

Sujeito, violência e repressão nos contos de Modesto Carone

Mestranda. Cristiane de Oliveira Fernandes Garcia. USP

RESUMO: A intenção deste trabalho é identificar em dois contos de Modesto Carone – *Dias Melhores* e *Ponto de vista* – algumas questões ligadas à formalização estética do tema da violência, do autoritarismo e da constituição identitária, levando em consideração aspectos sócio-históricos e baseando-se nos parâmetros teóricos e conceituais da Escola de Frankfurt.

Palavras-chave: conto contemporâneo, sujeito, violência, repressão.

“Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento.” Walter Benjamin¹

“O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite.” Theodor Adorno²

“O indivíduo não tem mais uma história pessoal. Embora tudo se modifique, nada se movimenta.” Max Horkheimer³

Como as epígrafes acima, poderíamos colocar em seqüência inúmeras declarações que apontam a já instituída crise da experiência, da individualidade e, conseqüentemente, da figura do narrador na literatura. Assim, já não é mais novidade falarmos na mudança de perspectiva que a narrativa sofreu em decorrência das transformações históricas, sociais e culturais do século XX e se ainda o fazemos é para traçar um panorama, mesmo que sucinto e incompleto, a partir do qual poderemos iniciar um princípio de estudo da produção contemporânea brasileira, principalmente no que tange à crise da experiência e da individualidade que, na produção literária, altera a constituição da figura do narrador. Nosso objeto de estudo será a produção contística de Modesto Carone, especialmente dois contos: *Dias Melhores* (incluído na coletânea homônima de 1984) e *Ponto de vista* (*Aos pés de Matilda*, 1980). A escolha desses contos deu-se em virtude do vínculo que

¹ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 215.

² ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo.” In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades, 2002, p. 56.

acreditamos haver entre o primeiro conto e a crise da razão e da racionalidade como ponto de intersecção com a crise do próprio indivíduo contemporâneo culminando, no segundo conto, com a presença de um indivíduo dominado pelo mundo administrado, e que não tem, em absoluto, qualquer visão da máquina social na qual está inserido.

A individualidade, conceito cultural e historicamente elaborado⁴, nasce mais precisamente no Renascimento quando o Antropocentrismo faz surgir o ideal do homem universal capaz de dominar as ciências e as artes, imprimindo nestas, seu olhar perspectivico. Como aponta Anatol Rosenfeld (2003), a centralização da perspectiva inicia-se no Renascimento com a criação de um “ponto de fuga” com o qual a idéia de espaço tridimensional se associa; temos a idéia de que num quadro plano haja um espaço completo, absoluto – é a constituição do mundo a partir da consciência humana. A perspectiva é o recurso que proporciona ao homem colocar-se **em face** da realidade: a ordem das coisas depende, agora, da mente humana e não mais da divina, como na Idade Média, quando o homem era apenas parte integrante desse universo, ocupando uma **posição fixa** em relação a um mundo espiritual definidor da experiência humana. No Teocentrismo, o sentido da experiência baseia-se em fazer parte do projeto universal divino ou em servir a Deus. Com o Renascimento, a consciência prescreve, como reais, as perspectivas de espaço e tempo objetivo e a episteme central desse período desloca-se do campo religioso para o campo da ciência e tecnologia, o individualismo manifesta-se e o primordial passa a ser a satisfação das próprias necessidades em detrimento de um projeto coletivo.

Assim, a partir do século XVI, os conceitos de autonomia, trabalho, propriedade privada, liberdade e o próprio capitalismo vão somar-se e sobrepor-se na constituição de uma metodologia ou resposta filosófica necessária para a demanda, trazida pelo Antropocentrismo, de novas categorias para a elaboração do pensamento. É nessa conjuntura histórica que, segundo Gerd Bornheim (1992), surge o sujeito cartesiano, caracterizado essencialmente pelo “querer do eu”, pelo domínio da natureza para satisfação própria e pela capacidade de reflexão sobre si. O pensamento cartesiano, baseado no *cogito*, faz o homem concentrar-se em sua própria realidade, em sua autonomia, dispensando arrimos exteriores: deuses, heróis, santos, reis. A consciência de que o indivíduo é um ser histórico, habitante de determinada geografia, passa a ser de fundamental importância para a constituição desse novo homem que abandona o esteio religioso em sua esfera de valores e os substitui. O livre-arbítrio cristão, por exemplo, englobava apenas dois pólos: o bem

³ HORKHEIMER, Max. “Ascensão e declínio do indivíduo”. In: **Eclipse da razão**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976, p.170.

