos; na realidade o que eu distingo da distância é o reflexo do cano e da coronha e as abas do chapéu. Sei que estas são de feltro cinza, o que não leva necessariamente à compreensão do conjunto; quanto à arma é visível que ela tem um *design* moderno e que o cabo está revestido de madrepérola; isso é tudo. Somando esses dados à impenetrabilidade das razões que impelem o atirador a me visar o resultado só pode ser o meu desamparo. (p.11)

À medida que o conto avança, o parcelamento cresce ou é ainda mais agudo. O narrador-personagem, que antes havia dito conhecer o atirador pela carabina e pelo chapéu, agora afirma distinguir, mais exatamente, o reflexo do cano e da coronha e as abas do chapéu. O detalhamento dessa descrição vai se tornando cada vez maior à proporção que a alienação da personagem também cresce, ou pelo menos, vai se tornando mais evidente para o leitor.

A personagem apenas capta a *aparência* do real, mas fica longe de captar as causas, os motivos que a levaram a tal condição. Percebemos a presença de certa contradição entre a potência, a força ou o desejo do narrador em querer buscar os fundamentos das atitudes de seu oponente e a impotência objetiva de sua condição. O acúmulo de detalhes das descrições colabora para a construção de um quadro em que está em relevo a contradição vivida pela personagem.

A estratégia autoral de Carone está presente na utilização de procedimentos que geram espanto, pois não existe importância alguma se as abas do chapéu são de feltro cinza ou se a arma tem um *design* moderno ou ainda se o cabo da carabina é revestido de madrepérola: mas sim o fato de a personagem estar totalmente desamparada. O

estranhamento surge da tensão entre a realidade de ser alvo de investidas violentas que visam à morte da personagem e a tranqüilidade da sua conduta, pois não há desespero, angústia, sequer medo. O que transparece é uma calma enervante para o leitor, que se surpreende com essa disparidade. Ao não apreender a totalidade, a personagem, quase obsessivamente, prende-se ao detalhe, o que confere à situação alucinante a credibilidade que se dá ao real aparente, pelo menos ao verossímil, pela acumulação do detalhe.³²

Pelas frestas da persiana vejo o cabo da carabina e o chapéu do atirador: ele está entrincheirado no jardim da casa e se vale dos arbustos para se ocultar. Embora a noite ainda não tenha caído, a arma já está preparada; basta que as luzes se acendam para que soe o clique do gatilho e partam os primeiros disparos. Normalmente eles seguem uma trajetória regular que vai das paredes às janelas, destas até os vidros e daí para o interior da sala e dos quartos. Isso explica que as marcas de bala reproduzam o mesmo padrão, pois aparecem em pontos iguais e eqüidistantes. (p.9)

À personagem, cabe apenas tentar esquivar-se do ataque e tentar ajustar-se à situação, o que faz de maneira surpreendente, pois chega a afirmar: "Certamente não me acho impedido de realizar as tarefas do cotidiano; procuro atendê-las como se nada acontecesse em torno." (p.11) Esse artifício de continuar com o "cotidiano" está presente no conto de Cortázar, como vimos, e, aliado ao procedimento da acumulação discursiva, à situação inusitada da personagem e ao próprio título, o conto de Carone pode nos remeter a outra obra da tradição

³² Veja-se que também aqui a filiação kafkiana de Carone pode ser constatada. Um dos procedimentos que Kafka utilizava em suas narrativas era exatamente a acumulação excessiva de detalhes que, para o autor, era fonte de comicidade. "Sabe-se que Kafka riu até chorar quando leu o primeiro capítulo de **O processo** para os amigos, precisando interromper a leitura para enxugar as lágrimas: para ele, o cômico radicava no acúmulo de minúcias." CARONE, Modesto. Um dos maiores romances do século. Posfácio. **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 260.

literária: a **Dias Felizes** (1960-1961) de Samuel Beckett.³³

Na peça, escrita entre 1960 e 1961, Winnie, a personagem principal, está, no primeiro ato, enterrada até a cintura. Passa todo seu tempo remexendo os objetos de uma sacola (batom, espelho, chapéu, revólver, escova e pasta de dentes etc) e, por meio de um discurso infatigável, evoca as lembranças de sua vida anterior. Passa o dia falando incansavelmente e busca, quase sempre sem sucesso, envolver Willie, seu companheiro, na conversa. No intervalo da campainha que toca para acordar e dormir, Winnie demonstra a necessidade *vital* de contar histórias a si mesma, de criar sua identidade a partir dos objetos da bolsa e dos fragmentos de memória que eles despertam. A interlocução de Willie, que ocorre raramente na peça e, mesmo assim, só por meio de monossílabos, é indispensável à mulher, pois lhe seria insuportável ter de falar sozinha, sem alguém que confirme sua existência passada, embora isso já aconteça, de certa maneira, pela indiferença ou impaciência de Willie.

O discurso ininterrupto de Winnie é uma forma de passar o tempo “à moda antiga”, vivendo “um dia feliz” de cada vez: ao falar, ela não se obriga a pensar em sua condição desesperadora, que, a despeito disso, aprofunda-se, como se vê no segundo ato. Winnie está agora enterrada até o pescoço e impossibilitada de praticar as rotinas que desenvolveu para poder passar o dia. Willie não pode mais ser visto e deixa de ser uma referência para o discurso de Winnie, cujo monólogo passa a ser ainda mais fragmentado na medida em que ela começa a

³³ BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. **Malone Morre e Dias Felizes**. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1973, pp.185-225. As aproximações que fazemos com outras obras literárias não são gratuitas. Modesto Carone arregimenta na escrita de suas narrativas um vasto conhecimento literário que transparece em temas, títulos, alusões e procedimentos de seus contos. Como afirmou: “Você pode desenvolver uma fórmula pessoal a partir daquilo que o influenciou (e que vai, na verdade, desde Monteiro Lobato até o *Aurélio*, até as aulas que você deu, tudo; influência é sempre uma multiplicidade de coisas; o problema é chegar a uma fórmula pessoal, como diz Antonio Candido). CARONE, Modesto. Mimese e Contradição. Entrevista com Modesto Carone. In: *Op. cit*, p. 190.

perder a noção de si mesma. O revólver é o único objeto que consegue visualizar. Na cena final, quando Willie aparece “vestido para matar” de traje rigor e luvas, sua última palavra – “Win” – provoca a última intervenção da mulher: ela canta uma valsa romântica, “A *viúva alegre*”, de sua caixinha de música. Não há como saber se Willie avança para alcançar Winnie ou a arma e, nesse último caso, se pretende matá-la ou a si mesmo. Mas, certamente, a relação entre eles não poderá ser mais refeita.³⁴

A solidão e o abandono são vislumbrados nas cenas frente a uma situação desesperadora da qual nada se sabe, tampouco as personagens envolvidas têm esse conhecimento e acabam por utilizar um discurso vazio como meio, sem sucesso, para preencher o vazio de uma existência condenada à imobilidade. Percebemos então a presença da visão parcelada e da incomunicabilidade, do mesmo modo que a redução da vida a uma prisão sem esperança. Podemos dizer que há, no texto, certa paródia autoral do otimismo³⁵ que também pode ser percebida na narrativa de Modesto Carone.

³⁴ Cf. BARRETINI, Célia. **Samuel Beckett: Escritor plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp.191-194.

³⁵ “Seria Winnie, a otimista, uma espécie de paródia da personagem Cândido, de Voltaire? Lembre-se que Cândido é discípulo do Dr. Pangloss, paródia por sua vez de Leibniz (1646-1716), o filósofo que acreditava que ‘tudo está para o melhor, no melhor dos mundos possíveis.’” BARRETINI, Célia. *Op. cit.*, p. 194. Nesse caso é interessante que a personagem de Carone também transpareça ter um otimismo e uma confiança no futuro, na racionalidade, na ciência e no trabalho que, na época de Voltaire, já estavam sendo questionados principalmente devido às catástrofes naturais que matavam milhares, como o terremoto de Lisboa em 1755, e contra as quais o homem era impotente. A referência à paródia e a ironia ao otimismo parece-nos ter mais força quando relembremos que Leibniz acreditava na ação livre, desde que esta fosse contingente, espontânea e refletida. Contingente na medida em que seu oposto é sempre possível; espontânea, pois tudo o que o indivíduo faz depende dele próprio, ou seja, o princípio de determinação está no agente e não no contexto e, finalmente, refletida, pois todo animal é capaz de ações contingentes e espontâneas, mas somente o ser humano teria a capacidade de pensar a ação e saber por que age. No conto de Carone, a personagem não tem nenhuma possibilidade de agir, pois não preenche nenhuma das condições propostas pelo filósofo para a ação livre. MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Edições Loyola, Tomo 3, 2000, pp. 1710 -1716.

Assim como em **Dias Felizes**, este “Dias Melhores” traz uma “desintegração paulatina do espírito, paralela à do corpo” ³⁶ culminando, ambos, em cenas semelhantes em que os olhares se cruzam e a imobilidade domina. No conto caroniano, a personagem, já atingida por uma bala na cabeça, divisa os dentes do atirador no meio da folhagem e o sorriso que percebe vindo de seu oponente o faz esperar, tranquilamente, por *dias melhores*.

Toda essa tranqüilidade floresce e está representada na *linguagem* utilizada em que falar passa a ser, nas três obras comentadas (“A Casa Tomada”, “Dias Felizes” e “Dias melhores”), um modo de proteger-se da situação fora do comum em que todas as personagens estão inseridas. No conto do autor brasileiro, a tensão entre os acontecimentos e a razão que procura analisar o detalhe está demonstrada na tentativa de captar o todo da ação, o que evidencia o processo científico do “cálculo”. Mas nem sempre o que é descrito minuciosamente por meio do pensamento racional e lógico corresponde ao plausível ou aceitável, comprovado pela realidade, como observamos no conto.

O *eu* de “Dias Melhores” tenta manter o controle pela análise (ilusão do esclarecimento “à moda antiga” ³⁷), mas nada detém a ação

³⁶ BARRETINI, Célia. **Samuel Beckett: Escritor plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 194.

³⁷ Chamamos de esclarecimento “à moda antiga”, o pensamento racional em que a famosa fórmula de Descartes: “Penso, logo existo” resume a importância do *cogito* para a constituição do ser, pois se apresenta como certeza inquestionável perante um mundo de incertezas e, por consistir em uma idéia clara e distinta, poderia ser considerada como verdadeira e ponto de partida para todas as outras considerações, inclusive a de que o homem é constituído de corpo e alma. Distintos entre si, a alma, para Descartes, é a coisa que pensa (*res cogitans*), enquanto o corpo – matéria dotada de movimento (*res extensa*) – é uma máquina cuja função seria apenas a de ligar a alma ao mundo. O homem, assim, é senhor do mundo na medida em que, primeiramente, tem o controle sobre seus pensamentos, seu corpo, seu meio. “Nada sou”, escreve Descartes em **Meditações** (1641), “senão uma coisa que pensa, isto é, um espírito, um entendimento ou uma razão.” O corpo, relegado a segundo plano, nada mais é que peso morto: toda a importância e atenção estão voltadas para o

de seu opositor. O comportamento da personagem continua num ritmo que até certo ponto lhe é satisfatório; seu trabalho “salva”, protege, ou pelo menos distrai. A *palavra* permanece inacreditavelmente lúcida, coerente, e são inúmeros os verbos que denotam o processo reflexivo da personagem – *pensar, concluir, questionar, analisar, supor, deduzir, interpretar, investigar*, entre outros – já que a ação, que poderia libertá-lo, está comprometida. A tentativa é a de organizar um estado de coisas difícil de entender. Despreparado para a ação, o narrador-personagem só pode observar e conjecturar. A busca pela comunicação e a impossibilidade de sua realização criam uma estranheza extrema, como se a alienação em que a personagem se encontra fosse percebida a partir de seu interior, devido à sua condição de isolamento. A tensão entre o discurso pronunciado e o que se enuncia, entre significante e significado, encontra um rebaixamento em cada fim de parágrafo através de expressões da linguagem cotidiana que no conto assumem um novo sentido, muito mais literal, refletindo a “real” situação descrita.

No primeiro parágrafo, após breve descrição da situação, a personagem analisa, sem nenhum traço emotivo, a trajetória das balas, as marcas que estas produzem seguindo um mesmo padrão, iguais e equidistantes. Esse cenário, que beira à guerra, é descrito como mero transtorno, que o leva à tentativa de negociação, já que atrapalha seu trabalho. O narrador admite que a situação não o impede de realizar as tarefas do cotidiano, pois possui uma *tática* de resistência:

Certamente não me acho impedido de realizar as tarefas do cotidiano; procuro atendê-las como se nada acontecesse em torno. Quando o barulho das detonações se imiscui no ritmo do meu trabalho recorro a chumaços

pensamento, que apenas habita uma matéria. Estamos no terreno do sujeito, do indivíduo, do “eu” ocidental – potência que se pretende autônoma, racional e soberana. DESCARTES, René. **Meditações**. São Paulo: Nova Cultural, Coleção Os Pensadores, 2000, v.15, p. 261.

de algodão e tampono os ouvidos; a tática permite que eu resista até altas horas da noite; assim que o sono chega estou tão cansado que nada me perturba. É verdade que aos poucos os estampidos passam a participar de sonhos que invariavelmente se transformam em pesadelos; não posso negar porém que no dia seguinte estou pronto para outra. (p.11)

Ao lermos mais atentamente esta quinta seção do conto, percebemos quão ineficazes e disparatadas são as atitudes de defesa e combate desse narrador-personagem. Tamponar os ouvidos com chumaços de algodão para poder continuar a realizar seu trabalho é tão ridículo quanto a atitude de uma criança que fecha os olhos e acredita que se tornou invisível. Essa *tática* não elimina o problema, mas na estratégia autoral de Carone, transforma-se em um recurso zombeteiro que aponta para a nossa realidade, em que tantas vezes nos fazemos de cegos ou surdos para os problemas a fim de continuarmos “vivendo” e, quando a saraivada passa, estamos “*prontos para outra*”. A cada fim de seção, percebemos esse recurso lingüístico que brinca com as expressões cristalizadas de nosso dia-a-dia: vazias muitas vezes nas expressões cotidianas, no conto elas são empregadas em seu sentido literal. Vejamos.

Na terceira seção do conto, o narrador-personagem questiona os fundamentos das atitudes do atirador porque “*eles me atingem pessoalmente*”, o que é uma possibilidade bem literal, devido à situação ameaçadora na qual está inserido. Ao não conseguir penetrar as razões de seu agressor, na quarta seção, o narrador-personagem sente-se desamparado:

Somando esses dados à impenetrabilidade das razões que impelem o atirador a me visar o resultado só pode ser o meu desamparo. (p.11)

Diríamos que seu abandono é completo, pois não há, em toda a narrativa, o mínimo vislumbre de ajuda ou socorro. Na sexta parte do conto, a personagem acredita que uma mudança nas atitudes de ataque poderia ser "*fatal*", uma vez que as mudanças implicariam uma complicação. Entretanto, a personagem afirma:

Essa hipótese me inquieta, pois ao contrário do que parece estou em **paz** com o método empregado. (grifo nosso, p.12)

A única chance de sobreviver, para a personagem ameaçada, reside na familiaridade quanto ao plano de ataque do inimigo desconhecido. O estranhamento que tais construções provocam no leitor é evidente: como se pode desejar a familiaridade em determinada circunstância? A apreensão dos fatos faz pressupor a familiaridade com o arbítrio e sua "normatização", daí o efeito alienado, socialmente determinado. No oitavo parágrafo, ela diz que a "*sorte está lançada*" – sua vida, aqui, é equiparada aos dados ou às cartas de uma simples partida de jogo. E a ironia final, formalizada na narrativa por Modesto Carone, é a de que a personagem, sendo atingida por uma bala, divisa, em meio ao sangue, os dentes do atirador e interpreta seu sorriso como um aceno de esperança de "*dias melhores*".

