UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCIÊNCIAS LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
CAMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

PAULO LARA GALVÃO FILHO

O REALISMO AGUDO DE MODESTO CARONE

São José do Rio Preto – SP

2004

PAULO LARA GALVÃO FILHO

O REALISMO AGUDO DE MODESTO CARONE

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

São José do Rio Preto – SP
2004

Galvão Filho, Paulo Lara.
O realismo agudo de Modesto Carone / Paulo Lara Galvão Filho – São José do Rio Preto : [s.n.], 2004
112 f. ; 30 cm.

Orientador: Marcos Antonio Siscar
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica - Séc. XX. 2. Contos brasileiros - História e crítica - Séc. XX. 3. Realismo na literatura. 4. Subjetividade (Literatura) 5. Identidade na literatura. 6. Narrativa. 7. Carone Netto, Modesto, 1937- - As marcas do real - Aos pés de Matilda - Dias melhores - Crítica e interpretação. I. Siscar, Marcos Antonio. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81).09

"(...) A laranja é uma fruta
Redonda por vossas mãos
Vós me entrega com certeza
E eu deixar cair no chão (...)"

"Meu Divino Pai" (hino extraído de
O Cruzeirinho, Mestre Raimundo Irineu Serra)

A meu filho Rael,
que trouxe no nome e na vida
minha busca pelo “real”

A meu orientador *Marcos Siscar*, pela paciência e pela amizade desde os tempos da graduação, e por tolerar minha dificuldade com hierarquias e protocolos;

A *Modesto Carone*, por ter me concedido, com tamanha gentileza e solicitude, uma entrevista em sua casa. Agradeço, também, pelos 7 anos de intensas reflexões e amadurecimento pessoal possibilitados pelo estudo de sua obra;

A minha querida mãe *Lene*, por todo o amor, carinho e dedicação que superam o tempo e as distâncias;

Ao inestimável amigo *Marcelo Pessoa***,** pelo apoio em todos os momentos, pelas valiosas sugestões, e pelos estapafúrdios projetos da insólita "Confraria da Marreta";

A meus irmãos *Milene*, *Maurício*, *Patrícia e Lícia*, pela amizade e pelo companheirismo de sempre;

À *Marisa Poloni*, a *José Luiz Gleriani* e a *Carmen Lúcia* pelo apoio espiritual e pelo acompanhamento ao longo dessa sintaxe tortuosa dos últimos anos,

Ao *Céu do Mundo Novo*, *Céu de Maria*, e toda a comunidade do Santo Daime, pela luz, amor e toda a compreensão que me tem sido dada;

A *Pojito Angelotti* e *Haline Arantes* pela valiosa experiência de trabalharmos juntos e, sem dúvida, pelos tantos elos que inauguram a música da *Polaris*;

Ao *CNPq*, que contribuiu decisivamente para a realização desse projeto;

E a todos os amigos e colegas presentes no decorrer de todo o processo;

Meus sinceros agradecimentos.

GALVÃO, P. L. F.º. *O realismo agudo de Modesto Carone.* São José do Rio Preto, 2004, 112 pág. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

RESUMO:

Este trabalho tem como objeto a análise dos livros que compõem a trilogia de contos do escritor paulistano Modesto Carone: *As marcas do real* (1979), *Aos pés de Matilda* (1980) e *Dias melhores* (1984). A proposta é examinar a maneira pela qual há uma problematização do conceito de "real" nos contos do autor, por meio da tensão enunciativa que se instaura entre o discurso do narrador (ou o que entendemos por subjetividade), e o aspecto objetivo do "real" (o mundo físico representado ficcionalmente). Ao estabelecer uma articulação ambígua entre essas duas instâncias, seus contos redimensionam os termos do "real", caracterizando uma espécie de *realismo agudo.* A presença de um *narrador insciente* ajuda, também, a esclarecer os freqüentes desdobramentos narrativos, a sintaxe das deformações, bem como o efeito generalizado de uma crise de identidades na ficção caroniana. Paradoxalmente, seus contos sugerem uma utopia humanista por meio da consciência multifacetada que surge dos embates entre o sujeito e seu "outro".

Palavras-chave: Modesto Carone, conto brasileiro, realismo, narração.

GALVÃO, P. L. F.º. *The Pointed Realism of Modesto Carone.* São José do Rio Preto, 2004, 112 pág. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

ABSTRACT:

In this study we intend to analyze the trilogy of short-stories by Brazilian writer Modesto Carone: *As marcas do real* (1979), *Aos pés de Matilda* (1980) and *Dias melhores* (1984). The purpose is to examine how his short-stories bring a problem to the definition of "real" in Literature, creating a tension between the narrator's point of view (or subjectivity) and the objective aspects of "real" (the representation of the physical world in fiction). Revealing an ambiguous articulation between both elements, his short-stories resize the identities of "real" to a sort of *pointed realism.* The presence of an "unaware" narrator helps us understand the constant unfolding of the stories, the syntax of the deformations, as well as a general effect of a crisis of identities in Modesto Carone's fiction. Paradoxically, his short-stories suggest a humanist utopia that can be seen through the multiple consciousness that arises from the conflicts between the subject and the "others".

Keywords: Modesto Carone, Brazilian short-story, realism, narration.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 10

CAPÍTULO 1 – REALISMO E NARRATIVA

1.1. Os contos de Modesto Carone 24

1.2. A problematização do “real” 26

1.3. O fenômeno da insciência 33

1.4. Os desdobramentos narrativos e a linguagem 37

1.5. A psicanálise e a compreensão do “real” 49

CAPÍTULO 2 – PROCESSOS DE DEFORMAÇÃO DO “REAL”

2.1. As manifestações da repressão..... 55

2.2. A poética do desfazimento..... 58

2.3. “O contato penoso com os objetos”..... 63

2.4. A deterioração da personagem 66

2.5. O jogo entre exterior e intimidade..... 70

2.6. A sintaxe da deformação..... 77

CAPÍTULO 3 – UMA POÉTICA DA DEFORMAÇÃO 84

CONSIDERAÇÕES FINAIS 102

BIBLIOGRAFIA 107

INTRODUÇÃO

O trabalho que se apresenta a seguir tem como objeto a análise dos livros que compõem a trilogia de contos do escritor paulistano Modesto Carone, a saber: *As marcas do real* (1979), *Aos pés de Matilda* (1980) e *Dias melhores* (1984). A proposta é examinar a maneira pela qual há uma problematização do conceito de "real" nos contos do autor, por meio da tensão enunciativa que se instaura entre o discurso do narrador (ou o que entendemos por subjetividade), e o aspecto objetivo do "real" (o mundo físico representado ficcionalmente). A relação conflituosa que estas duas instâncias estabelecem ao longo da ficção caroniana viabiliza o processo de súbita revelação de um sentido existencial ao longo do texto, por meio de uma enunciação ambígua. Ao evidenciar essa pista dupla, na qual ocorre um redimensionamento dos termos do "real", o material ficcional desenvolvido por Carone caracteriza o que chamaremos de *realismo agudo*, em oposição ao realismo naturalista feito nos séculos XVIII e XIX, que tentava representar a realidade a partir de pressupostos positivistas e cientificistas.

A caracterização que fazemos ao longo do trabalho entre os diversos procedimentos de representação realista configura um interesse particular dos estudos literários: as maneiras pelas quais se constrói o realismo na literatura. As tentativas de se definir as diversas formas de realismo literário demonstram a preocupação que a literatura tem a respeito dos problemas de representação do "real" e, conseqüentemente, com a relação que um determinado texto ficcional mantém com a realidade que o procede, assim como com o "real", num sentido mais abrangente.

No entanto, sabe-se que a representação literária do "real" só se faz possível mediante a apreensão de um quadro a que conferimos o nome de *realidade.* A realidade consiste em uma *cristalização* de um aspecto restrito da totalidade do "real". Sem esse recorte do "real" qualquer apreensão ou intelecção se tornaria inviável. Usamos o termo "realidade", neste trabalho,

portanto, para significar uma leitura do “real”, um olhar que o recorta de alguma maneira, focalizando um aspecto de uma totalidade hipotética. A análise das motivações distintas que operam na articulação dessa realidade revela as *marcas* do “real”, já que estas imprimem em algum *objeto* ou algum *sujeito* uma refração possível do “real”. Dessa forma, entendemos que o “real” se manifesta no sujeito *através* da realidade que o recorta e dimensiona sua identidade.

A definição de “real”, por sua vez, comporta a utopia de uma totalidade que jamais pode ser enunciada sem implicar em um recorte, ou em visões parceladas que são, invariavelmente, motivadas pelos diversos elementos responsáveis pelo ato de construção simbólica, tais como os referenciais e valores da cultura em questão, os processos psíquicos do sujeito, assim como as formas lingüísticas de que se dispõe para representar o mundo e proceder a qualquer processo de *significação.*

A problematização do “real” surge, na trilogia de Modesto Carone, quando a descrição das cenas e dos processos vivenciados pelas personagens desencadeia possibilidades múltiplas de leitura, revelando, dessa forma, a crise daquelas identidades que tradicionalmente constituem a unidade e coesão do relato, tais como a caracterização individual da personagem, a seqüência dos eventos numa ordem cronológica ou psicológica, ou ainda a objetividade do espaço físico dos contos. A *visão aguda* a que nos referimos sugere que essa percepção múltipla, motivada pela crise dos elementos significantes na narrativa e pelas visões parceladas, configura um realismo que não se restringe à fachada, ou a uma caracterização estável.

O termo realismo agudo implica em uma forma de realismo que atinge em diversos graus a estrutura do texto, propiciando, dessa forma, um olhar que incide sobre a densidade da realidade narrada e questiona os limites e ambigüidades de sua enunciação. A descrição dos procedimentos que desencadeiam essa percepção aguda do “real”, assim como suas implicações em

relação à constituição da identidade do sujeito na narrativa caroniana configuram o objetivo central de nossa tese.

As três obras aqui analisadas apresentam continuidades, tanto no que diz respeito à técnica de composição narrativa, como também à abordagem de um universo temático que explora as mais inusitadas situações de alienação, nas quais as fronteiras que delineiam a subjetividade e aquelas que definem o que se entende por espaço externo se confundem. Embora o gênero em questão possa ser facilmente associado ao realismo fantástico, já que aposta nas imagens do delírio e do absurdo, o conto caroniano não segue exatamente esta trajetória. Ao observarmos cuidadosamente os processos que desencadeiam essas imagens insólitas, percebemos uma articulação oblíqua que nos revela freqüentemente sentidos simultâneos e caminhos velados, tornando inviável interpretarmos os contos apenas como alegorias ou, então, como devaneios calcados na subjetividade.

Ao expor as complicações provocadas por uma articulação do “real” que se revela constantemente ambígua, aliada à freqüente problematização das identidades na narrativa, entendemos que os contos de Modesto Carone instauram uma maneira particular de se definir o realismo literário, caracterizando uma compreensão aguda dos fenômenos da mimese e da representação do ‘real’ em literatura. Justamente por isso, o trabalho pretende situar o próprio conto de Carone, seu alcance e novidade com relação ao horizonte das reflexões sobre a narrativa realista.

Nossa dissertação toma como ponto de partida a análise dos diversos procedimentos por meio dos quais se pode compreender o jogo ambíguo que ocorre entre o discurso do narrador e a objetividade do “real” nos textos do autor. Buscamos, dessa forma, elucidar as bases de um realismo agudo, presentes no trabalho ficcional desenvolvido na trilogia. Nesse sentido, o trabalho não visa exatamente à exposição analítica de todo o conjunto ficcional

que integra a trilogia, mas focaliza aspectos estruturais e estéticos que fundamentam esse realismo agudo ao longo das obras, destacando alguns momentos pontuais em que essas questões se tornam evidentes.

No capítulo 1, intitulado "Realismo e Narrativa", procuramos apresentar as peculiaridades da obra de Carone, introduzindo o leitor ao universo complexo de seus contos. Por meio de situações insólitas, em que sempre há uma ameaça iminente desferida à protagonista, os contos da trilogia oferecem resistência às primeiras leituras. Ao adentrarmos os horizontes reduzidos de suas personagens, a malha textual nos conduz por caminhos interpretativos ambíguos e que a todo instante parecem contradizer a si próprios. É difícil, por mais modesta que seja a análise, apreender a unidade de um texto que parece apontar justamente para a ruptura de sentidos, para a fragmentação das palavras e referências. As freqüentes citações, veladas e explícitas, em vez de esclarecerem o texto, apontam para uma *releitura deformada* do material abordado, já que multiplicam os ângulos de visão na narrativa e redimensionam o sentido original da expressão citada.

A primeira pergunta que se coloca ao final das leituras e do tratamento de choque a que se submete o leitor pela complexidade do texto é: o que é o "real"? Como é possível determinar a realidade dos seres e das coisas que habitam cada cena dos contos da trilogia? Essa realidade pode ser resumida apenas ao diálogo intrincado entre a subjetividade e as manifestações objetivas do mundo externo? Pensando nisso, esse primeiro capítulo discute a problemática da representação do "real" por meio da exposição de textos críticos e leitura de alguns trechos de contos da trilogia.

Com esse intuito, entendemos que um aspecto fundamental da narrativa caroniana consiste na dualidade que se estabelece entre a articulação da subjetividade e a objetividade. Por um lado, pode-se observar que a subjetividade, ou o discurso do narrador, produz a objetividade. E por outro

lado, cabe observar o inverso: o aspecto objetivo da realidade também determina a subjetividade de um texto. No primeiro caso, a subjetividade é compreendida como espaço de produção da realidade, já que esta última não consiste em um produto pré-existente. As relações, nesse caso, entre um texto qualquer e sua definição de realidade dependem exclusivamente de uma motivação subjetiva, mesmo que esta se encontre em um estado de latência ou esteja oculta pelos marcadores da confecção textual. A obra de Carone, no entanto, também sugere o inverso, em sua articulação ambígua: o mundo objetivo é o ponto de partida para a formação da subjetividade. Nesse sentido, ao examinarmos a subjetividade das personagens que habitam esses contos, poderemos encontrar as marcas de um aspecto objetivo do "real", determinado pelas condições da relação que o sujeito estabelece com seu contexto social e histórico imediato.

Justamente por essa dualidade, a psicanálise se mostra tão eficaz na discussão dos problemas sobre os quais nos debruçamos. Ela lida, por assim dizer, tanto com a ruptura de sentidos quanto com a simultaneidade. É a maneira de entender o 'real' que confere à psicanálise sua interface com diversas ciências humanas, tais como em estudos de antropologia, sociologia, literatura, dentre outros. Essas ciências, assim como a psicanálise, entendem a linguagem e o signo como sentidos flutuantes, dependentes de contexto e passíveis de associações e releituras incessantes. Nesse caso, o *dizer* tem o poder de *fazer ver*. Poderíamos, ainda, dizer que por meio do discurso ocorre a *materialização* de uma realidade. A maneira da psicanálise conceber a linguagem carrega, portanto, um princípio de problematização das identidades do signo, negando a estabilidade ao mostrar aquilo que a palavra poderia também ser.

Diferentemente, para as ciências exatas, numa visão mais tradicional, a interpretação da realidade deve conduzir a sentidos unívocos, ou convencionais. Consideram que o visível se enraíza na fala, como se as coisas possuíssem uma linguagem natural em que o dizer se encontra subordinado ao ver. Por meio

desse sentido institucionalizado da palavra, procura-se manter a estabilidade e funcionamento coercitivo dos sistemas e o regulamento da conduta humana. Isso explica porque toda palavra manifeste, subjacente a ela, um discurso, uma ideologia que a restringe, e a torna funcional, burocrática.

Tal caracterização é, de certa maneira, análoga às idéias de representação realista, tal como apregoada pelo realismo burguês dos séculos XVIII e XIX, que partia do pressuposto de que a realidade é algo existente a priori. Devido a isso, essa prática realista resultou no que hoje se considera um realismo ingênuo ou, ainda, realismo de fachada. Acreditamos que a ingenuidade em questão refira-se à tentativa desses escritores realistas de descrever a realidade objetivamente, tentando, com isso, obter um quadro fiel da totalidade do "real". Essa compulsão pela objetividade é conseqüência imediata dos discursos cientificistas e do Positivismo que marcavam a época. Esse tipo de representação realista caracteriza-se pela ênfase na objetividade e pela tentativa de se romper com toda e qualquer marca subjetiva na confecção do texto literário. O que esses escritores obtiveram, no entanto, com essa posição ideológica, consiste na representação de um quadro restrito do "real" que, em vez de descrever a totalidade, privilegia alguns aspectos legitimadores desse discurso, tais como a observação racionalista do sujeito e do meio ambiente e a crença na objetividade.

Nesse caso, o "real" tomado como ponto de partida é um produto cristalizado das relações sociais, representa uma determinada *realidade*, ou um quadro passível de apreensão. A leitura do texto "O Efeito de Real", de Roland Barthes (1972), ajuda a esclarecer a maneira pela qual esse realismo procurava criar a ilusão do "real". Segundo Barthes, a ilusão realista que caracterizava essa fachada naturalista se dava pelo uso da "notação insignificante" ou, em outras palavras, pelo esvaziamento de sentido das palavras que deveriam sinalizar os aspectos externos desse "real". Alguns elementos da narrativa cumpriam,

portanto, apenas a função de significar o “real”, representando um emblema da objetividade do texto.

No entanto, a obra de Carone parece abalar esse realismo de fachada ao denunciar, por meio de sua enunciação ambígua, que simultaneamente revela a exterioridade e a intimidade do “real”, as convenções falseadas do discurso “realista”. A ilusão de plenitude ocorre porque o texto realista ingênuo pretende que a natureza, o “real” possa manter-se intacto, imóvel, passível de análise e compreensão de sua totalidade. O conjunto da obra de Modesto Carone, contudo, aponta para a inviabilidade desse conhecimento do todo. Isso se relaciona mais especificamente ao fenômeno da *insciência*, decorrente das transformações materiais sofridas pela sociedade ocidental. A divisão do trabalho em série, a repressão gradual da imagem da morte, assim como o advento da era da informação sinalizam a angústia de um novo paradigma: aquele em que a experiência da totalidade converte-se numa nostalgia inviável.

No capítulo 2, “Processos de Deformação do Real”, abordaremos alguns dos procedimentos estéticos e sintáticos dos quais o autor lança mão para indicar a relação com o ‘real’ nos contos da trilogia. Como veremos, a utilização de recursos estruturais que desencadeiam as ambigüidades caracteriza o ponto preciso da ficção caroniana em que as deformações ajudam a compreender a relação entre o elemento externo e a subjetividade nos contos. Esses processos de deformação, que se lêem de imediato na obra caroniana, surgem porque entre a representação de uma determinada realidade e seu aspecto objetivo se interpõe uma ambigüidade, ocasionando um abalo da realidade ali apresentada.

Embora a expressão “deformação do real” carregue um sentido de que o “real” é algo passível de ser apreendido de forma estável e unívoca, entendemos que todo “real” denota uma construção baseada em motivações psíquicas e discursivas. A escolha do termo “deformação” deve-se ao fato de que, no realismo agudo empregado por Carone, a representação e a figuração do real

apenas viabilizam-se pelo impacto que exercem sobre a expectativa “naturalista” do leitor, filiada a um reconhecimento discursivo, estético, psíquico, etc. da realidade. Isso se torna claro na medida em que seu texto evidencia essa duplicidade que reveste o “real”: sua compreensão é possível apenas por meio da intrincada relação entre sujeito e objeto.

Logo no começo do segundo capítulo, procedemos a uma análise de algumas manifestações da repressão nos contos da trilogia. Acreditamos que essas imagens se relacionam com os processos de deformação do “real”, já que os motivos pelos quais o “real” se apresenta de forma deformada na literatura de Carone, remetem à existência de um elemento fortemente repressor nos contos da trilogia. Esse elemento consiste da necessidade, para a personagem, de se negar o irracional, numa tentativa compulsiva de organizar a realidade de forma sistemática, assim como de controlar as forças que fogem ao controle, sejam estas as forças que resultam do conflito com o próprio inconsciente ou as forças que representam as marcas repressoras da sociedade. As deformações que percorrem os diversos cenários da trilogia revelam simultaneamente aquilo que se quer reprimir e aquele que reprime. Nesse sentido, as personagens representam as manifestações da repressão ao desnudarem a experiência desse embate inútil com seus “outros”. A inscrição da dualidade se dá no próprio efeito ambíguo dessas deformações: são ao mesmo tempo a contradição e afirmação de uma determinada experiência da realidade.

Nesse sentido, esses procedimentos sintáticos funcionam com base numa poética do desfazimento das formas e dos caracteres que representam a objetividade do mundo. Nada se fixa perenemente no espaço da narrativa: as releituras das expressões familiares e os sentidos múltiplos se disseminam. O que se coloca em questão, muitas vezes, é a transformação simbólica do sujeito em objeto, mediante uma relação de dependência para com os objetos de seu convívio. Tal fenômeno, conhecido como reificação, configura um sintoma

agudo das relações sociais contemporâneas. A reificação torna difícil, para o sujeito, adquirir referências externas estáveis no processo de constituição de sua identidade. Embora o sujeito procure agir acreditando nas suas próprias representações simbólicas acerca dos objetos e pessoas, vivencia a experiência contínua do redimensionamento da realidade: a unidade subjetiva que pretendia alcançar refaz-se incessantemente no confronto com a exterioridade. Conseqüentemente, há uma desvalorização da personagem, pois esta não encontra bases sólidas (em outras palavras, referenciais estáveis) para sua auto-definição, e tampouco pode referir-se aos objetos do mundo material como representações precisas de suas motivações íntimas ou como pilares de sua referência social.

Para demonstrar grande parte dos procedimentos citados no segundo capítulo, mais detidamente, analisamos, no capítulo 3, intitulado "Uma Poética da Deformação", o conto "Utopia do Jardim de Inverno por um Doutor em Letras", que integra o livro *As Marcas do Real* (1979). No conto em questão, o narrador faz uma descrição minuciosa de um jardim de inverno, descrevendo as mínimas transformações que se passam no interior da estufa. Esse texto enfeixa, exemplarmente, os processos sintáticos aos quais havíamos nos referido. Ao final do conto, percebemos que a utopia a que alude o título refere-se à impossibilidade de se entender o "real" de forma estável. O aparente mutismo e imobilismo das cenas descritas desvela, vertiginosamente, súbitas transformações que apontam para a contradição dessa estabilidade. Dessa forma, o texto questiona se a representação do "real" pode conter os indícios de uma prática libertária, ao abalar as identidades cristalizadas do mundo que se descreve.