⁴ Para T. Eagleton (1998, p. 81) “O sujeito é culturalmente constituído e historicamente condicionado”. E para Luciano Elia (2004, p. 36), o sujeito não “nasce” e não se “desenvolve”, ele se constitui e é efeito do campo da linguagem.

e o mal; entretanto, a liberdade buscada a partir do Renascimento faz com que cada ser humano possa ter seu próprio horizonte de valores e possa escolher entre um universo de possibilidades. A noção de bem e mal se relativiza e os interesses individuais e específicos de cada um podem ser bem diferentes das intenções coletivas.

O projeto burguês, ao qual o individualismo está intimamente atrelado, valoriza o trabalho e o conhecimento como meios de desenvolvimento da personalidade, reforçando a idéia de autonomia, e alia teoria e práxis na medida em que atribui ao homem, cuja figura exemplar é o engenheiro, tanto a “destreza das mãos artesanais quanto o apurado cálculo da nova ciência da natureza.” (BORNHEIN, 1992, p. 250) A agregação de bens e o aumento do patrimônio com a intenção de, na medida da competência, viver melhor que os outros, leva ao acúmulo de capital, alicerçando aquela autonomia pretendida pelo homem burguês com estabilidade econômica e financeira. Na Inglaterra presenciamos a substituição da hierarquia irreversível e estável, praticada pela aristocracia, pela possibilidade de ascensão social baseada na competição fundamentada nas concepções de autonomia e capacidade individuais, desenvolvidas em tempo de liberdade e valorização do trabalho, da propriedade privada e do conhecimento. Esse processo possibilitou o surgimento do romance, que, do ponto de vista político, é possível graças à Revolução Gloriosa e, do ponto de vista econômico, ao desenvolvimento do capitalismo, que vai produzir a Revolução Industrial mais ao final do século XVIII, acentuando, por sua vez, as desigualdades sociais resultantes do projeto burguês e exacerbando, até um grau corrosivo, o individualismo, fundamentalmente a partir do século XIX.

A crise da narração, como conseqüência da crise da experiência, foi tema desenvolvido por Walter Benjamin (1996) em dois ensaios da década de 30: “Experiência e Pobreza” e “O Narrador”. Neste último a *Erfahrung* (experiência) é associada a sociedades pré-capitalistas, ligadas ao trabalho manual em que a dimensão prática da narrativa – a possibilidade de se dar conselhos que estariam ligados à reflexão – era muito mais presente. A experiência coletiva, inserida em uma temporalidade comum a várias gerações, era transmitida oralmente e o contar era uma forma de sabedoria baseada na tradição compartilhada e retomada pela continuidade das sociedades artesanais. Entretanto a *Erfahrung* cede lugar à *Erlebnis* na sociedade capitalista moderna: a experiência transmuta-se em mera vivência em que o tempo é deslocado e entrecortado. A narração, agora vinculada à tradição escrita, está associada ao romance e ao conto moderno. As experiências não são mais comunicáveis e o leitor busca um sentido da vida projetando-se no herói do romance que precisa agora ter o percurso fechado – morte simbólica –, concluindo seu trajeto que é o mesmo do indivíduo burguês. Os romances, até o século XIX, traziam, em muitos casos, a presença de um

narrador onisciente que produzia a perspectiva tridimensional da “realidade” por focar suas personagens de todos ou quaisquer ângulos, já que lhes conhecia o presente, o passado e o futuro. O enredo se desenvolvia num encadeamento de causa-efeito e era ambientado num espaço bem definido – tudo para realçar a verossimilhança, a aparência de verdade – era a consciência externa que organizava o mundo narrado, pois, com certa frequência, mesmo quando em primeira pessoa, o “eu” que narrava já havia se afastado suficientemente do passado para ter a visão em perspectiva.