As expressões destacadas em todos estes exemplos se descolam do sentido vazio instrumentalizado no dia-a-dia e adquirem um significado objetivo e irônico que, na estratégia autoral de Carone, contribui para o rebaixamento de tom da narrativa e do próprio narrador-personagem. Esse sentido vazio é o que des-familiariza a linguagem automatizada, ao deslocá-la para o não-figurativo. A situação se torna, à medida que avança, injustificada e cada vez mais ridícula – chega à insignificância dos motivos que não são esclarecidos, frustrando a expectativa do leitor – mesmo que isso signifique lembrá-

lo de que, também na vida real, há enigmas não esclarecidos. Há, aqui, um tensionamento da narrativa porque a personagem parece alienada ao leitor, por sua visão parcial da situação e pelas conjecturas que faz, assim como as “inúteis, acovardadas e humilhantes estratégias de negociação”³⁸ só reiteram uma experiência estilhaçada, como estão os vidros e os móveis de sua casa, local de seu encarceramento. Mas, nisso, o leitor recua: o que crê no outro, personagem imaginário, é o que, verdadeiramente, espelha a si mesmo, pois todos nós estamos inseridos em uma realidade absurda, violenta e opaca. A “pedra indigesta” da literatura pode desempenhar o papel de retirar o leitor da inércia e “açar a atenção” fazendo-o pensar a respeito de sua própria condição.

No conto, o narrador-personagem procura articular com clareza seu pensamento, mas não percebe que, na verdade, este está tão restrito quanto seu corpo físico, aprisionado em sua residência e em posições altamente incômodas.

Essa regularidade não me tranqüiliza, visto que os ataques têm um raio de ação suficientemente amplo para permitir variações. Sem dúvida a mais insidiosa é a suspensão dos tiros consecutivos que depois se descarregam em forma de rajada. Nessas ocasiões meu único recurso é ficar de bruços no chão (...) (p.10)

Como sempre, estou sentado no assoalho – a única posição sustentável desde que o atirador começou a me perseguir. (p.12)

Estava de costas no tapete e acompanhava o zumbido das balas com aflição crescente. Apesar da postura incômoda reparei que elas descreviam um desenho peculiar: identifiquei-o logo aos contornos de uma mensagem. (p.13)

³⁸ ARÊAS, Vilma. A Idéia e a Forma: a Ficção de Modesto Carone. In: **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, nº 49, Nov. 1997, pp. 123.

Em todas essas passagens, a situação corporal da personagem está rebaixada ao nível do solo, ao ponto de ela rastejar para poder se mover com certa segurança pela casa. Além de estar acuada fisicamente, a personagem também está atada à situação em que suas idéias se limitam à administração e à organização de sua realidade caótica, mas se percebe com nitidez que mente e corpo estão reificados.

Quanto mais a personagem de “Dias melhores” articula o pensamento, procurando trabalhar em seus papéis e descrever analiticamente a trajetória das balas, as suas impressões e pressuposições, tanto mais evidente, para o leitor, a tentativa dessa personagem em se adaptar; fica cada vez mais presente o fato de que a convivência com o corpo se dá como se nada tivesse acontecido, como se todo o terror, a perseguição e a crueldade contra o corpo humano, e sua conseqüente mutilação – física e simbólica –, não estivessem sendo percebidos. Essa não percepção nos leva à certeza de que, neste nosso mundo, a alienação atingiu todos os setores da vida e, quanto mais intrínseca, mais destruidora.³⁹

Percebemos o empobrecimento das vivências dessa personagem que se encontra muito mais longe da experiência descrita por Walter Benjamin.⁴⁰ E, embora seu próprio sangue esteja sendo derramado ao

³⁹ “A incompreensibilidade dos dados imediatos e das superfícies pode ser vista como índice do aspecto incognoscível do mundo que os fornece; a dificuldade do conhecimento está vinculada aos efeitos da percepção do indivíduo reificado, que se encontra impedido de entender a inteireza dos processos que o envolvem e sobre os quais não tem o menor controle.” OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da Catástrofe.** Experiência Urbana e Indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin, 2001, p. 201.

⁴⁰ Essa impossibilidade de apreender o mundo na totalidade de suas significações, culminando na crise da narrativa, revela a carência de experiências significativas de que sofre o indivíduo moderno. Esse tema foi desenvolvido por Walter Benjamin (1996) em dois ensaios da década de 30: “Experiência e Pobreza” e “O Narrador”. Neste último a *Erfahrung* (experiência) é associada a sociedades pré-capitalistas, ligadas ao trabalho manual em que a dimensão prática da narrativa – a possibilidade de se dar conselhos que estariam ligados à reflexão – era muito mais presente. A

final do conto, as descrições dessa situação, feitas pela vítima, beiram a impassibilidade, demonstrando que a

crueidade com o corpo, inclusive aquelas que em princípio buscam o prazer estão sob o mesmo registro – a insensibilidade – resultado de uma história subterrânea cujo conteúdo é o “destino dos instintos e paixões humanos recalçados e desfigurados pela civilização”, verificável nas relações de dominação que envolvem o homem e o corpo, o seu e o de outrem.⁴¹

Não é de estranhar, portanto, a confluência entre falta de liberdade e discurso esclarecido nesse conto de Carone, atestado pelo fato de o narrador-personagem, inserido em um contexto violento, buscar de certa maneira um diálogo com o inimigo. Ao não possuir meios para a ação, intensifica suas atividades reflexivas, demonstradas na descrição minuciosa do que lhe sucede e no trabalho que executa “em seus papéis”. O trabalho dessa personagem parece recair sempre em uma atividade intelectual e reflexiva, não manual ou física, pois se detém a analisar, a decifrar enigmas, a interpretar e deduzir. Qualquer ação já está de saída comprometida pelas circunstâncias exteriores e

experiência coletiva, inserida em uma temporalidade comum a várias gerações, era transmitida oralmente e o contar era uma forma de sabedoria baseada na tradição compartilhada e retomada pela continuidade das sociedades artesanais. Entretanto, a *Erfahrung* cede lugar à *Erlebnis* na sociedade capitalista moderna: a experiência transmuta-se em mera vivência em que o tempo é deslocado e entrecortado. Cf. BENJAMIM, Walter. Experiência e Pobreza; O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp. 114-119 e 197-221.

Na produção ficcional de Carone, há um exemplo de narrador que, segundo o próprio escritor, tem uma aproximação com o narrador tradicional descrito por Walter Benjamim: Em **Resumo de Ana**, Lazinha rememora a história de sua mãe e procura um sentido para a experiência, mas ele não é dado. “Há uma tradição oral que depois vai virar tradução escrita, isso é obra do narrador, mas digamos que ele tentou ser fiel, até onde possível, ao relato de uma experiência que foi contada por alguém ‘experiente’”. CARONE, Modesto. Mimese e Contradição. Entrevista com Modesto Carone. In: *Op. cit.*, p. 195.

⁴¹ GHIRALDELLI JR., Paulo. **O Corpo de Ulisses: Modernidade e Materialismo em Adorno e Horkheimer**. São Paulo: Editora Escuta, 1996, p.87.

que vão além da sua vontade; existe a norma representada na figura do franco-atirador que não precisa, em nenhum momento, justificar a agressão ou as razões que o movem. Instala-se, neste ponto, a questão mais crítica do conto: a luta de morte é a normalidade social; a disputa e a guerra são necessárias e essenciais para ambos, tanto que o narrador-personagem chega a sentir falta dos ataques.

Como vivo isolado os tiros me fazem companhia – tanto que sinto falta do atirador quando ele não aparece. (p.12)

Em uma sociedade assim pautada pelo arbítrio e pela brutalidade, não é estranha a restrição que, ao chegar à vida particular do indivíduo, já está espalhada por muitos outros setores. Se lembrarmos, por exemplo, o período histórico em que o conto “Dias Melhores” foi publicado, década de 1970, a censura foi apenas um dos recursos de um governo violento e arbitrário para cercear a produção cultural do período, mas foi um recurso poderoso. Antonio Candido assim descreve essa época e as atitudes das autoridades:

Toda a experiência cultural inquietante será permitida contanto que alcance cinquenta ou cem pessoas. Desde que alcance alguns milhares, passará a ser proibida. Portanto, tudo o que surgir de construtivo será privilégio de poucos, para ficar ‘inofensivo’; o que puder influir mais sofrerá suspeita ou restrição.⁴²

Aparentemente, tudo estava sob o controle estatal, inclusive a produção cultural que passou a receber a benesse do Estado por via de incentivos, concursos, prêmios e financiamentos, desde que satisfizesse certos requisitos de “qualidade”. O intelectual, que num primeiro

⁴² CANDIDO, Antonio. A crise na literatura brasileira. In: **Banas: Revista industrial e financeira**, ano 22, nº 1109, São Paulo, set. 1975, p. 42.

momento era fortemente ligado às ações críticas ao governo, passou a tentar “dialogar” com o inimigo, assim como a personagem do conto de Carone, a certa altura, procura fazer.⁴³

Além das estratégias de autocensura impostas a si mesmos, os produtores de cultura do país empregaram-se em cargos públicos e culturais, receberam financiamentos e até migraram para a televisão, como já havia ocorrido, guardadas as diferenças de contexto, durante o Estado Novo.⁴⁴ Essa substituição da resistência pelo diálogo não foi, nem poderia ser, pacífica. Em primeiro lugar pelo sentimento de vigilância sempre presente que tomava conta de todos, pois o

policialismo tornava-se verdadeiramente pesado, com delação estimulada e protegida, a tortura assumindo proporções pavorosas, e a imprensa de boca fechada. [...] O artista buscava sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise, sempre orientado pelo inimigo.⁴⁵

Essa situação encontrou representação na produção intelectual de diversas formas, como no poema de Chico Alvim em epígrafe, ou neste, de Charles Peixoto:

Colapso Concreto

Vivo agora uma agonia:
Quando ando nas calçadas de Copacabana
Penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça.⁴⁶

⁴³ Geraldo Carneiro teceu o seguinte comentário a esse respeito: “Em vez de dialogar com a realidade, nossa interlocutora predileta era a censura. Assim, a realidade foi se convertendo em miragem, e a censura foi perdendo o seu tradicional papel policial e burocrático para se converter em musa inspiradora.” In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 7 abr. 1985, Revista de Domingo.

⁴⁴ A esse respeito, remetemos o leitor ao livro de MICELLI, Sérgio. **Intelectuais e Classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

⁴⁵ SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp.85 e 90.

⁴⁶ *Apud*, SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária. Polêmicas, diários & retratos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 29.

A posição do intelectual nesse período crítico estava encurralada tanto pela direita quanto pela esquerda; os escritores, segundo Roberto Schwarz, poderiam preferir uma de três opções: 1) partir para a luta acirrada e para a militância por meio de produções literárias e artísticas (como o livro de Carlos Heitor Cony, **Pessach, a travessia**, ou **Quarup** de Antonio Callado); 2) escolher a conversão para o lado da direita, como foi o caso do jornalista e escritor Nelson Rodrigues; 3) ou pertencer a uma fração de intelectuais contrária à ditadura, ao imperialismo e ao capital que, mesmo sem mudar de opinião ou dedicar-se à revolução, “fecha a boca, trabalha, luta em esfera restrita e espera por tempos melhores.”⁴⁷ É nesse último grupo que talvez possamos encontrar a personagem do conto de Carone, que oscila entre a resistência e a cooptação; que hesita entre as tentativas de comunicação e a continuidade de seu trabalho, mas que, provavelmente, não percebe que as balas atingem não só seu corpo físico, mas a parcela intelectual de sua atividade, pois, de certa maneira, encontra-se não só familiarizado com seu agressor, como desenvolve certa simpatia por ele.

“Como vivo isolado os tiros me fazem companhia – tanto que sinto falta do atirador quando ele não aparece.”
(p.12)

A simpatia manifestada pelo narrador não é explícita, mas parece constituir-se aos poucos, no decorrer da progressão dos acontecimentos, incluindo o recrudescimento dos ataques e a familiaridade destes.⁴⁸

⁴⁷ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.* p. 108.

⁴⁸ Ampliando um pouco mais a questão, segundo Renato Janine Ribeiro ao se referir à obra **Espírito das Leis** (1748) de Mostesquieu, não há dominação política sem que haja também certo grau de simpatia entre governo e governados. Dos três regimes políticos que podem existir – a monarquia, a república e o despotismo –, cada um com sua estrutura de governo, “nenhum deles garante a *recepção* de suas ordens, se não dispuser de um forte engate afetivo nessa massa de governados”.⁴⁸ Isso quer dizer que boa parte do funcionamento de um governo reside nos *costumes*, pois são eles

Esclarecendo melhor; se a estratégia não muda e o material permanece o mesmo, aumentam minhas chances de sobreviver pela familiaridade; sendo assim é compreensível que a menor alteração possa ser fatal. (p.12)

O *costume*, que sedimenta o poder, também está sedimentado na linguagem que utilizamos em nosso cotidiano e que é nosso maior patrimônio. É por meio da linguagem des-familiarizada por Modesto Carone, seja por meio da metáfora tomada ao pé da letra, por meio da metonímia ou das expressões do dia-a-dia empregadas em suas narrativas em sentido bastante literal e cheio de humor, que podemos vislumbrar a condição precária em que estamos inseridos.

Cada setor de nossa vida está sujeito ao arbítrio de forças contra as quais não somos páreos ou não temos nenhuma chance. Resta-nos, assim como ao narrador do conto, as acovardadas e inúteis tentativas de negociação, mas o saldo é a impossibilidade de mudança, mesmo porque a situação de luta é a normalidade da vida, que resulta sempre em uma espécie de morte. O paradoxo dessa realidade, à qual todos estão sujeitos, está formalizada na narrativa por meio da discrepância entre a cena de guerra descrita e a linguagem fria e tranqüila empregada pela personagem. A presença da ironia e do humor ecoa na

que garantem a obediência e que dão o aval ao poder constituído. "Esse aval não precisa ser entusiasta. Quase nunca o é. Mas ele resulta, mais que do exame de cada medida do governante, de uma linguagem comum que articula a sociedade, o viver em conjunto. Compartilhamos, com quem está no poder, uma série de valores que fazem de nossa obediência a ele a saída óbvia, evidente, adequada. Pode o governante abusar; mas, se concordamos com a liturgia que cerca o seu cargo, se entendemos, por exemplo, que ele deva estar bem vestido, que lhe deva tributar respeito por suas altas funções, ficará difícil a revolta, ou mesmo a desobediência. E assim também os costumes funcionam como cimento da obediência, como linguagem comum pela qual nos entendemos, pela qual constituímos nossa coisa pública, no caso republicano, ou nossa contrafação da república, quando a corrupção se generaliza." RIBEIRO, Renato Janine. **A sociedade contra o social**. O alto custo da vida pública no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 166, 167.

utilização de construções em que está presente algo da personalidade tipicamente brasileira ao fazer graça das (e nas) situações mais absurdas e trágicas.

