

Rita de Cássia Silva Dionísio

TRANSVERSALIDADE LITERÁRIA:
RESSONÂNCIAS KAFKIANAS EM *POR TRÁS DOS VIDROS*,
DE MODESTO CARONE

BRASÍLIA – DF
2011

Rita de Cássia Silva Dionísio

**TRANSVERSALIDADE LITERÁRIA:
RESSONÂNCIAS KAFKIANAS EM *POR TRÁS DOS VIDROS*,
DE MODESTO CARONE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais
Linha de Pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea.

Orientadora: Professora Doutora Elizabeth Andrade Lima Hazin, Universidade de Brasília.

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
2011

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Tese intitulada “Transversalidade literária: ressonâncias kafkianas em *Por trás dos vidros*, de Modesto Carone”, de autoria da doutoranda Rita de Cássia Silva Dionísio, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Elizabeth Andrade Lima Hazin– IL/TEL/UnB – Orientadora

Prof. Dr. Cristiano Otávio Paixão Araújo Pinto – Faculdade Direito/UnB

Profa. Dra. Germana Henriques Pereira de Sousa – IL/TEL/UnB

Prof. Dr. André Luiz de Lima Bueno - UFRJ

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto – IL/TEL/UnB

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura
IL/TEL/UnB

Brasília, 21 de março de 2011.

DEDICATÓRIA

Ao Eterno e Soberano Deus, criador de todas as coisas, que me inspirou o desejo, a capacidade, o discernimento e o ânimo para desenvolver esta pesquisa.

Aos meus pais, Joel Cândido Dionízio e Geralda Lúcia da Silva Dionízio – exemplos de luta e resignação, modelos que segui em minha opção pelas letras – que, com amor e carinho imensuráveis, souberam fazer de mim uma mulher que confia n'Aquele que pode todas as coisas.

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, a professora e amiga Doutora Elizabeth Andrade Lima Hazin, pela leitura paciente, pela crítica séria e analítica, pelo carinho e atenção incomparáveis.

Às senhoras Isabel Edom e Regina Dalcastagnè, e aos demais professores, pelas instigantes discussões teóricas, e aos funcionários (especialmente a Dora e a Jaqueline) do Pós-Lit/UnB, pela acolhida amiga.

Às professoras Ana Laura dos Reis Corrêa e Germana Henriques Pereira de Sousa, integrantes da banca de qualificação, pelas valiosas contribuições para a finalização da tese.

Aos meus colegas e amigos professores do Departamento de Comunicação e Letras da UNIMONTES, especialmente a Osmar Pereira Oliva – que sempre me desafiou a ir além do que eu imaginava, e pelas importantes interlocuções, imprescindíveis à finalização deste trabalho – e à Marileia de Souza, Ana Cristina Peixoto e Generosa Souto – por terem se empenhado em me apoiar no desenvolvimento desta pesquisa.

À Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, que possibilitou e incentivou esta pesquisa.

A Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação e ao Departamento de Comunicação e Letras da UNIMONTES, pelo apoio.

À Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG – por meio do Programa de Capacitação de Recursos Humanos – PCRH, pelo apoio financeiro.

Aos gestores e Pró-reitores da UNIMONTES, em especial à professora Sílvia Nietzsche, por terem possibilitado a realização desta pesquisa no âmbito da Universidade.

Aos professores que integram o Grupo de Pesquisas em Estudos Literário – G.E.L., e aos alunos do curso de Letras, pelos diálogos constantes

Às amigas Aurora Quadros e Noêmia Coutinho, competentes professoras, pela leitura e contribuições valiosas.

Ao professor e amigo Anelito de Oliveira, pelas leituras e diálogos e, também, por, juntamente com o senhor Antônio Fernando Franceschi, do Instituto Moreira Salles de São Paulo, viabilizar a entrevista com o escritor Modesto Carone.

Ao escritor Modesto Carone, pela entrevista concedida e pelas corteses conversas ao telefone.

À senhora Conceição Machado Lafetá, mãe do saudoso escritor e crítico literário montesclarenses, João Luiz Machado Lafetá, que me disponibilizou a biblioteca particular de seu falecido filho.

Aos meus irmãos, Andra e Jomar – presentes em todo o tempo – pelo amor, pela amizade, pelas orações constantes e pelas imprescindíveis palavras de apoio.

À memória de meu irmão Mardécio – que cedo se foi, e não teve a oportunidade de viver esta história.

A Hugo, Fabiana e Ana Victória, pela amizade e companheirismo.

Às amigas Raquel e Beth – e à minha prima Luciene – e às suas respectivas famílias que, por tantas vezes, em Brasília, abriram-me a casa e o coração.