Em muitos outros contos da trilogia, também tem-se a impressão de que uma aura subjetiva circunda os trastes do quarto, os demais cômodos, assim como os utensílios domésticos, demonstrando que o sujeito depende de uma

apreensão do meio externo para alcançar a si próprio. O problema se instala quando a personagem se mostra incapaz de decifrar as relações ocultas entre os objetos e a definição de sua intimidade. E, no entanto, essa exterioridade caótica é peça central dessa experiência, pois é o que permite ao "eu" traçar uma ponte entre a compreensão da objetividade e a definição de seus valores internos.

A tentativa da personagem de traçar uma unidade constitutiva, seja aquela que pode lhe conferir uma identidade possível, ou ainda a unidade que permite a aquisição de uma consciência acerca do conjunto de forças que atuam na dinâmica do evento narrado, repousa sobre um impasse: as relações dessa personagem com o espaço são permeadas pela *insciência,* ou seja, o narrador e a personagem não conseguem, na maioria das vezes, dar sentido ao evento que se propõem a narrar. Havíamos, no capítulo 1, discutido alguns dos ângulos pelos quais se percebe o fenômeno da *insciência,* tanto no âmbito da narrativa contemporânea como no contexto das transformações sociais no Ocidente a partir das revoluções industriais. Essa insciência, ou desconhecimento, se torna evidente na narrativa por meio do que Carone (1986) denominou *narrador insciente,* que é aquele narrador que nada sabe e leva o leitor a um estado de ignorância generalizada quanto ao que se sucede na narrativa. Este narrador, por caracterizar um estado de coisas contemporâneo, provoca um redimensionamento dos valores gerais que definem o "real" na literatura. A fragmentação com que são narrados os diversos aspectos do "real" pauta as relações que a personagem estabelece com a exterioridade do "real". Justamente onde se inserem as faltas provocadas por essa visão parcelada do "real" ocorre a dramatização da busca de uma identidade.

A trilogia de Modesto Carone prefigura a busca de uma liberdade, e não a sua realização. Essa liberdade se obtém por meio da consciência do sujeito em relação ao seu "outro". O texto caroniano, ao desnudar os nós intrincados da articulação entre o 'eu' e o mundo externo, opera uma espécie de desfiguração

das realidades cristalizadas, criando uma nova identidade do mundo. Nesse sentido, a liberdade se insere em sua ficção como renomeação e rearticulação da realidade narrada.

A ambigüidade que a maioria dos contos encerra questiona a linearidade dos discursos e ironiza qualquer solução definitiva. A ficção de Modesto Carone deixa entrever as faltas e as lacunas da representação do "real", apontando, também, para o caráter libertador das ambigüidades na narrativa. A função da ambigüidade em seus textos é mais complexa do aparenta: constata a instabilidade do sentido e a problemática da representação simbólica.

Poderíamos assumir que as revelações provocadas pelos processos de criação de ambigüidades no texto indicam uma liberdade possível? Essa liberdade, sugerida pela possibilidade da transformação, representa o instante no qual o sujeito, incapaz de apreender o sentido total, detém-se na percepção confusa do absurdo, na compressão máxima da experiência, e na vertigem da simultaneidade, em busca de alguma consciência. Nas palavras de Modesto Carone (2004), em entrevista gentilmente cedida para nosso trabalho:

> o conto é aquele instante em que a personagem passa de um patamar de consciência para outro, aquilo que o Joyce chamaria de revelação, de epifania.

No entanto, longe de operar um desdobramento positivo e a conquista de um novo grau de consciência, os contos de Modesto Carone parecem apontar para o impasse desse frágil instante: a personagem encontra-se no limiar da completa alienação e da liberdade provisória. Nesse sentido, esse recurso configura o ponto de oscilação de sua obra, responsável por desencadear as "instantâneas estranhezas" (SÜSSEKIND, 2004), ou a "hora H" do conto caroniano (ARÊAS, 1997), reveladoras de um "real" denso nesse cruzamento de duplicidades.

O conjunto desses questionamentos inscreve nosso trabalho em uma tradicional discussão da teoria da literatura (que, por sua vez, compõe o corpo das considerações finais de nossa dissertação): de que maneira a literatura se define por sua relação com o “real”? Se por um lado, a literatura apresenta um sintoma da relação do homem com o mundo, caracterizando-se como um produto de determinada realidade, por outro lado, a literatura ensina a ver o mundo, ao mostrar suas incongruências e o mal-estar desse sujeito em relação ao mundo, deixando-os sem resolução (CULLER, 1999). Nesse último caso, a literatura revela uma posição auto-reflexiva diante do “real”, constatando os abalos e transformações dessa “realidade” que se desmascara.

Embora a subjetividade e a exterioridade pareçam não possuir elos efetivos (já que suas fronteiras pairam numa representação eternamente móvel), acreditamos que a visão aguda de realismo sugerida pela ficção de Modesto Carone, ao levar às últimas conseqüências a experiência da alienação e da perda de sentido na contemporaneidade, contenha em seu conjunto de procedimentos estéticos e literários um gérmen de liberdade, viável ao menos como denúncia das representações do mundo.

CAPÍTULO 1

REALISMO E NARRATIVA

1.1. OS CONTOS DE MODESTO CARONE

A obra de Modesto Carone propõe um desafio que não se esgota após inúmeras leituras. Referimo-nos, particularmente, ao material ficcional desenvolvido nos livros de contos, *As Marcas do Real* (1979), *Aos Pés de Matilda* (1980) e *Dias Melhores* (1984). A sensação de desconforto que caracteriza a leitura desses livros, concebidos como uma trilogia, surge, em grande medida, da dificuldade em se estabelecer, seguramente, os referenciais do texto. A resistência a uma significação estável, no caso da trilogia, pode ser compreendida a partir de procedimentos narrativos e estéticos que, se por um lado constituem as continuidades entre os três livros, por outro lado, iluminam a relação que estabelecem, numa perspectiva metafórica, entre o indivíduo e sua experiência social. Seus contos problematizam a constituição do "real" e as relações entre subjetividade e objetividade que atuam na composição narrativa. Destacam, portanto, a relevância desses e de outros aspectos para a compreensão da experiência literária contemporânea. Arriscamos, pois, dizer que sua obra, composta por uma linguagem densa, e repleta de possibilidades interpretativas, inaugura uma espécie de ficção que se caracteriza pela revelação constante de rupturas e sentidos móveis.

Levando em conta a experiência de Modesto Carone como crítico literário e ensaísta, podemos perceber que os questionamentos acerca do ser da literatura e a própria problematização dos procedimentos literários aparecem em sua obra, ainda que de maneira indireta: ou pela releitura irônica, ou pelo uso sarcástico de algumas convenções do cânone, como nos diversos títulos dos contos que integram o livro *As Marcas do Real*, já que remetem à expressões comuns às obras da literatura e da crítica mundial, tal como "Crime e Castigo", "Eros e

Civilização", etc. ou como em outros casos, à metáforas de uso corrente, como em "Águas de Março".

A consciência quanto aos moldes da figuração literária configura um dos primeiros obstáculos de seu texto. Esse aspecto de sua obra confere ao texto, em alguns casos, um caráter hermético, demandando uma leitura atenta ao pormenor e a questões estruturais. Isso sugere, a nosso ver, a consciência da escritura literária como um processo laborioso. A leitura de seus contos não fornece um lugar ameno, antes um terreno inóspito, no qual o leitor, por meio de um olhar atento, torna-se sensível às constantes transformações de sentido.

Nesse sentido, lembremo-nos da epígrafe citando Franz Kafka, que abre uma seção de contos do livro *Aos Pés de Matilda*: "Fora daqui! É este meu alvo". Nas palavras de Roberto Schwarz:

> [Modesto Carone] é um artista que não faz concessões. A prosa dele é um acontecimento. É de uma busca de precisão e probidade que leva a achados que são difíceis de interpretar e pertencem a um mundo turvo, no qual se sente muito da monstruosidade contemporânea (1998)

Esse "mundo turvo" ao qual se refere Schwarz (MACHADO, 1998), instaura a angústia do vazio, a cada momento, pela dificuldade de adesão do leitor ao sentido, assim como pela resistência do texto a uma constituição estável. Não obstante, essa sensação de angústia generalizada, diante do indizível, do acossamento, do horror e do caos possui íntima vinculação com o humor insólito e irreverente, produzindo um efeito tragicômico. A dificuldade do leitor consiste, justamente, em interpretar os elos que relacionam as imagens dessa "monstruosidade contemporânea" com o humor refinado.

O tom obscuro e sombrio dos relatos define uma ausência generalizada de fronteiras na narrativa. Seus contos afirmam ao leitor a dificuldade de se delimitar, com exatidão, a constituição do sujeito na narrativa e o espaço dentro

do qual este sujeito atua. Essa problematização de identidades, como veremos, atinge desde a constituição das categorias básicas da narrativa, tais como a personagem, espaço e tempo, como também as relações entre leitor, leitura e texto.

Ao analisar esses problemas, podemos compreender que uma das conseqüências do texto caroniano, tendo em vista as complicações acima mencionadas, consiste em designar um certo modo de interpretar a relação da obra literária com o real. A complexidade dessa discussão encontra-se freqüentemente sinalizada pelas epígrafes e títulos, além do uso constante da deformação das figuras e imagens ao longo da narrativa. Alguns aspectos significativos de sua ficção, como bem observou Vilma Arêas (1997), se delineiam a partir da resistência do texto à leitura, da desarticulação das peças narrativas, do traço desolado das imagens e de certa ironia ou sarcasmo. Tudo isso, em vez de sugerir o caos, aponta para a necessidade da personagem de seus contos de buscar algum sentido, alguma liberdade por meio da rearticulação dos termos do “real” e pela afirmação de uma unidade constitutiva, mesmo que essa unidade jamais se sustente. Acreditamos, devido a isso, que a busca dessa unidade configura a irônica utopia de sua obra.

1.2. A PROBLEMATIZAÇÃO DO “REAL”

Nos textos de Modesto Carone, há a insistência em se apontar para as marcas, ou sinalizações do “real”. Questionamos, portanto, a que “real”, precisamente, seus contos nos direcionam. Efeito paradoxal causa sua ficção ao nos conduzir, inversamente, a situações de uma desordem extrema e de atmosfera absurda. Qual o caráter desse “real”, portanto? Em um artigo para a

Folha de São Paulo (1980), O. C. Louzada Filho discute o aspecto aparentemente contraditório do realismo em Carone:

> Falar a respeito da força realista do trabalho de Carone é algo que, à primeira vista, pode parecer contraditório. A estranheza através da qual o mundo imediato, ou o contingente, é encarado e escrito pelo personagem – em ambos os livros [*As Marcas do Real* e *Aos Pés de Matilda*, em ocasião do lançamento do último] poderia soar ao desavisado como manifestação psicológica de um intimismo oposto ao que se chame de um texto realista. O acento kafkiano – revelado de início na epígrafe mesma de *Aos Pés de Matilda* – reforçaria o equívoco de quem nela se detivesse. (LOUZADA, 1980)

Nesse sentido, Louzada indica um dos procedimentos mais característicos à prosa caroniana: o obscurecimento das fronteiras que definem sujeito e objeto, que se torna evidente na recorrente dualidade entre o "dentro" e o "fora" em seus contos. O autor também sugere que o realismo do contista resida na compreensão dessas tensões entre contrastes, viabilizado com maestria pela técnica de narração e pelo "pleno domínio da linguagem". A ficção de Carone demonstra o perigo de se delimitar com exatidão as fronteiras entre interioridade (ou subjetividade) e a realidade externa, num processo que se assemelha a uma identificação da subjetividade do narrador com a objetividade do espaço externo. Nesse sentido, os contos da trilogia, ao provocarem a fragmentação das fronteiras que definem a constituição dos elementos narrativos básicos (tais como personagem, espaço e tempo), discutem a crise da identidade na contemporaneidade.

Tal processo revela-se essencial na análise de sua obra, já que a preocupação com a denominação de "realismo" e do fenômeno da representação são temas constantemente sugeridos pela leitura dos contos da trilogia. Todavia, a conceituação do termo "realismo", assim como a determinação de seus procedimentos estéticos não é e nunca foi empresa fácil.

À primeira vista, o termo “realismo” remete a uma corrente literária homônima, difundida entre os séculos XVIII e XIX, que se caracterizava, sobretudo, por uma influência decisiva do Positivismo de Augusto Comte, além de outras teorias de cunho cientificista, tais como aquelas embasadas pelos valores e postulados do Determinismo, Darwinismo, etc. Esse realismo conquistou adesão por parte de escritores como Eça de Queiroz, Emile Zola, Aluísio de Azevedo, dentre outros, reforçando, constantemente a idéia de que o texto literário deveria ir ao encontro das descobertas científicas e racionalistas, tendo em vista a descrição de um quadro objetivo. O conceito de “real” apregoado por esses realistas procurava ausentar as marcas do sujeito no texto literário, de tal modo que a descrição dos planos externos, e da subserviência do sujeito ao meio ambiente pudessem criar a ilusão de um foco objetivo. Tinham como pressuposto, portanto, a crença de que era possível narrar a realidade *tal como ela é*, sem contaminações subjetivas, devaneios ou apelos à emoção.

Nesse sentido, as obras literárias que seguiam esses conceitos buscavam, principalmente, legitimar um conjunto de aspectos objetivos da realidade imediata como uma descrição confiável do “real”. A ênfase na descrição exaustiva dos espaços, a restrição da identidade do sujeito ao mero envolvimento orgânico com a paisagem, assim como sua dependência a um número limitado de respostas biológicas, sustenta, ainda que implicitamente, a crença no mito do *indivíduo* burguês que prevalecia na literatura dos séculos em questão. Buscava-se, desse modo, a definição de um quadro de caracteres estáveis que fosse capaz de abranger a totalidade do “real”. No entanto, tal empreitada configurou, em muitos casos, o que se entende hoje por “realismo ingênuo”, visto que a pretensa objetividade dos textos da escola realista naturalista foi desmascarada pela constatação das marcas subjetivas e motivações do autor implícito, feita por algumas análises críticas.

E, de fato, conforme nos alerta Jakobson (1971), a validação do termo "realismo" se complica ao vislumbrarmos os diferentes discursos artísticos e, conseqüentemente, as diferentes maneiras de se dimensionar o "real". Tomachevski (1971), em seu texto "Temática", também havia mencionado a dificuldade que se impõe às tentativas de definir o caráter da motivação realista, já que cada escola literária confere a seu próprio discurso a legitimação dos valores e termos que a sustenta:

> Quando uma escola poética dá lugar a outra, a nova destrói a tradição e conserva, por conseguinte, a motivação realista de introdução de motivos. Eis por que toda a escola literária, opondo-se à maneira precedente, inclui sempre em seus manifestos, sob uma forma qualquer, uma declaração de fidelidade para com a vida, a realidade. (TOMACHEVSKI, 1971, p.188)

Devido a essas oscilações relativas a uma definição do termo "realismo", uma análise dessa problemática deve remontar aos questionamentos acerca da mimese e da representação.

De certa maneira, o objeto artístico se apropria do "real" na medida em que se revela produto das representações discursivas, culturais e estéticas presentes na realidade que o comporta. Em relação a isso, sabe-se que apesar das doutrinas da mimese divergirem consideravelmente ao compararmos os textos de Platão e os de Aristóteles, há um ponto fundamental que é comum a ambos: a noção de que toda obra de arte necessariamente mantém uma relação de semelhança e adequação com uma realidade natural já existente. Supomos, desse modo, que a definição do caráter realista de uma obra, ou de seu valor "imitativo", dependem, de algum modo, da maneira pela qual o texto dispõe das figuras e representações que constituem a realidade imediata de sua circunstância histórica.

Ligado a essa problemática da representação, outro aspecto se revela de interesse essencial para estudo e análise: as relações existentes entre o discurso do sujeito e a objetividade do “real”. A constante alternância de valor entre essas duas categorias caracterizou as diversas posições artísticas de mais de uma escola literária na medida em que estas concebem a identidade do homem e o valor estético da obra literária por meio da ênfase no valor subjetivo ou objetivo do “real” representado pelo texto. A prática extremista a que, muitas vezes, diferentes escolas submeteram a relação entre o *sujeito* e *objeto* em suas concepções estéticas, reduz ou esgota a dualidade que permeia, invariavelmente, essas relações, condenando à simplificação excessiva tanto o subjetivismo limítrofe (por importar-se demasiadamente com a biografia e devaneios pessoais), quanto a concepção de um objeto supostamente imune ao olhar subjetivo que o desvenda e apresenta. A ingenuidade da qual foi acusado o realismo em sua formulação positivista sugere o surgimento de uma nova compreensão do binômio entre o “eu” e o “objeto” que atravessa as relações de sentido num texto e que define a identidade do homem por meio de sua relação ambígua e conflituosa com os objetos de um determinado espaço e tempo.

Por outro lado, como se sabe, a história que contempla os eventos literários do século XX é quase sempre uma história da tentativa de ruptura com a representação tanto do sujeito quanto do objeto. A caracterização da obra artística se daria, justamente, pelo seu poder de redistribuir o espaço do “real”, não mais como ponto de partida, mas de certo modo como “resultado”, como ponto de chegada da obra literária.

Dessa maneira, a despeito das tentativas históricas de se definir o sentido do termo “realismo”, a complexidade do conceito, antes de nos indicar uma definição, nos conduz ao questionamento dos valores do “real” e dos procedimentos de representação. Nesse sentido, gostaríamos de lembrar a análise que Roland Barthes faz do que ele chama de “efeito de real” no que se

conhece por literatura realista. Segundo Barthes, no texto "O Efeito de Real" (1972), tal efeito é obtido mediante a inserção de elementos insignificantes na narrativa. Segundo o autor, as tendências realistas e naturalistas dos séculos XVIII e XIX acreditavam que apenas obteriam o efeito realista por meio de uma "resistência ao sentido", no que tange à denotação do "real concreto". Em outras palavras, para criar o efeito de "real" seria necessário um detalhe anódino ou, em suas palavras, uma *notação insignificante*, introduzida na narrativa apenas para significar o realismo do que é narrado. Conclui que a instância do realismo se configurou em parte por uma exclusão daquilo que pudesse significar ou conotar interioridades, tanto do vivido quanto do inteligível:

> Os resíduos irredutíveis da análise funcional têm isso de comum, o de denotar o que se chama correntemente de "real concreto" (gestos miúdos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A "representação" pura e simples do "real", a relação nua "do que é" (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; esta resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (ou do vivente) e o inteligível; basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao "concreto" (no que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, às condutas) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente. (BARTHES, 1972, p.41)

A "ilusão referencial" de que trata Barthes (1972, p.43) ajuda a esclarecer a ingenuidade do realismo burguês do século XIX, na medida em que a ênfase na descrição minuciosa de detalhes e elementos que compõem a exterioridade, no intuito de gerar um efeito de apreensão realista do "real", não significa nada além de um "inverossímil inconfessado".

Se por um lado, Barthes critica a literatura realista que opera de maneira falseada ao representar o real esvaziando alguns signos de sua significação, por outro lado, seu texto parece apontar para um novo caminho na modernidade,

caminho esse em que a desintegração do signo coloca em discussão a estética da representação, problematizando, com isso, em um grau profundo, um novo tipo de verossimilhança que, a cada dia, torna árdua a tarefa de delimitar os limites entre o "real" presente nos fatos e a realidade possível do que se diz.

> A desintegração do signo – que parece muito bem ser o grande caso da modernidade – está certamente presente na empresa realista, mas de uma forma regressiva de algum modo, uma vez que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando hoje, ao contrário, se trata se esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da "representação" (BARTHES, 1972, p.44)

É dessa nova verossimilhança, aberta aos processos de significação de modo mais radical, que fala o realismo agudo de Carone. A composição do relato não faz uso da notação realista de que fala Barthes, ou quando o faz é para desestabiliza-la "de dentro" de suas convenções. A ausência, ou releitura, destes elementos anódinos, que serviam, outrora, apenas a uma sinalização referencial, se por um lado reforçam a atmosfera insólita, por outro lado, aguça a atenção para o sentido daquilo que se oculta nas entrelinhas. Os objetos e elementos que compõem a cena caroniana revestem-se simultaneamente de uma faceta objetiva e de um caráter subterrâneo, oculto ou subjetivo. É justamente o que confere ao relato, apesar da incongruência de seus elementos e das ambigüidades, sua força de expressão e significação, apontando para um novo modo de conceber o "real". Demonstram, desse modo, que aquilo que vive, significa, de modo plural e conflituoso.

A análise dos expedientes desse realismo agudo nos contos de Carone, por sua vez, desdobra-se em dois vértices. O primeiro consiste de uma análise de procedimentos sintáticos e literários que desencadeiam a instabilidade das palavras ou imagens; importa observar, nesse caso, de que maneira esses

procedimentos marcam a construção da narrativa e problematizam as relações do sujeito com determinado objeto. Já o segundo vértice do realismo agudo em Carone consiste em uma análise da inscrição conceitual do problema: a representação do "real" na sua ficção e a definição da identidade do sujeito nessa narrativa**.** Apesar de acentuarmos ora um aspecto ora outro em nossa análise, acreditamos ser impossível dissociar os problemas estruturais de seus correlatos "externos" (plano referencial) no texto de Carone. Isso se deve, obviamente, ao fato de todo ato de comunicação e suas relações dialógicas viabilizarem-se necessariamente por meio de um código lingüístico. Portanto, ao adentrarmos na análise dos procedimentos sintáticos e composicionais do conto de Carone, também estamos analisando os valores que compõem o plano simbólico de seu texto. Cabe, além disso, observarmos o modo pelo qual a representação do real define as relações do homem contemporâneo com o espaço no qual habita.