A ilusão do esclarecimento que surge por meio da linguagem aparentemente clara e lúcida é apenas um sintoma a mais nesse contexto que há muito não nos fornece opções para a mudança de nossa condição: acuada em nossa própria casa, seja ela a residência individual, ou o país, lar social e cultural. A prisão, seja da mente ou do corpo, é algo que nos foi gradativamente sendo imposto pela cultura.⁴⁹ Hoje, a consequência é a impossibilidade da manutenção de conceitos como o de sujeito e indivíduo como eles haviam sido utilizados até o

⁴⁹ Remetemos o leitor ao estudo de Norbert Elias que, em linhas gerais, argumenta ser a Cultura um grande aparato regulador. Para o sociólogo alemão, foi o controle sobre as funções corporais que possibilitou a civilização, sendo esta o resultado das mudanças das relações dos homens com seus corpos e com os de seus semelhantes. A partir do século XIV, muitos manuais de conduta foram escritos, como o de Erasmo de Rotterdam (1530), com o objetivo de disciplinar a conduta daqueles interessados em participar da sociedade da corte. Esses manuais reguladores pretendiam o refreamento de atitudes consideradas inadequadas quando em contato com pessoas que ultrapassavam os círculos familiares ou da pequena vila ou comunidade. De modo geral, versavam sobre hábitos que hoje são avaliados como inadmissíveis, mas que na época tinham sido considerados corriqueiros ou naturais. Recomendavam a não limpar os dentes com a faca, a não devolver os ossos roídos à travessa comum; orientavam a não cuspir no chão ou soltar gases à mesa. Nas hospedarias era comum que várias pessoas dormissem em uma mesma cama sem a preocupação de separar-se dos demais, ou proteger seus corpos até mesmo por meio de roupas. O que hoje nos inspira nojo, vergonha ou pudor é produto de um longo processo de contenção, de comportamento inculcado não pela força militar do soberano, mas por um processo de servidão voluntária por aqueles que almejavam serem aceitos socialmente pelos nobres, pela corte ou desejavam distinguir-se das classes inferiores. Todo esse processo de afastamento do homem de seus impulsos corporais, assim como a vigilância do próprio pensamento – presente, ainda segundo Norbert Elias, na prática da confissão instituída pela Igreja –, leva o homem à alienação de si mesmo e da sua condição, na medida em que este acredita dominar seus atos, pensamentos e vontades, acreditando que tudo pode controlar, que tudo sabe e que possui excessiva consciência de si. A eficácia dessa modalidade de poder reside no fato de que tanto o afastamento da natureza corporal quanto a falsa sensação de autocontrole alcançaram todas as camadas da população e tornaram-se “quase naturais” pelo simples fato de que cada vez mais somos submetidos a esse código desde o nascimento. ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, v. 1, 1994.

século XIX, segundo os quais o homem esclarecido orgulhava-se da coordenação precisa que possuía entre corpo e mente. O orgulho da mente era, em muitas ocasiões, pôr à vista a submissão do corpo. Entretanto, ao longo do avanço da história humana, o autodomínio, refreamento, disciplina, paciência e resignação estiveram a serviço de um sistema de condicionamentos que levou o indivíduo à progressiva falta de experiências, lembrando que o homem – com toda a sua coordenação rápida, agilidade e excesso de atividade – está apenas escamoteando que já não *vive*, mas que apenas *sobrevive*, possuindo unicamente vivências automatizadas das quais não consegue mais retirar nenhum princípio significativo. Sua realidade, hoje, é a luta de morte.

A personagem caroniana de “Dias melhores” narra sua posição sempre utilizando o tempo presente do indicativo, pois sua experiência passada não nos é conhecida, também não está em questão a visão memorialista ou saudosista de *dias melhores* vividos em outro tempo. Parece-nos que o emprego desse tempo verbal cola-se a uma condição atemporal, mais próxima do presente durativo ou presente universal, aquele em que as ações ou os estados podem ser considerados permanentes. A condição atestada nesse conto parece ser constante, sem mudança significativa, a não ser a que venha em decorrência da morte da personagem ao final da luta de morte em que se tornou a sua rotina.

4. “Ponto de Vista” – ou o corpo oprimido

*“Quanto mais aumenta [a civilização],
mais cresce a infelicidade”*
Freud

O conto “Ponto de Vista” faz parte da primeira seção do livro **Aos Pés de Matilda** (1980) intitulada Os Móveis, em que todas as narrativas abordam questões ligadas ao corpo. O primeiro conto, “Recato”, é formado por apenas três parágrafos nos quais um narrador-personagem expõe sua resolução de não sentar mais. Tal decisão é considerada natural pelo fato de que apenas a presença de uma cadeira lhe causa transtornos físicos e mentais: a simples visão do móvel é suficiente para que estremecimentos e contorções invadam seu corpo.

A verdade porém é que permaneço atento aos meus movimentos e a cada detalhe do móvel. Constato que no conjunto ele lembra uma matrona que o espaldar ereto a todo o instante desmente. Além do que os braços de metal contrastam com a imagem de um colo. Desorientado por esses estímulos contraditórios eu me entrego à passividade e à revolta. Como o resultado é sempre nulo, a inércia acaba me dominando; ao me levantar estou esgotado. (“Recato”, p.14)

A solução a que o narrador-personagem chega é a de se livrar de todas as cadeiras que possui, economizando, assim, energias para outras atividades. Tal decisão também inclui a vantagem de aprimorar aspectos físicos da personagem, como a melhoria do sistema digestivo. A associação que a personagem faz no decorrer da narrativa entre

cadeira e matrona, aliada ao título e ao tom do conto, já foi apontada por Vilma Arêas⁵⁰ como possuindo uma conotação sexual, em que a presença de certo humor se evidencia. Em “A Força do Hábito”, composto também por três parágrafos, uma cama passa a participar do corpo do narrador-personagem a ponto de ele não a perceber como algo alheio a si, mas que o constitui, embora não totalmente ajustado, pois as peças não se ligam ponto a ponto.

Nos dois contos, a polissemia das palavras usadas para nomear as partes de certos móveis ajuda a ampliar o sentido da narrativa, embora esse recurso, muitas vezes, não seja percebido pelo leitor mais desavisado. Desse modo, a palavra “cadeiras” pode associar-se a “ancas”, numa referência aos quadris femininos provocadores das perturbações da personagem; espaldar também poderia se referir à espalda/espádua, remetendo aos ombros ou ao colo; novamente, o móvel se ligaria, pela dupla significação, à imagem da mulher.⁵¹ Em “A Força do Hábito”, a ambigüidade das expressões *cabeça* e *calcanhares*, podendo fazer menção à cabeceira e aos pés da cama, não nos deixa afirmar com certeza se essas partes referidas no texto pertencem à personagem ou à cama, uma vez que uma e outra estão ligadas.

Ao contrário do que parece, no entanto, as peças não estão ajustadas ponto por ponto. Embora essa circunstância prejudique o contato entre as partes, tenho de admitir que só ela abre a possibilidade de conexões novas. Sendo assim acho normal o emprego de encaixes removíveis da cabeça aos calcanhares. Pois a rigor é através deles que consigo me ligar ou desligar a hora que quero. (“A Força do Hábito”, p.16)

⁵⁰ ARÊAS, Vilma. A idéia e a forma: a ficção de Modesto Carone In: **Novos estudos**. São Paulo: CEBRAP, Nov. 1997, pp. 119-139.

⁵¹ Remetemos o leitor ao texto de Vilma Arêas, já citado, em que a exposição dessa analogia está explicada.

De qualquer forma, a simples presença dessa possibilidade de leitura demonstra a habilidade do autor em denunciar a figuração do homem em objeto, em “boneco de pau” pensante – títere cômico. Essa personagem admite, no final da narrativa, ser normal o emprego desses encaixes removíveis, já que facilitariam novas conexões e o ligar-se/desligar-se de acordo com sua vontade, mas mesmo essa “vontade” e os meios utilizados para compreender essa situação também estão comprometidos e nenhum esforço o livra do que ele chama de “constrangimento”. No último parágrafo do conto, há a referência ao silêncio com que o colchão de molas suporta o peso de seu corpo, com a comparação desse silêncio ao de um criado-mudo.

A dificuldade é que de uns tempos para cá as molas do colchão suportam meu peso com o silêncio de um criado-mudo. Por mais que me esforce não encontro nenhuma explicação para esse constrangimento. Mas imagino que o mal-estar diga respeito a uma falta de reciprocidade de que já não posso ser acusado. (“A Força do Hábito”, p.16)

O surgimento do móvel de cabeceira tem sentido ampliado quando lemos o próximo conto, “Ponto de Vista”, em que a personagem parece transformar-se em um dos móveis do escritório, precisamente um “criado-mudo”, pois na maior parte do tempo ele permanece calado, apenas desempenhando suas funções diárias. E, embora seja o narrador do conto, articulando a palavra, a personagem em seu cotidiano não se comunica com seus colegas de trabalho ou com quem quer que seja. Contudo, em determinado ponto da narrativa, quando a personagem decide “falar” e expressar-se, acaba sendo duramente reprimida, completando, ironicamente, o grau mais agudo da crescente reificação verificada também nos outros contos dessa série.

“Ponto de Vista” é o terceiro conto do livro e mais extenso que os dois primeiros que acabamos de comentar. Apresenta sete partes

numeradas, nas quais uma voz em primeira pessoa descreve, para um interlocutor oculto ou para si mesmo, como em uma auto-reflexão, a situação inusitada de se trabalhar agachado embaixo de uma mesa. Na primeira seção, o foco parece ser a descrição da posição do narrador-personagem, das dores que esta provoca e o relato do esforço que ele faz para adaptar-se ao desconforto o qual acaba associado à produtividade, pois, embora o processo de ajustamento da personagem termine por despertar energias inusitadas, a dor sempre retorna se o seu desempenho diminui.

Faz anos que passo os dias agachado embaixo da mesa. Evidentemente a posição é incômoda para quem trabalha: ainda hoje sinto uma dor aguda no meio das costas. Isso não impede que eu me adapte ao desconforto; pelo contrário, o processo de ajustamento sempre despertou em mim energias inusitadas. Tanto é assim que houve épocas em que a dor só se manifestava nas horas de repouso. É verdade que me perseguia de perto: se o meu desempenho diminuía ela atacava de novo. Em vista disso era previsível que eu me esforçasse ao máximo: a providência me assegurava uma jornada tranqüila e o aumento da produtividade. (p. 18)

Na segunda parte, o tema foca as distrações que podem diminuir o rendimento de todos os que trabalham no escritório, sejam eles escriturários, office-boys ou chefes de seção – todos estão à procura de alguma novidade, mesmo que ela venha da rua, do fundo do bolso ou da sala ao lado. Para o narrador-personagem essa “tendência ao sonho” revelaria, na verdade, desprezo pelo real; constituiria, ao fim, um protesto, exatamente porque se colocaria na contracorrente da manutenção da continuidade social e da ordem instituída. Para o narrador, gastar tempo com coisas que distraem não ajuda a manter a realidade. A consequência mais lógica, para ele, é que, pouco a pouco, essas divagações diminuam com o passar do tempo, pois o cotidiano se

encarregaria de suprimir qualquer digressão ao final.

Logo em seguida, na próxima seção, o narrador descreve a visão parcelada, a percepção reduzida de quem trabalha embaixo da mesa, cujo ângulo visual restrito contribuiria, segundo ele, para o aprimoramento do contato com o mundo, para a integração dos objetos, nesse caso, uma ligação com os cliques e com os reflexos que estes emitem e projetam na parte interna da mesa. O apego à matéria industrial estaria salientado na quarta e na quinta partes do conto, as quais mostram o fascínio do funcionário ao deparar com barras de calças, sapatos e fivelas. Essas peças de vestuário encarnariam as dobras do poder, “duro e impermeável” como o couro dos sapatos cujas fivelas, à moda antiga, seriam “um sintoma dos que se destacam do meio que pisam”.

Na sexta parte, a mais longa do conto, o tema muda. A descrição cede lugar à narração de um fato específico em que o narrador-personagem acredita poder ir além de suas funções rotineiras e corrigir um relatório de contas públicas que lhe chega às mãos e de cuja importância toma conhecimento através de uma notícia veiculada pelo rádio de pilha, aparentemente sua única ligação com o mundo. Ao tomar a iniciativa de corrigir o relatório, pensa que receberá um elogio ou distinção, mas acaba levando um pontapé que o retira de debaixo da mesa e o deixa estirado no chão, ao mesmo tempo em que uma voz vinda do alto o ofende.

Na sétima e última parte, este narrador-personagem volta a refletir sobre sua condição: agora acredita estar sendo desfuncionalizado, uma vez que não recebe mais incumbências, enquanto seus colegas estão cercados de petições. A falta do que fazer agrava as dores e o padecimento da personagem que chega a modelar “o ócio em ofício”, pois até a música ouvida como distração passa a ser tratada como matéria de trabalho.

Para não ter de gritar escuto música de câmara sempre que posso: os tons menores me acalmam; além do que distingo nos acordes a beleza das cifras oficiais. O mais curioso é que em certas horas chego a computar as notas musicais como quem realiza operações aritméticas. Naturalmente continuo no mesmo espaço apertado onde as colunas de madeira suportam a minha angústia. A diferença porém é que a dor no lombo agora modela meu ócio como um ofício: a tanto conduz a auto-complacência de um corpo acuado. (p.24,25)

O conto de Carone mostra a situação incomum de se trabalhar agachado todo o tempo, exercendo uma atividade puramente burocrática, aliada à utilização de uma linguagem de tom protocolar. Esses expedientes nos lembram Kafka e Melville. Em algumas obras desses dois autores da tradição literária, o absurdo é tratado como se fosse natural, corriqueiro e as relações entre o homem e sua profissão chegariam ao mero alheamento: as atitudes abstratas dos seres humanos, muitas vezes sem sentido, sem consciência, figurariam a alienação do próprio indivíduo. Os exemplos kafkianos são inúmeros, mas poderíamos citar, como exemplo, os ajudantes do agrimensor K. do romance **O Castelo** ou os dois aprendizes da narrativa “Blumfeld, o solteirão de meia-idade” (**Narrativas do Espólio**, 2002) ou, como exemplo do modo kafkiano de criticar a sociedade e as relações pessoais, podemos lembrar a famosa frase pronunciada por outro funcionário no livro **O Processo**: “Fui empregado para espancar, por isso espanco.”⁵²

⁵² KAFKA, Franz. **O Processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 89. As pessoas que Kafka faz entrar em cena são *arrancadas* da plenitude da existência humana. Muitas de fato não são outra coisa senão suas funções: um homem é um mensageiro e nada mais que isso; uma mulher é uma ‘boa-relação’ e nada mais que isso. Mas este ‘nada-mais-que-isso’ não é uma invenção kafkiana: tem seu modelo na realidade moderna, na qual ele é sua profissão, na qual a divisão do trabalho o tornou mero papel especializado. ANDERS, Günter. **Kafka: Pró e Contra**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.62.

O escriturário da narrativa de Melville (**Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street**, 2007), Bartleby, em determinado momento se recusa a realizar o trabalho a ele imposto, mas suas razões não são do conhecimento do patrão – um advogado não nomeado de Nova York – ou dos leitores, pois o escriturário se limita a repetir a expressão “acho melhor não” que ecoa por toda a narrativa como única justificativa, tanto para não realizar suas tarefas, quanto para não deixar o escritório feito de residência por ele. Também repete a mesma frase quando, após muitas tentativas do patrão para retirá-lo do escritório, deixa de se alimentar e é, finalmente, levado à prisão. Esse fato, para a personagem, não desencadeia grandes transtornos, pois o escritório já se parecia com uma cadeia: Bartleby ficava sempre em um canto da sala, ao lado do chefe, os dois separados apenas por um biombo verde. A única janela da sala não oferecia qualquer vista, pois ficava em frente de uma parede para a qual o funcionário ficava muito tempo a olhar. A disposição das salas no interior do escritório e deste na rua *Wall Street* revelam a função *anti-social* da arquitetura, construída para separar e não para integrar.⁵³

Muito dessa disposição espacial poderia ser comparada àquela que percebemos no conto de Carone, que também revela uma dissociação física entre os funcionários da repartição. A personagem-narrador de Carone parece-nos apresentar-se numa situação que revela o absurdo a que podem chegar as relações pessoais no ambiente de trabalho. Para a personagem, a profissão aproxima-se de ser sua existência, pois está engolida por ela a tal ponto de ver elementos do trabalho na música e em seus acordes; não há vida pessoal ou lazer, só a profissão. Mas o que chama a atenção nesse conto é que o narrador apresenta-se *realmente* espremido embaixo da mesa, ali é o local onde realiza suas

⁵³ CARONE, Modesto. Bartleby, o escrivão fantasma. Posfácio. In: MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 43.

funções. Há na narrativa de Carone mais do que apenas a configuração de uma realidade esdrúxula, de alguém que trabalha agachado: na progressão narrativa, essa situação é repetida a ponto de constituir uma gradação que vai modificando a própria percepção da personagem a respeito da sua situação. As citações a seguir fazem parte, respectivamente, das três primeiras partes do conto:

"Faz anos que passo os dias agachado embaixo da mesa. Evidentemente a posição é incômoda para quem trabalha: ainda hoje sinto uma dor aguda no meio das costas."