O mito do progresso perpétuo da humanidade vai desaparecendo. As novas experiências da personalidade humana, que se vê diante de acontecimentos que trazem a insegurança e a perplexidade teriam sido o ponto de partida para uma série de questionamentos que levariam à ruptura com as idéias anteriores e, nas artes, à ruptura com a “perspectiva tradicional”. Os valores em transição, guerras, movimentos coletivos, assim como os grandes progressos tecnológicos e científicos que, em vez de beneficiar a humanidade passam a ameaçá-la, mudam a posição do indivíduo em face do mundo e alteram sua relação com ele: a realidade deixa de ser um mundo explicável e a insegurança é incorporada dentro da própria estrutura da obra artística. No século XX, o mundo – por sua “objetividade” suspeita – é apresentado e vivido de forma subjetiva. O narrador onisciente, símbolo da “consciência central”, dá lugar ao fluxo de consciência, ao monólogo interior da personagem. Não há mais razão para a existência de um narrador que tudo sabe, de um organizador das seqüências de causa/efeito, do encadeamento lógico ou da organização temporal. A existência de uma “mente organizadora” que representa as certezas e o mundo empírico não tem mais sentido. O modelo cartesiano já não é suficiente para descrever a noção de sujeito, pois este passa a ser marcado pela negatividade, pela precariedade e conflito da experiência do indivíduo em sociedade.

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

Contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse

capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo. (ADORNO, 2002, pp. 56-57)

É dentro desse panorama que podemos tentar compreender os contos de Modesto Carone. Abrindo a seção *Ameaças*, o conto *Dias melhores* apresenta um narrador-personagem que descreve sua situação inusitada: está impossibilitado de sair de casa em razão da presença de um atirador que, escondido em seu jardim, tenta matá-lo por meio dos tiros disparados por uma espingarda. Em nove parágrafos, de estrutura e tamanhos semelhantes e numerados como capítulos ou seções, não há necessariamente uma progressão significativa na narrativa, pouca coisa muda em relação ao enredo, poucas informações são acrescentadas, as cenas são descritas e analisadas pelo ângulo da subjetividade da personagem. O leitor mergulha nessas reflexões e vai tentando construir um “painel” da situação na esperança de ter informações mais concretas sobre as razões daquela situação fora do comum. Mas este “painel” não se configura plenamente, porém em partes, de modo fragmentário.

O *mundo* descrito nesse conto se configura como sem sentido, não se pode apreender a totalidade das situações, elas surgem como cacos incompletos, minimamente recortados da realidade. Lentamente nos aproximamos do que está sendo narrado nesse mundo caótico, mas estamos longe de saber o que vai acontecer ou como vai terminar. A configuração do mundo exterior, da realidade, praticamente inexistente no conto. Não se sabe nada sobre ninguém – não há descrições objetivas de personagens ou ambientes, pouca coisa é retratada como realmente é. Só sabemos que em uma casa, rodeada de um jardim com folhagens e árvores, um atirador ataca o narrador-personagem que está dentro da residência. Nada de mais objetivo é-nos revelado acerca do espaço ou do restante do mundo. Aliás, nem a personagem principal nem o atirador sabem a razão de sua situação ou o porquê de seus atos.