1.3. O FENÔMENO DA INSCIÊNCIA

A problematização do real, a nosso ver, insere-se num panorama das questões sobre a *insciência* na contemporaneidade. Nossa interpretação desse fenômeno parte da definição de *narrador insciente*, feita por Modesto Carone em entrevista para o jornal Estado de São Paulo em 1986, ao se referir à obra do escritor Franz Kafka. O termo *narrador insciente*, cunhado pelo próprio Carone, buscava expressar a condição de insciência dos narradores kafkianos, sugerindo um narrador que nada sabe acerca do destino das personagens do conto, e também desconhece as causalidades que motivam os eventos na narrativa, levando, conseqüentemente, o leitor à plena ignorância dos eventos narrados. O narrador insciente, devido a isso, provoca um obscurecimento no horizonte da

narrativa, fornecendo ao leitor apenas visões parceladas de um “real” reduzido vertiginosamente.

O aparecimento desse narrador sem consciência opõe-se radicalmente à caracterização do narrador tradicional. Segundo Walter Benjamin, em seu ensaio “O Narrador” (1983), a narrativa tradicional consistia em uma forma artesanal de comunicação. O narrador que contava essas histórias colhia seus relatos na experiência de vida e os textos tinham uma orientação que podia consistir

> ora numa lição de moral, ora numa indicação prática, ora num ditado ou norma de vida – em qualquer caso o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte (BENJAMIN, 1983, p.59)

Dessa forma, a narrativa tradicional buscava aconselhar o leitor e se legitimava pela capacidade de lhe fornecer um ensinamento sobre uma experiência de vida. Os dois representantes arcaicos desse narrador tradicional - o marinheiro mercante e o lavrador sedentário - que, segundo Benjamin, simbolizavam os narradores natos, também reforçavam o argumento de que a narrativa servia como uma forma de aconselhamento, já que a legitimidade de ambos referia-se ao acúmulo das experiências e aprendizados da vida e, conseqüentemente, à capacidade de aconselhamento prático.

Com o surgimento do romance no início da Era Moderna, no entanto, o narrador tradicional cede lugar ao romancista, que em vez de colher na experiência, própria ou relatada, a fonte de sua estória, compõe o relato marcado pelo isolamento e solidão, não podendo e não sabendo aconselhar, já que se encontra desorientado frente aos processos de fragmentação por que passa, e que atuam no mundo moderno. A carência desse indivíduo se torna o acontecimento central do texto.

Talvez por isso, Benjamin tenha argumentado que a arte de narrar caminhava para um fim (1983, p.57), tendo em vista a perda da imediatez da

experiência e impossibilidade de aconselhar que caracterizava o narrador do romance. Dessa forma, o narrador moderno surge sinalizando a experiência de um estado de coisas fragmentário na modernidade, em que a unidade não mais é vislumbrada.

Nesse sentido, outro aspecto relevante que pontua as diferenças entre o narrador tradicional e o narrador moderno refere-se à aproximação que estes dois narradores mantêm com a noção de finitude ou, em outras palavras, com a imagem da morte. De acordo com Benjamin, o narrador tradicional sabia aconselhar porque tinha consciência da morte, porque colhia nas experiências acabadas o sentido da vida. Dessa maneira, o autor afirma que apenas por meio dessa consciência de completude é que o homem poderia conferir sentido a uma existência: "a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar" (BENJAMIN, 1983, p.64).

Outrossim, o que o autor sustenta é que era possível vislumbrar a totalidade por meio da consciência da imagem da morte, simbolizando, nesse caso, a apreensão do conjunto das relações e experiências do sujeito que conferem unidade ao relato. Os modos de produção material da sociedade de outrora também conferiam ao homem essa sensação de compreensão plena do "real", já que o envolvimento com o conjunto de causalidades e com os procedimentos que caracterizavam a produção artesanal possibilitava uma percepção coesa dessa realidade.

Parece, portanto, que o texto de Benjamin sugere, em alguns momentos, o mito da totalidade, evidenciado na nostalgia por um narrador que fosse capaz de relatar e apreender o "real" de maneira plena. No entanto, sabe-se, como enfatizou o próprio Benjamin, que a percepção (ou ilusão) da totalidade foi cindida pelas circunstâncias fragmentárias da vida moderna. E, nesse sentido, há séculos pode-se acompanhar a perda em onipresença e força plástica que o pensamento de morte tem sofrido na consciência comum.

O narrador insciente deriva, justamente, desse conjunto de fatores que marcaram as mudanças significativas da sociedade ocidental, a partir do século XVIII. Algumas dessas mudanças oferecem uma visão da parcialidade que permeia as relações do homem moderno, tais como: a incomunicabilidade da experiência moderna, (definida por Benjamin como *cotação da experiência*), as mudanças profundas nas condições materiais de trabalho – sobretudo no que tange à divisão do trabalho e os avanços conquistados pelas técnicas industriais-, assim como o advento da era da *informação* – que, na visão do autor, opõe-se à *notícia*, provocando um detrimento da compreensão do conjunto de uma realidade.

No texto em questão, Walter Benjamin também estabelece algumas distinções entre o conceito de *notícia* e o de *informação*. Segundo o autor, a *notícia*, por remeter a um conjunto de causalidades e circunstâncias históricas a partir das quais se origina, tenta, de maneira mais eficiente, articular uma compreensão do conjunto de eventos ao qual remete. Já o conceito de *informação* relaciona-se à ascensão da burguesia capitalista e ao surgimento da imprensa como um importante instrumento desse sistema. A *informação* visa "um ponto de apoio para o que é mais próximo" e "o que nela adquire primazia é o fato de ser *inteligível por si mesma*" (BENJAMIN, 1983, p.61). Dessa forma, o conjunto de acontecimentos que marcam o surgimento do romance na Era Moderna, coincidem também com o declínio o ato de narrar, conforme suas orientações e moldes tradicionais. O narrador que surge nesse contexto, marcado pela visão parcelada do mundo, não poderia narrar de outra forma a experiência da alienação e fragmentação da qual participa.

Entendemos, portanto, a *insciência* na narrativa como um elemento fundamental que permite ao leitor vivenciar a experiência da desestabilização do "real". Ela pode ser compreendida como um fenômeno que atinge não somente o funcionamento do narrador ou personagem que nada sabem, mas que é

responsável, indiretamente, por desencadear uma série de outros procedimentos na narrativa, tais como: o excesso ou ausência de perspectivas; o desdobramento contínuo das narrativas; a crise de identidades; o obscurecimento do relato; a focalização das partes, em oposição a uma totalidade problemática; e, também, a ambigüidade dilacerante dos referentes que aqui denominamos como elementos *desencadeadores*, porque provocam a transformação do olhar e geram uma multiplicação. No decorrer do trabalho teremos a chance de evidenciar a maioria desses procedimentos nos contos do autor.

No conjunto, esses fatores conduzem à percepção de camadas de sentido simultâneas na ficção de Carone. A simultaneidade de leituras em seus contos, seja dado pelo excesso ou ausência de perspectivas, pela confusão ou obscurecimento, configura o ponto sensível desse realismo crítico, como teremos a chance de observar mais detidamente ao longo de nossa análise. Os processos de transformação da narrativa que afetam a composição tanto no nível da enunciação quanto da significação, problematizam, a nosso ver, o estatuto do texto como um produto de sentido mais ou menos organizado e coerente. Não é de espantar que as peças de que são compostos os contos de Carone reelaboram o sentido por meio do uso freqüente da contradição e da repetição de cenas.

1.4. OS DESDOBRAMENTOS NARRATIVOS E A LINGUAGEM

No artigo “As partes do jogo”, de Alcir Pécora e Berta Waldman (1984), os autores se detiveram na análise das “narrativas desdobráveis” nos contos de Carone, tendo como *corpus* o conto “O Jogo das Partes”, que integra o livro *As Marcas do Real*. Muitos desses desdobramentos, no entanto, não podem ser vistos à olho nu: isso se deve ao obscurecimento da ação na narrativa. Após várias leituras e um processo de reconstrução do texto podemos perceber o

caminho tortuoso de sua escritura. Esta trajetória está diretamente relacionada às mudanças de foco narrativo, já que o surgimento de uma nova "narrativa", isto é, de outro ponto de vista, depende, exclusivamente, da movimentação da voz do relato. O que acontece, no entanto, é que essa mudança não se efetua de maneira clara, na maioria das vezes, acabando por confundir os diversos pontos de vista em um todo ambíguo. Os autores demonstram que esses desdobramentos não são aditivos, sequer alternativos, já que a todo instante configuram contradições ao se caracterizar o espaço ou os processos subjetivos:

> Cada um dos espaços virtualmente pode ser outro, mas ao se configurar como outro tende a anular a memória do primeiro; portanto, o desdobramento nunca é aditivo; e tampouco é alternativo, uma vez que o reconhecimento das partes supõe uma escolha provisória, (...) nenhuma escolha se sustenta indefinidamente. (WALDMAN, PECORA, 1984, p.108)

Esses fragmentos contraditórios resultam em uma leitura múltipla que não permite que o leitor defina um ponto de vista estável. A primeira pessoa não é unívoca, nem possui identidade, já que na maior parte do tempo sequer há diferenciação entre 1ª e 3ª pessoa, assim como se confundem os limites entre *personagem* e *espaço*, *eu* e *outro*. Não se trata, pois, do desdobramento de um sujeito, já que nada permite dizer que este pertença a todos os espaços descritos. O sujeito, tornando-se ambíguo, passa a ser incapaz de constituir-se como agente de seus processos – caracteriza-se apenas enquanto virtualidade. Os movimentos de desdobramento tendem "não à duplicação das partes, mas a um certo desregramento entre elas, a uma diluição de seus nexos" (WALDMAN, PECORA, 1984, p.106). Ainda, citando os autores em questão, "a ação é estranha à pessoalidade, ou, de maneira mais geral, (...) o processo histórico se faz apesar do sujeito e contra ele, na medida em que o descaracteriza enquanto agente e dilui sua especificidade" (1984, p.106). Cabe ressaltar, nesse instante, a

relevância que esse processo de diluição de limites opera na obra de Carone, já que por meio desse procedimento temos uma “descaracterização objetiva dos espaços” (WALDMAN, PECORA, 1984, p.107), num sentido geral. Vemos, dessa forma, que esse processo afeta todos os níveis de manifestação em seu texto, sejam estes o da enunciação, a da constituição dos seres e espaços, e a dimensão simbólica.

Esse processo também funciona devido à movimentação do foco narrativo, procedimento por meio do qual o leitor sente-se sem referenciais seguros dentro do texto e que, por outro lado, também, confunde as personagens e as diversas vozes que surgem ao longo do texto, sendo difícil atribuir a qualquer uma delas uma constituição definida ou estável. Em nenhum momento do conto “O jogo das partes” o leitor consegue distinguir se a personagem que narra o evento é aquela que assiste à peça da platéia, o ator que vê a cena de cima do palco, ou ainda aquela que está se dirigindo ao teatro, de dentro do ônibus. Nesse sentido, o acontecimento que reúne esses três pontos de vista - o disparo do revólver (encenado ou real?) -também permanece obscuro na narrativa, já que não se sabe quem atirou, de onde atirou, e quem foi atingido: as identidades que caracterizam as diversas posições dentro da narrativa, ao mesmo tempo em que se (con)fundem, se excluem, pois se opõem umas as outras. Berta Waldman (1998), em artigo sobre Modesto Carone, interpreta essa movimentação do olhar, ou foco narrativo, em sua obra como um procedimento familiar à estética cubista:

> A prática cubista [na obra de Carone] alcança resultados surpreendentes, quando sobrepõe imagens e planos basculantes que mesclam passado e presente, multiplicando quadros (...) (WALDMAN, 1998)

A ambigüidade do relato, tanto no que diz respeito à enunciação do narrado, que permite sempre outras possibilidades de leitura, assim como as

imagens e palavras escolhidas, que freqüentemente se desdobram em outros sentidos ou seus próprios avessos, desencadeia, no texto, as transformações e releituras constantes. Atribuímos parte da sensação de desconforto que caracteriza as primeiras aproximações de sua obra sobretudo a esses desdobramentos narrativos e ao dilaceramento de sentido causado.

Analisando-se lingüisticamente, percebemos que as contradições de sentido se efetuam, primeiramente, pela peculiaridade da linguagem e da sintaxe. Talvez isso configure um dos pontos de sua ficção que mais o aproxime da linguagem do escritor tcheco que lhe é tão familiar: Franz Kafka. Inevitavelmente, a crítica questionou as possíveis influências da linguagem kafkiana no trabalho ficcional de Carone, já que o autor é o mais aclamado tradutor dos textos de Franz Kafka para o português. A influência, que muitos apontaram, em relação à trilogia, pode ser notada em algumas particularidades do uso da linguagem, tal como a sintaxe tortuosa e longa, o excesso de partículas expletivas, que operam como um desencadeador de ambigüidades no texto, assim como no tom kafkiano, que oscila entre um humor diante do absurdo e um sentimento sombrio diante da impotência do sujeito.

A *linguagem protocolar* e a organização lógico-formal das especulações narrativas chocam-se frontalmente com o aspecto fantasmagórico e impreciso do relato de Carone. Talvez, por isso, a dificuldade de síntese resida na não resolução de seu texto (ou na resolução negativa), do constante estilhaçamento de sentidos, da impossibilidade de se constituir o “real” por inteiro. Ainda, o tom ensaístico dessa linguagem protocolar parece ser nítido, já que em vários momentos percebemos a discussão do próprio fazer literário e da problemática da representação do “real”. As “generalizações especulativas” de que fala Vilma Arêas (1997) também configuram uma postura particular do narrador caroniano, relacionada ao tom protocolar do relato.

No entanto, o aspecto mais relevante do uso dessa linguagem meticulosa e formal consiste no contraste com aquilo que é narrado. Segundo o autor (2004), essa tensão enunciativa surge de uma "referência oblíqua" no texto, na medida em que o uso de uma linguagem formal e pomposa, semelhante a protocolos, medidas provisórias, documentos, relatórios, etc, contrasta com camadas de sentido "subterrâneas". Essa linguagem protocolar, que na prática da linguagem comunicativa já se transformou em uma fórmula esvaziada de sentido, um discurso "calcificado" e "ressequido", choca-se com as contradições e ambigüidades das imagens, fazendo com que "a frase fique inflada por dentro e de alguma maneira estoure e se torne outra coisa" (CARONE, 2004), transfigurando os sentidos e possibilitando a experiência de outras perspectivas do "real". No conto "De bruços", do livro *As marcas do real*, o narrador faz, indiretamente, menção irônica a essa duplicidade entre a referência formal e a instância psíquica:

> Amanhecia quando despertei com um gosto forte na boca. Levantei-me em silêncio para não incomodar ninguém. Já nessa hora as preocupações do dia cruzavam minha cabeça: via-me no escritório redigindo os termos de uma complicada petição de posse. Só me lembrei que era uma causa antiga ao escovar os dentes. (CARONE, 1979, p.119)

O que problematiza esse contraste é a expressão "petição de posse", que funciona como uma referência oblíqua entre o vocabulário jurídico e a interpretação psicanalítica, conforme pode se constatar pela interpretação do conto. Apesar do termo referir-se, em superfície, ao sentido habitual, tal como empregado por um advogado em seu ofício, os eventos que o antecedem na narrativa, sugerem a obsessão do protagonista pelo relacionamento amoroso com sua mãe. Isso, aliado aos gritos ameaçadores que ele pensou ter ouvido durante a noite à janela, chamando por sua mãe, permite uma segunda leitura, na

qual a petição de posse pode ser associada ao complexo de Édipo, tal como formalizado pela psicanálise. O uso particular dessa e de outras duplicidades indica o ponto em que a linguagem formal cruza com os sentidos subterrâneos. Esse fato se confirma, também, pela leitura do último período do conto, em que há a sugestão de uma existência atemporal da personagem, já que os eixos temporais do passado e do presente se fundem no ordem do relato, tornando, em outras palavras, a percepção do tempo correlata da experiência subjetiva da personagem:

> Na rua o sol começava a iluminar as pessoas e as árvores como algo fora do tempo; de fato a luz da manhã tinha um ar de garrafa lançada ao mar contendo uma mensagem. (CARONE, 1979, p.119)

Em outros casos, essa transfiguração de sentidos pode se dar, como bem demonstraram Berta Waldman e Alcir Pécora, na análise de "O jogo das partes", pela contradição criada pelas construções sintáticas caracterizadas por partículas expletivas, como veremos no capítulo seguinte. Da mesma forma que as imagens e acontecimentos contradizem a precisão do relato, já que o caráter insólito dos acontecimentos choca-se com a precisão protocolar com que os mesmos são narrados, percebe-se que os próprios enunciados freqüentemente negam as afirmações que os antecedem:

> O fundamento do nexo deste discurso é o *não*. É que ele está subjacente à utilização que o texto faz dos relatores constatativos, concessivos, adversativos, e das construções anafóricas de cunho explicativo: cada nova forma virtual de coesão apenas não é redundante porque o seu relacionamento se faz através de uma atribuição falsa ao processo anterior. Diz-se o mesmo, como se o afirmado anteriormente levasse a supor o contrário. (WALDMAN, PECORA, 1984, p.109)

Essa narrativa de negações acaba por evidenciar a problemática de representação do real, na medida em que questiona a possibilidade de se apreender a totalidade dos acontecimentos de uma determinada "realidade". Os contos da trilogia de Carone sugerem, com isso, que a representação consiste de uma ilusão de totalidade, sempre conflituosa:

> A virtual ordem da enunciação não conduz a uma reintegração, ao estabelecimento de vínculos sólidos entre o *eu*, o *outro*, suas *ações*, seus *lugares* (e, certamente, o tempo dessas partes), e sim à criação de uma ilusão, no sentido de que a enunciação procede como se realmente estivesse operando a totalidade. (WALDMAN, PECORA, 1984, p.109)

Sobretudo por meio dessa enunciação ambígua, a trilogia caroniana faz reverberar questões que se inscrevem na discussão a respeito das relações conflituosas entre personagem e espaço, problematizando conseqüentemente a representação do real e a produção do sentido. Decididamente, estas questões constatam a perda da noção de totalidade para o indivíduo contemporâneo. Esse seria um legado kafkiano para a experiência literária de um modo geral, que formaliza em termos literários um "estado de coisas contemporâneo", como bem apontou Carone (2000), sobretudo pelo expediente do narrador insciente:

> (...) diante do impasse moderno da perda de noção da totalidade, aquele que narra, em Kafka, não sabe nada ou quase nada sobre o que de fato acontece – do mesmo modo, portanto, que o personagem. Trata-se, quando muito, de visões parceladas, e é essa circunstância que obscurece o horizonte da narrativa e obriga quem lê a mapear por dentro a falsa consciência – se se quiser, a alienação -, pois o narrador não tem chance de ser um agente esclarecedor ou "iluminista" (CARONE, 2000)

Segundo artigo de Flora Sussekind (2000), a experiência literária contemporânea no Brasil pode ser compreendida sob as premissas de uma tripla

perspectiva: “a de uma crise de escalas, a de uma tensão enunciativa e da geminação entre econômico e cultural”. A esta caracterização dos processos de desestabilização do “real”, temos, na literatura contemporânea, variações sistemáticas de escala que revelam em outro plano as situações de desmedida sob a qual vive o homem contemporâneo. Essa dificuldade de se determinar as dimensões, inclusive a de si próprio, desencadeia a discussão das simbologias de valor e provoca a “reconceitualização da forma a partir de seus fatores de instabilização, de suas relações de escala, equivalentes no mercado financeiro”, enfatizando em áreas diversas, a seu ver, o “caráter problemático da forma e da própria prática cultural” (SÜSSEKIND, 2000).

A respeito dos contos de Modesto Carone, Sussekind diz:

> Exemplar, em termos de um emprego crítico das mudanças de escala e da autonomização dos blocos narrativos, é a prosa de Modesto Carone. No seu caso, ainda nos livros de contos dos anos 70-80 - *As Marcas do Real, Aos Pés de Matilda* e *Dias Melhores* -, variados exercícios de aproximação e afastamento, oscilações entre o gigantesco e o minúsculo, funcionavam como exposição indireta do processo narratorial. (SÜSSEKIND, 2000, p.6)

Poderíamos nos perguntar, então, a respeito da função exercida pelo caráter absurdo das deformações na ficção de Modesto Carone. A idéia é que justamente onde se inscrevem as imagens não-convencionais e onde a ordem aparente da realidade se abala, identificamos a impossibilidade de se apreender o “real” em sua totalidade. A sensação de angústia provocada pela leitura desses contos advém dessa resignação profunda a uma “realidade” fragmentária, instável e sujeitada ao “eu”.

A importância de sua ficção reside nessa proposta de realismo agudo, trabalhada por uma linguagem de fabricação precisa, em que as imagens minuciosamente escolhidas atingem um grau de ambigüidade dilacerante, capaz

de ampliar muitos de seus quadros para uma cadeia vasta de significações à qual se filiam as imagens narradas. Desse modo, provocam uma ruptura de sentido ao relativizar a possibilidade das palavras de instituirem realidades discursivas, deixando no lugar a pluralidade do que não se fixa e até mesmo a impossibilidade da representação do real.

Carone mostra, portanto, que em um plano de narração pode haver uma percepção enviesada da articulação do real, apresentando forças e conexões ocultas não vistas na ordem aparente do discurso, que o leitor toma por insólito. O insólito, nesse caso, configura uma redefinição dos termos do real, realçando a percepção de graus sutis de harmonização entre seres e coisas no espaço da narrativa. Citando Waldman e Pécora:

> Os contos de Modesto Carone, ao mesmo tempo que referem ao estilhaçamento da vida coletiva, à fragmentação da experiência individual, contando nesse sentido uma história descontínua, contraditória, etc., remetem também a uma concepção de história 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. (1984, p.111)

Como podemos perceber, a duplicidade do conto caroniano reside nessa dupla articulação a que se referiram os autores acima citados: uma camada de leitura determinada principalmente pela organização protocolar e sistemática, aparentando a fachada dos discursos históricos, políticos e sociais; e, por meio da construção lingüística e da ambigüidade literária, desnuda-se, subjacente a essa fachada, a manifestação das incongruências humanas.