"Pode parecer estranho que alguém funcione agachado. No meu caso porém a postura era indicada, uma vez que me protegia das distrações usuais."

"Ao contrário do que se supõe, trabalhar agachado compensa muito mais do que molesta."

O que era *evidentemente* uma posição incômoda, geradora de dores, passa a ser apenas *estranho* e até *indicada*, chegando, na terceira parte, a *compensar* mais do que propriamente incomodar. A descrição que a personagem vai tecendo é também a descrição da satisfação que sente pelo fato de ter se tornado mais adaptável. A voz, dissociada da razão objetiva, encena a aceitação por meio de um fatalismo justificado, pois já não há nenhuma maneira de escapar da realidade, senão a conformação a essa nova ordem.

A possibilidade ou facilidade de adaptar-se é uma característica que não só é incentivada pela modernidade, como se tornou um de seus alicerces. Na modernidade, a mutilação do corpo e a reorganização das pulsões ⁵⁴, no limite da sua desfiguração, pressupõem o convívio

⁵⁴ "O caráter excepcional do processo civilizador no Ocidente moderno deve-se ao alto nível de especialização dos agentes sociais e à imensa complexificação das cadeias de relações sociais onde cada homem está inserido, a um nível que ele mesmo é incapaz de perceber. À reorganização do comportamento dos homens entre seus semelhantes, à nova relação entre os corpos, correspondem mudanças na estrutura da

com o corpóreo como se, à primeira vista, nada tivesse acontecido. Mas muito aconteceu, e uma das principais conseqüências da repressão contra o corpo foi a separação entre estas duas entidades: “eu” e corpo. E, por conseguinte, o afastamento deste “eu” de seus semelhantes. Quanto maior o aparato regulador, maior a distância entre os indivíduos, maior a falta de consciência da necessidade que temos uns dos outros. Tanto maior também a violência que é instaurada por dentro através de mecanismos auto-reguladores, por meio da renúncia aos prazeres, à euforia e mesmo à agressividade, tal como estes estavam acessíveis aos homens das sociedades antigas e medievais e que hoje, como descreve Maria Rita Kehl⁵⁵, acabam gerando mais violência, intolerância, sofrimento psíquico e patologias, exatamente porque os indivíduos estão, há tempos, sendo reprimidos.

No conto “Ponto de Vista”, a repressão chega por meio da violência física e pela violência simbólica. A primeira é caracterizada pelo pontapé que o narrador recebe de seu superior; a segunda, pela percepção de que está sendo “desfuncionalizado” em uma clara coerção

personalidade. Quanto mais integradas, especializadas e complexas as relações que se estabelecem entre os membros de uma sociedade, maior interdependência entre eles e, conseqüentemente, maior necessidade de automatização e controle dos impulsos, pulsões e afetos. Ironicamente, na sociedade em que nos consideramos mais livres é que somos mais dependentes dos outros, dependência agravada pela nossa alienação, isto é, pelo fato de que não somos conscientes dela. Quanto mais intrincado o tecido social, mais diferenciado, complexo e estável o aparato socializador de controle dos corpos e das mentes humanas. [...] A passagem da coerção externa à coerção moral depende de um incremento da vigilância atribuída à instância psíquica do supereu, encarregado do controle de uma extensão cada vez maior de comportamentos e impulsos, até que uma parte do sujeito saia absolutamente do alcance de sua consciência. O sujeito moderno, cercado e amparado por técnicas e saberes científicos que visam lhe proporcionar saúde, bem estar corporal, e um adiamento indefinido da morte, está ao mesmo tempo cada vez mais distante de saber escutar as demandas e manifestações de seu corpo pulsional. Acostumado a adiar o prazer e a satisfação de necessidades, já não é capaz de desfrutar da sexualidade, do repouso, do ócio e das pequenas sensações provocadas pelo contato com a natureza.” KEHL, Maria Rita. **As Máquinas Falantes** In: NOVAES, Adauto (org.). **O Homem-Máquina. A ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp.258-259.

⁵⁵ KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, pp. 243 a 259.

ou penalização caracterizada pelo que hoje costumamos chamar de “assédio moral”.

Em nosso dia-a-dia, a violência física é instaurada por fora, por meio da normatização imposta pelo Estado e pela sociedade como um todo, através da supressão da liberdade ou da exploração econômica. Por outro lado, a violência simbólica – entendida como os sutis mecanismos de dominação e exclusão social utilizados por indivíduos, grupos ou instituições e impostos a outros – leva à reprodução do estado de coisas em que gostos de classes e estilos de vida são impostos, senão pela força, pelo menos por sugestão como sendo os melhores e mais aceitáveis. Um trabalho muito mais lento e sutil, mas muito eficaz. Talvez, por isso, a personagem do conto de Carone critique seus companheiros por dedicarem certa parcela de seu tempo ao sonho.

Assim é que o ruído de um sofá na sala vizinha ou a presença de um raio de sol no teclado podem desviar um escrivão. Ele se deixa embalar por apetites que nada têm a ver com as fronteiras do seu ofício. Por causa disso não é raro surpreender um chefe de seção de olhos espetados na janela ou de um office-boy apalpando o fundo do bolso: na certa estão à procura de alguma novidade. O que nisto tem o ar de coisa permitida não passa de ilusão, pois no conjunto esses comportamentos refletem desprezo pelo real. Noutras palavras, a tendência ao sonho tem a carga nefasta de um protesto. Aceitá-la é dispensar os atos necessários à manutenção do contínuo social. Talvez por isso ele suprima a digressão e seus derivados à medida que se constitui.

A mídia, a televisão e a indústria cultural de modo geral contribuem para a legitimação das forças dominantes. A banalização da violência e do sexo, as diferenças mascaradas e dissimuladas em igualdades, o culto da beleza padronizada e única aceitável – tanto para

a arte quanto para o corpo –, a imposição do gosto e da moda, o consumismo e as propagandas que impõem padrões transformam o sujeito em mero consumidor e depósito desses produtos, reduzindo sua personalidade e sua visão de mundo. O sujeito se torna insensível diante de tragédias e acontecimentos reais, mas chora diante da virtualidade das situações apresentadas em filmes ou novelas, revelando a que grau teria chegado a fragmentação e desarticulação do sujeito.

A modernidade, sem deixar de lado o suplício puramente psicológico, retoma o barbarismo contra o corpo, só que agora, de uma forma na qual a crueldade se estabelece sem que possamos julgá-la, pois vive-se tempos em que o corpo está suficientemente tornado objeto como outro qualquer para ser profanado e violentado sem que isso rompa com a normalidade.⁵⁶

Para as personagens de Carone as situações nas quais estão inseridas não causam assombro, parecem possuir uma naturalidade espantosa, por mais absurdas que sejam. Nada rompe com a normalidade que se verifica na linguagem utilizada, como vimos neste e no conto anterior. Essa naturalidade pode nos dizer algo a respeito da nossa realidade, principalmente no que se refere às instituições comuns – sociais e políticas – de que fazemos parte como massa governada.

O que nos chama atenção no conto “Ponto de Vista”? Primeiramente, a situação física da personagem: o trabalhador exerce suas funções agachado, sempre embaixo da mesa. Logo de saída podemos associar essa posição à servilidade, subserviência, retirando a expressão de seu uso denotativo empregado no texto, e atribuir à figuração o elemento mais interessante do conto. Se assim for, o

⁵⁶ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento** *apud* GHIRALDELLI JR. Paulo. **O Corpo de Ulisses: Modernidade e Materialismo em Adorno e Horkheimer**. São Paulo: Editora Escuta, 1996, pp. 86-87.

narrador-personagem é um funcionário servil, que faz tudo o que lhe pedem e defende a ordem das coisas em detrimento de si e de seus companheiros de repartição, o que pode ser comprovado pela passagem em que repudia a “tendência ao sonho” por esta possuir a carga de um protesto contra a ordem e a continuidade da situação. Ou, ainda, quando afirma mal cumprimentar os colegas, chamando-os de jovens dissipados e distraídos, não possuidores da distinção que ele possui pelo tempo no posto, embora, em certo momento da narrativa, reconheça ser ele tão subalterno quanto os demais. O que o diferencia então? Talvez a vontade, a expectativa, a esperança de uma promoção ou de uma distinção qualquer. E, exatamente nesse ponto, instauram-se o paradoxo e a contradição: ele repudia o sonho ingênuo, mas *sonha* com algo que possa lhe trazer algum benefício.

O fascínio que esse funcionário revela por tudo que “encarna as dobras do poder” garante a sua intenção de subir de posto, de sair de sua posição, mas sem deixar a subserviência, ou seja, sem a intenção de escapar da precária situação em que está inserido, na qual a consciência do próprio corpo é quase intolerável, talvez porque o corpo seja exatamente o que possa acenar à personagem sua condição alienada. Subjaz nas atitudes desse funcionário um desejo de poder, que habita todos os seres, e um apego à disciplina, inclusive do corpo, que o tranqüiliza na mesma medida em que o afasta de aventuras incontroláveis.

A disciplina, sempre presente no conto, transparece mais enfaticamente no trabalho desempenhado pela personagem: uma atividade burocrática que, aparentemente, apenas exige ações rotineiras e vazias de reflexão. Ele está sujeito às normas dessa repartição e suas funções passam, assim, a ter outra característica:

estão a serviço de uma estrutura de poder que lhe é superior e opaca.⁵⁷

Embora a narrativa se construa toda em primeira pessoa, percebemos um sujeito alienado em sua vida imediata; o discurso, a linguagem pessoal, pretensamente coerente, clara e racional, apresenta-se como último terreno da individualidade, o que resta para a personagem. No decorrer da narrativa, se ela diminui seu ritmo de trabalho as dores a atacam a ponto de fazê-la querer gritar: a matéria corpórea, sendo o último espaço da identidade onde a psique se realiza – tanto quanto o social –, torna-se um lugar insuportável para a personagem, uma matéria intolerável, pois faz lembrar, de alguma maneira, sua condição precária. O corpo apresenta-se neutralizado pela razão instrumental da linguagem: como o corpo está paralisado, literalmente oprimido embaixo da mesa, a linguagem transforma-se apenas em instrumento para uma tentativa, frustrada, de justificar essa condição servil.

Essa condição ridícula acentua-se e chega ao extremo quando, na penúltima parte da narrativa, a personagem toma a iniciativa de agir, executando um trabalho que lhe parece correto, e é reprimida duramente pelo chefe, fato que a espanta exatamente porque vai de encontro às suas expectativas de reconhecimento. Em meio ao seu devaneio e à sua dispersão, o narrador-personagem sonha com algo que lhe traga distinção, prestígio pessoal ou que possa alavancar sua posição social. Neste ponto da narrativa estamos diante do típico “puxa-

⁵⁷ O trabalho, regido e implantado por essa instância superior, para Olgária Matos, passa a ter outra característica: “Nesse sentido, pode-se entender o trabalho como um instrumento de produção e como um instrumento de poder sobre o corpo; menos uma relação entre o homem e a natureza e mais uma relação entre o homem e o poder.” MATOS, Olgária C. F. O corpo e o poder. In: **Revista de Administração de Empresas**. Rio de Janeiro, ano 1, nº 24, jan./mar. 1984, pp. 42-44. Nesse mesmo artigo, a autora articula o pensamento de Foucault em que a lei, inscrita no corpo e no espírito, pretende sempre a disciplina. “Ela [a disciplina] corresponde à fabricação da construção do homem responsável e consciente. Ela nos informa sobre o tipo de sujeição a que a humanidade está afeita.” (p.43)

saco”, do “lambe-botas”⁵⁸ que tenta agradar seu superior por meio do que ele mesmo chama de “trabalho diligente”.

A princípio não liguei os fatos, mas ao me aprofundar nos pormenores percebi que tinha nas mãos a peça final do documento. Movido pela descoberta concentrei nela toda a minha atenção, acabando por pinçar na trama dos dados vícios palpáveis. No fim do expediente coloquei os papéis corrigidos na cesta que fica diante da minha testa e puxei o cordão que a transporta pelo ar até a mesa da chefia. Esperei com serenidade o pronunciamento superior, imaginando palavras de estímulo a um trabalho diligente. (p.22-23)

O recurso utilizado por Carone para nos apresentar esta personagem em sua essência é o mesmo utilizado por Kafka: a ontologização da metáfora, procedimento de se tomar as metáforas utilizadas no dia a dia e empregá-las de forma literal no texto literário.⁵⁹ Nos textos de Carone, esse expediente é bastante utilizado, como no conto “Aos Pés de Matilda” (**Aos pés de Matilda**, 1980), em que a personagem não tem apenas uma crise de imaturidade, mas literalmente, transforma-se em um bebê e precisa ser presa à cadeirinha do carro, ter suas fraldas trocadas e as assaduras tratadas com pomada pela amada. Nas palavras de Vilma Arêas, é a presença de uma “arbitrariedade na figuração que tem graça e que vem da observação do real”:

⁵⁸ Agradeço à professora Ivone Daré Rabello, esta, entre outras tantas e preciosas contribuições a este trabalho.

⁵⁹ Um exemplo desse procedimento encontra-se no livro **A Metamorfose** em que Gregor Sansa não apenas se sente como um inseto devido às suas condições de vida, ele realmente se vê, ao acordar certa manhã, metamorfoseado em um inseto monstruoso. Outro exemplo pode ser percebido no fato de a máquina punidora de **A Colônia Penal** realmente gravar no corpo do condenado, por meio de uma requintada aparelhagem, a sentença a ele imposta, fazendo com que a expressão corriqueira “sentir na própria carne” seja tomada ao pé da letra na narrativa kafkiana. Existe uma excelente leitura desse texto de Kafka feita por Jeanne Marie Gagnebin em **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

Podemos perceber nos dois autores [Kafka e Carone] a deformação expressionista da realidade externa a serviço do grande tema dessa prosa, que é a configuração alienada da vida imediata, fazendo-se principalmente a cidade cenário da subjetividade que se estranha.⁶⁰

No conto “Ponto de Vista”, temos o emprego literal da metáfora “lambe-botas”, a personagem realmente passa o tempo todo embaixo da mesa e é fascinada por barras de calças e sapatos. Sua posição rebaixada, a princípio figurativamente humilhada, passa a apresentar-se no texto como literal.

Exemplo disso é o fascínio que as barras das calças de um inspetor qualificado exercem sobre a mente de quem está agachado. [...] Se este fenômeno é válido para as calças, tanto mais para um par de sapatos. Em primeiro lugar porque eles aparecem inteiros – o que não ocorre com as roupas vistas de baixo. Em segundo porque a textura do couro adere sem mediações à concepção do que é duro e impermeável. Além disso a circunstância de se adornarem os sapatos com fivelas à moda antiga é um sintoma de que eles se destacam do meio que pisam. (p.20,21)

O recurso autoral do humor e do paradoxo, utilizado por Carone, demonstra que há um enorme abismo entre o discurso dessa personagem e o que ela verdadeiramente pratica, ou seja, ela critica as atitudes de seus colegas de repartição, mas faz exatamente a mesma coisa. Ao deixar-se seduzir pela esperança de um reconhecimento diferenciado dos demais companheiros, a personagem mostra suas reais intenções de alçar o poder que tanto a fascina. Na visão parcelada desse funcionário público, um meio de distinção seria o trabalho zeloso já executado em sua rotina diária, mas, ao se deparar com uma nova oportunidade, empenha-se ainda mais:

⁶⁰ ARÊAS, Vilma. *Op. Cit.*, p. 121, 122.