Foi pensando nesse transtorno que decidi negociar com o atirador; afinal de contas não o conheço nem adivinho o porquê de tantas investidas. Suspeito que ele não tem presente os próprios motivos porque se restringe a atirar. Espero com paciência que se manifeste, mas admito que não há a menor indicação nesse sentido. Mesmo as pausas entre os tiroteios não apontam para uma trégua: apenas refletem o tempo necessário à reposição dos cartuchos. A partir disso concluo que o atirador cumpre uma missão e que não cabe questionar seus fundamentos; só faço na medida em que eles me atingem pessoalmente. (1984, p. 10)

Somente neste trecho há dez marcas do sujeito que tenta organizar racionalmente a situação utilizando uma estrutura silogística em que uma conclusão é deduzida partindo de proposições e argumentos parciais e que talvez não correspondam à verdade. Tenta, assim, ordenar as coisas não segundo um encadeamento linear dos fatos, mas segundo uma estrutura de pensamento e organiza o seu mundo seguindo algum critério, mesmo que arbitrário. O mundo não é descrito objetivamente

porque a visão da personagem é caracterizada justamente pelo “parcelamento”, pela opacidade e pelo caráter lacunar de sua realidade. Ele capta a *aparência* do real, mas fica longe de captar o *sentido* daquela situação. O estranhamento surge da tensão entre a realidade de ser alvo de investidas violentas que visam à morte da personagem e a tranqüilidade da sua conduta. Não há desespero, angústia, sequer medo. O que transparece é uma calma enervante para o leitor que se surpreende por causa dessa disparidade. Ao não apreender a totalidade, a personagem prende-se ao detalhe, quase obsessivamente, o que confere à situação alucinante a credibilidade que se dá ao real aparente, pelo menos ao verossímil.

Pelas frestas da persiana vejo o cabo da carabina e o chapéu do atirador: ele está entrincheirado no jardim da casa e se vale dos arbustos para se ocultar. Embora a noite ainda não tenha caído, a arma já está preparada; basta que as luzes se acendam para que soe o clique do gatilho e partam os primeiros disparos. Normalmente eles seguem uma trajetória regular que vai das paredes às janelas, destas até os vidros e daí para o interior da sala e dos quartos. Isso explica que as marcas de bala reproduzam o mesmo padrão, pois aparecem em pontos iguais e eqüidistantes. (1984, p.9)

Toda essa tranqüilidade floresce e está contida na *linguagem* utilizada. A tensão entre a razão que procura analisar o detalhe na tentativa de captar o todo – evidenciando o processo científico do “cálculo” – e a patente inexorabilidade dos fatos só enfatizam o domínio do mundo parcelado. O paradoxo razoabilidade X racionalidade toma a forma: o eu tenta manter o controle pela análise (ilusão do esclarecimento), mas nada detém a ação. A *palavra* permanece incredivelmente lúcida, coerente e são inúmeros os verbos que denotam o processo reflexivo da personagem já que a ação está comprometida – *pensar, concluir, questionar, analisar, supor, deduzir, interpretar, investigar*, entre outros – remetendo à tentativa de organizar uma realidade caótica e esdrúxula. O “eu”, ao mesmo tempo em que se mantém em primeiro plano através de uma narrativa em primeira pessoa, efetua um percurso do esclarecimento, mas tudo o que obtém de conhecimento é irrisório e inútil. O saber só dá conta da aparência do real; as causas, os dados *significativos* com os quais trabalhar, são invisíveis. Assim, o estilo cartorial, extremamente analítico, impera frente a situações desesperadoras. A busca pela comunicação e a impossibilidade de sua realização criam uma estranheza radical, é como se percebêssemos por dentro a alienação em que a personagem se encontra. Cássio Tavares chama esse narrador, típico na ficção de Carone, de especulativo, pois possui uma imperturbabilidade que conferiria à narração uma tensão entre “tom e ritmo inalteráveis e o caráter periclitante das situações absurdas que ele não pode controlar e cujo desfecho pode ser arbitrariamente terrível.” (TAVARES, 2003, p. 558). A tensão entre enunciação e o que se enuncia encontra um rebaixamento em cada fim de parágrafo através de expressões da linguagem cotidiana que no conto assumem um novo sentido, muito mais literal, refletindo a “real”

situação descrita. Entre várias, destacamos, resumidamente e a título de exemplo, algumas dessas expressões irônicas.