A freqüente exploração de uma temática urbana, em seus contos, confere uma faceta psicológica aos espaços, como se a descrição externa das coisas e seres não pudesse escapar do psiquismo desse “eu” fragmentário. Dessa

maneira, vemos que o espaço da urbanidade serve para demonstrar os valores da relação que o *homem* estabelece com os *objetos* ou *outros* de seu convívio imediato. Essa relação, por sua vez, perpetua a alienação por meio do desconhecimento em um nível profundo das condições para a existência humana. Nesse sentido, a concepção de um narrador insciente atua de maneira decisiva na estruturação literária dessa experiência da alienação. Ademais, essa experiência é um aspecto fundamental de certa compreensão da condição humana na contemporaneidade, formalizada em termos estéticos e literários. A alienação que é percebida nas relações desse sujeito, portanto, é resultado de um efeito da condição cindida dessa personagem, da mesma forma que representa um instrumento causador dessa cisão no texto. Ao se referir aos impasses da representação realista, e da constituição desse "real", Modesto Carone assume que "não há um ponto de vista fora da alienação, porque se houvesse, a alienação estaria redimida"(2004). Vemos, portanto, que o conceito de insciência, atrelado à experiência da alienação e à redução do horizonte de perspectivas de consciência do sujeito na contemporaneidade, ocasiona o redimensionamento dos valores do "real" representado pela narrativa, caracterizado pela cisão das identidades constitutivas do texto, e acentuando-se pela percepção ambígua da narrativa. Isso cria a atmosfera de impotência e desvalorização assumida pelas personagens desses contos, onde o horror, a nostalgia e o sarcasmo revelam a relação angustiante com os objetos do mundo e seu sentido.

Um conto exemplar, que aborda as relações de impotência para a personagem, é "O Corte", do livro *Dias Melhores.* A situação apresentada é a de um sujeito que se encontra em seu escritório, disposto a redigir uma carta de pêsames. Ao colocar a mão por dentro da gaveta da escrivaninha em busca de um lápis, é mordido pelo esquilo que ali se encontrava roendo o grafite. O sujeito, em nenhum momento, questiona o fato inexplicável de existir um

esquilo em seu escritório, tampouco se dispõe a excluir o roedor desse espaço. Após a mordida, o sujeito fecha a gaveta em sinal de agravo, e tenta, inutilmente, decifrar os halos de fumaça que o esquilo emitia *através* do tampo da escrivaninha. O narrador personagem encerra o relato declarando-se conformado de que a impotência assomava seu dia.

Há vários contos na trilogia que exploram, também, as relações de dominação e inferioridade, tais como "À sombra de Borel" e "Aos pés de Matilda". O conto "Dias Melhores" também aponta a condição submissa a que se sujeita o protagonista, ao se esquivar dos ataques diários que lhe chegam pela janela, causados pelo atirador que se instala do lado de fora de sua casa.

Há, nesse sentido, nos contos de Modesto Carone, a presença da temática da repressão da imagem da morte. Para uma análise mais apurada dessa questão, gostaríamos de remeter o leitor aos textos *O Mal-estar na civilização* (1997) e *Além do Princípio do Prazer* (1977), de Sigmund Freud. Em ambas as obras, Freud desenvolve o conceito do impulso de morte como aquele impulso que tende à destruição de vínculos na vida humana. A hipótese remete ao surgimento da vida como um todo e entendemos que a repressão desse impulso destrutivo paira sobre os primórdios da civilização, já que os impulsos de vida deveriam ser preservados para a manutenção dos laços civilizatórios. Assim, desde então, a civilização ocidental entendeu a imagem da morte e sua tendência natural como algo desconfortável, que deveria ser exorcizado de maneira geral, seja pela força da exclusão, da punição, do controle ideológico ou de outros mecanismos coercitivos. A repressão dos impulsos de morte consiste de um dos legados mais determinantes do pensamento ocidental. Nesse sentido, entendemos que os acontecimentos vivenciados pelas personagens dos contos de Carone, nos permitem caracterizá-las, num sentido geral, como as manifestações da repressão e da organização burocrática do mundo contemporâneo. No entanto, essas mesmas personagens freqüentemente contém em si o seu

contrário - as franjas irracionais, as motivações subterrâneas, que escapam a qualquer "centro autoritário" de controle e sistematização-, demonstrando, dessa forma, que não são unívocas. Isso tende a gerar uma compreensão mais ou menos evidente do ponto onde a repressão e a iminência de libertação oscilam para estas personagens ambíguas. Exemplar, nesse sentido, é o conto "O Espantalho", que apresenta o confronto da personagem com a imagem sinistra da morte, a qual tenta reprimir diariamente, adotando, para isso, medidas de segurança e cuidados para controlar sua postura e imagem, para que não reconheçam nele "as contorções", ou os golpes de instabilidade, provocados pela presença indelével da morte. Os contos da trilogia sugerem, dessa forma, as relações de impotência e desvalorização a que se sujeita o indivíduo contemporâneo. Essas relações problematizam a possibilidade do conhecimento do "real" e sugerem a utopia de uma figuração realista estável por excelência.

Dessa forma, podemos entender com clareza o que Vilma Arêas denomina, nos contos da trilogia de Modesto Carone, como uma "deformação expressionista da realidade externa" que emoldura o tema da alienação em seus contos (ARÊAS, 1997, p.122). Devemos notar, no entanto, que, se há a possibilidade, por um lado, de interpretar esses contos com os olhares da crítica social e política, há, por outro lado, uma preocupação deliberada de se afirmar o real em outra ordem, como se a alienação, ou a leitura enviesada do "real" pudesse constituir uma ruptura das convenções, e mediante isso, propor o "real" como espaço de realizações latentes. Nesse sentido, a presença da crítica social se apresenta como uma das manifestações viáveis do "real". O reconhecimento da realidade se dá, sobretudo, pela compreensão dos "vestígios de uma realidade mutiladora"(CARONE, 2004) encontrados na subjetividade, assim como pelas "marcas do real" que sinalizam a impossibilidade de plenitude para o homem contemporâneo. Essa conceituação de "real", pautada pela experiência de uma "vida danificada", na expressão de Adorno, torna essencial a reflexão sobre os

liames entre subjetividade e objetividade para que se possa compreender o fenômeno da representação da realidade. A esse novo "real", denominado *super realismo* na análise de Arêas, gostaríamos de definir como o *realismo agudo* de que falou Carone (1986) quando discutia os procedimentos estéticos de Kafka. Embora a crítica tenha se debruçado, eventualmente, sobre as prováveis aproximações ou descontinuidades entre a obra dos dois escritores, talvez a única filiação segura entre ambas resida na compreensão aguda de que o "real" apenas se manifesta pelas suas partes.

1.5. A PSICANÁLISE E A COMPREENSÃO DO "REAL"

Os procedimentos sintáticos peculiares à teoria freudiana, tais como os chistes, a condensação, o deslocamento, a figuração e a denegação, embora não componham a totalidade do arcabouço teórico de nosso trabalho, ajudam a esclarecer os abalos do processo de significação que operam no texto de Modesto Carone. O que aproveitamos dos conceitos psicanalíticos refere-se sobretudo ao empréstimo de estruturas que examinam a duplicidade no processo de confecção simbólica da narrativa. A psicanálise, no presente trabalho, não constitui um conjunto de procedimentos de análise para se ler o texto, projetados no texto, mas algo que se evidencia no próprio texto, em sua própria constituição: os contos de Carone mostram vários pontos de contato com o universo temático da psicanálise e deixam entrever suas marcas, sobretudo no modo de compor.

Em alguns contos, há, também, citações irreverentes de expressões tradicionais da psicanálise, como por exemplo em "Aos pés de Matilda". Os exemplos se encontram espalhados ao longo de quase todos os contos da trilogia em expressões como "compensação simbólica", "satisfação alucinatória" (citado

de forma irônica, como “alucinação satisfatória”), “pulsões instintivas”, etc. No conto “Aos pés de Matilda”, há várias indicações que remetem às descrições psicológicas:

> (...) *mergulhado em caprichos subjetivos* eu não assumia que os saltos dos meus sapatos pisavam nos tacos com a mesma aplicação dos ritmistas. A diferença é que eu tinha uma *noção subterrânea das condutas automáticas*, ao passo que Matilda não (...) (CARONE, 1980, p.96; grifos nossos).

> Matilda porém era implacável na *repressão aos desvios das normas familiares*. Uma vez que eu não sabia *sublimar pulsões instintivas* o choque era inevitável; ao levar o segundo tapa nas mãos comecei a berrar. (CARONE, 1980, p.99; grifos nossos)

Humor à parte, o que muito comumente faziam alguns críticos ao empregarem a psicanálise como ferramenta de análise literária, consistia em enfatizar apenas os aspectos simbólicos da teria freudiana, no que diz respeito ao tratamento da relação conflituosa do sujeito com as pulsões de sua libido. No entanto, devemos atentar para uma análise psicanalítica voltada para a sintaxe do texto, ao nível da articulação entre imagens e conteúdos manifestados. Conforme salienta Julia Kristeva,

> é preciso enfatizar o *caráter sintático* da visão freudiana da linguagem que passou muitas vezes despercebido em proveito de uma acentuação da simbólica freudiana. (1969, p.132).

A interface que fazemos com a psicanálise, no que tange à maneira desta ciência conceber a linguagem, contribui para uma aproximação aos procedimentos estéticos e literários. Implica em uma reformulação do conceito de sujeito e na compreensão das obscuras relações com os objetos que o cercam, pontilhando, assim, as linhas tênues que separam (e unem) o conteúdo manifesto

e o conteúdo latente de um determinado texto. Pode-se compreender essa duplicidade evidenciada na composição da narrativa, no sentido de que o texto anuncia uma nova economia de relações entre sujeito e objeto. Essa aproximação entre o texto literário e o texto onírico ou inconsciente, confere, também, importância aos mecanismos de elaboração onírica na confecção textual, recurso esse que influenciou de forma decisiva grande parte das produções literárias modernas e pós-modernas. Portanto, a psicanálise problematiza a questão do realismo literário por meio da língua e da sintaxe, ao apresentar estruturas sintáticas que ao operar no funcionamento e produção de sentido de um texto onírico, ou outro texto qualquer, provocam uma ruptura do sentido, gerando múltiplas leituras e vieses simbólicos.

Segundo Kathrin Holzermayr Rosenfield, em seu ensaio "O Inconsciente",

> a psicanálise não visa, em primeiro lugar, a compreensão ou a interpretação da história manifesta, do relato na sua coesão e ordenação aparente. O que interessa, antes de tudo, é a duplicidade ou a multiplicidade de tramas que aparecem, para o olhar *oblíquo*, nas articulações desconcertantes, aparentemente absurdas, supérfluas e anódinas. (1992, p. 189)

Samira Chalub aponta, em seu livro *Funções da Linguagem* (1999), uma similaridade entre os processos de criação poética e da semiose onírica freudiana. Diz também que Roman Jakobson havia anteriormente interpretado os mecanismos de condensação e deslocamento na elaboração dos sonhos, como metáfora e metonímia, respectivamente. A aproximação feita entre os procedimentos em questão deve-se ao fato de possuírem um funcionamento similar em termos de organização de conteúdo e na formulação objetiva do significante. A outra semelhança passível de ser vista reside no fato de que a leitura psicanalítica dos processos oníricos, assim como o efeito poético, por leis

de funcionamento similares, busca realçar o elemento não-dito, aquilo que escapa à enunciação, de modo que a própria enunciação se torne problemática, assim como para fazer reverberar sentidos latentes, ou ocultos.

Em alguns momentos (ARÊAS, 1997; LOUZADA 1980), os contos da trilogia caroniana foram comparados à imagens do inconsciente. Isso porque a descrição dos ambientes e acontecimentos sugere imagens de outra ordem que não a realidade empírica aparente. Quanto à possibilidade dos contos de Carone seguirem uma orientação onírica em alguns momentos, acreditamos que isso resulte da atmosfera de desolação das personagens e da ambigüidade do relato presente em sua obra. A respeito disso, Vilma Arêas entende que os contos da trilogia procedem a uma "rearticulação mimética de outra ordem, assim como na construção onírica"(1997, p.122).

A analogia dos contos de Modesto Carone com a estrutura onírica pode ser vista, portanto, em uma enunciação enviesada que procura revelar as diversas relações que se estabelecem entre os símbolos que compõem o relato. Além disso, outro fator importante dessa analogia reside no princípio da figuração psicanalítica, procedimento por meio do qual "o sonho exprime a relação que existe infalivelmente entre todos os fragmentos dos pensamentos [do sujeito], unindo esses elementos num todo único, quadro ou seqüência de acontecimentos"(KRISTEVA, 1969, p.311). As imagens e situações insólitas criadas pelos contos da trilogia parecem funcionar mediante as mesmas relações lógicas e por meio de alusões muito semelhantes àquelas que ocorrem no processo de elaboração onírica. Poderíamos, desse modo, entender que algumas estruturas de funcionamento do Inconsciente estudadas pela psicanálise, tais como os processos de condensação, deslocamento, figuração, denegação, duplos e chistes, interferem na composição narrativa, estruturando-a segundo uma lógica de simultaneidades de sentidos, já que sempre sinalizam para várias possibilidades de leitura. Dessa forma, os contos de Modesto Carone dialogam

intrinsecamente com esses procedimentos psicanalíticos. Isso se torna mais evidente ao atribuirmos a esses procedimentos a revolução radical que opera na representação do “real”, já que desestabilizam a univocidade idealizada da linguagem e deixam entrever as marcas da ausência e as motivações ocultas.

Os contos de Carone põem em evidência não exatamente os acontecimentos ou, ainda, a pessoalidade desses eventos, tampouco o desempenho das personagens, mas antes revelam a preocupação do narrador com a concepção e condições da realização desses eventos. Nesse ponto, configuram um espaço de virtualidades. Sendo assim, não há a representação de uma totalidade, e sim das partes pondo em discussão o funcionamento do jogo narrativo e discursivo. Essa discussão, a nosso ver, revela, a contribuição maior da trilogia de contos de Modesto Carone para o panorama de questionamentos literários na contemporaneidade, já que, por meio dos procedimentos e representações em seu texto, assim como pela constante deformação a que se submetem os espaços e personagens, sua obra desnuda o sentimento de angústia que caracteriza a alienação humana na busca gaiata pela totalidade do “real”.

CAPÍTULO 2

PROCESSOS DE DEFORMAÇÃO DO “REAL”

2.1. AS MANIFESTAÇÕES DA REPRESSÃO

A reunião dos três livros que compõem a trilogia de contos de Modesto Carone em um projeto comum deve-se, conforme enfatizado pela crítica, a alguns denominadores comuns, tais como o fato dessas obras se aproximarem no trato de questões simbólicas, assim como por procederem ao uso de uma técnica de narração fundamentada pelo absurdo e por deformações. Os procedimentos estéticos que caracterizam essa ficção conferem continuidade às obras, sobretudo no que diz respeito à articulação da subjetividade, à linguagem esculpida ao ponto da polissemia, como também ao uso das imagens insólitas. Nas palavras do próprio Modesto Carone, a trilogia, vista *a posteriori*, busca desenvolver uma "versão subjetiva das coisas objetivas":

> (...) Eu acho que entre o primeiro livro, que é o *Marcas do Real*, e o último, que é o *Dias Melhores*, fui cada vez mais próximo de alguma coisa que era uma versão subjetiva das coisas objetivas...eu estava tentando objetivar uma subjetividade que você pode encontrar tanto aqui dentro como lá fora (...) (CARONE, 2004)

Os contos da trilogia abordam o espaço da repressão e do devaneio, ao mostrar as personagens em conflito com as forças cegas que as regulam, representadas ora pelos impulsos inconscientes, ora pela máquina política repressora, ou ainda pela necessidade de ordem e controle numa determinada circunstância psíquica. Exemplo disso é o conto "As faces do inimigo", do primeiro livro - *As Marcas do Real*, que narra a aflição de uma personagem obcecada pelo nascimento de pêlos em seu corpo. O sujeito tenta, obsessivamente, extirpar toda e qualquer manifestação de pêlos em seu corpo, adotando para isso estratégias minuciosas de vigilância. Com uma dose evidente de humor, vemos a personagem instalando refletores de luz ao seu redor para

exercer controle mais acurado, provocando um aumento considerável na conta de energia elétrica. Da mesma forma, percebemos a nítida sensação de impotência que lhe advém ao assumir que se encontra desatualizado em relação aos avanços tecnológicos e os novos lançamentos no setor de lentes de aumento e afins. Parece-nos que, a despeito das tentativas desse protagonista, a repressão das "manifestações espontâneas" surge-lhe como empreitada inútil.

No conto "Dias melhores", que integra o livro homônimo (e que, cabe observar, abre a seção "Ameaças"), há a personificação da repressão, na figura do atirador que ameaça o protagonista por meio dos disparos e da ameaça de morte iminente. O atirador, personagem oculta, pontua uma narrativa baseada na falta de qualquer esclarecimento quanto à ameaça constante. A situação, esdrúxula, apresenta uma personagem que passa os dias vivendo em baixo da mesa, na tentativa de controlar racionalmente os ataques e investidas do atirador que paira sem descanso sobre sua janela. Para esta personagem, a única possibilidade de sobrevivência reside na familiaridade quanto ao plano de ataque do atirador.

Assim como a protagonista do conto "As faces do inimigo", a personagem de "Dias melhores" sugere que qualquer instabilidade da rotina assumida pela personagem se tornaria indesejável na medida em que abalaria as estratégias de defesa assumidas por ela. Tais estratégias buscam controlar aquilo que foge a sua compreensão, escapar de um inimigo que sequer se conhece, e isto configura seu sutil paradoxo. A personagem busca recursos nas sistematizações e controle da rotina que, aparentemente, garantiriam a estabilidade e a sobrevivência acuada. O atirador, assim como o surgimento "espontâneo" de pêlos no corpo, representa a ameaça que a linguagem e seus desdobramentos de sentido impõem a cada leitura, provocando a desmistificação de certezas e a pulverização de uma estabilidade frágil. Suas figurações definem, ainda, o ponto central das transformações no universo caroniano.

O embate central de muitos dos contos da trilogia de Modesto Carone é justamente a manifestação da repressão ou controle do Inconsciente, sob diversos disfarces e mecanismos. No entanto, isso revela tentativa inútil de negar a instabilidade e acreditar na segurança mesmo quando os indícios são improváveis. Nesse sentido, no conto “Dias melhores”, as “balas de prata”, reservadas para atingir o coração do atirador, fazem referência à lenda do lobisomem, simbolizando o lado primitivo do homem, o caráter não-civilizado, ou ainda seu aspecto emocional. A tensão narrativa se dá, nesse contexto, pelo conflito que a personagem estabelece com as forças inconscientes, representadas pelo atirador (associado diretamente à figura do lobisomem), em sua iminente ameaça, e a necessidade que a protagonista sente de organizar sua rotina de maneira racional ou “familiarmente”.

A exploração dessa tensão fabular acaba gerando uma galeria numerosa de imagens de repressões, mutilações, e medidas de controle contra as “manifestações espontâneas” ou forças inconscientes. Os livros abordam o espaço psíquico reprimido da personagem, revelando a impossibilidade de se compreender esse *outro* que é inimigo do “eu”. Isso confirma nossa leitura anterior, de que os contos de Carone lidam com a dificuldade de se apreender o real em totalidade, visto que as personagens apenas compreendem partes de todo o processo, vêem por toda parte fragmentos de crânios, peças desencaixadas, ameaças e trastes espalhados pelo espaço. Isso, em vez de formar uma totalidade coesa, mostra o espaço caótico do “real” e a impossibilidade da personagem exercer qualquer controle.

2.2. A POÉTICA DO DESFAZIMENTO

Tendo em mente essas freqüentes aproximações quanto ao material simbólico explorado, um aspecto que se destaca nos textos da trilogia é o fato de serem estruturados a partir de procedimentos sintáticos, estéticos e literários semelhantes, que se caracterizam, em última instância, como processos de "deformação" ou desfazimento do real.

A concepção do sujeito moderno, com o desenvolvimento industrial, a divisão de trabalho e de classes, a proliferação dos bens de consumo, transformou-se radicalmente, não sendo possível conceber a idéia deste sujeito como um *indivíduo*, já que a noção deste último termo implica em um mito da modernidade e da cultura burguesa, que se caracteriza pela crença na unidade de constituição do sujeito. No entanto, o sujeito moderno caracteriza-se por uma consciência fragmentada e sua alienação perante os objetos que representam seus desejos demonstra a incapacidade do homem moderno de estabelecer relações de sentido estáveis entre seus valores internos e o mundo físico. A consciência do espaço, para esse sujeito, também redimensionou-se com as descobertas psicológicas, ganhando relevo subjetivo: a percepção de toda e qualquer exterioridade ocorre *através* dos recortes que a subjetividade e os elementos discursivos lhe fazem. Esses aspectos têm impacto na narrativa, na medida em que todo foco narrativo é resultado de uma projeção subjetiva da personagem ou das vozes assumidas pelo narrador. No caso da literatura contemporânea, a existência de um espaço físico mostra-se incerta quando pensamos na aura de absurdo que caracteriza as cenas, como em contos de Julio Cortazar ou de Kafka. Tal espaço, de formas e tamanhos instáveis e não muito nítidos, possui estranha sintonia com o estado interior da personagem, seus medos, angústias e fraquezas, sugerindo que a exterioridade possa ser um efeito da percepção do sujeito. Esse estado interior, subjetivo, não tem apenas um

valor psicológico, mas também existencial e histórico. Nesse sentido, é importante lembrar que o Existencialismo, de Jean-Paul Sartre, defende a idéia de que a realidade viabiliza-se apenas por meio de uma consciência, e esta, por sua vez, entenderá a realidade conforme a sua experiência existencial. Sartre (1978) diz que o indivíduo tende a focalizar no mundo externo aquilo que lhe é íntimo, que encontra ressonância em suas preocupações subjetivas.