Seja como for, naquela tarde dei o melhor de mim mesmo, superando meus índices de aplicação. Certamente o motivo básico do empenho era a incidência da pressão nas vértebras; mas não posso esconder que minha dedicação também derivava da importância atribuída àquela incumbência. (p.22)

O funcionário de Carone, embora o deseje, não consegue ser beneficiado pela sua conduta sempre devotada, ainda mais no episódio particular de que trata o conto. Ele é agredido quando tenta corrigir um relatório que lhe chega às mãos. Mas por quê? Ao que nos parece, em primeiro lugar, porque ele não pertence a nenhum escalão de destaque: é um funcionário de segunda classe, regulado pela burocracia oficial e preso em sua mesa de trabalho; é bem provável que precise assinar o ponto e seja vigiado diariamente. Ele não conhece o jogo do poder que se desenrola perto de si, pois toma conhecimento da importância do documento no qual trabalha por meio de seu rádio de pilha; dessa maneira, sabemos que ele recebe as mesmas notícias que toda a população. Ou seja, nosso funcionário possui uma parca e escassa visão da situação, somente tem conhecimento do que é veiculado pela imprensa, o que, sabemos, nunca corresponde à totalidade da informação. Em resumo, ele não tem importância nenhuma, ele é apenas mais uma peça nessa engrenagem: descartável, simples e de fácil reposição.

O rádio de pilha que trago no bolso falava de um anúncio iminente da contabilidade pública: por si só ela era capaz de provocar atritos partidários. A princípio não liguei os fatos, mas ao me aprofundar nos pormenores percebi que tinha nas mãos a peça final do documento. Movido pela descoberta concentrei nela toda a minha atenção, acabando por pinçar na trama dos dados vícios palpáveis. (p.22)

Associada à sua condição, a tentativa de corrigir um relatório

sobre gastos orçamentários de relativa importância – visto poder provocar atritos partidários – demonstra seu completo desajuste e ignorância de como o jogo político se desenrola, jogo este que já faz parte da história de nosso país.⁶¹ Ao se dar conta de que tinha a peça final do documento, pinça os “vícios palpáveis” e o devolve à chefia esperando “palavras de estímulo a um trabalho diligente”.

A ruptura desse indivíduo com sua referência social fica exposta na narrativa: o relatório não era para ser corrigido, os vícios palpáveis deveriam continuar lá, apenas sancionados ou autenticados pelo poder público ou pelo trabalho burocrático, de modo que aparentemente fossem tidos como corretos e dentro da lei. O funcionário de Carone, em seu devaneio, teve a ingenuidade de pensar que a correção, a moralidade, a transparência em questões públicas e políticas fossem desejadas e bem-recebidas, porém se enganou. E, ao ampliarmos o raio das questões propostas pelo conto de Carone, desde o tempo do império até nossos dias, o que na verdade e muitas vezes se queria – e se quer, ainda e muitas vezes, no jogo que se desenrola atrás do poder –, em nosso país,

era apenas um pouco de ordem, com os abusos permanecendo atrás da fachada pintada de novo. O sistema eleitoral e o próprio funcionamento do estado dependiam do jogo de favores da formação de uma clientela mantida pelos empregos públicos, ao lado dos

⁶¹ A esse respeito, e guardadas as diferenças temporais, relembremos o estudo de Antonio Candido sobre Antonio Nicolau Tolentino, um funcionário público da monarquia. Nesse estudo, ao comparar o funcionário público do século XIX e do século XX, Antonio Candido afirma: “Num país como o Brasil do século XIX, ser funcionário público era estar perto dos ‘donos do poder’. Era ser um pouco dono do poder, de maneira crescente à medida que se dava a subida na escala – tudo de um modo mais distintivo do que hoje. Hoje o funcionário talvez domine melhor os canais do comando; mas de maneira impessoal. Solto na massa da sociedade urbanizada e racionalizada, é alguém meio perdido que não se vê apontado, que não destaca no panorama. É mais preparado, tende a ser um técnico, mas vale menos diante da burguesia mais rica, mais vasta, mais aninhada nas vantagens e benefícios do conforto que se compra.” In: **Um funcionário da monarquia. Ensaio sobre o segundo escalão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 15-16.

privilégios fiscais, comissões, empreitadas, etc. Daí a vigência e a força do “patronato”, isto é, o sistema segundo o qual o critério das nomeações não era a capacidade ou a prova de competência, mas a mera proteção política, o “pistolão”.⁶²

Faltou ao funcionário de Carone, como ao funcionário estudado por Antonio Candido, Nicolau Tolentino, conhecimento da natureza do jogo político, que

exigia maleabilidade, contemporização, acomodação; e não a resoluta objetividade nem a franqueza com que levou a sério a tarefa de reformar.⁶³

O funcionário de “Ponto de Vista” não recebe nenhuma distinção exatamente porque agiu na contramão do esperado, não por convicção como Tolentino, é preciso ressaltar, mas por desconhecimento. Sua situação de alienado o impede de ser um aliado das “dobras do poder” e o impede de participar do grupo a que tanto ambiciona pertencer. Talvez aqui esteja a grande diferença nessa continuidade de coisas e que resulta na boa ironia de Carone: o resultado, ou a recompensa, da falta de visão desse funcionário foi o “pontapé na base do tronco” ou, para continuarmos aplicando a “figuração que tem graça”, ele levou um “*pé na bunda*” e passou a ser desfuncionalizado. Essa nova situação agrava o padecimento da personagem, acossada pelas pontadas, gemendo o tempo todo por causa das dores no “*lombo*” – outra forma de referir-se à servilidade da personagem, pela aproximação semântica com a parte corporal de um animal.

É provável que nesse ponto possamos encontrar a diferença entre o funcionário da monarquia ou da colônia e este funcionário público do

⁶² CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 51.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 71.

final do século 20.⁶⁴ Ao estudar a obra de Machado de Assis, Roberto Schwarz, por exemplo, nos diz que a lógica do favor foi a grande mediadora de nossa vida social:

Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. [...] O favor é nossa mediação quase universal.⁶⁵

A prática do favor, como a descreve Roberto Schwarz, sempre foi corriqueira em nosso país e serviu, sempre, para mascarar a natureza violenta, escravista e contraditória de nossa sociedade “atribuindo independência à dependência, utilidade ao capricho, igualdade ao privilégio.”⁶⁶

Um exemplo das questões do apadrinhamento em nossa sociedade foi trabalhada em outra narrativa de Modesto Carone. Em **Resumo de Ana** (1988), o autor brasileiro articula duas novelas em que as questões do trabalho alienado, da lógica do favor e das vidas precárias e diminuídas de suas personagens principais – Ana e Ciro – estão em evidência, articuladas pelo fio da memória pessoal que resvala na memória coletiva da modernização conservadora da capital paulista

⁶⁴ CANDIDO, Antonio. **Um funcionário da monarquia**. Ensaio sobre o segundo escalão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, pp. 50-51. A proximidade entre os acontecimentos narrados por Antonio Candido e as atuais manchetes no que se referem à corrupção e ao jogo político em nosso país reafirmam a manutenção da mesma estrutura social e política do tempo do império e, para voltarmos um pouco mais na história, do tempo da colônia, segundo Sérgio Buarque de Holanda em **Raízes do Brasil**, e que estão formalizadas esteticamente nos contos de Modesto Carone.

⁶⁵ SCHWARZ, Roberto. As idéias fora de lugar. In: **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007, p.16.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 19.

e de outras cidades do interior do Estado de São Paulo ao longo do século XX. Segundo André Bueno, este livro mostraria o ângulo negativo, o avesso da modernização, do capitalismo e de seus mitos em que o trabalho – sempre uma necessidade, nunca uma virtude – é duro, difícil e decepcionante; sempre mais próximo do fracasso e da derrota. A proximidade que as personagens têm do poder não alivia suas vidas e resulta sempre ilusória por não fazerem parte do mesmo grupo social.⁶⁷

Ao término do conto “Ponto de Vista” lemos:

É possível também que o prêmio com que fantasiei tenha vindo na forma de suspensão das minhas tarefas. É claro que nada disso me consola, visto que a falta do que fazer só serve para agravar meu padecimento. (...) Naturalmente continuo no mesmo espaço apertado onde as colunas de madeira suportam a minha angústia. A diferença porém é que a dor no lombo agora modela meu ócio como um ofício: a tanto conduz a auto-complacência de um corpo acuado. (p.24-25)

A conclusão a que chega a personagem do conto em questão é que as coisas mudaram para ela, pois passa a ser desfuncionalizada, o que agrava as suas dores físicas, mas para o leitor a impressão é a de que as coisas continuam como sempre foram: esse funcionário continua agachado embaixo da mesa, suas atividades burocráticas continuam reguladas por uma voz e poder superiores, não há vislumbre de alteração significativa, a racionalização por meio do discurso protocolar continua atestando apenas uma falsa consciência que já não pode livrá-la de sua condição.

⁶⁷ BUENO, André. O mosaico da memória. In: **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro: UFRJ, n.º 12, pp. 161-179, jan./jun. 2005.

5. “O Natal do Viúvo” – ou o corpo paralisado

Memória

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão

Mas as coisas findas
muito mais que lindas,
essas ficarão.

Carlos Drummond de Andrade

Inédita em livro até 2007, quando integrou o volume **Por Trás dos Vidros**, a pequena narrativa “O Natal do Viúvo” já havia sido publicada na *Folha de S. Paulo*, Caderno “Ilustrada”, em 29 de agosto de 2000, e na revista *Novos Estudos Cebrap*, nº 32, de março de 1992. Formada por apenas um parágrafo que ocupa pouco mais de duas páginas, a narrativa pode ser lida rapidamente, mas não sem certa dificuldade de apreensão do sentido, pois logo nas primeiras linhas torna-se evidente a dificuldade do narrador em expor a história.

De forma muito panorâmica, o conto nos apresenta, logo em seu início, a cena de um viúvo inominado que permanece sentado em um canto da sala escura de um sobrado também tomado pela penumbra em uma noite de natal. No decorrer da exposição, há descrições da

sala, do quintal, da rua. Em determinado ponto da narrativa, o real parece ficar tomado pelo que parece ser outro tempo, uma diversa realidade já não existente, mas que permanece somente para esse viúvo e inclui a presença da mulher, dos filhos e de detalhes de uma noite de natal passada. Essa cena que emerge na narrativa dura pouco, a consciência da realidade retorna e tudo parece, novamente, escuro e sem movimento.

Embora a personagem principal da narrativa seja o viúvo e o enredo baseie-se nas circunstâncias que o envolvem – enredo este que pode ser resumido em poucas palavras como fizemos –, não há como negar que existe um elemento mais instigante que sobressai durante a leitura. Esse elemento diz respeito ao narrador que organiza e nos apresenta as cenas. O conto é narrado em terceira pessoa, por uma voz que nos é desconhecida, uma entidade que observa ambiente e personagem sem conseguir configurar a ambos de forma objetiva. Esse fato já nos chama a atenção por diferir daquele que parece ser o típico narrador caroniano: o narrador em primeira pessoa, como os que estão presentes nos contos que discutimos anteriormente, “Dias Melhores” e “Ponto de Vista”.

As poucas narrativas em terceira pessoa presentes em seus quatro livros trazem características muito peculiares, pois, dos seus 59 contos, apenas dez são escritos com esse foco narrativo. Desses dez, “Escombros”, do livro **Dias Melhores** (1984), é o que apresenta o narrador em terceira pessoa da forma mais tradicional: uma voz que apenas conta o percurso de uma personagem ao perseguir uma mulher nas ruínas de uma cidade, descrevendo os percalços e dificuldades para poder se aproximar dela. Ao final da narrativa, constituída de quatro pequenos parágrafos, a personagem consegue apenas visualizá-la à luz de uma clarabóia, embora não a consiga alcançar como pretendia.

O conto “Noites de circo”, presente no livro **As Marcas do Real** (1979), não chega a ser contabilizado no levantamento do foco narrativo de Modesto Carone feito por Cássio Tavares⁶⁸, pois este acredita que não há como identificar o lugar de onde parte a voz narrativa, além de não haver a configuração de um protagonista. De modo geral, essa narrativa apresenta uma voz que apenas descreve a presença de um cadáver na arena de um circo, expõe as reações da platéia e dos demais envolvidos na cena quando defrontados com esse fato inusitado, fazendo referência ao jogo que se desenvolve entre o real e o ilusório, entre o verossímil e o absurdo.

Nos contos “As marcas do Real” e “O assassino ameaçado”, o primeiro do livro homônimo e o segundo de **Dias Melhores** (1984), o narrador, ainda segundo Cássio Tavares, não poderia estar em primeira pessoa em nenhum dos dois casos exatamente pela essência do assunto de que eles tratam, ou seja, essas narrativas tematizam objetos concretos e inanimados que não teriam como assumir a voz narrativa sem que o conto se aproximasse das características da fábula. Assim, nesses contos, o narrador estaria

condenado à condição de instância externa abstrata pela natureza do assunto, já que o que tomam como objeto é coisa concreta: no primeiro caso, trata-se de poesia do poeta austríaco Georg Trakl, e no segundo, de um quadro de Magritte.⁶⁹

⁶⁸ TAVARES, Cássio. **O conto e o conto contemporâneo**. 2003, Tese (Doutorado em Teoria literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

⁶⁹ O levantamento das características do narrador nos três primeiros livros de Modesto Carone foi feito por Cássio Tavares e é nesse estudo que nos baseamos para esse pequeno painel do foco narrativo de Modesto Carone. As contribuições referentes ao livro **Por Trás dos Vidros** são nossas.

Em outros três contos, “Passagem de ano”⁷⁰, “Rito sumário” e “Fim de Caso”, todos do livro **Dias Melhores** (1984), a personagem-morta morreu, e o que o relato propõe é a decifração de como essas personagens chegaram às circunstâncias de suas mortes. Nesses contos, seguindo ainda o pensamento de Cássio Tavares, o narrador assemelha-se mais a uma personagem marginal do que a uma instância externa abstrata como nos outros contos, uma vez que especula a respeito do percurso que conduz o morto a seu destino, parecendo ser uma figura próxima ou interessada nos eventos narrados, embora em nenhum momento possa ser identificado de quem se trata pelo leitor.

Dos contos inéditos do livro **Por Trás dos Vidros** (2007), três podem ser incluídos entre os narrados em terceira pessoa: “Dueto para corda e saxofone”, “O retorno do reprimido” e “O natal do viúvo”, pois trazem aproximações com esse narrador que, temos a impressão, *precisa* estar em terceira pessoa uma vez que a personagem não tem condições de assumir a palavra, como vimos nos contos anteriormente comentados. Em “Dueto para corda e saxofone”, uma personagem está prestes a cometer suicídio, procurando e testando os meios mais apropriados e seguros para ter sucesso em seu intento. Primeiro analisa a resistência de um cinto, depois a de uma corda⁷¹ e do nó que deve correr livre; também analisa a eficácia do banco de plástico que servirá de apoio. Em determinado momento, a personagem é interrompida pelo som de um saxofone que, por algum tempo, a desvia de sua empreitada e a faz perceber uma nova postura dos objetos da sala e do prédio em que se encontra, mas essa interrupção, ao final, não é suficiente para demovê-la de seu intento. Um dado interessante, ainda

⁷⁰ No livro lançado em 2007, **Por Trás dos Vidros**, esse conto aparece com o título de “Virada de Ano”.