No primeiro parágrafo, após breve descrição da situação, a personagem analisa, sem nenhum traço emotivo, a trajetória das balas, as marcas que estas reproduzem seguindo um mesmo padrão, iguais e equidistantes. Esse cenário que beira à guerra, é descrito como um transtorno, que o leva à tentativa de negociação, já que atrapalha seu trabalho. Aliás, o narrador admite que a situação não o impede de realizar as tarefas do cotidiano, pois possui uma *tática* de resistência: tampa os ouvidos com chumaços de algodão e dorme bem, estando “*pronto para outra*”. Questiona os fundamentos das atitudes do atirador porque “*eles me atingem pessoalmente*” – possibilidade bem literal, diríamos, devido às condições. Ao não conseguir penetrar as razões de seu agressor, a personagem sente-se “*desamparado*” – completamente, já que não há, no conto, o mínimo vislumbre de ajuda ou de socorro. Acredita que uma mudança nas atitudes de ataque poderia ser “*fatal*” uma vez que as mudanças implicariam uma complicação. A ironia é clara: como se pode desejar a familiaridade em determinada circunstância? Entretanto, a personagem afirma: “*Essa hipótese me inquieta, pois ao contrário do que parece estou em paz com o método empregado.*” (grifo nosso). A única chance de sobreviver, para a personagem ameaçada, reside na familiaridade quanto ao plano de ataque do inimigo desconhecido. No 8º parágrafo diz que a “*sorte está lançada*” – sua vida, aqui, é equiparada aos dados ou às cartas de uma simples partida de jogo. E a ironia final em que, sendo atingido por uma bala, divisa, em meio ao sangue, os dentes do atirador e interpreta seu sorriso como um aceno de esperança de “*dias melhores*”. As expressões destacadas em todos estes exemplos se descolam do sentido vazio utilizado no dia-a-dia e adquirem um significado expressivo e irônico que contribui para o rebaixamento de tom da narrativa e do próprio narrador-personagem. A situação se torna, à medida que avança, injustificada e cada vez mais ridícula – chegando à insignificância dos motivos que não são esclarecidos, frustrando a expectativa do leitor – lembrando que na vida real os enigmas tampouco são esclarecidos.

Temos as conseqüências descritas, mas desconhecemos as causas – não há explicação satisfatória, nem a tentativa de apresentar uma. A articulação cerrada entre as ações significativas que compõem o enredo – a visão totalizante – deixa de existir e o que surge é a ausência de alguns (ou muitos) elementos significativos, deixados em elipse ou na mais completa obscuridade como o horizonte do narrador: “*Lá fora está mais escuro do que de costume, mas atribuo a diferença ao meu estado de ânimo. Realmente o horizonte ficou tão fechado que as luzes se apagaram e eu me vejo entregue à solidão*”. Carone recusa a forma acabada e fechada, não permite construir totalidades, o mundo descrito é estilhaçado; espiamos, por dentro, um mundo alienado e alienante.

A narrativa frustra o leitor porque destrói o pressuposto cartesiano de que o homem seja transparente para si mesmo e, assim, possa explicar seus atos. O narrador-personagem tenta fazê-lo, mas o que resulta é a impotência diante de uma situação instituída arbitrariamente e à sua revelia. A ironia que subjaz ao texto é a conciliação negativa, uma vez que fatalmente haverá, no final do texto, a aniquilação do sujeito – narrador, personagem e leitor.