O gênero ficcional de Modesto Carone fornece pistas para que entendamos os desdobramentos internos da narrativa como processos da interioridade da personagem ou, em muitos casos, como processos que expõem as condições ambíguas do *produzir-se* da realidade. Os contos de Carone evidenciam, desse modo, um obscurecimento do espaço, já que os limites entre as projeções subjetivas e os contornos da realidade externa se confundem. Em uma seção de contos intitulada "Os Móveis", do livro *Aos Pés de Matilda*, Carone sugere uma fusão entre os objetos de mobília e aquelas personagens a eles submissos, demonstrando que o funcionamento subjetivo parece depender da íntima conexão dessas peças móveis e da estrutura física desses artefatos com o "eu". Dessa forma, a experiência de obscurecimento entre os objetos e aqueles que o utilizam, acaba desnudando a interioridade daquelas personagens. No entanto, a exposição de nossa análise não pretende simplificar o efeito causado pelo conto: na maioria das vezes é difícil distinguir as vozes que compõem o relato, podendo ser atribuídas à subjetividade do "eu" ficcional; a uma descrição aparentemente impessoal e pormenorizada do funcionamento desses objetos; ou, ainda, remetem ao discurso operacional da burocracia, que visa a uma integração anódina entre as partes de sua estrutura. Exemplar, nesse sentido, é o conto "A Força do Hábito":

> Não sei em que momento a cama passou a participar do meu corpo; provavelmente à noite, quando ele está mais propenso à entrega. O fato porém é que eu não a sinto como um objeto desgarrado – tanto que meus pés se prolongam nos seus e o estrado

> corre por um trilho ao longo da coluna. Isso explica que trocar de posição deitado demore e o simples ato de sair da cama exija de mim operações penosas. (...) (CARONE, 1980, p.15)

O conto em questão descreve a situação de atrelamento da personagem à cama. O trecho "não sei em que momento a cama passou a participar do meu corpo" revela uma situação em que os limites anteriormente estabelecidos entre a personagem e os objetos que compõem o espaço se tornam incertos. O fato dessa "entrega" do corpo à cama ocorrer à noite sugere que os contornos de um e outro se esvaem no espaço noturno, caracterizado pela ausência de luz. A própria personagem não a sente como "desgarrada" de si próprio, a dimensão de um se prolonga no outro. Essa confusão entre a constituição interna e a externa foi apontada por Freud em seu livro *O Mal-Estar na Civilização*. O psicanalista diria que as fronteiras entre o "ego" e o mundo externo não são permanentes e dependem de uma determinação da realidade, muitas vezes incerta ou traçada incorretamente:

> (...) Há casos em que partes do próprio corpo de uma pessoa, inclusive sua própria vida mental – suas percepções, pensamentos e sentimentos -, lhe parecem estranhas e como não pertencentes a seu ego; há outros casos em que a pessoa atribui ao mundo externo coisas que claramente se originam em seu próprio ego e que por este deveriam ser reconhecidas. (FREUD, 1969, p.12)

Embora o texto de Freud trate mais especificamente de fenômenos da vida psíquica, entendemos que o conceito da inexatidão de fronteiras entre o *ego* e o mundo externo, a objetividade, interessa, literariamente, na medida em que questionamos as fronteiras entre a constituição de uma personagem e dos objetos que caracterizam-se *por fora dela*. Em muitos exemplos da ficção caroniana, há a preocupação em devassar e apresentar as contradições da subjetividade humana, e isso se dá simbolicamente pela maneira como o "real" é

representado no texto literário. Os contos da trilogia de Modesto Carone evidenciam a questão da interdependência ou ausência de fronteiras entre o sujeito e o objeto, problematizando, dessa forma, a constituição desses seres no âmbito da narrativa contemporânea. A representação de um determinado quadro da exterioridade, na narrativa, fundamenta-se numa ambigüidade essencial: aquela que une por meio de uma mesma máscara a personagem que vivencia transformações subjetivas e o espaço que revela as vertigens dessas revoluções. A fronteira entre a noção que se tem do sujeito e do espaço depende fundamentalmente de uma convenção, ora determinada pelas motivações discursivas, ora pelas projeções subjetivas.

O conto "A força do hábito", assim como outros da seção "Os Móveis", metaforiza a reificação do homem, na medida em que estes objetos adquirem grande relevância, interferindo na autonomia do sujeito, e sinalizando a experiência contemporânea da paralisia e da impotência. No entanto, não é sem humor que Carone aborda as imagens insólitas dessa reificação, como no caso do conto "Aos pés de Matilda", em que há a descrição da agitação dos armários ou, ainda, quando admitimos a condição inexplicável de Matilda ter se aprisionado dentro do filtro de água na cozinha, dentre tantas outras situações em que os objetos adquirem um poder acima das condições humanas. Em todas essas situações, o que está evidente não é exatamente o poder de atuação destes objetos, mas a impotência e a alienação humanas, concomitantes ao alto apreço pelo mundo material. No ensaio "O funcionário fascinado", Gustavo Bernardo Krause expõe o problema da seguinte maneira:

> A contradição [da fé no progresso] deveria ser flagrante: a fé do homem no progresso depende da descrença do homem em si mesmo. Construímos um tempo em que ao desmesurado poder da espécie corresponde o enfraquecimento acentuado do poder do individuo (KRAUSE, 2000, p.20)

Podemos constatar esse fenômeno no conto “Aos pés de Matilda”, quando, em vários momentos, se faz menção às estruturas da sociedade de consumo, que interferem diretamente na dinâmica do relacionamento entre a personagem e Matilda. Apontando para a transformação do homem em coisa, em cacareco, material passível de troca, presenciamos a figura de Matilda se confundindo com Irma ou ainda com a passista de samba, que se apossam de seu lugar, substituindo-a no relacionamento com o protagonista. Isso se relaciona com um certo esvaziamento de identidades: Matilda adquire formas intercambiantes e sua identidade móvel pode ser atribuída a outrem porque as imagens e a constituição física desses seres são menos importantes do que as relações simbólicas e afetivas que estes “outros” estabelecem com o sujeito narrador e com seu psiquismo. Portanto, entendemos que todas essas figurações ou “mutações” de Matilda ocupam posições ou papéis semelhantes nas motivações subjetivas do narrador protagonista, podendo, por isso mesmo, serem representadas simultaneamente ou alternadamente sem que se desconsidere seu sentido subjetivo para a personagem do relato.

Em outro sentido, essa reificação é visível quando os objetos se imiscuem no convívio e no espaço, criando obstáculos para a compreensão geral da trama íntima, tal como o boneco de engonço que surge em determinado momento desse mesmo conto, e se interpõe entre Matilda e o personagem impedindo-os de dialogarem. O boneco de engonço se, por um lado, pode simbolizar um filho advindo na vida do casal, é, por outro lado, representado como um obstáculo, reduzido ao nível do objeto e tratado como tal, prefigurando o empilhamento desses objetos esvaziados de sentido no convívio penoso com a realidade. A susceptibilidade das personagens às circunstâncias externas pode ser compreendida, também, quando estas começam a dançar, involuntariamente, no ritmo da escola de samba que ensaia no quarteirão ao lado.

2.3. “O CONTATO PENOSO COM OS OBJETOS”

A fraqueza das personagens em relação aos objetos que compõem a exterioridade foi também abordada (com muito humor) no conto “Reflexos”, do livro *As Marcas do Real*, protagonizando a vertigem desse “contato penoso com os objetos” (CARONE, 1979, p.111), na medida em que estes representam uma ameaça iminente ao sujeito. Todavia, tal fenômeno, que se manifesta em muitos trechos da trilogia, deve ser analisado sob uma outra ótica: ele simboliza a dificuldade de se obter uma identidade coesa para a personagem contemporânea, podendo acarretar, de um lado, a desvalorização do sujeito e, de outro, a iluminação de uma possível consciência.

Modesto Carone, em um artigo sobre Álvares de Azevedo (1981), assinalou a ruptura que existe entre o “indivíduo e sua referência social” para o homem urbano. Esta ruptura caracteriza-se, em princípio, por uma cisão do “eu” com o exterior. As marcas da ausência de uma identidade se fazem sentir no espaço do isolamento do sujeito contemporâneo: é nesse sentido que podemos interpretar os objetos como possíveis “veículos de identificação”, na medida em que a preeminência destes objetos cumpre a função de “oferecer ao ser exilado e anônimo uma base material para a autodefinição”(CARONE, 1981). Vemos, entretanto, que a trajetória da personagem em busca dessa autodefinição não é um caminho seguro na maioria das vezes. A oscilação entre os dois pólos desta via – o da alienação e o da consagração de uma possível identidade – pode ser vista nos trechos abaixo citados e comentados, do conto “Reflexos”, de Modesto Carone:

> Eram raras as manhãs em que eu não acordava mutilado. Talvez por sonhar abundantemente à noite ainda hoje o ato de sair da cama é para mim uma experiência

> traumática. Creio que aceitaria isso com naturalidade se não fosse a escassez do estágio intermediário ou o desconforto dos seus lances materiais. Pois é inevitável que ao acordar alguém tenha que refazer um contato penoso com os objetos. Não preciso lembrar que a presença deles me desintegrava pelo simples fato de existirem fora de mim. Em relação às pessoas o choque era certamente mais grave: ao captar o insulto de suas sombras na parede meu primeiro impulso era liquidá-las. Visto no conjunto esse transtorno tornava a vida impraticável, uma vez que eu era obrigado a acordar todos os dias. Por mais que me protegesse sempre esbarrava num par de sapatos ou no nariz de uma cara conhecida. Coincidências assim eram suficientes para que me sentisse ameaçado. Dessa perspectiva é compreensível que as reações de defesa fossem veementes: em mais de uma ocasião me atirei pela janela ao primeiro raio de sol. (CARONE, 1979, p.111)

Este trecho, que abre o conto em questão, descreve as agruras da personagem protagonista devido à dificuldade de relacionamento com tudo que lhe é externo. Confessa que o simples ato de acordar lhe implica mutilações, pois precisa refazer o contato com os objetos, e dessa forma perceber a si próprio "esfacelado" em sua constituição. Como vemos, o que está em jogo é a noção da identidade do sujeito, e a impossibilidade de se recuperar qualquer unidade constitutiva dessa identidade. O que ameaça essa personagem é a perda do sentido de unidade. Isso é metaforizado pelo trecho: "a presença deles me desintegrava pelo simples fato de existirem fora de mim". A desintegração dessa unidade constitutiva remete ao contato com tudo que se configura externo em relação à subjetividade da personagem: desde os raios de sol que abrem a manhã, passando pelos objetos que constituem as imediações de seu quarto, indo até os "outros" sinalizados pelos rostos familiares que lhe afrontam diariamente. A *autodefinição* da personagem, num primeiro momento, parece empreitada inviável, fato indicado na vida "impraticável" que assume a personagem então. Se interpretarmos o evento psicanaliticamente, podemos entender que a relação que a personagem mantém com o estágio de sono representa uma conexão

íntima com sua constituição subjetiva, o que torna possível nestes termos o vislumbrar de uma identidade. A necessidade de acordar implica um desligamento desse conjunto de definições subjetivas e exige a rearticulação da identidade com base numa relação conflituosa entre exterioridade e interioridade. Entretanto, a impotência humana no espaço da "reificação" e do acúmulo, que caracterizam a paisagem contemporânea, relaciona-se diretamente à profusão destes objetos esvaziados de sentido, ameaçando uma definição possível dessa identidade, tornando-a quase sempre lacunar e mutiladora, pois submete e aliena o "eu".

Há, no entanto, um segundo momento:

> (...) ao levantar-me tarde no meio da semana bati com o ombro numa lâmina de vidro erguida aos pés da cama. O acontecimento era tão inesperado que me vi forçado a dirigir o olhar para ela; em geral desvio a vista de qualquer tipo de projeção. No entanto a circunstância de me descobrir inteiro no espaço interditado restituía-me a unidade esfacelada no sono. Eu me surpreendia nadando na superfície do vidro; a diferença é que permanecia atônito e de pijama deste lado do quarto. De qualquer forma pude entender que o essencial estava feito: ao apalpar braços e pernas fui invadido por um frescor inusitado. (...) (CARONE, 1979, p.113)

Propositadamente, escolhemos um trecho que fecha o conto. Neste caso, o dilema enfrentado pela personagem se encerra com a ironia da solução provisória. A recuperação de um sentido, necessariamente provisório, se dá, portanto, no instante em que a personagem percebe a exterioridade também como uma possível projeção ou prolongamento de sua subjetividade: "a circunstância de me descobrir inteiro no espaço interditado restituía-me a unidade esfacelada no sono". O fato desta personagem referir-se à "redescoberta" de seus braços e pernas nesse contexto, também aponta para uma

auto-consciência que gradualmente surge na narrativa. E disso advém a sensação de conforto descrita pela personagem:

> Embalado pela sensação de coisa recente atravessei móveis e passantes; constatei que eles eram felizes manifestações de minha autoconsciência. É possível que houvesse aí uma margem de engano; passei porém a registrar claramente o que enxergava. Admito que no início essa lucidez me perturbou; hoje a considero sensata e agradável como abrir as cortinas de um sobrado no auge do verão. (CARONE, 1979, p.113)

O conforto relaciona-se à noção de "reificação" do sujeito, sugerida pela expressão "sensação de coisa recente". Atribuímos o surgimento desse processo de "reificação" ao fato de toda a realidade se assentar sobre a materialização de um discurso (que, nesse sentido, é transformado em "coisa"). Como a própria personagem suspeita, há nisso uma "margem de engano", já que a "realidade", ou a reconstituição dessa unidade de que outrora se ressentia, carrega sempre as lacunas de um "real" inacabado, dilacerado pelas marcas da ausência e da mutilação.

2.4. A DETERIORAÇÃO DA PERSONAGEM

A constituição lacunar das personagens da trilogia remete também a um procedimento de caracterização cômica das situações degradantes a que se sujeita o homem contemporâneo. Tal procedimento é mencionado na análise de Vilma Arêas, quando a autora interpreta as "maldades cômicas" nos contos de Modesto Carone, como medidas que, se por um lado, "não eliminam a vítima, mais boneco que ser vivo", por outro lado, "contribuem para a continuação do jogo" (ARÊAS, 1997, p.124). Essas "maldades cômicas" de que fala Arêas são constituídas de situações em que as personagens se encontram degradadas em

valor e escala, ocasionando uma morte mais drástica que a morte efetiva, já que se encontram reduzidas a títeres, em decorrência da tensão cômica estabelecida entre a vitalidade do homem, de um lado, e a rigidez da máquina, de outro. Nas situações insólitas apresentadas pela trilogia, a desvalorização dos atributos humanos acentua a reificação e a dependência humana em relação aos objetos de seu convívio. Além disso, outros fatores contribuem para uma análise da redução da personagem a planos inferiores, tais como as freqüentes transformações dessas personagens em objetos ou móveis, tornando-se quase protagonistas de uma narrativa que "instala a universalidade da voz" (ARÊAS, 1997, p.124). Poderíamos interpretar, nesse caso, as transformações como deslocamento do drama íntimo para uma projeção exterior absoluta, configurando aquilo que Günther (1969) nomeou *metáfora presentificada* ou, na definição de Rosenfeld (citado por Arêas), *ontologização da metáfora* (1997).

O procedimento estético que caracteriza essa deterioração das personagens na ficção contemporânea relaciona-se com a diluição de categorias e referenciais de que estamos tratando. Em alguns contos de Modesto Carone, como "O Som e a Fúria", ou ainda "Chamas", a personagem passa por um processo de transformação material chegando a se tornar uma chapa de metal, no primeiro caso, e a provocar chamas e fumaça que invadem os caibros do velho chalé, no segundo caso. O que está em jogo em ambas as situações é o sentido de que essas personagens ou "seres sem constituição" não se sustentam como *indivíduos plenos*, mas apenas como seres relacionais, que significam dentro de uma representação do real e mediante a conotação simbólica que o protagonista ou narrador lhes atribui. Devido a isso, a personagem adquire significação através de seu confronto com um "outro", seja este representado pelas palavras alheias, pelas oposições ou aproximações em relação a determinados objetos, ou ainda pelo relacionamento com os outros seres dentro da narrativa.

O fenômeno de deterioração da personagem opõe-se claramente à caracterização romanesca do século XVIII e XIX do retrato da personagem. Essa caracterização tradicional oferecia ao leitor um quadro de descrição da personagem mais ou menos minucioso, podendo dizer respeito à fisionomia, ao vestuário, ao temperamento, ao caráter, ao modo de vida, etc. No entanto, a personagem contemporânea não pode ser concebida com a riqueza de detalhes e o intuito descritivo de outrora, já que o processo de deterioração da personagem, deve-se a uma crise da noção da pessoa, que também se relaciona com a influência exercida pelos conhecimentos psicanalíticos e pelas transformações materiais da sociedade a partir do século XVIII. No entanto, para não limitar a compreensão do fenômeno em questão, devemos atentar para o fato de que essa desvalorização do sujeito possui motivações mais profundas: é um reflexo da crise que atinge os mais diversos setores da sociedade ocidental contemporânea, revelando um contexto em que o homem sofre e, freqüentemente, não tem poder para agir. Nesse sentido, é óbvio que o modelo de realismo anterior, espelhado na sociedade burguesa e liberal dos séculos XVIII e XIX, não poderia expressar com propriedade a experiência desse novo contexto, tomado pela reificação e impotência humana.

Em seu artigo "A Idéia e a Forma", Vilma Arêas (1997) atribui um "eu-inespecífico" à galeria de personagens que habitam a trilogia de contos de Modesto Carone. Segundo a autora, a prosa caroniana apresenta, por meio de uma galeria de anti-heróis, personagens destituídas de qualquer constituição que possa lhes conferir identidade. A ausência de nomes, caracteres físicos ou até mesmo a completa inexistência de diálogos mostra o aspecto incomunicável dessa personagem sem distinção. Se na literatura dos séculos XVIII e XIX o nome da personagem servia para atrelar sua existência a um conteúdo simbólico, como na construção de um signo – o nome exercendo o papel de significante e o significado atribuindo-lhe conteúdo psicológico, ideológico, etc. O nome, nesse

caso, funcionaria como um indício dessa relação plena entre significante e significado. No entanto, a leitura dos contos de Carone demonstra que tanto a nomeação desse significante como desse significado inexistem, na maioria das vezes, sendo difícil evidenciar a constituição desses seres anônimos que compõem a paisagem de seus contos. A carência de uma constituição estável de que sofrem essas personagens é visível na ausência de seus traços básicos de identificação, que excluem tanto sua genealogia e fisionomia, como também culminam num obscurecimento ou ausência de relevo maior, com a inexistência do próprio nome.

Sendo assim, temos que a personagem da trilogia caroniana não pode ser caracterizada mediante seus atributos físicos, idiossincráticos, ou por qualquer outra caracterização que tente representar uma unidade reconhecível. A compreensão de sua identidade se dá na medida em que a narrativa favorece o mergulho no solo duplo de seus processos subjetivos, atentando para uma relação negativa entre a exterioridade e a interioridade, já que a constituição que se faz possível é aquela que se determina pela ausência ou pela negação: as personagens se definem não pelo que manifestam, mas pelo que deixam de apresentar e, muito freqüentemente, se revelam no recalque daquilo que se quer negar. Entendemos que a manifestação desse recalque nos contos de Carone possa efetuar uma diluição de fronteiras tanto da constituição dos seres quanto dos sentidos que lhe são atribuídos, conforme ocorre a releitura e ampliação de sentidos, por meio dos jogos sintáticos entre conteúdo manifesto e conteúdo latente.

2.5. O JOGO ENTRE O EXTERIOR E A INTIMIDADE

O problema da constituição da identidade em meio aos constantes processos de diluição de fronteiras na narrativa pode ser compreendido pela análise do conto "A tempestade", que integra o livro *Dias Melhores.* O conto narra uma situação de rompimento de um relacionamento entre a personagem e Bárbara, e o evento ocorre no interior de um carro. A descrição desse espaço revela, simultaneamente, a objetividade do cenário, bem como as projeções subjetivas da personagem, que se cristalizam no relato.

> Bárbara entrou no carro perturbada porque estava com o vestido pingando e os sapatos de camurça encharcados pela enxurrada. Àquela altura meu sentimento de culpa chegava ao auge, pois eu tinha marcado o encontro para a hora errada: há dias o boletim meteorológico previa aquela borrasca. Ainda assim tive presença e espírito suficiente para estender meu lenço a suas mãos crispadas. (CARONE, 1984, p.41)

No trecho em questão, a palavra "borrasca" opera como um elemento desencadeador dessas ambigüidades, provocando assim a diluição do espaço e personagem simbolicamente. Ao investigarmos o sentido do termo em questão, percebemos que "borrasca" significa "vento forte e súbito acompanhado de chuva", ou ainda, num mesmo paradigma, "tempestade no mar", referindo-se a fenômenos da natureza. Dessa forma, as imagens sugeridas pelo conto remetem a uma realidade de aspecto físico, inicialmente. No entanto, o vocábulo em questão pode significar também uma "ocorrência súbita de contrariedades", ou um acesso de cólera ou de mau humor. Nesse segundo paradigma de significação, o termo implica uma leitura de aspecto subjetivo, relacionando-se com categorias afetivas e emocionais. Dessa maneira, a leitura vai nos fornecendo bases para que possamos interpretar o relato levando em conta essa duplicidade. Ao mesmo tempo, os referenciais dizem respeito às condições

climáticas do espaço e tempo, como também conduzem a uma percepção do conflito das personagens. A menção que o protagonista faz ao lenço oferecido à Bárbara torna possível entendermos à borrasca prevista como um desfecho de seu relacionamento. Outro trecho que provoca uma confusão de limites é quando a personagem adverte para seu sentimento de culpa em relação àquela situação. Ele atribui a culpa ao fato de não ter atentado para a previsão do tempo, mas a entendemos também, obviamente, como um indicador de sua consciência quanto ao relacionamento. Dessa maneira, a "hora errada", a que se refere a personagem, indica tanto a previsão do boletim meteorológico como as condições conflituosas de seu convívio com Bárbara.