⁷¹ Note-se a ironia presente na polissemia da palavra *corda* podendo referir-se tanto à corda de algum instrumento musical, como é sugerido no título do conto quanto à corda que poderá vir a ser o meio pelo qual a personagem tirará a própria vida. Esse recurso é muito utilizado por Carone em seus textos.

carente de estudo mais apurado é que, no último parágrafo dessa narrativa, quando a personagem já deu fim à sua vida, um “eu” assume a palavra:

Creio que só bem mais tarde o vento vindo do pátio escancarou as janelas e espalhou os papéis da mesa sobre a trama brilhante do tapete de sisal.⁷²

Já o conto “O retorno do reprimido” nos apresenta uma personagem que não está em condições de assumir a palavra por assemelhar-se a um animal ou, pelo menos, por aparentemente lhe faltar a capacidade racional. A narrativa apresenta uma pessoa confinada em uma sala acolchoada, com a porta travada por fora, que morde o tapete, urra, baba, tem acessos de raiva, o que a impede de desenvolver um pensamento claro e objetivo e, talvez por esse motivo, haja a necessidade da utilização de uma voz exterior capaz de descrever sua situação. A descrição é o procedimento mais presente nessas narrativas de Carone, principalmente para tentar embasar a atividade racional, quer por meio de um narrador-personagem em primeira pessoa que procura organizar e explicar para si mesmo a situação vivenciada, quer por meio de um narrador em terceira pessoa que busca compor um quadro da situação por ele observada.

Em “O Natal do Viúvo”, a voz narrativa, em terceira pessoa, esforça-se em se aproximar do outro, no caso o viúvo que, como dissemos, permanece sentado na poltrona em um canto da sala escura. As várias investidas dessa voz são percebidas pelo processo de aproximação e recuo executado diversas vezes durante a narrativa. O narrador descreve primeiramente o tempo, a chuva e o viúvo: *“É tarde, a chuva bate nos vidros, ele está sentado num canto da sala.”* O narrador, ao que parece, não percebe nenhuma reação da personagem,

⁷² CARONE, Modesto. Dueto para corda e saxofone. In: **Por Trás dos Vidros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.27.

então se afasta e descreve a sala: a obscuridade em razão das cortinas descidas, as poucas frestas por onde a luz passa. Novamente, volta-se para o viúvo, mas apenas para confirmar a primeira impressão: "*ele está parado ou permanece parado*", confirmação que estará sempre modulada pela imprecisão, pois "*não é possível registrar nada com nitidez.*" (p.11)

A narração se afasta um pouco mais para descrever, agora, os carros que passam chiando pela rua; volta-se para o quintal – "*um ruído de folhas*" – e novamente para o interior da casa descrevendo objetos que poderiam ser usados na noite natalina: copos, toalha, pratos, talheres, guardanapos, velas. A voz aproxima-se outra vez do viúvo que não esboça movimento seguro: "*Ele não fixa o olhar na mesa pois conserva a cabeça baixa ou apoiada na mão direita, talvez na esquerda.*" Ao insistir, a voz narrativa parece perceber certa atividade interior da personagem, embora tudo continue opaco para o narrador:

Mas ele não é cego, olha para dentro e remexe, apalpa o que vê, as imagens vão de um lado para outro, rodopiam, escondem-se atrás da coluna de gesso e desaparecem sem deixar vestígio. (p.12)

O narrador, diante da impossibilidade de captar algo com maior precisão, afasta-se novamente se atendo à descrição do ar espesso e da criada que varre a sujeira deixada pela coluna de gesso que acaba de desabar. Nessa passagem, que inaugura o segundo terço da narrativa, deparamos com essa imagem da coluna atrás da qual as imagens interiores do viúvo rodopiam e se escondem. Coluna que pode ser associada a algo que sustém, um apoio, um alicerce, mas frágil em demasia devido ao material de que é composta: o gesso. Acentua-se, assim, a indefinição, a impossibilidade de distinguir temporalidades, uma mistura entre o presente e o passado, pois o que se segue é a lembrança de uma cena remota: a campainha toca, a esposa abre a

porta para a filha, a sala se ilumina, o filho chega e abraça "*as duas mulheres de perfil idêntico*". A mesa está posta, as velas acesas, a criada entra sorrindo com uma travessa nos braços. Eles comemoram, brindam, sorriem. Mas emerge um clarão e "*a cera começa a derreter*". A *cena* começa a derreter, não se refazendo. A esposa volta-se para a poltrona "*faz um gesto com as mãos, insiste, insiste.*" Novamente a voz narrativa se afasta, contempla a paralisia e a mudez desse viúvo mortificado pela dor. Afasta-se ainda mais, fixa-se nas cortinas fechadas, na noite que avança; volta para a personagem que continua imóvel, que talvez apóie o rosto nas mãos ou cruze as pernas. E mais uma vez se afasta: o sino que não soa, a sombra que desliza, as nuvens que se afastam, a porta lateral trancada, a campainha muda, o portão de ferro coberto pela hera, as vidraças vazias. O viúvo continua sentado na sala.

A pungência da dor da perda é latente no conto. Como em um processo de "mineração"⁷³, a voz narrativa – essa voz sem nome e sem indicação – tenta escavar o outro, investe diversas vezes, aproximando-se e afastando-se numa insistência que avança um pouco mais a cada tentativa, mas que não é violenta. É, antes, uma discreta aproximação que respeita o sofrimento alheio, mesmo quando o sentido escapa – e ele sempre escapa, pois não há mais nenhuma possibilidade de domínio, nenhuma possibilidade de plenitude de saberes –, percebemos, apenas, o vaivém dessa voz na tentativa de contato com o ser que sofre.

⁷³ Lembramos aqui de um belíssimo poema de Carlos Drummond de Andrade, "Mineração do outro", no qual, apesar de referir-se ao relacionamento amoroso, lembra-nos o movimento do narrador deste conto de Carone, em sua tentativa de aproximar-se da personagem: "Os cabelos ocultam a verdade./Como saber, como gerir um corpo/Alheio?/Os dias consumidos em sua lavra/Significam o mesmo que estar morto./(...)/O corpo em si, mistério: o nu, cortina/De outro corpo, jamais apreendido,/Assim como a palavra esconde outra/Voz, prima e vera, ausente de sentido." ANDRADE, Carlos Drummond de. Lição de coisas. **Nova Reunião**. Rio de Janeiro: José Olympio, v. 2, 1983, p. 379-380.

Por outro lado, o narrador consegue descrever, por um instante, o interior da personagem no momento em que a cena de um natal passado invade a narrativa, momento no qual a família estava reunida e feliz. Há, aqui, um movimento que pode nos sugerir a onisciência de um narrador tradicional, porém, não existe mais a possibilidade de um narrador como este. É bem provável que qualquer aproximação, como o da empregada que varre o chão, e para quem ele faz um gesto de impaciência ou de dor, passe a ser algo incômodo para o viúvo, pois o processo de trabalho do luto gasta todas as suas energias e consome, igualmente, seu corpo físico.

Mas ele não é cego, olha para dentro e remexe, apalpa o que vê, as imagens vão de um lado para outro, rodopiam, escondem-se atrás da coluna de gesso e desaparecem sem deixar vestígio. O ar que ele respira é espesso, a neblina sobe do chão, a coluna vacila, de repente desaba, os pedaços se espalham pelo chão sem barulho. A criada de avental está varrendo o assoalho, a vassoura de pêlo trabalha como um autômato, a moça vira as costas para a sala, some pela porta da copa. (p. 12)

O luto, como se sabe pelos estudos psicanalíticos, é o sentimento de dor ou pesar originado pela consciência da perda de uma pessoa amada ou alguma abstração que se coloque em seu lugar: pátria, liberdade, ideal. A reação a essa consciência da perda é um estado de ânimo doloroso, um desinteresse pelo mundo externo; este se torna pobre e vazio na medida em que não se relaciona com a memória do morto. Há, no trabalho do luto, uma tendência ao isolamento e ao silêncio para que, com o passar do tempo necessário, o ego liberte sua libido do objeto perdido. Mas enquanto dura, o trabalho do luto absorve todas as energias do ego e pode provocar a paralisia do sujeito, inclusive a corporal, como presenciamos no conto de Modesto Carone.

Cabe registrar, ainda, que o luto difere da melancolia por esta apresentar, além das características descritas para o luto, um rebaixamento do sentimento de auto-estima, pois introjeta o objeto perdido, ou seja, é uma perda inconsciente e não se refere a algo que realmente morreu, mas faz com que o ego se sinta morto, na medida em que existe uma impossibilidade de reconquista e uma identificação narcísica entre o ego e o objeto perdido. No melancólico há uma tendência para a comunicação, para o autodesnudamento, geralmente atribuindo a si mesmo características desmerecedoras ou indignas, atitude que, ao fim, revela o desejo de queixar-se de outra pessoa que amou, ama ou deveria amar. Na melancolia, não tendo sido aceita a perda do objeto, ele se internaliza e, assim, a queixa contra si mesmo é na verdade a queixa contra o objeto perdido. As causas do estado melancólico ultrapassam a morte simplesmente e podem abranger todas as situações de ofensa, desprezo e decepção.

Entre essas duas condições – luto e melancolia –, Freud afirma que o luto é considerado normal; sua elaboração demanda tempo e energia, mas, embora acarrete graves desvios da conduta normal da vida, não deve ser perturbado, pois não é uma condição patológica como, algumas vezes, a situação melancólica o é. No trabalho do luto, ainda que haja uma resistência à constatação da perda e, assim, à aniquilação do objeto, o sujeito não escapa a essa perda e, mesmo em meio à dor, ainda consegue percebê-la e constatar que a vida não é dominada em nada por suas forças.⁷⁴

⁷⁴ “O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro.” FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar da Civilização. Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, 1974, p. 95.

Ao fim do processo de luto, o ego intui, dolorosamente, não poder controlar o rumo de sua existência. Nesse momento, o sujeito depara com a tarefa de se defrontar e analisar suas relações com o objeto perdido – é o tempo mais difícil e complexo da reelaboração, pois deixa o campo estritamente narcísico e entra no terreno da *ética*, de modo que é a responsabilidade do sujeito diante do objeto perdido que está agora em causa.⁷⁵

No conto de Carone, o viúvo parece estar em um momento anterior a esse: ele está no momento da dor mais profunda em que o trabalho do luto ainda não chegou à sua etapa final. A voz narrativa, pelas várias aproximações que faz, parece tentar compreender a situação do viúvo, mas pelo modo como essa voz se configura, essa compreensão não é possível, visto estar atrelada apenas à pessoa que sofre. A dor é compreendida apenas pelo sujeito do trabalho do luto, já que a realidade psíquica que ele vive não se deixa apreender para fora de sua intimidade psíquica e de sua fantasmagoria. Durante todo o conto, o narrador se afasta e se aproxima, em um movimento que apenas consegue flagrar a suspensão solitária do ritmo dos dias, aparentemente porque sabe ou pelo menos pressente nada poder fazer para alterar ou minimizar essa situação.

À maneira das narrativas de Beckett, como aparece na epígrafe do conto⁷⁶, o viúvo é um homem sozinho, confinado a um espaço de recolhimento e cuja devastação interior o impede de agir, paralisando-o, sem que vise a uma transformação do presente, permanecendo fixo ao passado. Não há rememoração, no que esta se aproxima de uma memória ativa que gere modificações, mas, ao contrário, percebemos a

⁷⁵ FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. Tradução de Marilene Carone. **Novos Estudos Cebap**, nº 32, mar. 1992, pp.128-142.

⁷⁶ “Escrevi um conto que me foi inspirado por Beckett. (...) Chama-se ‘O Natal do viúvo’. Há duas frases de Beckett que realmente me deram o conto: ‘Era noite. Estava chovendo.’ E depois, no final: ‘Não era noite. Não estava chovendo.’” CARONE, Modesto. Mimese e Contradição. Entrevista com Modesto Carone. In: *Op. cit.*, p. 206.

ruminação do passado ao qual ele imovelmente se ata.

Na narrativa de Samuel Beckett, **Molloy** (1947-1948), há um trajeto que é percorrido pela personagem em busca de sua história e que leva à sua crescente degradação física – no início a perna problemática da personagem incomoda, mas não a impede de andar de bicicleta, indo sempre de um espaço aberto para um fechado e vice-versa; no decorrer da narrativa, porém, ela passa a usar muletas e depois a rastejar, terminando na imobilidade, dentro de um quarto que acha ser o de sua falecida mãe, com a qual não possuiu nenhum laço afetivo. O trajeto percorrido, portanto, é o da busca da mãe, do passado e da difícil recuperação da memória e das experiências que constituem o próprio eu, que, ao fim, acabam na incapacidade do narrador – em primeira pessoa – de construir uma narrativa capaz de dar conta da realidade precariamente recuperada, da sua própria história e do próprio processo de lembrar.

A linguagem que o livro de Samuel Beckett nos apresenta é toda pautada pelas incertezas e dificuldades. Mesmo a impossibilidade de construção da própria linguagem está presente na narrativa, uma vez que mesmo a memória do protagonista pode enganar. Logo no início de **Molloy** podemos encontrar uma atmosfera bastante parecida com a do conto de Modesto Carone:

Tudo se esfuma. Mais um pouco e você fica cego. Está na cabeça. Ela não funciona mais, ela diz, Eu não funciono mais. Você fica mudo também e os ruídos enfraquecem. Mal se atravessa o limiar é assim. É a cabeça que deve estar cheia. De modo que você diz a si mesmo, Chegarei bem desta vez, depois mais uma, depois será tudo. É difícil formular este pensamento, pois é um pensamento, num certo sentido.⁷⁷

⁷⁷ BECKETT, Samuel. **Molloy**. São Paulo: Editora Globo, 2007, p.24.

Percebemos a tentativa de atravessar o limiar, depois do qual tudo se esfuma, uma fronteira mental, para aproximar-se da vida que deseja narrar, no caso de Molloy, ou da vida que é narrada, no caso do viúvo de Carone. No conto do autor brasileiro, o narrador em terceira pessoa tenta a aproximação, sempre frustrada, como acompanhamos anteriormente. O recurso lingüístico da imprecisão está, nas duas narrativas, presente principalmente no grande número de advérbios de dúvida que caracterizam a linguagem.

Outros recursos de imprecisão conferem à narrativa e, por extensão, ao narrador, uma indefinição muito diferente das certezas do narrador tradicional. Estes recursos já foram muito explorados na literatura contemporânea, mas vale pontuar alguns deles no conto de Carone, em que, pela sua pequena extensão, ganham ainda maior relevância. Notamos assim, a presença de:

- advérbios de dúvida ou de negação: *"Talvez apóie o rosto em uma das mãos"; "Não é possível registrar nada com nitidez."*
- conjunções condicionais ou alternativas: *"Ele não fixa o olhar na mesa pois conserva a cabeça baixa ou apoiada na mão direita, talvez na esquerda"; "Se olhasse não veria nada porque lá não há luz. Mas ele não é cego."*
- artigos ou pronomes indefinidos, interrogativos: *"alguma coisa", "quem sabe".*
- substantivos, adjetivos ou imagens que denotam a imprecisão, a possibilidade não confirmada ou ausência de contornos nítidos: *"frestas", "obscuridade", "sem nitidez", "cortinas descidas", "tonalidades de cor", "penumbra", "é possível", "o mais provável".*
- verbos que transmitem a precariedade da situação: *"vacila", "desaba".*

Segundo Ana Helena Souza, estudiosa da obra de Samuel Beckett, é preciso, primeiro, determo-nos

nas incertezas que brotam do não-saber do narrador desde o início. “Talvez” é uma palavra-chave, tão importante quanto as frases que retificam, alteram, ou mesmo negam completamente as anteriores, impulsionando a narrativa, ao ampliar as possibilidades da matéria a ser narrada.⁷⁸

No conto de Carone há uma insistência do narrador em descrever a posição imóvel da personagem. Por toda a extensão do conto são inúmeras as referências à imobilidade física do viúvo, que não deixa a sua posição inerte em nenhum momento. Como vimos, o trabalho do luto gera uma tendência ao isolamento e ao silêncio provocando, pelo consumo de suas energias, uma paralisia do sujeito. O viúvo do conto caroniano permanece ao longo de toda a narrativa imóvel em sua poltrona, seus gestos são mínimos e muitas vezes eles são apenas uma sugestão do narrador, a descrição se prende somente a uma intenção da personagem ou, mais remotamente, a uma suposição de movimento somada às possíveis conseqüências, caso ele ocorresse.