A falta de ligação com a realidade contemporânea, a falta de visão do conjunto, a crítica à burocratização das próprias relações sociais, do cotidiano e o “*confinamento da percepção através da linguagem*” é muito clara em uma outra narrativa de Modesto Carone. O conto *Ponto de Vista* (**Aos Pés de Matilda**, 1980) faz parte da primeira parte do livro, intitulada *Os Móveis*. Dividido em sete partes numeradas, apresenta um narrador-personagem em primeira pessoa que, nas cinco primeiras partes, descreve sua inusitada situação: é escriturário e trabalha agachado, embaixo de uma mesa, recebendo suas tarefas diárias através de uma cesta que desce através de um cordão e pela qual ele devolve o serviço quando pronto. Esse narrador descreve para um interlocutor oculto ou para si mesmo, como em uma auto-reflexão, as dores sentidas por causa da posição incômoda que aumentam quando seu ritmo de trabalho diminui. Fala sobre sua facilidade em adaptar-se, sobre sua preocupação com as distrações que atrapalhariam sua produtividade, sobre seu ângulo de visão que se detém em cliques, barras de calça e sapatos – um ângulo de visão totalmente rebaixado, inclusive de modo literal.

Na sexta parte do conto, a mais longa, o tema muda. A descrição cede lugar à narração de um fato específico em que o narrador-personagem acredita poder ir além de suas funções rotineiras e corrigir um relatório de contas públicas que lhe chega às mãos e de cuja importância toma conhecimento através de uma notícia veiculada pelo rádio de pilha, aparentemente sua única ligação com o mundo. Ao tomar a iniciativa de corrigir o relatório, pensa que receberá um elogio ou distinção, mas acaba levando um pontapé que o retira de debaixo da mesa e o deixa estirado no chão, ao mesmo tempo em que uma voz vinda do alto o ofende. Na sétima e última parte, este narrador-personagem volta a refletir sobre sua condição: agora acredita estar sendo desfuncionalizado, uma vez que não recebe mais incumbências enquanto seus colegas estão cercados de petições. A falta do que fazer agrava as dores e o padecimento do personagem que chega a modelar “o ócio em ofício”, pois até a música ouvida como distração passa a ser tratada como matéria de trabalho. Ao final, a conclusão é que “a tanto conduz a auto-complacência de um corpo acuado”.

A situação incomum de se trabalhar agachado todo o tempo, em uma atividade puramente burocrática, aliada à linguagem de tom protocolar lembram Kafka, em que o absurdo é tratado

como se fosse natural, corriqueiro e para quem as relações entre o homem e sua profissão chegariam ao mero alheamento – as atitudes abstratas dos seres humanos, muitas vezes sem sentido, sem consciência, representavam a abstração e a alienação do próprio indivíduo. (ANDERS, 1993) Como exemplo do seu modo de criticar a sociedade e as relações pessoais, podemos citar a famosa frase pronunciada por um outro funcionário no livro *O Processo*: “Empreguei-me como espancador; portanto, espanco.” O personagem-narrador de Carone parece-nos apresentar-se numa situação que revela o absurdo das relações trabalhistas – sua profissão é sua existência, está engolido por ela a tal ponto de ver na música e em seus acordes elementos do trabalho a tanto acostumado, não há vida pessoal ou lazer, só a profissão. Assim, as palavras de Anders a respeito de Kafka parecem fazer sentido também para este conto do autor brasileiro:

As pessoas que Kafka faz entrar em cena são *arrancadas* da plenitude da existência humana. Muitas de fato não são outra coisa senão suas funções: um homem é um mensageiro e nada mais que isso; uma mulher é um a ‘boa-relação’ e nada mais que isso. Mas este ‘nada-mais-que-isso’ não é uma invenção kafkiana: tem seu modelo na realidade moderna, na qual ele é sua profissão, na qual a divisão do trabalho o tornou mero papel especial. (ANDERS, 1993, p.50)