> (...) Acredito agora que isso explique a circunstância de Bárbara ter sido tragada pelas águas. Evidentemente não fugia ao que acontecia, uma vez que o luto mais intenso me dominava; tanto que dei a partida e fui da sarjeta até o leito da rua. A manobra foi difícil não apenas por causa das buzinas mas também dos faróis que partiam de várias direções e iluminavam as poças represadas do meu lado.
> É provável que eu exagere, mas não posso recusar que elas refletiam as lembranças de meu convívio com Bárbara. (CARONE, 1984, p.42)

A descrição da cena carrega, por um lado, um sentido referencial relacionado ao espaço objetivo da situação, quando a personagem explica a manobra que realizou com o carro, e quando remete à profusão de sons de buzinas e luzes que incidiam sobre eles, iluminando as poças deixadas pela enxurrada. Por outro lado, essa "manobra" a que alude o protagonista simboliza uma tentativa de fugir ao que acontecia, embora tenha negado essa intenção num trecho logo acima. Nesse sentido, a construção "evidentemente não fugia ao que acontecia" funciona como uma denegação, segundo a concepção psicanalítica. Em se tratando de motivações subjetivas, para o Inconsciente não há uma verdadeira negação. A negação, nesse caso, não é uma recusa, mas uma

constituição do que se dá por negado. Quando a denegação se manifesta discursivamente ocorre, inversamente, a afirmação de um juízo velado ou reprimido. A dificuldade que a personagem sente para negar as condições do evento deve-se, possivelmente, ao fato dessas poças de chuva terem sido iluminadas, ou trazidas à consciência por uma projeção subjetiva no meio externo. O sentido da palavra "poça" também carrega essa duplicidade a qual nos referimos: tanto faz alusão a situação externa quanto aos conteúdos inconscientes latentes, reprimidos pela personagem. A diluição de fronteiras que opera no texto caroniano se torna evidente no último parágrafo do conto, quando a personagem afirma que as poças "refletiam as lembranças" desse relacionamento. Esse procedimento, que torna ambíguas imagens e palavras, em vez de propor uma alternativa única de leitura (como uma alegoria o faria), revela uma atmosfera de simbiose entre os seres e os referenciais.

Bárbara representa o impulso irracional, inconsciente, que tenta por diversas formas vir à tona para o protagonista, representando, em última visada, aquela que desencadeou a irrupção de uma imagem inconsciente. O sentido da palavra "bárbara" remete a algo que se opõe a civilização e poderíamos, no caso, acrescentar a isso o sentido que Freud dá à civilização como aquela que recalca os impulsos de morte, o elemento inconsciente, em proveito da razão e manutenção consciente dos vínculos civilizatórios (1997). As tentativas da personagem no intuito de manipular a realidade conscientemente podem ser compreendidas quando ela sugere o perigo que o gesto de deixar a porta do carro aberta sobre a calçada denuncia: deixar as correntezas adentrarem o espaço interno do carro que, simbolicamente, pode ser associado à consciência da personagem - o espaço sobre o qual pretende se exercer controle. Nesse sentido, o conto de Carone descreve uma situação na qual um elemento inconsciente tenta aflorar e a ação da personagem resume-se a tentar esconder seus sinais, num duelo inútil com seu "outro".

É sobretudo por meio das referências ambíguas que os contos de Modesto Carone sugerem a intrincada relação entre exterioridade e interioridade. Dessa forma, temos que as imagens se aproximam dos relatos oníricos, tal como as imagens do Inconsciente, carregadas de latências e duplicidades. Lembremo-nos de um trecho de *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, quando este diz que "no reino das imagens, o jogo entre exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado"(2000, p.19).

Outro momento que evidencia esse "jogo desequilibrado" pode ser visto na terceira parte do conto "Aos pés de Matilda", a partir da análise do seguinte trecho:

> Essa atmosfera de calma só era rompida pela agitação dos armários – e aqui intervém outro fator indispensável à compreensão do apartamento e da vida que nele se mexia. Não que os armários tivessem algo especial; eram móveis comuns destinados a funções cotidianas como guardar louças, roupas, material arcaico e de escritório. Acontece que entre os objetos familiares se imiscuíam outros cuja serventia se desconhece. Certamente por essa razão eles tinham o aspecto sinistro das coisas sem nome; dificílimo descobrir como e onde apareciam. Explicando melhor: embora pudessem adotar os contornos de uma chupeta ou de uma faca enferrujada eles não eram nada disso; tinham antes o ar de imagens reprimidas. O mais grave é que possuíam vida própria e atravancavam gavetas e prateleiras até rebentá-las. Em grande parte isso esclarece que o apartamento parecesse abarrotado. (CARONE, 1980, p.76)

O que se torna evidente nessa parte do conto são os valores que são atribuídos aos objetos por meio do sujeito. O sintagma nominal "objetos familiares" vincula a existência material desses objetos a uma noção de reconhecimento íntimo por parte do sujeito. Esse reconhecimento se dá na medida em que os objetos são capazes de revelar sentidos associados ao "eu", como sugere sua função cotidiana de "guardar" coisas imediatas e também arcaicas. É inevitável olharmos com cautela para a expressão "material arcaico":

os contos de Modesto Carone freqüentemente jogam com a simultaneidade temporal no trato da subjetividade. Suspeitamos, portanto, que o “material arcaico” também se refira ao passado do protagonista. Há outras pistas para que entendamos assim: as palavras “chupeta” e a “faca enferrujada” apontam para um eixo temporal primitivo. Seguindo essa linha de raciocínio, veremos o narrador analisar os sinistros objetos “desconhecidos”, que se imiscuíam no contato cotidiano e dificultavam, dessa maneira, a compreensão de seu sentido ou funcionalidade. A dificuldade, no entanto, reside em distinguir sua associação remota para o sujeito, já que ao mesmo tempo que apontam para uma exterioridade máxima, desdobram-se numa conotação subjetiva, assemelhando-se a “imagens reprimidas”, que possuem vida e rebentam as gavetas para se manifestarem externamente. O objeto, em sua materialidade, não pode ser reduzido a mera alegoria do conteúdo psíquico, mas figura aqui como correlato indissociável dessa ambigüidade do reconhecimento.

O processo todo se complica, pois, não obstante sujeito e objeto se confundirem nos espaços narrados, em muitas situações é difícil se atribuir unidade referencial ao espaço ou mesmo à personagem. Dessa forma, os eventos não são atribuídos a um espaço ou sujeito plenamente constituídos. Berta Waldman e Alcir Pécora (1984, p.107) definem esse procedimento como os “espaços ilimitados” na obra de Carone: aquelas representações por meio das quais “as ações são percebidas como desvinculadas do sujeito, [e que] também o são na relação com o espaço. (...) São categorias que oscilam em função do ponto de vista do sujeito e, como este não se revela, permanecem virtualidade, possíveis partes” (WALDMAN, PECORA, 1984, p.107). Mais uma vez percebemos que a representação do “real” tende a uma alusão às partes que o constituem e não se trata, nunca, da descrição de uma constituição estável e plena.

Gustavo Bernardo Krause, em um artigo intitulado “O Funcionário Fascinado”(2000), analisa o problema da representação da “real” sob o prisma da “decadência do mundo objetivo”. Segundo o autor, a dificuldade em se representar a realidade mediante os referenciais objetivos circundantes reflete o problema da transitoriedade e decadência do suporte material para a sociedade pós-industrial. Aquilo que outrora conferia validação realista ao texto - as notações insignificantes de que trata Barthes (1972) e a figuração do objeto em seu aspecto material - cede lugar às relações simbólicas estabelecidas entre o sujeito e esses objetos. A compreensão do objeto depende, necessariamente, de sua relação intrínseca com o sujeito enunciador e com as vozes que operam dentro do texto:

> O argumento [da irrelevância do suporte material, como o exemplo da fotografia] permite observar, de modo próximo ao transparente, a decadência do mundo “objetivo” enquanto sede de valor e do real, e a emergência conseqüente do mundo simbólico enquanto centro do interesse existencial. (KRAUSE, 2000, p. 14)

Isso nos permite compreender, por outro lado, a transformação que caracteriza grande parte das imagens ao longo dos contos de Modesto Carone: os elementos que compõem a referencialidade do texto se redimensionam, para revelar a dinâmica das relações simbólicas entre o sujeito e o espaço que é percebido por ele. Flora Süssekind (2000) havia sugerido que as transformações relativas às escalas e valores na narrativa contemporânea indicam uma nova conceituação do sujeito e das relações materiais nas atuais circunstâncias. Na esteira dessa crise de conceitos e valores, vemos um deslocamento contínuo dos referenciais nas produções artísticas contemporâneas, no sentido de enfatizar as relações que determinado objeto estabelece com o sujeito que o revela e ao qual se vincula. Isso se deve ao fato de toda representação de figuras e contingências materiais ter sofrido, a partir das revoluções industriais e do avanço da

sociedade de consumo, desgaste acelerado - seja pela efemeridade calculada dos bens de consumo, pela repetição e criação de produtos inúteis a cada instante, etc. Tais fatores, ao revelarem sintomas da saturação e superexposição às formas e sistemas, decorrentes da experiência contemporânea, evidenciam, em grau agudo, a transitoriedade e ineficiência do suporte referencial para a representação dos conceitos a que se propõe o signo. Anteriormente, com o surgimento da psicanálise, a transitoriedade do signo já havia sido apontada, trazendo à tona a palavra como fonte de sentidos e associações múltiplas. Isso nos faz pensar que os objetos, em vez de ocuparem posições e referências materiais precisas nos contos realistas contemporâneos ou representarem o aspecto material e circundante da realidade, chamam a atenção para as condições dessa representação e o aspecto simbólico que define imagem e discurso. É nesse caminho que entendemos os processos de deformação pelo qual passam os diversos objetos ao longo dos contos de Modesto Carone. Qualquer tentativa de representação do "real" revela-se uma deformação criada por uma filtragem subjetiva. Sobre esse fenômeno, o autor argumenta que "a subjetividade é uma objetividade refratada":

> (...) Na verdade, a subjetividade é uma objetividade refratada. O Adorno tem uma frase notável sobre isso que diz assim: "quando mergulhamos em nós mesmos, não encontramos uma personalidade alheia aos momentos sociais, mas sim as marcas de sofrimento do mundo alienado". Quer dizer, você indo lá dentro, encontra o mundo outra vez, não é num outro contexto, mas é numa outra articulação, por assim dizer, mas ele está de alguma maneira refratando a sua condição real. Ele disse, então, que as impressões digitais do mundo objetivo estão profundamente marcadas na sua subjetividade... (2004)

2.6. A SINTAXE DA DEFORMAÇÃO

Essas "impressões digitais do mundo objetivo" na subjetividade do homem contemporâneo caracterizam os processos de deformação do "real" que aqui analisamos. O efeito dessas impressões pode ser compreendido pelo aparecimento de uma instabilidade referencial que provoca a releitura e desdobramento de sentidos em seus contos. Os elementos que desencadeiam esses desdobramentos consistem de uma série de procedimentos lingüísticos e literários que demonstraremos a seguir, tais como: a) marcadores lingüísticos e os mecanismos chistosos; b) o uso excessivo de partículas expletivas; c) o uso constante da elipse; d) além de algumas estruturas de funcionamento familiares à sintaxe psicanalítica. De maneira geral, todos esses procedimentos, que se inter-relacionam na malha ficcional e simbólica dos contos, provocam o surgimento de ambigüidades na narrativa.

No caso dos marcadores lingüísticos, referimo-nos ao uso freqüente de expressões como "quem vê de fora", "quem vê com cuidado", etc, que sempre provocam no leitor uma segunda leitura do relato. Esses marcadores, no texto caroniano, apontam para o desfazimento ou deformação das figuras, designando que todo real é fruto de uma deformação ou organização psíquica: não existe real fora disso. Evidentemente, esses marcadores desencadeiam uma movimentação do foco narrativo, disseminando as ambigüidades. Em alguns trechos, como no conto "Aos pés de Matilda", vemos como essas visões parceladas são introduzidas na narrativa pela movimentação de perspectivas criada por esses marcadores. Há um trecho em que o protagonista descreve os pés de Matilda e sua imponência, observando-os de múltiplos ângulos:

> Desde o início achei que os pés de Matilda eram grandes demais; *vistos contra a parede* eles pareciam dois píncaros distantes. (...) (CARONE, 1980, p.69; grifo nosso)

> (...) *À distância* porém o fenômeno adquire um aspecto menos drástico. Com certeza a mudança de ênfase se deve à passagem do tempo: hoje nada mais resta daquele ano de paixão. (...) (CARONE, 1980, p. 70; grifo nosso)

> (...) Evidentemente ela sabia que eu a observava *de trás*; tanto que seus gestos se tornavam parcimoniosos e límpidos nessa hora. (...) (CARONE, 1980, p.71; grifo nosso).

A tentativa de examinar o conjunto de perspectivas que representam a realidade de um objeto resulta nessas visões parceladas que, se não conferem uma leitura esclarecedora ou unívoca ao objeto, sugerem os conflitos intrínsecos que caracterizam a relação entre o objeto e a subjetividade que o examina. No trecho em seguida, percebemos, também, como essa multiplicidade encontra resistência por parte da personagem do conto, dando a entender que a multiplicidade de leituras de um mesmo objeto, em vez de assegurar à personagem um todo coeso, denuncia os perigos da projeção caótica de sua realidade interna:

> O traço de caráter não teria me impressionado se eu não fosse vulnerável nos lances do amor. Como defesa eu me concentrava ao máximo para transformar em abstração o conjunto dos seus movimentos. Eles se *duplicavam no espelho* com a agudez de um sulco; enquanto isso eu me apegava como podia à tarefa de esvaziá-los de sentido. Aos poucos no entanto minhas resistências desabavam: atormentado pela *multiplicidade* de braços e pernas eu me atirava na cama observando o risco do meu pulo no ar. (CARONE, 1980, p. 71; grifo nosso)

Essa estrutura caracterizada pela duplicidade entre “dentro” e “fora” nos conduz à análise dos mecanismos de elaboração de um chiste, tal como apresentados por Freud em *Os chistes e sua relação com o Inconsciente* (1977). Ao analisar o funcionamento dos chistes, Freud revela a existência de duas

camadas de sentido no texto chistoso: uma *fachada* e um *avesso*. A fachada (ou direito) seria a camada de enunciação das palavras e imagens propostas no texto. Essa camada seria responsável por um efeito de desconcerto, ou estranhamento no texto, devido à aglutinação, ou justaposição de idéias contrastantes (ou elementos de paradigmas divergentes) numa mesma forma. A segunda camada, o avesso, faz a ligação dos elementos contrastantes da fachada por meio de um elo oculto inicialmente. Em outras palavras, o avesso efetua um esclarecimento acerca do desconcerto causado pelo chiste. E normalmente esse elo desperta uma liberação catártica de energia libidinal, provocando o humor, pelo fato de superar barreiras psíquicas no leitor ao acessar um conteúdo inconsciente por um "atalho lingüístico".

Há, freqüentemente, nessas ambigüidades, a presença de uma camada de sentido superficial e outra que consiste de um avesso ou possível releitura dessa superfície. Exemplo de um mecanismo chistoso encontramos no conto "Aos pés de Matilda", quando há a descrição dos corredores do apartamento onde morava a personagem principal juntamente com Matilda. As paredes desse corredor são descritas, superficialmente, por seus atributos externos; no entanto, podiam ser vistas infiltrações e resíduos de sua construção por meio dos encanamentos expostos. Isso nos leva a pensar que tanto o lado da fachada, quanto o avesso dela, seu aspecto inconsciente, surgem simultaneamente numa estrutura chistosa.

> Para entender minha relação com Matilda é necessário lembrar o espaço onde ela se dava: o apartamento da Vila Madalena. *Visto na superfície* ele não era diferente dos outros: sala em L, dois quartos, cozinha, a cada canto paredes e janelas. Mas havia em tudo isso uma peculiaridade: o tronco do L era sustentado na base por um corredor esguio. Impossível não se perder ali; pois nessa região começavam as portas. Atravessá-las sempre me pareceu um experimento exploratório numa caixinha de surpresas. Como eu era afoito nas minhas tentações mais de uma vez fiquei preso num

> daqueles cubículos. Quase todos tinham a aparência de obra em construção, porque os canos de parede permaneciam expostos e o piso cheirava a concreto. Acresce que a umidade nesses lugares era constante, o que contribuía para seu ar de desolação. Isso justifica que eu tivesse acessos de tosse dentro deles; mas a causa da tosse poderia ser outra, uma vez que só ouvindo-a Matilda conseguia me localizar. (CARONE, 1980, p.73; grifo meu)

Logo de início o narrador nos alerta sobre os sentidos que se ocultavam sob a superfície desse apartamento (entenda-se também, desse relacionamento). A introdução da expressão "visto na superfície", seguida de descrições progressivas que se desdobram sintaticamente a partir dos dois pontos, sugere que essa superfície é paulatinamente deslocada de seus referenciais físicos para denotar, também, as evidências do relacionamento confuso com Matilda. A caracterização de um corredor esguio e das inúmeras portas (pelas quais o protagonista confessa se perder freqüentemente) indica a dificuldade de se determinar o espaço e o sentido dessa relação. Até aí já bastaria para entendermos que o apartamento guardava sentidos ocultos associados sob sua fachada. Não obstante, o narrador continua a revelar as peculiaridades dos cômodos e dos espaços internos:

> quase todos tinham a aparência de obra em construção, porque os canos de parece permaneciam expostos e o piso cheirava a concreto (CARONE, 1980, p.74)

O que se torna evidente no trecho citado é a sugestão de que há não apenas a descrição de um imóvel, como também dos processos subjetivos do sujeito narrador. A "aparência de obra em construção" nos remete a uma leitura psicanalítica, no sentido de atribuir à descrição empregada a analogia do processo de formação psíquica do sujeito. Essa analogia entre o espaço objetivo e a subjetividade só é possível porque o narrador personagem constata, num

determinado trecho, e reitera, constantemente, a importância do espaço para a compreensão de seu relacionamento com Matilda:

> Para entender minha relação com Matilda é necessário lembrar o espaço onde ela se dava: o apartamento da Vila Madalena. (CARONE, 1980, p.73)

A duplicidade reside na figuração ambígua desses elementos, que podem ao mesmo tempo representar superfícies e profundidades. O efeito causado por esse procedimento conduz à percepção da existência simultânea de sentidos aparentemente distintos. Por meio desse contraste ou "desconcerto", há a iluminação de um vínculo íntimo, antes oculto, entre essas camadas. Sendo assim, a estabilidade da representação convencional cede espaço a uma caracterização ambígua desses seres e objetos, desnudando, sobretudo, a natureza puramente simbólica de um e de outro.

Com relação a essas caracterizações ambíguas, podemos ainda estender a análise à presença abundante das partículas expletivas em muitos dos contos da trilogia. Essas partículas, aparentemente desnecessárias, mas que "dão um recheio especial à frase", evidenciam, freqüentemente, o tom contraditório dos enunciados: eles tendem ou a negar as afirmações que o antecedem, ou a afirmarem aquilo que foi anteriormente negado. Isso enfatiza, em outro nível de representação, a presença das associações de imagens insólitas e situações absurdas. Desse modo, a contradição simbólica que é vista na junção entre os limites que se desfazem entre seres e objetos encontra na sintaxe do texto apoio fundamental. Berta Waldman e Alcir Pécora (1984) exemplificam esse procedimento de maneira precisa ao citarem um trecho do conto "O jogo das partes":

> No entanto nada me tranqüilizava: ao tomar o ônibus para o subúrbio eu invariavelmente transpirava muito. Isso não significa que estivesse à vontade naquela noite (...) (CARONE, 1979, p.106)

O que chama a atenção no trecho em questão é a construção negativa assumida pela segunda parte, estabelecendo "uma oposição entre informações semelhantes". Segundo os autores, esse recurso faz com que "a cada momento anule-se o passado" do evento relatado (WALDMAN, PECORA, 1984, p.109). Ainda, afirmam que:

> O discurso explicativo, hierarquizado, subordinado, que indicia a profusão dos relatores apontados, não é senão um simulacro de organização. Ou melhor, esse discurso constrói a impossibilidade de se operar qualquer desdobramento positivo. Nesse sentido, fracassam todas as tentativas de se interpretar o *eu* como um sujeito ubíquo: ele não pode duplicar-se, mas apenas instituir-se como seu adversário. (WALDMAN, PECORA, 1984, p.109)

No conto de Modesto Carone, o efeito peculiar das partículas expletivas está relacionado ao uso que o autor faz da elipse, suprimindo informações importantes do texto. Ao omitir dados essenciais na lógica do relato, o aspecto conclusivo ou de constatação introduzido pelas partículas expletivas "naturalmente", "evidentemente", etc, não favorece qualquer ponto de apoio para o leitor, se encarregando, dessa maneira, de criar um efeito de esvaziamento de sentidos no texto. Esse esvaziamento provocado pelo uso das partículas expletivas, juntamente com a elipse, é responsável pelo desconcerto do texto, já que as inferências feitas pelo narrador, ao longo do relato, tomam como pressupostas informações que não são ditas ao leitor. O texto não permite, portanto, que o leitor acompanhe as inferências desse narrador. Sendo assim, entendemos que esse discurso constrói "a impossibilidade de se operar qualquer desdobramento positivo", conforme a interpretação dos autores acima citados.

Os contos de Modesto Carone desmascaram, por meio da contradição e esvaziamento de sentidos, o simulacro de organização que caracteriza seu próprio discurso, revelando que a representação do “real” se faz na afirmação e contradição da mesma realidade.

Tudo isso, aliado ao que o autor denomina sarcasticamente como um *narrador “cara-de-pau”* (já que este não dá quaisquer satisfações ou explicações ao leitor), cria a dificuldade de adesão ao texto, bem como a sensação de que o texto sugere mais do que sua superfície, determinando o que o contista chama de *“lacunas construtivas”* (2004). Essas lacunas construtivas ocorrem quando há “a supressão de um dado indispensável à inteligência do texto, mas se escreve esse texto como se este dado estivesse presente. Então o resultado é algo que parece estar dizendo mais do que realmente diz” (2004).

Ao evidenciar esse e outros processos que provocam um efeito de deformação em seus contos, a ficção de Modesto Carone sinaliza para a falência das palavras como instituidoras da realidade, advertindo para as condições da representação do ‘real’, mostrando as forças inconscientes e a força motriz social que dirige o individuo e modela as relações entre o sujeito e o espaço contemporâneo. Dessa forma, as situações apresentadas pelos contos desnudam as relações alienantes a que se sujeita o homem, e a dificuldade de se conseguir atingir uma condição razoável de nexo na experiência de vida moderna, já que o desgaste do suporte material, não só põe o homem em contato com a fragmentação das realidades, como também não lhe fornece referências estáveis acerca de seu universo íntimo e do mundo ao seu redor. Repousa, assim, subjacente a qualquer relato, a sombra da impotência diante das forças cegas que articulam o “real”.