Talvez apóie o rosto numa das mãos ou cruze as pernas mas não se percebe nenhum movimento. A obscuridade é maior porque as cortinas estão descidas e a luz só filtra por algumas frestas. (p.11)

(...) ele está parado ou parece parado na poltrona do canto da sala. Provavelmente os olhos permanecem fechados e se as pálpebras se abrem a vista acusa tonalidades de cor na quina de um móvel. (p.11)

Ele não fixa o olhar na mesa pois conserva a cabeça baixa ou apoiada na mão direita, talvez na esquerda. Se olhasse não veria nada porque lá também não há luz. (pp.11-12)

⁷⁸ SOUZA, Ana Helena. **Molloy**: dizer sempre, ou quase. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. **Molloy**. São Paulo: Editora Globo, 2007, p.10.

(...) agora é possível que ele se mova no assento da poltrona, faça menção de ir até a janela para abrir as cortinas. (p.12)

(...) ele quer dizer alguma coisa e emudece, talvez ele chore. (p.13)

Talvez apóie o rosto nas mãos ou cruze as pernas mas não se nota nenhum movimento. (p. 13)

Ele está sentado num canto da sala, quem sabe estique a cabeça e os braços no escuro. (p.13)

Essa conjuntura física de paralisação pode aproximar a personagem, metaforicamente, da situação da própria esposa, em sua imobilidade de morte. Neste caso, o viúvo está conotativamente morto também, pois não esboça nenhum movimento que possa trazê-lo mais próximo da vida que do depauperamento físico e mental em que se encontra um cadáver. A dor da perda é tamanha que o viúvo contamina-se com a morte e deixa-se ficar inerte e abúlico em sua poltrona no canto da sala, em um ambiente escuro e sem ligação direta com o presente. Seu corpo, contaminado e vencido pela perda, permanece paralisado como se estivesse não só destroçado pela dor, como falecido, uma falência psíquica que exaure todas as suas forças vitais.

Nessa condição, existe uma contraposição entre a imobilidade da personagem e o movimento do narrador que percorre um tempo e um espaço diferentes. Para a personagem existe uma presentificação fantasmagórica de um tempo anterior e já morto devido à impossibilidade de retorno. Esse tempo, entretanto, contrapõe-se ao momento da narrativa, pois o narrador busca o tempo presente, descrevendo o aqui e o agora, mas fica sempre sem poder ir muito além ou se aprofundar na narrativa, (ou *escavar* o outro, para lembrar Drummond), já que as temporalidades são extremamente diversas. Há

o presente do narrador e o passado da personagem, temporalidades que se opõem por todo o conto.

Essa dificuldade do narrador na apreensão de sentido do conto ou da própria personagem fica evidente para o leitor, pois este percebe a limitação da voz narrativa em alcançar o que se passa com esse viúvo. Mesmo no momento em que o tempo passado assume o primeiro plano do conto, com a presentificação de outro natal, a voz narrativa parece apenas acompanhar ou permitir a entrevisão do impalpável, daquilo que se passa no interior dessa personagem.

A campainha toca, toca, o chiado das rodas no asfalto abafa o toque remoto, ela toca outra vez, sobrevém o silêncio. Os passos se aproximam, o salto dos sapatos bate nos tacos, a esposa abre a porta, introduz a filha na casa com um beijo, as duas passam pela poltrona falando em surdina, agora é possível que ele se mova no assento da poltrona, faça menção de ir até a janela para abrir as cortinas. No centro da sala iluminada a filha está conversando com a mãe, elas mantêm os dedos enlaçados, o filho desce a escada em caracol e abraça as duas mulheres de perfil idêntico. A mesa foi posta, as velas vermelhas ardem nos castiçais, a moça de avental entra sorrindo com uma travessa nos braços. Os filhos chegam à poltrona do canto da sala, erguem as taças, pelo meio dos dois a mulher espia para ele, sorri, os dentes são brancos, as maçãs do rosto coradas e da linha alva do pescoço emerge um clarão. A cera começa a derreter, não se refaz, as figuras balançam como recortes de papelão no vento, o sino da igreja está batendo alto e uma rajada abre as vidraças sobre a praça. As árvores decoradas estão molhadas de chuva, os canteiros floridos, ele vê a família abraçada junto à janela, a mulher ainda se volta para a poltrona, faz um gesto com as mãos, insiste, insiste, ele quer dizer alguma coisa e emudece, talvez ele chore. (p.12-13)

Nesse trecho do conto e em outros⁷⁹, podemos perceber, aliada às temporalidades distintas, dois espaços que igualmente se contrapõem – o espaço do viúvo, preso em seus pensamentos e na sua interioridade e o espaço percorrido pelo narrador que vaga pela sala e pelos arredores da casa, mas sempre se movimentando por recintos abertos se comparados ao quase encarceramento da personagem em sua sala, em sua poltrona e em si mesmo devido à angústia e à dor. Tanto o espaço habitado pela personagem ao recordar o passado, quanto o espaço percorrido pelo narrador são descritos com riqueza de detalhes e mostram que há, nessa narrativa, dois mundos incomunicáveis e igualmente precisos, embora a personagem, e tudo o que gira em torno dela, não se deixem apreender pelo narrador ou por ninguém, inclusive pelo leitor.

A descrição de um natal passado poderia atestar a presença de um narrador onisciente, mas essa possibilidade é negada por todo o restante do conto em que as descrições temporais e espaciais, pelo menos em tese mais fáceis de serem confirmadas, são uma a uma desmentidas. Assim, no início do conto as afirmações *"É tarde, a chuva bate nos vidros, ele está sentado num canto da sala"* são repetidas e negadas no fim do conto: *"É tarde e a chuva bate nos vidros. Não era tarde. Não estava chovendo."*

⁷⁹ Podemos ainda apresentar as seguintes passagens do conto como exemplos do espaço percorrido pelo narrador, todos evidenciando grande detalhamento:

- "Os carros passam pela rua da frente chiando os pneus no asfalto e alguma coisa estremece na casa, um ruído de folhas, o tinido de um cristal." (p.11)
- "(...) o sino da igreja está batendo alto e uma rajada abre as vidraças sobre a praça. As árvores decoradas estão molhadas de chuva, os canteiros floridos, (...)" (p.13)
- "Pelas cortinas fechadas percebe-se que a noite avança (...)" (p.13)
- "O sobrado se destaca num halo de luz que vem de cima e tinge as nuvens de rosa, talvez um sopro as leve logo para longe. A porta lateral da casa está trancada, a campainha muda, o portão de ferro coberto pela hera, as vidraças vazias." (p. 13)

Como essas, outras afirmações do conto são negadas durante a progressão da narrativa. A afirmação:

Os copos estão enfileirados sobre a toalha ao lado dos pratos e talheres e dos guardanapos dobrados como um par de asas na penumbra. (p.11)

é desmentida pelo período seguinte:

Os vidros e os metais não cintilam, as velas vermelhas dormem nos castiçais, o mais provável é que não tenham saído dos armários e da cristaleira. (p.11)

O sino da igreja e a campainha que antes tocavam, estão agora mudos; as janelas antes cobertas pelas cortinas e abertas pelo vento estão agora vazias:

O sino não soa, não há sinos por perto, a sombra desliza sobre as mesas e os armários. (...) A porta lateral da casa está trancada, a campainha muda, o portão de ferro coberto pela hera, as vidraças vazias. (p.13)

Pelos recursos utilizados, o narrador de "O Natal do Viúvo" afasta-se completamente do narrador tradicional, onisciente, capaz de focar suas personagens de todos e quaisquer ângulos, já que lhes conhecia o presente, o passado e também o futuro. Verifica-se, assim, a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade de distinguir temporalidades que sejam plenamente identificáveis tanto para a personagem quanto para o próprio narrador. Para a primeira, possivelmente pelo próprio processo de trabalho de luto, os tempos do passado e do presente estão embaralhados em sua consciência, na medida em que o mundo como ele se apresenta não possui nenhum atrativo, visto não ter mais a esposa ao seu lado. Para o narrador, as temporalidades estão também pouco definidas, ele não possui segurança em seu trabalho, como ele mesmo afirma em alguns momentos do conto:

Não é possível registrar nada com nitidez, ele está parado ou permanece parado no canto da sala. (p.11)

As lágrimas devem rolar no escuro, escorrer pelo peito, pingar no tapete; não é exato descrever o que acontece. (p.13)

Há um respeito pela dor por parte desse narrador que não se impõe como onisciente, uma vez que ele não conhece nem sabe nada, como dissemos. O que está sendo problematizado no conto, portanto, é o fato de não apenas a interioridade, mesmo se apresentando em circunstâncias detalhadas, ser indevassável, como aquilo em que o narrador depositava sua confiança – isto é, o detalhamento da cena, em seus elementos espaciais, também ser indevassável, já que a precisão lhe escapa e a temporalidade e a espacialidade, bem como as circunstâncias, deixam de ser algo definitivo e certo que possa embasar seu trabalho. A narrativa assume um aspecto de circularidade em que nada pode ser objetivamente confirmado ou sancionado como verdadeiro.

A realidade deste mundo torna-se, por extensão, um processo de aderir, de colar-se ao que já não existe mais na sociedade, ou seja, algo que possa transmitir alguma segurança. Nesse sentido, tudo se torna trabalho de luto, ou, ao menos, objeto de suspeita desse narrador, de que o próprio tempo é a marca da morte permanente, elaboração e trabalho.

6. Considerações finais

“Acho que só devemos ler a espécie de livros que nos ferem e trespassam. Se o livro que estamos lendo não nos acorda com uma pancada na cabeça, por que o estamos lendo? (...) Mas nós precisamos de livros que nos afetam como um desastre, que nos magoam profundamente, como a morte de alguém a quem amávamos mais do que a nós mesmos, como ser banido para uma floresta longe de todos. Um livro tem que ser como um machado para quebrar o mar de gelo que há dentro de nós. É nisso que eu creio.”

Franz Kafka, carta a Oscar Pollak, 1904

As narrativas de Modesto Carone, incluídas em seus quatro livros de contos, **As Marcas do Real**⁸⁰, **Aos Pés de Matilda**⁸¹, **Dias Melhores**⁸² e **Por Trás dos Vidros**⁸³, trazem o leitor para esse universo descrito por Kafka em que não é possível a apatia ou a insensibilidade. Ao se aproximar de determinados textos, o leitor é ferido e afetado pelas histórias narradas. E se essas histórias parecem insólitas, sem esperança ou fadadas à incompreensão é porque a realidade assim também se afigura. O que é narrado nos pequenos contos caronianos é exatamente a história deste nosso mundo, cercado por forças desconhecidas e por situações desconcertantes que não podem ser compreendidas pelos indivíduos.

⁸⁰ CARONE, Modesto. **As Marcas do Real**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

⁸¹ _____. **Aos Pés de Matilda**. São Paulo: Summus Editora, 1980.

⁸² _____. **Dias Melhores**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

⁸³ _____. **Por Trás dos Vidros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

As diversas nuances da alienação, com que se deparam ou em que se encontram as personagens de Carone, mostram a falta de consciência e a reificação a que todos os homens estão sujeitos. Os restos da subjetividade, tão celebrada em séculos anteriores, são o foco desses textos em que a vida se encontra cercada e fragmentada, em que nada é seguro, senão o incerto. Os contos, segundo Antonio Candido,

parecem a cada instante empurrar a percepção para um objeto ou para um fato concreto do mundo e da alma, mas a cada instante eles se dissolvem, para ficar apenas a estrutura arbitrária das palavras.⁸⁴

É com a linguagem que Modesto Carone constrói um mundo ficcional repleto de máscaras e desvios em que a concepção do real é limitada exatamente pela ausência quase completa de pontos de apoio e de referência. O leitor é jogado em meio a uma narrativa que não traz um espaço definido, em que o tempo é suspenso e a progressão dos acontecimentos, muitas vezes, segue uma lógica própria aos eventos narrados em que a causalidade, como a conhecemos e a que estamos acostumados, é subvertida ou suprimida.

O narrador, que muitas vezes coincide com a personagem da história, apresenta e utiliza uma linguagem linear e homogênea, sem grandes distinções de tom; descreve, na maioria das vezes, com riqueza de detalhes as suas impressões a respeito do contexto no qual se insere, mas esse recurso parece ao leitor ser apenas a configuração de um mundo caótico e a esquematização precária de situações totalmente fora de controle. O recurso da linguagem organizada e translúcida apenas mostra que a personagem não detém nenhuma segurança.

⁸⁴ CANDIDO, Antonio Candido. Orelha do livro. In: **As Marcas do Real**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

A náusea causada pelos contos do autor brasileiro ajuda o leitor a perceber aspectos da realidade alienada e alienante e, por isso, é o tipo de leitura que pode resgatar a percepção que se encontra imersa nessa mesma realidade estilhaçada e opaca.

Para estudiosos dessa narrativa, como Berta Waldman e Alcir Pécora,

os contos de Modesto Carone, ao mesmo tempo em que se referem ao estilhaçamento da vida coletiva, à fragmentação da experiência individual, contando uma história descontínua, contraditória, etc., remetem a uma concepção de homem que lhe é inteiramente oposta, desta vez, linear, ordenada e para além do indivíduo. É por aí, no plano da construção lingüística, que o autor mostra a história do autoritarismo, da burocratização do cotidiano, do confinamento da percepção e outros processos dessemelhantes.⁸⁵

Desse modo, as narrativas contempladas neste estudo trazem as marcas deste mundo de modo muito peculiar. Em “Dias melhores”, uma personagem está acuada em sua própria residência, atacada por alguém que ela não conhece, tampouco imagina quais os motivos que a colocaram em tal situação. O que era seu lar, agora é palco de uma luta de guerra e sua visão parcelada do inimigo colabora para a implantação de um painel sem explicação nem sentido. O próprio atirador, como vimos, parece não ter consciência do porquê de seus atos:

Suspeito que ele não tem presentes os próprios motivos porque se restringe a atirar. Espero com paciência que se manifeste mas admito que não há a menor indicação nesse sentido. (“Dias Melhores”, p. 10)

⁸⁵ WALDMAN, Berta; PÉCORA, Alcir. As Partes do Jogo. In: **Discurso**. São Paulo: Departamento de Filosofia – FFLCH-USP, nº. 12, 1980, p. 111.

A alienação da personagem parece se estender para o atirador que também executa uma ação repetitiva, pois “se restringe a atirar”. Ninguém sabe exatamente o porquê daquela situação, nem mesmo o leitor que desconhece qualquer elemento significativo, embora o conto esteja repleto de um detalhamento exagerado. Esse recurso de acúmulo de minúcias pode estar associado à defesa dessa personagem – ela se agarra à disciplina da linguagem, ao seu trabalho inócuo, mesmo ficando claro que essas atitudes não possuem nenhuma chance de salvá-la. Tais recursos não a socorrem, são insignificantes, pois o desfecho do conto sugere que, ao ser finalmente atingida pela bala, a personagem caminha para seu aniquilamento físico, uma vez que a destruição interior já foi se evidenciando no decorrer da narrativa.

Em “Ponto de vista”, há um processo de desumanização da personagem que vai além da que percebemos no conto “Dias Melhores”. O funcionário público da narrativa está restrito a trabalhar embaixo da mesa, é acossado por dores decorrentes dessa posição e restringe-se a desempenhar suas atividades, motivado por algo que poderia ser denominado como “princípio de desempenho”. Quando, desejoso de uma distinção, resolve tomar a iniciativa de corrigir um relatório de contas públicas é duramente reprimido. Esse evento desencadeia na personagem uma percepção distorcida de que, provavelmente, esteja sendo desfuncionalizado. Mas o que choca o leitor é a naturalidade dessa situação ao ser descrita pela personagem por meio do filtro da linguagem serena – é uma ênfase que se dá pela falta de ênfase.