O conto de que falamos traz um personagem que “pensa” – a razão aqui é uma maneira de tentar organizar um mundo incompreensível, como já vimos. Entretanto, ele é punido por ter iniciativa, parece haver uma inversão dos papéis ou do que é esperado de um “bom funcionário”. Max Horkheimer, em um texto de 1940, afirma a respeito deste período que seu tema é a autopreservação conseguida através do mais antigo meio de sobrevivência: o mimetismo. “*A eficiência, critério moderno e única justificativa da própria existência de qualquer indivíduo, não deve ser confundida com a verdadeira competência técnica ou administrativa. Reside mais na capacidade de ser um dos nossos.*” (HORKHEIMER, 1976, p.165) O personagem caroniano quebra essa lei e por isso é castigado: primeiro por um pontapé que o lança para fora de seu ambiente cotidiano e o faz ver a sala ampla e espaçosa pela primeira vez; e, segundo, pela desfuncionalização – que é a morte para ele, pois se fez notar pelo sistema, pelo *poder*. Ao sair do *confinamento* ele vê – mas essa saída não é pacífica: uma voz que parece vir do alto, metáfora do mundo administrado, do *poder* que não se conhece – o agride verbalmente. Para o personagem, *corpo* e *alma* – símbolos de sua individualidade – são passíveis de violência. Para T. Eagleton (1998, p. 73), o corpo está diretamente ligado à identidade, sendo até mais íntimo e interno nas sociedades capitalistas avançadas que a racionalidade iluminista. O sujeito submisso, cujo ego encontra-se fragilizado e cujas reflexões são limitadas por condições concretas de mais-repressão, reage ao que percebe em torno de si e tenta adaptar-se, submete-se aos poderes constituídos, seja do capital ou do trabalho. A situação descrita no conto parece encontrar sua interpretação ainda nas palavras de Horkheimer:

Assim, o sujeito da razão individual tende a tornar-se um ego encolhido, cativo do presente evanescente, esquecendo o uso das funções intelectuais pelas quais outrora era capaz de transcender a sua real posição na realidade. Essas funções são hoje assumidas pelas grandes forças sociais e econômicas da época. (Horkheimer, 1976, pp. 151-2)

As relações humanas descritas no conto são pautadas no controle, na ameaça e no terror. Para o narrador-personagem, as dores nas costas aumentam principalmente quando não está trabalhando, nas horas de repouso ou quando seu desempenho diminui. Essas dores, indício de um sentimento reprimido por sua posição nesse sistema, denunciam a reificação do personagem, na medida em que o tempo de trabalho é um tempo penoso, ausente de gratificação, negando qualquer princípio de prazer em nome de um princípio de desempenho que faz da divisão do trabalho e da especialização mais um meio de dominação, já que a libido é desviada para desempenhos sociais úteis, em que o indivíduo trabalha para si somente na medida em que trabalha para o sistema. Contudo, o sujeito deve calar possíveis manifestações de ressentimento, ao ponto de até contribuir com a repressão, uma vez que não tem a visão total do sistema, mas se encontra absorvido por ele, inclusive seu ponto de vista, sua razão.

“Para a maioria da população, a extensão e o modo de satisfação são determinados pelo seu próprio trabalho; mas é um trabalho para uma engrenagem que ela não controla, que funciona como um poder independente a que indivíduos têm de submeter-se se querem viver.” (MARCUSE, 1999, p.58)

A classe trabalhadora, em decorrência das formas atuais do capital e da revolução tecnológica, perdeu suas referências de identidade e de subjetividade, além dos referenciais de espaço e tempo. O mundo do trabalho encontra-se despedaçado e estilhaçado; as novas tecnologias impõem o isolamento crescente e o fechamento das pessoas no espaço doméstico: “*A forma da subjetividade que está sendo plasmada é menos a de uma subjetividade (intercorporiedade, intersubjetividade, relação simbólica com o ausente, transcendência do fato ao sentido) e muito mais uma intimidade (...) modelada pelos mass media e pela publicidade: é uma intimidade narcísica.*” (CHAUI, 1997, p. 20). No conto de Carone, o narrador-personagem está alheio à rua, ao espaço coletivo e é irônico que sua desfuncionalização ocorra exatamente porque pretendeu participar do que, em princípio, também lhe dizia respeito – o relatório das contas públicas.

Os contos de Modesto Carone, ao mesmo tempo em que se referem ao estilhaçamento da vida coletiva, à fragmentação da experiência individual, contando uma história descontínua, contraditória, etc., remetem a uma concepção de homem que lhe é inteiramente oposta, desta vez, linear, ordenada e para além do indivíduo. E 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. (WALTMAN e PÉCORA, 1980, p. 111).