CAPÍTULO 3

UMA POÉTICA DA DEFORMAÇÃO

Passamos a analisar alguns dos elementos que discutimos até agora por meio de uma análise mais detida de um dos contos de Modesto Carone. Escolhemos, para isso, o conto "Utopia do Jardim de Inverno por um Doutor em Letras", que encerra o livro de contos *Marcas do Real*, publicado em 1980. As marcas da composição desse texto, tanto no que diz respeito aos aspectos conceituais quanto no que diz respeito a sua forma, reaparecem em outras obras do autor e, nesse sentido, entendemos que ele constitui um momento paradigmático dos problemas e implicações da obra do autor. Modesto Carone declarou em entrevista para a revista de crítica literária *Rodapé* (2001), bem como em outras ocasiões, ter concebido esse conto como uma espécie de *poética* da sua obra. Por meio dos fundamentos dessa poética, procuraremos estabelecer uma caracterização geral do resultado estético e literário de sua trilogia de contos, assim como indicar as implicações da temática em questão no âmbito das discussões conceituais acerca da literatura e da representação do "real" na contemporaneidade.

No conto "Utopia do Jardim de Inverno por um Doutor em Letras", temos um narrador em terceira pessoa que descreve em minúcias e com rigor protocolar o desenvolvimento e regulamento interno de um jardim de inverno. Aparentemente, temos apenas um escrutínio incansável de detalhes minúsculos do funcionamento desse jardim, narrado em um tom analítico e que soa um tanto quanto esdrúxulo, pela estranheza do objeto artístico. O tom com que é narrado nos confunde, soando em certos momentos como um experimento de botânica ou biologia, em outros lembra o tom ensaístico de um texto sociológico. E suspeitamos que, de fato, ambas as impressões, aparentemente distintas, coexistam naturalmente, como leituras simultâneas, conferindo ao texto uma exótica harmonia.

Logo no começo da terceira parte do conto, percebemos que a expressão "um jardim de verdade", destaca-se do texto e coloca em cheque a autenticidade

de um jardim criado nas circunstâncias que serão descritas a seguir. Dessa maneira, o texto pressupõe que aquele jardim do qual se trata não é exatamente um jardim "real", mas a representação de um jardim, criado mediante determinadas regras e que pretende manter uma relação de semelhança com o jardim "verdadeiro". Conseqüentemente, instaura-se uma pergunta: a criação artística é uma representação legítima do "real"? O título "Utopia do Jardim de Inverno por um Doutor em Letras" questiona, por meio da palavra "utopia", o elemento plausível, a possibilidade "real" do evento narrativo. Mas, por outro lado, o uso do artigo definido "o", ao se referir ao jardim, instaura uma situação de realidade. O jardim de inverno é uma figura definida e plausível, assim como o objeto artístico ao qual ele remete por analogia e pelo uso da narrativa ambígua. O jardim, imóvel em primeira instância, cuida ser a personagem principal do conto, a quem o narrador se refere, e descreve seus movimentos até então ocultos para o olhar desatento.

Uma das primeiras ambigüidades que é encontrada no conto desde seu início se dá pelo uso do vocábulo "planta", de que o narrador lança mão para as constantes descrições das formas de vida existentes no jardim. No entanto, a palavra "planta" já desencadeia algumas das principais ambigüidades que percorrem esse texto: sinalizam ao mesmo tempo as formas de vida vegetais do jardim, assim como sugerem, numa leitura simultânea, tratarem-se de desenhos ou planos, em projeções horizontais, uma vez associada a palavra ao léxico da arquitetura, apontando-se, nesse caso, para a construção milimétrica desse jardim, por meio do discurso e da descrição.

Dessa forma, temos que a discussão do "real" se inscreve no conto por meio das ambigüidades e pelo contraste que freqüentemente ocorre entre a descrição da aparente imobilidade do jardim e da vida que fervilha em seus pormenores ocultos para o observador desatento. O narrador descreve, desse modo, um trabalho quase invisível de descrição, atentando para o jogo de

aparências minuciosamente regulado pelas simultaneidades e pelas súbitas transformações.

Isso caracteriza o que Flora Süssekind (2004, p.112) entende como "instantâneas estranhezas" nos contos do autor. O mecanismo que aciona essas súbitas transformações está vinculado a um cuidadoso processo de criação de ambigüidades, que pode ser compreendido pela análise dos processos que citamos até agora, tais como os chistes, as elipses, a supressão, o uso das partículas expletivas, a deterioração da identidade das personagens, as visões parceladas do real, a problemática psicanalítica, etc. Estes procedimentos são responsáveis pelo surgimento dessas instantâneas estranhezas na narrativa. Podemos assim estabelecer uma analogia entre essas transformações e o que Vilma Áreas (1997) descreve como a "hora H" na ficção caroniana: representa o ponto de oscilação, criado pela sintaxe do texto, em que subjetividade e objetividade convergem numa leitura densa e plural do "real". Essa tensão surge, portanto, a partir de procedimentos sintáticos e por uma poética da deformação, fundamentada pela ambigüidade do relato e pela ênfase na subjetividade. Essa hora H, em última visada, representa o modo peculiar de se entender o "cruzamento da imobilidade e estado de alerta" nos contos de Modesto Carone, tal como advertiu Flora Sussekind. Em seu livro *Literatura e vida literária: diários, polêmicas e retratos*, a autora tece breves comentários sobre a obra de Carone, tomando como exemplo o conto em questão:

> Parábolas secas, sem chave, os textos de Modesto Carone têm por objeto espaços milimétricos, períodos de tempo curtíssimos, questões preferencialmente sem importância. O crescimento de pêlos do próprio corpo, o momento de fazer a barba, a observação de um pequeno jardim de inverno (...) Nele, a descrição de um simples cactus vira um thriller, sua aparente imobilidade se torna ameaçadora como os espinhos que apontam para fora. Instantâneas estranhezas: este é o efeito da prosa

> breve de Modesto Carone. E não só porque redimensione o real (...), mas principalmente porque opta pela elipse (...) (SÜSSEKIND, 2004, p. 112)

A elipse, no caso, é responsável pela confluência de caminhos interpretativos, no sentido de que o silêncio do texto aponta para pistas de interpretação múltiplas: o que é narrado revela-se simultaneamente a descrição de uma paisagem e os movimentos internos e externos da dinâmica desse jardim hipotético, tornado "real" pela presentificação narrativa[2], assim como também denota um sentido psíquico devido à dimensão interna dos acontecimentos. Essas várias camadas de sentido não apenas apontam para direções contraditórias, mas também complementares em alguns casos, na medida em que os sentidos referenciais *presentificam* a metáfora do jardim de inverno e proporcionam diferentes ângulos de observação. Em outras palavras, a ambigüidade que compõe a estrutura do texto descarta a possibilidade de interpretarmos a ficção caroniana como simples alegoria de um discurso, de um conceito, ou de algo "fora" do texto. Apesar do conto oferecer, portanto, um viés metalingüístico do processo de criação literária, a interpretação não se esgota aí: o jardim e seus referenciais físicos são tão "reais" quanto a analogia do funcionamento do jardim com aqueles motivos empregados no processo de composição da narrativa.

Essa disseminação de sentidos faz com que o narrador atue em uma condição de observador "insciente" dos fatos que se sucedem, em vista da constante fragmentação existente nas cenas e, sobretudo pelas diversas possibilidades de interpretação das situações. A definição de "narrador

---

[2] Utilizamos o verbo *"presentificar"* tal como empregado por Modesto Carone em livro de sua tradução. (GÜNTHER, A. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.) O autor desse livro nomeia as metáforas criadas por Franz Kafka como *"metáforas presentificadas"*, no sentido de que estas não exatamente criam uma imagem mental do objeto referencial associada ao elemento de comparação. Em vez disso, o recurso empregado pelo escritor tcheco configura uma cristalização da própria metáfora, tornando sua imagem presente na narrativa. Acreditamos que tal recurso viabiliza o efeito do horror e do absurdo em termos literários, além de fundar o que Carone entende por "realismo agudo".

insciente", empregada por Carone (1986) em uma entrevista para o Estado de São Paulo, referindo-se à obra de Kafka, denomina um narrador que nada sabe acerca do evento narrado e que, por conseguinte, leva o leitor a uma situação de total ignorância e obscuridade. O trabalho mais árduo desse narrador é unir as peças do dia vivido. A concatenação de objetos é feita de maneira racional, assemelhando-se a um procedimento analítico e protocolar.

A própria organização textual demonstra esse aspecto: no início de cada nova idéia, o autor apresenta uma hipótese a ser defendida ao longo do parágrafo. Essa idéia recebe argumentos e é demonstrada sua funcionalidade para o objeto descrito. Logo após, ainda temos uma extensão dessa hipótese para outras dimensões de sentido: no caso, o universo cultural e social. Por fim, o narrador conclui a seqüência narrativa reforçando a hipótese apresentada. Pensando nisso, podemos, ainda, contrastar o conto em questão com outros contos do autor em que o elemento ação é reduzido às trajetórias psíquicas das personagens. Em muitos casos, pouca coisa acontece no espaço físico descrito, mas a sensação de movimento é criada por dois motivos: primeiro, pelas projeções subjetivas das personagens; segundo, pelo desenvolvimento argumentativo do narrador.

Numa análise de sua estrutura, poderíamos dividir o conto em quatro partes, ou blocos narrativos. Cada uma dessas partes narra diferentes episódios sobre a economia de movimentos do jardim de inverno. E, ao final, percebemos que todas desempenham o papel de afirmar a condição de existência do jardim por meio de uma descrição de sua lógica interna. Como suspeitamos anteriormente, a linguagem utilizada pelo narrador-observador contém traços do jargão de análise ou de uma argumentação retórica. Os blocos de texto assemelham-se em última instância a sucessivos argumentos sobre a qualidade física e existencial do jardim observado.

No primeiro bloco, ficamos sabendo pelo narrador que alguma novidade nos aguarda e que no jardim ocorrerão algumas transformações. Podemos interpretar essa hipótese afirmada pelo narrador como a própria metalinguagem da experimentação narrativa empregada. Para introduzir o conflito essencial da narrativa, o narrador emite uma série de alertas ao leitor, indiretamente:

> É preciso ter um mínimo de familiaridade e traquejo para perceber o que mudou no mundo complicado de uma estufa. (p.123)

O trecho acima citado refere-se às mudanças sofridas pelo jardim no decorrer do dia, o narrador nos avisa que é preciso uma visão bem treinada para perceber a lógica dessa transformação. A sentido de "familiaridade" empregado no período acima certamente nos evoca o texto de Freud acerca do estranhamento, "O Estranho" (1969), no qual o psicanalista defende a idéia de que o elemento estranho nada mais é do que um duplo do "eu" que se encontrava reprimido, ocultado. Em suma, Freud faz atentar para uma ambigüidade da palavra "estranho" em alemão, que ao mesmo tempo poderia significar aquilo que é, ou foi outrora, familiar. Essa ambigüidade existiria porque possivelmente existiriam sentidos divergentes acumulados na mesma palavra em decorrência de suas transformações diacrônicas. Portanto, suspeitamos que a familiaridade que se pede ao leitor / observador quanto à estrutura do jardim de inverno é ao mesmo tempo o re-conhecimento de um elemento oculto, que sempre fora familiar. O texto é ao mesmo tempo a re-criação de uma lógica já prevista assim como a percepção de um elemento inusitado. Para compreender isso melhor, devemos ter em mente que o texto joga o tempo todo com a duplicidade (quase insolúvel) entre a fachada (ou aparência do jardim) e o avesso (ou a imagem subjetiva desse objeto). No entanto, todo elemento não pode deixar de ser lido como sua fachada e avesso indissociados.

O que entendemos por fachada diz respeito à escolha das imagens físicas do espaço do conto, assim como as plantas, as formas e cores do jardim, a percepção de uma mudança visível do meio externo. É o que as personagens, em outros contos, e nesse caso, o que o narrador consegue ver. Nos contos de Modesto Carone, essa fachada costuma carregar fortes doses de absurdo, ao justapor elementos de paradigmas distantes em contato direto:

> (...) não é raro ver o setor operário dos vasos vestir a carranca das usinas, ou a terra dos canteiros morder nos seus túneis uma fúria enrustida de motores (p.128)

No trecho em questão, a justaposição de elementos se torna evidente ao observarmos a locução nominal "setor operário dos vasos", que vincula os elementos paradigmáticos de um jardim com aqueles que caracterizam uma indústria. Dessa forma, pressupõe-se que os vasos estejam diretamente relacionados a um setor operário, da mesma maneira que a "terra dos canteiros" exprime "uma fúria enrustida de motores". Expressões como "uma fúria enrustida de motores" e "a carranca das usinas" conferem, por sua vez, às usinas um laivo subjetivo.

Outra aproximação feita entre os elementos que caracterizam a natureza e aqueles que se referem à indústria (ou a elementos que descrevem o funcionamento da sociedade de consumo), pode ser lida na descrição das "andorinhas do bairro", que "perseguem flocos no ar" e "esticam seus fraques em cima de um antena de televisão" (p.128). Ou, ainda, de maneira análoga, no trecho que caracteriza o entregador de leite como aquele responsável, inconscientemente, por deixar "uma mancha branca no ânimo de flores e xaxins":

> (...) o entregador de leite, que sempre chega se madrugada, deixa, sem saber, uma mancha branca no ânimo de flores e xaxins (p.128)

A união dessas elementos distintos se dá por meio de *sinais* (ou signos, símbolos, expressões dúbias, releitura de clichês lingüísticos). O narrador alerta que os sinais *aparentemente* insignificantes poderiam ser algumas "trocas de posições, acréscimos e arranjos" no meio do texto. Ele simultaneamente refere-se ao jardim "real", avesso à linguagem em sua substância, desmetaforizado e, simultaneamente, à condição metafórica desse jardim que, necessariamente deve ser convertido em signo para ser apreendido pela consciência e, também, comunicado às outras consciências. Esses sinais significam, desse modo, tanto as mudanças discretas do jardim, como os sentidos velados pela enunciação narrativa.

O texto não apenas alegoriza o processo criador, tampouco se restringe a metaforiza-lo pela figura do jardim. Antes, presentifica um estado de duplicidade de leitura, nos mostrando caminhos aparentemente distintos: um direito (que é o espaço do insólito) e seu avesso que é sempre um esclarecimento, seja esse para trazer à luz um processo do sujeito, ou da própria narrativa:

> Assim é que, para exemplificar, uma luz inusitada pode trazer à tona todo um traçado de manifestações riquíssimas até então latentes no seio de uma falsa imobilidade. (p.124)

O trecho em questão nos mostra a preocupação do narrador em estabelecer duas instâncias de percepção do mesmo objeto: primeiro, a descrição do jardim em sua "falsa imobilidade"; segundo, a percepção das "manifestações riquíssimas" reveladas pela "luz inusitada".

E o que poderia ser essa "luz inusitada" que percorre a maior parte da ficção caroniana? Essa luz encontra um paralelo num trecho do conto "Aos Pés de Matilda", do livro homônimo:

> Atrás da porta um sopro torpe desmascara os objetos mais familiares (p. 81)

O sopro torpe, ou a luz inusitada funcionariam como o ponto sensível da prosa de Modesto Carone; o ponto onde a enunciação e o discurso do narrador se fundem e percebemos continuidades possíveis entre as fissuras das palavras. Outro fator que confirma essas continuidades entre as diversas imagens sugeridas pelo texto pode ser percebido na metáfora do *tecido embrionário* do jardim:

> (...) tecido embrionário e pleno que a todo instante se afirma e se desfaz na produção germinal de sua própria existência. (p.124)

A analogia inevitável faz-se entre o tecido embrionário, vegetal, num plano externo e o tecido textual, numa leitura do avesso. E isso confirma a existência de uma metalinguagem velada em alguns contos de Modesto Carone, tais como "Aos pés de Matilda", "Reflexos", dentre outros, mas sobretudo no conto por nós estudado, no qual a metalinguagem pode ser lida mais explicitamente.

O segundo bloco narrativo trata de caracterizar o jardim de inverno conforme cai a noite. Inicialmente, o narrador afirma ser este o momento mais "propício para se conhecer o ritmo interno do jardim". O anoitecer, então, simboliza um estágio de expansão para as forças que brotam daquele solo. Várias expressões reforçam essa idéia, como por exemplo, quando este menciona o "despertar iminente" que ocorre às formas vivas do jardim:

> (...) o torpor acumulado de um dia de trabalho começa a descolar-se dos seus veios como uma camisa usada (p.125)

Nesse trecho fica evidente também uma distinção feita entre dia e noite quanto à dinâmica de trabalho realizada pelos habitantes desse jardim. Durante o dia, cumprem uma função burocrática e perceptível a olhos nus. Porém, quando anoitece, a terra - que é onde esses seres armazenam suas forças (ocultas) – "passa a emitir comandos subterrâneos que sobem à superfície das folhas". Esses comandos são responsáveis por gerar uma "consciência crepuscular" no todo orgânico do jardim. Mais uma vez há a sugestão de que por meio dessa relação de duplicidade entre sombra e luz, se entrevê um sentido obscuro, ou um segundo sentido que envolve os objetos e formas observados. Desse modo, é em meio às sombras que os seres revelam uma outra identidade.

Baseado em tal duplicidade podemos estabelecer uma analogia de cunho social no presente texto. O dia simbolizaria a vida automática dos trabalhadores, entorpecendo os sentidos e criando um efeito de realidade imutável. Apesar disso, é de noite que os seres despem suas máscaras sociais e revelam motivações e impulsos internos quando o ritmo do trabalho silencia. Dessa forma, o texto convida o leitor a interpretar a imagem criada simultaneamente como o trabalho de criação artística, pois o artista ao romper com os padrões de "uso" e "funcionalidade" impostos pela rotina de trabalho, propõe outras relações entre os objetos e seus sentidos. O jardim opera exatamente assim a partir do crepúsculo: desfaz suas associações usuais, ao "despir" a camisa suada do trabalho e estabelece uma nova conexão, inusitada, entre as peças de que dispõe. Esse jardim, ao mesmo tempo simbólico e orgânico, representa para nós a metáfora da condição humana: o paradoxo entre a superfície e o que está subjacente a ela.

Há, ainda, menção à comunicação entre exemplares vivos do jardim: a atmosfera noturna propicia a confluência de sentidos, como podemos ver na imagem criada pelo narrador ao descrever a qualidade dessa comunicação íntima entre os componentes do jardim:

> (...) riscos sonoros que aos poucos enlaçam os espécimes mais distantes, armando entre eles uma teia de sinais afinadíssimos – a tal ponto que o tempo acaba por torna-los palpáveis. A materialização desses zumbidos pode oferecer a mais fantástica das visões se há luar dentro da estufa. Pois a prata fria tem a propriedade de se depositar nos fios da tela de sons, escorrendo depois até o chão, onde desencadeia uma maré de pingos luminosos. O espetáculo chega ao auge quando o coro dos vegetais imprime o fôlego da relva à trama de rumor que se lança pelas paredes e atravessa o ar da redoma em todas as direções. Se esse ponto é alcançado, mesmo o observador mais imparcial não pode deixar de sentir a intensa levitação que se apodera do seu corpo e o mergulha por completo no espaço fervilhante da felicidade. (p. 126)

O trecho em questão sugere que a harmonização desses elementos díspares resulta em um organismo complexo responsável por gerar uma coesão interna que, em muitos aspectos, assemelha-se à organização de uma orquestra ou, ainda, lembra a correlação entre as linhas e formas visuais em um quadro. Em determinado ponto dessa descrição minuciosa, o narrador observa o clímax do jardim e a felicidade advinda desse êxtase orgânico. O auge desse espetáculo, tal como é caracterizado pelo narrador na profusão e correlação de elementos, confere ao conjunto de formas e seres do jardim de inverno coesão, permitindo, desse modo, que se alcance um "ponto" onde o sentimento de plenitude pareça possível. Supomos, portanto, que o sentimento de felicidade e autenticidade advindos desse "ponto" resultem da consagração de uma identidade íntima possível pelo vislumbre de uma totalidade, ainda que utópica.

Em seqüência, na terceira parte do conto, o narrador apresenta um aspecto fundamental relativo ao funcionamento do jardim: *a absorção do espaço exterior*. A palavra "absorção", indiretamente, nos faz pensar que o espaço exterior se manifesta por meio da representação simbólica. Explicando melhor: exterioridade de uma narrativa é composta, em grande proporção, devido às marcas subjetivas do texto. O "eu"-narrativo adquire consciência do espaço e

dos objetos que o cercam por meio de uma "absorção" subjetiva. Resta saber se o espaço exterior de fato possui uma existência autônoma, ou se este se mostra indissociável do sujeito que o revela por meio da enunciação narrativa. A analogia do jardim não é retórica, como argumenta o narrador do conto: tem caráter natural por possuir uma existência plena dentro da narrativa, não é apenas uma alegoria.

A absorção do espaço exterior é uma condição para a realização da vida plena dentro do jardim, como sugere o próprio conto: *"a estufa só chega à vida plena quando absorver o exterior dentro dos seus limites de vidro"*(p.127). Desse modo, podemos pensar em uma analogia entre a relação do sujeito em contato direto com um espaço que por sua vez o influencia de maneira psíquica. É apenas *através* das formas e objetos do mundo externo que se torna viável sua existência em meio às névoas de sua interioridade.

A incorporação desses mesmos elementos, como menciona o narrador, não se restringe aos elementos presentes no jardim, ou seja, na metáfora concretizada pelo texto, mas vale também para pessoas e árvores, configura o que ele determina como "troca de mensagens". Essa relação de mão dupla entre sujeito e meio externo, particularmente, configura o ponto sensível da narrativa caroniana: as personagens só existem de fato pela relação ambígua que estabelecem com os objetos do mundo. As personagens e os objetos que as cercam mantêm uma relação de duplicidade: por um lado os objetos só se tornam de fato presentes pelo ato revelador do sujeito e, por outro lado, a exterioridade desses objetos configura a única base segura para a auto-definição da personagem. Desse modo, se, por um lado, a objetividade só se *realiza*, ou se manifesta, *através* da leitura subjetiva da personagem, ou seja, *a subjetividade compõe a objetividade,* por outro lado, o sujeito só existe porque é mediado pelos objetos em que se projetam, ou seja, nesse caso *a objetividade compõe a subjetividade.*

Devido a essa relação de mão dupla, entendemos que a existência e manutenção de uma realidade dependem especificamente da relação entre os processos internos da personagem (já que ela revela o mundo conforme suas motivações psíquicas) e os elementos que compõem a objetividade (já que apenas por meio da presença física destes objetos, é possível a elaboração das representações que compõem a subjetividade.