O fato de trabalhar numa posição completamente fora do comum é absurdo, mas o que fica da leitura é a impressão de que o sistema de trabalho ao qual estamos acostumados, e por extensão, toda a realidade na qual estamos imersos são baseados na falta de sentido: a visão do conjunto é impossível para todos, não só para as personagens caronianas. Há, apenas, segmentos que podem ser visualizados, mas

nunca a totalidade poderá ser percebida. A visão parcial do funcionário, que se fixa em cliques, barras de calças, sapatos e fivelas, conota a que grau chegaram as relações trabalhistas e pessoais de nosso tempo. Está presente no conto um cotidiano inteiramente regulado pelo trabalho burocrático e pela ausência de sentido que ilumina, de forma perturbadora, o mundo em que nos movemos ou acreditamos nos mover, pois a imobilidade corporal dessas personagens pode estar a nos dizer algo a mais a respeito de nossa real condição.

A posição corporal dessas personagens é figurativa de uma situação que se pauta pela violência e pela incomunicabilidade. Elas estão sempre acuadas, entrincheiradas e no nível do chão, utilizam um discurso vazio, um discurso sem sentido que não evita os ataques e as dores, mas apenas tenta descrever as rotinas de uma vida apequenada. O corpo, reduto final da psique, do social e do cultural, aparece nessas duas narrativas caronianas como elemento central de uma atividade que vai além das esferas intelectivas e alcança a complexidade total das personagens. Estas estão entregues a uma solidão e abandono que surpreendem o leitor. Características semelhantes podem ser apontadas no terceiro conto estudado, "O Natal do viúvo", em que a solidão e imobilidade ganham destaque pela diferença de enfoque que traz.

A duplicidade de tempo e espaço que há na narrativa "O Natal do viúvo" aponta para a dificuldade de narrar que acompanha a literatura desde que o realismo tradicional foi, pouco a pouco, mudando de feições ao longo do século XX. O narrador, desta vez em terceira pessoa, descreve a imobilidade de um homem enlutado, acompanhando a dor que transforma a vitalidade em uma aproximação da própria morte. A voz narrativa se movimenta no conto opondo-se à imobilidade da personagem. Em determinado momento, o narrador permite a lembrança de um natal passado e feliz ao mesmo tempo em que aponta ao leitor, de maneira indireta, a impossibilidade de retorno a esse outro

tempo, interior da personagem, e que se contrapõe ao exterior da sala e do sobrado em que o viúvo jaz.

A mobilidade do narrador é contraposta à rigidez da personagem que quase não esboça nenhum movimento significativo, muitas vezes este é apenas uma sugestão do narrador que não afirma nada com certeza. O vaivém da narração e seu aspecto circular, na medida em que termina negando as afirmações iniciais, demonstram a precariedade desse narrador que não vai além das fronteiras impostas pela própria matéria a ser narrada, ou seja, a precariedade e a solidão a que todas as personagens estudadas estão sujeitas; afastadas das outras pessoas, elas constituem mundos isolados e inseguros.

A preferência pelo tempo verbal do presente do indicativo, nas narrativas que estudamos, pode apontar para a continuidade de um estado de coisas que avança sem nenhuma possibilidade de mudança, configurando-se em uma presença durativa da alienação, da violência e da morte. Temas estes que permeiam todos os três contos deste trabalho, e a obra de Modesto Carone como um todo. Segundo o próprio autor,

a presença da morte em **Por trás dos vidros** talvez tenha uma explicação. Em primeiro lugar, ela é o estágio terminal da violência urbana, em segundo porque de acordo com a psicanálise, que entende do assunto, o homem tem três noivas: a mãe, a esposa e a morte. É possível que eu esteja noivando pela última vez, mas isso não significa que esse noivado seja breve. Montaigne dizia que filosofar é aprender a morrer.⁸⁶

⁸⁶ CARONE, Modesto. Diante do vazio, a fabulação. Entrevista cedida por e-mail a Rogério Pereira para o jornal literário **Rascunho**. [online] Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=5&lista=0&subsecao=0&ordem=1801>> [acessado em 08 nov. 2009].

A realidade, em que os narradores e as personagens dessas três pequenas narrativas de Modesto Carone se movem ou permanecem paralisados, é a mesma realidade em que nós vivemos, ou pensamos viver, e na qual estamos irremediavelmente inseridos. A falta de referências espaciais ou temporais pode ser um recurso autoral a nos dizer que o Brasil está inserido em uma realidade muito mais ampla, abrangente.

A especificidade brasileira desses contos é de difícil apreensão, em parte pela matéria opaca de que são constituídos, e merecerá novo estudo mais aprofundado e focado nesse aspecto. Intuímos apenas que essa especificidade possa estar relacionada ao fato de que a cultura e as vivências da humanidade em geral, pelo menos das civilizações diretamente ligadas ao mundo do capitalismo tardio, estão agora globalizadas e o destino de um pode vir a ser o destino de muitos. Todos participam e sofrem com as mazelas de uma realidade que se resume em violência, solidão e alienação. Para Modesto Carone, as personagens são imaginárias, mas vivem situações bem possíveis.

É no limite da experiência e nos confins de uma linguagem às vezes gelada que fixo a abertura para o "outro mundo", de onde jorra a alienação contemporânea, aqui depurada pela forma estética. Esse "outro mundo" é a contradição daquele onde ele nasceu por necessidade artística (e humana). Retomando Adorno: "A poesia sonha um mundo onde as coisas seriam diferentes". A literatura brasileira atual, até onde a conheço bem, é naturalista e atende à urgência histórica do documento, que faz parte da tradição estética do cronista, segundo Antonio Candido.⁸⁷

A literatura passa a desempenhar, portanto, um papel de "brilho de vaga-lume" a iluminar, mesmo instantânea e precariamente, a

⁸⁷ *Idem, ibidem.*

escuridão das relações humanas reificadas e sempre vigiadas.

Por isso a literatura não é interpretação, mas potência interpretativa: virtude potencial, em suspensão, à espera. O que (nos) espera? Sua “ilegibilidade”, aquilo que não se oferece à primeira abordagem, não se entrega, o que pega e agarra, a parte sediciosa abandonada aos que virão: o lugar do impensado do texto, que faz de sua maneira de pensar um pensamento insubstituível, sem igual.⁸⁸

A obra de arte, ao formalizar aspectos sociais, salienta para o leitor a complexidade das relações sociais, em que o mundo, administrado e regulamentado por instâncias desconhecidas, faz de cada um nós um títere e uma engrenagem que pode ser facilmente substituída. A obra literária de Modesto Carone não facilita ou edulcora a leitura, mas aponta um caminho que pode ser o da percepção, mesmo que mínima, de nossa realidade. Ao utilizar-se da linguagem como instrumento, trabalhando-a com mestria, traz em seu cerne a marca das obras de arte que permanecem e apresenta o selo daquelas que podem ajudar a quebrar o gelo que há dentro de nós, e nos mostrar, por meio da forma conciliada da obra literária, o seu duplo dialético: que a sociedade é fragmentada, dividida, violenta e sem sentido.

⁸⁸ RIAUDEL, Michel. Quando a ficção se recorda, quando o sentido passa a existir. In: **Novos Estudos Cebrap**, nº 84, julho de 2009, p. 261.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1 Do autor – livros de ficção

CARONE, Modesto. **As Marcas do Real**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Aos Pés de Matilda**. São Paulo: Summus Editora, 1980.

_____. **Dias Melhores**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

_____. **Resumo de Ana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Por Trás dos Vidros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

7.2 Do autor – livros de ensaios, entrevistas, artigos.

CARONE, Modesto. Anotações sobre o conto. **Boa Companhia: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 7-10.

_____. Diante do vazio, a fabulação. Entrevista cedida por e-mail a Rogério Pereira para o jornal literário **Rascunho**. [online] Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=5&lista=0&subsecao=0&ordem=1801>> [acessado em 08 nov. 2009].

_____. Entrevista concedida a Eduardo Manoel de Brito. In: BRITO. Eduardo Manoel de. **Quando a ficção se confunde com a realidade**. As obras *In der Strafkolonie*/Na Colônia Penal e *Der Process*/ O Processo de Kafka como filtros perceptivos da ditadura civil-militar brasileira. 2005. 379 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, pp. 406-425.

_____. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Mimese e Contradição. Entrevista com Modesto Carone. In: **Rodapé**. Crítica de literatura brasileira contemporânea São Paulo: Ed. Nankin, nº 1, pp. 185-206, Nov. 2001.

_____. O Realismo de Franz Kafka. In: **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, nº 80, pp. 197-203, mar. 2008.

7.3 Geral

ABREU, Caio Fernando. Curto e Denso. In: **Revista Veja**, São Paulo: Ed. Abril, pp.111-112, 31 jul. 1980.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo; Palestra sobre Lírica e Sociedade. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

_____. Anotações sobre Kafka. In: **Prismas**. São Paulo: Ática, 1997.

AGUIAR, Flávio. Nem "boom" nem "bim". **Movimento**, 3 mai. 1976, p. 18.

ALMEIDA, Jorge de. Hermetismo & Alienação. In: **Magma**. Revista da Pós-graduação do DTLLC. São Paulo: FFLCH/USP, nº 1, pp. 41-50, out. 1994.

ANDERS, Günter. **Kafka: Pró e Contra**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Kafka: Pró e Contra**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Lição de coisas. **Nova Reunião**. Rio de Janeiro: José Olympio, v. 2, 1983, p. 379-380.

ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett. O Silêncio Possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética**. São Paulo: Edusp, 1995.

ARÊAS, Vilma. A Idéia e a Forma: a Ficção de Modesto Carone. In: **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, nº 49, pp. 119-139, Nov. 1997.

ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, Realismo, Alegoria: O romance brasileiro recente. In: **Achados e Perdidos. Ensaios de Crítica**. São Paulo: Polis, 1979, pp.79-115.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp. 459-485.

BARRETINI, Célia. **Samuel Beckett: Escritor plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BECKETT, Samuel. **Malone Morre e Dias Felizes**. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.

_____. **Molloy**. São Paulo: Editora Globo, 2007.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza; O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp. 114-119 e 197-221.

BORNHEIM, Gerd. O sujeito e a norma. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp.247-260.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. Os estudos literários na Era dos Extremos. In: **Rodapé**. Crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Ed. Nankin, nº 1, Nov. 2001.

_____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1981.

BUENO, André. O mosaico da memória. In: **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro: UFRJ, nº 12, pp. 161-179, jan./jun. 2005.

CAMILO, Vagner. **Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das trevas**. Cotia: Ateliê editorial, 2001.

CANDIDO. Antonio. A crise na literatura brasileira. In: **Banas: Revista industrial e financeira**, ano 22, nº 1109, São Paulo, pp.42-48, set. 1975.

_____. A literatura brasileira em 1972. In: **Arte em Revista**. Ano I, nº 1, São Paulo, pp. 20-26, jan./mar. 1979.

_____. A nova narrativa. In: **A Educação pela Noite**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. Contos; Esclarecendo. In: **Revista Literatura e Sociedade**. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, nº 5, pp.182-189, 2000.

_____. **Formação da Literatura Brasileira.** Momentos Decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Literatura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. Prefácio; Dialética da malandragem. In: **O Discurso e a Cidade.** São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp. 9-54.

_____. **Um funcionário da Monarquia: Ensaio sobre o segundo escalão.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARNEIRO, Geraldo. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 7 abr. 1985, Revista de Domingo.

CORTÁZAR, Júlio. Casa Tomada. In: RAMAL, Alícia (org.). **Contos Latino-Americanos Eternos.** Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005, pp. 9-14.

CHAUÍ, Marilena. Comentários. In: **Subjetividades Contemporâneas.** São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, Ano 01, nº 01, pp. 18-25, 1997.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

DESCARTES, René. **Meditações.** São Paulo: Nova Cultural, Coleção *Os Pensadores*, v. 15, 2000.

EAGLETON, Terry. **As Ilusões do Pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ELIA, Luciano. **O Conceito de Sujeito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador.** v. 1, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FEHÉR, Ference. **O Romance está Morrendo?** São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. Tradução de Marilene Carone. **Novos Estudos Cebrap**, nº 32, pp.128-142, mar. 1992.

_____. O Mal-Estar da Civilização. **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, pp. 81-170, 1974.

FRIEDMAN, Norman. O que faz um conto ser curto? In: **Revista USP**. São Paulo: USP CCS, nº 63, pp. 219-230. (Originalmente publicado como: "What Makes a Short Story Short?, In: Charles E. May (ed.) **Short Story Theories**. Ohio University Press, 1976).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In: **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 55-72.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

_____. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GHIRALDELLI JR., Paulo. **O Corpo de Ulisses**: Modernidade e Materialismo em Adorno e Horkheimer. São Paulo: Editora Escuta, 1996.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos. O Breve Século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HORKHEIMER, Max. Ascensão e declínio do indivíduo. In: **Eclipse da Razão**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976, pp. 139-172.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Narrativas do Espólio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **O Castelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O Processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Um Médico Rural**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KEHL, Maria Rita. As Máquinas Falantes. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Homem-Máquina. A ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: Edusp, 2002.

LUKACS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

_____. Narrar ou Descrever. In: **Ensaaios sobre Literatura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968, pp. 43-94.

MARCUSE, Herbert. A origem do indivíduo reprimido. In: **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1999.

MARX, Karl. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1988.

MATOS, Olgária. O corpo e o poder. In: **Revista de Administração de Empresas**. Rio de Janeiro, ano 1, nº 24, pp. 42-44, jan./mar. 1984.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MICELLI, Sérgio. **Intelectuais e Classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MIGUELOTE, Carla. A poética de Luis Miguel Nava: "Vem sempre dar à pele o que a memória carregou". In: PEDROS, Célia; ALVES, Ida (org.). **Subjetividades em devir**. São Paulo: Sette Letras, 2008, pp. 33-40.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Edições Loyola, Tomo 3, 2000, pp. 1710 -1716.

OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da Catástrofe**. Experiência Urbana e Indústria Cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin, 2001.

PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov. In: **Ficções: Leitores e Leituras**. Cotia: Ateliê, 2001.

RABELLO, Ivone Daré. Entre chacais e árabes. In: **Magma**. Revista da Pós-graduação do DTLLC. São Paulo: FFLCH/USP , nº 1, pp. 31-40, out. 1994.

RIAUDEL, Michel. Quando a ficção se recorda, quando o sentido passa a existir. In: **Novos Estudos Cebrap**, nº 84, pp.251-261, jul. 2009.

RIBEIRO, Renato Janine. **A sociedade contra o social**. O alto custo da vida pública no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões Sobre o Romance Moderno. In: **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 75-97.

_____. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Individualismo e Coletividade. In: **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 213-217.

SALECL, Renata. **Sobre a Ansiedade**. São Paulo: Unisinos, 2004.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Corpos de Passagem. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.

_____. Cultura e Política, 1964-1969. In: **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 70-111.

_____. Uma barata é uma barata é uma barata. In: **A Sereia e o Desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. Pressupostos, Salvo Engano, de *Dialética da Malandragem*. In: **Que Horas São?** São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp.129-155.

SOUZA, Ana Helena. **Molloy**: dizer sempre, ou quase. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. **Molloy**. São Paulo: Editora Globo, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária. Polêmicas, diários & retratos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TAVARES, Cássio da Silva Araújo. **O Conto e o Conto Contemporâneo**. 2003, 602f. Tese (Doutorado em Teoria literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

TITAN JR., Samuel. Günther Anders leva checo a julgamento em Pró & Contra. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 abr. 2007. Caderno 2.

VENTURA, Roberto. Prosa Experimental no Brasil. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, n.8, pp.240-247, 2005.

WALDMAN, Berta; PÉCORA, Alcir. As Partes do Jogo. In: **Discurso**. São Paulo: Departamento de Filosofia – FFLCH-USP, nº. 12, pp. 99-111, 1980.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.