Na formalização estética, essa configuração de mundo surge na figura de um narrador que pronuncia um falso discurso do conhecimento de si mesmo, da situação que se apresenta a ele e da própria história que, em vão, procura organizar. Esse procedimento não é novo. Como vimos, já apareceu nas produções de Kafka e a referência ganha amplitude pelo fato de Modesto Carone ser, há mais de vinte anos, tradutor da obra do autor tcheco. Não podemos ignorar todos os procedimentos kafkianos que encontramos em sua obra como a radicalização das situações apresentadas; utilização de rasgos expressionistas, como o grotesco ou a violência; a linguagem neutra e racional, beirando o protocolar e administrativo perante fatos irracionais e absurdos, muitas vezes ameaçadores; utilização da redução, acentuação e deformação das noções de espaço, tempo e causalidade etc. Entretanto, este aspecto merece análise e estudos mais apurados. O que podemos notar pelos princípios de análise e interpretação desses dois contos de Modesto Carone é que, em suas narrativas, a questão do indivíduo – e da razão como constituinte deste – estão sendo questionados. A razão ou o pensamento cartesiano e ordenado não constituem mais uma marca distintiva para esse “eu” que não se configura plenamente, que não tem domínio sobre o mundo como uma vez supôs ter. Da realidade, podem-se apenas apreender os fragmentos, as marcas. Não se pode mais captar a totalidade da sociedade e das relações que hoje se encontram reificadas ou nos são impermeáveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1]ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo.” In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades, 2002.
- [2]ANDERS, Günter. **Kafka: Pró e contra**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- [3]ARÊAS, Vilma. “A idéia e a forma: a ficção de Modesto Carone” In: **Novos estudos**. São Paulo: CEBRAP, nov-97.
- [4]AUERBACH, Erich. “A meia marrom” In: **Mimesis** A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp. 459-485.
- [5]BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- [6]BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza” e “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp. 114-119 e 197-221.
- [7]BORNHEIM, Gerd. “O sujeito e a norma” In: NOVAES, Adauto (org). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, (pp.247-260).
- [8]CANDIDO. Antonio. “A nova narrativa” In: **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1998.
- [9]_____. “Prefácio” e “Dialética da malandragem” In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp. 9-54.
- [10]CARONE, Modesto. **As marcas do Real**. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1979.
- [11]_____. **Aos pés de Matilda**. São Paulo: Summus editora, 1980.

- [12]_____. **Dias melhores**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- [13]_____. “Mimese e Contradição. Entrevista com Modesto Carone”. In: **Rodapé**. São Paulo: Ed. Nankin, nº 1, nov/2001.
- [14]CHAUÍ, Marilena. “Comentários” In: **Subjetividades Contemporâneas**. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, Ano 01, nº 01, 1997, pp. 18–25.
- [15]EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- [16]ELIA, Luciano. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2004.
- [17]GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Não contar mais?” In: **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 55-72.
- [18]HORKHEIMER, Max. “Ascensão e declínio do indivíduo”. In: **Eclipse da razão**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976, pp. 139-172.
- [19]MARCUSE, Herbert. “A origem do indivíduo reprimido”. In: **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1999.
- [20]MARX, Karl. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1988.
- [21]ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- [22]_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- [23]_____. “Individualismo e coletividade” In: **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 213-217.
- [24]TAVARES, Cássio. **O conto e o conto contemporâneo**. Tese, DTLLC, FFLCH-USP, 2003.
- [25]WALTMAN, Berta; PÉCORA, Alcir. “As partes do jogo” In: **Discurso**. São Paulo: Departamento de Filosofia – FFLCH-USP, nº. 12, 1980, pp. 99-111.
- [26]WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

1 Cristiane DE OLIVEIRA FERNANDES GARCIA, mestranda
(Universidade de São Paulo – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada)
cris.ofg@hotmail.com