No quarto bloco narrativo o narrador discorre sobre as regras de adequação dos elementos incongruentes do jardim de inverno. Argumenta que tais regras são influenciadas por necessidades concretas. Assim, quando temos a justaposição aparentemente esdrúxula de um vaso com usinas ou ainda de canteiros análogos a motores, devemos perceber que entre tais elementos impera uma semelhança prática, que os une num sentido ocultado.

A regra de adequação dos elementos parece ser esse vínculo oculto, que ressurge compulsivamente nas imagens e nas associações insólitas. O verbo no passado, *"fora"*, estabelece um "vínculo arcaico e indissolúvel com a unidade", além de demonstrar a duplicidade do texto conforme argumentamos logo acima. Essa relação íntima configura o que poderíamos chamar de dialética de luz e sombra, na qual há sempre um sentido inicial visto "a olhos nus" – a fachada do chiste – enquanto uma leitura mais preparada revela o *avesso* do que é dito, o que antes se ocultava na sombra.

Para ficar mais evidente esse nosso argumento, poderíamos dizer que essa dimensão de sombras ou avessos remete a uma interioridade psíquica inevitável. A personagem sempre revela por meio de uma focalização "deformada" (levando ao extremo a noção de narrador insciente, ou ainda, aquele tipo de narrador em que não se confia plenamente) os processos que a conduzem, que a motivam para determinadas decisões.

Freud, em seu livro *Os chistes e sua relação com o Inconsciente* (1977), levanta a hipótese de os chistes funcionarem como válvula de escape de sentidos

humanos reprimidos no cotidiano. Isso porque as palavras e o uso que fazemos delas no dia-a-dia caracterizam uma apropriação burocrática e óbvia da linguagem: as palavras servem para realizarmos funções práticas. Diferentemente, numa estrutura chistosa, a leitura ultrapassa o sentido referencial e percebemos uma conexão sutil (ou subterrânea) entre as idéias contrastadas. Tendo isso em mente percebemos uma aproximação, no trecho citado, entre o paradigma das figuras do jardim com as representações paradigmáticas de uma usina ou indústria. As conseqüências atingidas por esse mecanismo narrativo nos fazem pensar numa possível identidade entre os seres que trabalham para o funcionamento do jardim e os seres tomados pelas necessidades práticas de um trabalho forçado. Assim, temos que as duas contingências básicas do homem - inserido num contexto histórico - dizem respeito, primeiramente, a seu papel como funcionário de uma máquina burocrática; e também, em uma visão mais profunda, a esse mesmo sujeito imerso em processos psíquicos.

Também podemos pensar na questão da duplicidade em termos temporais. Em determinado momento desse quarto bloco narrativo, o narrador disserta sobre a tradição existente no funcionamento interno do jardim, diz que a

> "(...) permanência no tempo tem dependido de barrancos, recessos pantanosos e cavernas d'água. É notório porém que mesmo lugares inacessíveis como estes sejam alcançados pelo sol." (p.129)

As imagens criadas reforçam a idéia de uma dimensão psicológica no texto. No caso, a caracterização dos barrancos e outras formas subterrâneas como responsáveis pela sustentação do jardim no tempo, nos faz pensar, em termos psíquicos, na importância do passado para a dinâmica do jardim, ou em outro plano, do narrador personagem. A presença do passado torna nítida a confluência entre contingências imediatas e motivações arcaicas na vida do

jardim. Em outros contos do autor, percebemos esse mesmo procedimento se estender às personagens, na medida em que a enunciação dos fatos externos carrega sempre indícios de uma narrativa remota, de uma motivação primordial, na maioria das vezes referente ao inconsciente da personagem.

Figuras subterrâneas são utilizadas para a caracterização dos sentidos recônditos, ocultos no texto. Em termos psicanalíticos, diríamos que tal dimensão de sentido revela os impulsos e verdades inconscientes que assomam a personagem enquanto protagonista de uma ação que tende sempre a lhe devolver um espelho de suas necessidades. A própria utilização da expressão "rendas mais íntimas" confirma a existência de uma dimensão dúbia nos textos. E diferentemente de um texto alegórico, no texto em questão as duas dimensões viabilizam-se e se complementam totalmente. Não há a necessidade, como no caso da alegoria, da substituição de uma figura por uma outra que revele seu sentido.

No conto em questão, o autor implícito discute questões teóricas referentes à construção do narrador e personagem. A ação propõe uma nova modalidade para os elementos em questão: o espaço da ambigüidade indissolúvel, pois torna claro que avesso e direito são partes da mesma realidade, como se numa mirada tridimensional pudéssemos dissecar formas e sentidos simultaneamente no texto narrativo, assim como o faríamos com a poesia.

A questão da *duplicidade* de olhares: aquele referencial e outro atentando para o pormenor das peças, ao movimento interno e as implicações psíquicas dos objetos composicionais, é uma determinante do texto caroniano, pois fundam uma narrativa que aposta na ambigüidade de imagens e palavras como forma de apreensão apurada de um realismo agudo.

O jardim de inverno põe em discussão a utopia do imobilismo na representação realista. Ao abalar a aparente frieza e imobilidade da vida existente na estufa, revelando suas transformações súbitas e os movimentos

mínimos de cada ser que habita aquele organismo, ou interage com ele, Carone parece demonstrar que não há maneiras de se retratar o "real" de forma unívoca, nem mesmo com coesão suficiente para que se apreenda um sentido total. O "real" que se pode ver é resultado de visões parceladas e da observação cuidadosa dos diálogos e cruzamentos de vozes no texto. Isso fica evidente quando o narrador comenta sobre os acréscimos, trocas de posições e outras mudanças quase invisíveis que operam na dinâmica viva do jardim. Como bem observou Süssekind (2004, p.112), "a descrição de um simples cactus vira um thriller, sua aparente imobilidade se torna ameaçadora como os espinhos que apontam para fora". Vemos que é no seio da imobilidade que surgem os abalos desse mundo cristalizado, dessa fachada realista.

Nesse ponto, é significativo que o conto "Utopia do Jardim de Inverno por um Doutor em Letras" detenha-se precisamente na observação de um jardim, em outras palavras, de um aspecto "natural" da realidade externa. Isso porque grande parte dos realistas naturalistas, sobretudo do século XIX, que acreditavam em um realismo de fachada, e que preocupavam-se em empregar em seus textos as descrições e postulados científicos da época, entendiam o "real", preconizado aqui pelo meio ambiente, pela natureza e pelos demais aspectos físicos da realidade representada, como algo dado a priori. O realismo de fachada, em grande parte influenciado pelo Positivismo de Augusto Comte, não concebia a realidade como um produto da relação entre a subjetividade e que se faz externo a ela. Nesse ponto, a prosa de Modesto Carone abala de alto a baixo o imobilismo dessa fachada. Esses abalos ocorrem no plano vertical, revelando dualidades que travam um diálogo penoso ao longo do conto, tais como os embates entre a vitalidade versus a rigidez do setor operário das plantas, assim como as diferenciações problemáticas entre o material orgânico do jardim e os resíduos de sua atividade tecnológica. O que importa, de fato, são essas dualidades que não se resolvem: ou por que o ponto onde se instala o

conflito representa uma compreensão aguda do “real” e de sua representação, ou porque qualquer solução redundaria num discurso falseado.

Ao redimensionar o “real”, seu texto levanta questionamentos acerca de possíveis liberdades por meio de uma recriação da realidade. Isso ocorre porque esse redimensionamento leva às últimas conseqüências as rupturas com o discurso do qual se parte, abalando as bases cristalizadas sobre as quais a realidade se assenta. Assim, apostando nas ambigüidades, seu texto denuncia as articulações sutis entre o discurso, o “eu” e sua referência social imediata, apontando para uma liberdade sempre presente, embora nem sempre provável. Haveria fotossíntese, ou esclarecimento, florescendo no seio das revoluções internas desse jardim? Há, nesse sentido, apaziguamento dos impasses da construção realista?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trilogia de contos de Modesto Carone oferece uma grande variedade de possibilidades para a análise. Neste trabalho, foi privilegiada a discussão dos problemas referentes à representação do “real” em sua ficção, bem como a descrição dos procedimentos pelos quais se constrói uma visão de realismo literário que lhe é particular.

Trabalhamos com a hipótese de que a representação do “real”, na obra do autor, é percebida como uma *relação de mão dupla*: se, por um lado, a subjetividade é responsável por construir a objetividade de um texto (já que recorta essa objetividade), por outro lado, é a objetividade do “real” que fornece ao sujeito as bases sólidas para sua auto-definição, pois imprime em sua consciência as marcas do “real”.

Ao longo de nosso estudo, relacionamos a subjetividade ao discurso do narrador, por entendermos que a enunciação do texto manifesta um sentido subjetivo, entrevisto nas motivações desse narrador-personagem. Dessa maneira, a exterioridade, apesar de caracterizar os aspectos objetivos do “real”, só pode ser apreendida *através* de uma projeção subjetiva, já que toda significação, ou representação, procede, invariavelmente, de um recorte do “real” feito pelo sujeito.

Esses recortes provocam uma série de procedimentos de deformação na narrativa, sinalizando o confronto que ocorre na articulação entre a subjetividade e a objetividade na representação do “real”. As deformações revelam as ambigüidades que permeiam as relações do “eu” com seus “outros” no *produzir-se* da realidade. Em outras palavras, os processos de deformação que caracterizam o texto caroniano sugerem que a apreensão do “real” se dá pela percepção das partes, desautorizando, constantemente, o mito da totalidade em seus contos. O “real” é, necessariamente, algo que o sujeito não consegue apreender em totalidade. A interpretação que este sujeito fornece acerca dos eventos da realidade são, sempre, *visões parceladas* do “real”. O narrador

insciente, por apresentar uma percepção limitada do horizonte da narrativa, funciona como um índice dessa fragmentação.

A despeito disso, percebemos que um dos motivos que percorre toda a trilogia, de um modo ou de outro, é a tentativa das personagens de recuperar uma identidade perdida. O conto "O Encontro", do livro *Aos pés de Matilda* (1980), ilustra essa situação por meio da descrição de uma busca compulsiva pelo objeto ausente. A personagem, assomada pela privação do "outro", caminha pelas ruas e, ao atravessar o viaduto, percebe, no cachecol que movia-se a sua frente, a possibilidade de recuperar alguma identidade. A figura do cachecol, portanto, simboliza a duplicidade do texto caroniano: pode representar, simultaneamente, as projeções subjetivas desse sujeito num espaço externo, bem como a possibilidade do sujeito reconhecer na exterioridade os elementos que definem sua subjetividade. O que está em jogo, portanto, são as possíveis identidades que surgem do embate entre o "eu" e o "outro". Nesse confronto, as personagens têm sua identidade recortada pela especificidade dos "objetos", e redimensionam os limites que definem sua identidade, atribuindo *valor subjetivo* aos objetos que caracterizam a exterioridade.

O *redimensionamento* dessas identidades desencadeia, dentro da narrativa, transformações vertiginosas, definidas por WALDMAN e PÉCORA (1984) como "narrativas desdobráveis" ou, na análise de SÜSSEKIND (2000), "transformações de escalas e valores". Configuram, nesse sentido, momentos específicos que instauram um ponto de oscilação que percorre os pólos da alienação e da possível aquisição de consciência. O que está em jogo, nessas constantes oscilações, é a possibilidade, para a personagem, de adquirir uma nova consciência acerca de seus conflitos imediatos ou, da mesma maneira, a resignação diante da impotência, por não conseguir obter uma auto-definição no confronto com o "outro". A ficção caroniana aponta, desse modo, para *epifanias*

possíveis, embora nem sempre prováveis para essas personagens marcadas pela insciência.

A possibilidade dessas epifanias parece sugerir a recuperação de um senso de unidade, que se caracteriza, por sua vez, pelo reconhecimento de uma nova identidade para a personagem. E, ao recuperar uma identidade, não se reforça, necessariamente, o mito burguês do indivíduo, tampouco se reafirma um quadro de traços positivos que pretende se manter inalterado na constituição dessa identidade. O mito burguês do indivíduo percebe o sujeito como se este fosse dotado de uma unidade e coesão *a priori*. O resultado disso é, inevitavelmente, a nostalgia por um centro perdido, que recai sobre as tentativas de se definir o indivíduo, e sobre a crescente inviabilidade de se vislumbrar esse centro. No entanto, essa nova unidade a que nos referimos, em relação ao texto caroniano, se instala, paradoxalmente, pelo jogo, e pela conexão entre as partes cindidas de um determinado conjunto de eventos.

Não se trata, portanto, de reafirmar uma identidade específica, ou um limite tranqüilo para defini-la. Se podemos falar de uma noção de unidade referente a este sujeito, trata-se daquela identidade que resulta das contínuas transformações por que o sujeito passa no confronto com as figurações de seu "outro". Este "outro" abala a identidade que definia o sujeito nas circunstâncias em que ocorre o confronto, recortando e expandindo os limites dessa identidade.

Há, desse modo, um desdobramento contínuo de identidades, no qual as novas identidades desfazem as anteriores, em parte, e redimensionam o conjunto numa nova imagem, numa nova proposta de totalidade. O fato, porém, é que essa proposta de totalidade jamais se mantém: é uma utopia de plenitude que se contradiz incessantemente, na medida em que a realidade se refaz. A nova identidade, que surge da renovação do confronto do "eu" com seu "outro", redimensiona os limites que definiam as identidades anteriores, em um processo contínuo.

O realismo de Modesto Carone se inscreve, desse modo, em um paradoxo fundamental: apresenta um realismo em que o “real”, de certa forma, se ausenta, já que a realidade não está dada: esta surge da articulação entre o discurso do narrador (ou subjetividade) e a objetividade. A compreensão dessa articulação configura o que entendemos por *realismo agudo.* O “real” não é algo estável, nem pode ser apreendido por uma percepção tranqüila da realidade. Depende, exclusivamente, do resultado de uma relação.

Dessa forma, as discussões acerca do realismo na literatura de Modesto Carone questionam, sobretudo, a possibilidade do conhecimento para a sujeito contemporâneo. Se, por um lado, o discurso do narrador imprime seus veios ao material narrado, por outro lado, a existência de uma objetividade do “real” (nos termos platônicos, do “mundo das coisas”), permite o desprendimento da subjetividade e uma projeção do “eu” naquele objeto que se *conhece.* O conhecimento do objeto nunca se desvincula da subjetividade que o revela, já que caracteriza-se, também, como um *(re)conhecimento* do sujeito enunciador. A possibilidade de *(re)conhecimento* para as personagens da obra de Modesto Carone ocorre quando elas percebem, nas faces de seu inimigo, a familiaridade que as acompanha no trato da realidade.

A possibilidade de reconhecimento de uma identidade, pelas personagens de seus contos, aponta para uma utopia humanista, que configura, por sua vez, o eixo de seu realismo agudo. O “real” utópico, entrevisto nos liames da simultaneidade, na articulação do confronto de um sujeito com seu “outro”, na sintaxe tortuosa das ambigüidades e das deformações, carrega consigo uma esperança de liberdade, diante do abismo daquilo que não se pode realizar plenamente, mas que, de certa forma, reinventa um mundo possível. As identidades, no conto caroniano, são possíveis, enquanto as realidades se mantêm.

BIBLIOGRAFIA

De Modesto Carone:

Obra ficcional:

As marcas do real. São Paulo: Paz e Terra, 1979

Aos pés de Matilda. São Paulo: Summus, 1980

Dias melhores. São Paulo: Brasiliense, 1984

Resumo de Ana. São Paulo: Co. das Letras, 1998

Passagem de ano entre os jardins. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 dez 1993.

Abel e a fera. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1º abril 1984.

Crítica Literária:

Álvares de Azevedo: um poeta urbano. *Remate de Males*. Campinas. n.º 7, p.1-6.

AGUADE, J. La fabula del reves y el reverso de la fabula. *Escritura: Revista de Teoria e Crítica Literárias*. Caracas, Venezuela. jul-dez 1989 , p.385-388.

Paul Celan: a linguagem destruída. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 ago 1973.

O desafio de traduzir Kafka. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 set 1986.

Dois exilados e um mestiço. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 25 set 1994.

Trakl transforma grito em geometria. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 4 set 1994.

O fausto do século 20. *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 22 out 00, pp. 5-8.

Sob os muros do poder. *Bravo.* São Paulo, nov 2000, ano 4, n. 38, pp. 85-89.

Sobre Modesto Carone:

CARONE, M. Entrevista. [maio 2004]. Entrevistador: Paulo Lara Galvão Filho. São Paulo: 2004. 2 cassetes sonoros.

PACHECO, A. P., FIGUEIREDO, P. Mimese e Contradição: entrevista com Modesto Carone. *Rodapé: Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea.* São Paulo: Nankim Editorial, nº 1 / nov 2001, p.185-206.

ARÊAS, V. A idéia e a forma - A ficção de Modesto Carone. *Novos Estudos.* São

Paulo, n.º 49, p.119-139, nov 1997.

LOUZADA, O.C. F.º. O realismo equívoco do contista Carone. *Folha de São Paulo*, 31 ago 1980. Ilustrada.

MACHADO, C. E.. Romance de Modesto Carone atinge o osso da história. *Folha de São Paulo*, 25 jul 1998. Ilustrada, p.1.

SÜSSEKIND, F. Escalas & ventríloquos. *Folha de São Paulo*, 23 jul 00. Mais!, p.5-11.

WALDMAN, B. A superfície limpa da forma. *Folha de São Paulo*, 10 out 98. Jornal de Resenhas, p.3.

WALDMAN, B.; PECORA, A. As partes do jogo. *Revista Iberoamericana.* Pittsburgh, PA (RI), p.101-112, jan-mar 1984.

Geral:

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1991.

ALVES, R. *O que é religião.* São Paulo: Brasiliense, 1981.

ARENDT, H. *A condição humana.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BACHELARD, G. *Poética do devaneio.* São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *Poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. O efeito de real. In: *Literatura e Semiologia.* Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BENJAMIN, W. *O Narrador.* Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BOSI, A. *Dialética da colonização.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira.* 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. Os estudos literários na era dos extremos. In: *Rodapé: Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea.* São Paulo: Nankim Editorial, nº 1 / nov 2001, p.170-176.

BRANDÃO, R. S. *Literatura e psicanálise.* Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 1996.

CÂNDIDO, A. (org.) *A personagem de ficção*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974

_____. *Formação da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *Literatura e sociedade.* São Paulo: Nacional, 1975.

CHALHUB, S. *A metalinguagem.* São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 1999.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura:* Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

CODO, W. *O que é alienação?* São Paulo: Brasiliense, 1992.

COLI, J. *O que é arte.* São Paulo: Brasiliense, 1985

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: *Valise do cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

CULLER, J. *Teoria Literária: uma introdução.* São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DUARTE, J. F. Jr. *O que é realidade.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: *Teoria da Literatura:* Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de. M. H. Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso.* 8ª ed. São Paulo: Edições Loyola: 2002.

_____. Psicanálise, Etnologia. In: *As palavras e as coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Vigiar e punir.* São Paulo: Vozes, 2000.

FRAYZE-PEREIRA, J.A. Entre os Sonhos e a Interpretação: aparelho psíquico / aparelho simbólico. *Psicologia USP*, São Paulo, v.10, n.1, p.199-223, 1999.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos.* Rio de Janeiro: Imago, 1972.

_____. *Além do Princípio do Prazer e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Mal-estar na civilização.* Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. O Estranho. In: *Obras Completas.* Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. *Os chistes e sua relação com o inconsciente.* Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FRYE, N. *Anatomia da crítica.* Tradução de P.E.S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAY, P. *Freud: uma vida para nosso tempo.* Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade.* São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GOMES, R. *Crítica da razão tupiniquim.* 10 ed. São Paulo: FTD, 1977.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto.* 2 ed. São Paulo: Ática, 1985

GÜNTHER, A. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.

HERRMANN, F. *O que é psicanálise.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: *Teoria da Literatura:* Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. *Lingüística e comunicação.* São Paulo: Cultrix, 1969.

KAFKA, F. *Narrativas do espólio* (1914-1924). Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KONDER, L. *O que é dialética.* São Paulo: Brasiliense, 1981.

KRAUSE, G. B. *O funcionário fascinado*. Itinerários, Araraquara, n. 15/16, pp. 15-28, 2000.

KRISTEVA, J. *No princípio era o amor*: Psicanálise e fé. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Psicanálise e Linguagem. In: *História da Linguagem.* Lisboa: Edições 70, 1969.

LANE, S. T. M. *O que é psicologia social.* São Paulo: Brasiliense, 1981.

LEBRUN, G. *O que é poder.* São Paulo: Brasiliense, 1981.

LIMA, L.C. *Dispersa demanda.* Rio de Janeiro: Livraria F. Alves Ed., 1981.

_____. *Mimesis e modernidade.* Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *Pensando nos trópicos.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MARCUSE, H. *Eros e civilização.* Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MENESES, A. B. O sonho e a literatura: mundo grego. *Psicologia USP*, São Paulo, v.11, n.2, p.187-209, 2000.

MEZAN, R. *Freud, pensador da cultura.* São Paulo: USP, 1981.

_____. *Freud.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

NUNES, B. *O tempo na narrativa.* São Paulo: Ática, 1995.

PARAÍSO, A. C. *A multiplicidade do sujeito na obra de Marguerite Duras*. Itinerários, Araraquara, n. 15/16 - pp. 69-75, 2000.

PAZ, O. *O arco e a lira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PENHA, J. da. *O que é existencialismo.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

PINHEIRO, S. Z. *O sujeito interpretador da realidade: uma leitura de* La Clairvoyance *(Autoportrait) de René Magritte.* Itinerários, Araraquara, n. 15/16 - pp. 53-68, 2000.

PLATÃO. *República*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ROCHA, E. *O que é mito.* São Paulo: Brasiliense, 1994

ROSENFELD, A. *O pensamento psicológico.* São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFIELD, K. H. Inconsciente. In: JOBIM, J. L. (org). *Palavras da crítica.* Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SARTRE, J. P. *O existencialismo é um humanismo.* Tradução e notas de Virgílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1978.

_____. *Que é a literatura?.* Tradução de C. F. Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

SOUZA, J. C. de. A cidade platônica. *Folha de São Paulo.* São Paulo, 4 mar 88, p. B8.

SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária:* polêmicas, diários e retratos. 2ª ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Teoria da Literatura:* Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.