Ao Pastor Deli Mendes de Figueiredo e família, e à Primeira Igreja Evangélica Pentecostal O Brasil Para Cristo de Montes Claros, que me cobriram de amizade e orações.

Aos meus parentes e amigos – anônimos – que não assistiram estáticos à minha luta em meio aos labirintos da pesquisa; ao contrário, enredaram-se em minha história, desafiando-me a caminhar um pouco mais nos momentos em que eu me considerava vencida pelo cansaço.

Acima de tudo, agradeço a Deus: Senhor de todas as coisas, Amor Supremo, Autor da minha fé.

Alguém disse que a condição da escrita é que a realidade perca a evidência. Deve ser verdade mas às vezes acontece justamente o contrário.

Modesto Carone, Por trás dos vidros

Se a tradução é uma consequência necessária da dispersão pós-babélica das línguas, ela constitui também a única possibilidade de sua superação. [...] O conseqüente desaparecimento de um modo imediato de comunicação, centrado na mítica ação nomeadora de Deus e do primeiro homem, impõe aos homens traduzir, ou seja, movimentarem-se de uma língua a outra e, com isso também, a movimentarem-se de um ponto a outro da cadeia temporal, tornando presente uma obra que, do ponto de vista de sua língua original é passada.

Susanakampff Lages, “A tarefa do tradutor” e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade

RESUMO

Franz Kafka (1883 – 1924, Áustria), escritor tcheco de língua alemã, conhecido como o autor da mais importante obra literária do século XX, escreveu, entre outros livros, *A Metamorfose* (1915) e *O Processo* (1925). Modesto Carone (1937 – Sorocaba, São Paulo), crítico literário, tradutor, contista, publicou dois livros de crítica literária, um livro de ensaios e cinco livros de ficção, entre os quais estão *As marcas do real* (1979), *Resumo de Ana* (1998) e *Por trás dos vidros* (2007). Trata-se de dois autores cujas prosas colocam-se no “entrelugar” das identidades linguísticas e culturais: Kafka, um homem judeu exilado em seu próprio país, não podendo se expressar em sua própria língua, mas que aprendeu a organizar as suas narrativas na língua alemã, com a qual não se identificava; Carone, conhecedor da língua e cultura alemãs, cria uma prosa em português – sua língua materna – mas efetivamente marcada pelos textos do escritor tcheco, que forjam a sua formação como escritor. Para Carone, que concluiu recentemente a tradução de toda a ficção de Kafka diretamente do alemão para o português, a sua tarefa de ficcionista está completamente relacionada à sua atividade de tradutor e crítico literário e o conjunto da sua vida literária só se completa com as obras de Kafka. Esta tese objetiva ser uma análise crítica das obras, sobre o arcabouço teórico das seguintes disciplinas: a literatura comparada e os estudos da tradução. É importante ressaltar que, considerando os novos paradigmas da literatura comparada, o presente trabalho não se propõe a identificar laços diretos ou de influência entre os dois autores, mas sim paralelos e afinidades de caráter textual. A partir das teorias sobre as intersecções textuais e, mais especialmente, sobre o conceito de transtextualidade, de Gérard Genette, pretende-se refletir sobre as ressonâncias kafkianas presentes na obra *Por trás dos vidros*, de Carone – a partir de uma perspectiva comparatista entre essa e a obra *Narrativas do espólio*, de Kafka – considerando a influência da experiência tradutora deste autor, entre outros fenômenos, como uma forma de atualizar e renovar a obra literária do escritor tcheco. Após a apresentação das teorias sobre a impregnação dos textos, a apresentação das teorias da tradução e da análise das obras ficcionais dos autores que compõem o *corpus* desta investigação, como resultado final, a pesquisa apresenta uma proposta conceitual – a transversalidade literária – para nomear o procedimento de absorção do kafkiano por Modesto Carone.

PALAVRAS-CHAVE: Modesto Carone; Franz Kafka; criação ficcional; transtextualidade; tradução; transversalidade literária.

ABSTRACT

Franz Kafka (1883 – 1924, Austria), Czech writer of German language, according to diverse critics he is the author of the most important literary work of the XX century, wrote, among others, *A Metamorfose* (1915) and *O Processo* (1925). Modesto Carone (1937 – Sorocaba, São Paulo), a literary critical, translator, story teller, published two literary critical books. one book of essays and five fiction books, among them are *As marcas do real* (1979), *Resumo de Ana* (1998) and *Por trás dos vidros* (2007). It is about two authors whose prose put themselves in "between-place" of linguistic and cultural identities: Kafka, a Jew man exiled in his own country, unable to express in their own language, but that learned to organize their narratives in the German language, with which he himself did not identify; Carone, who knew the German language and culture, create an prose in Portuguese - his mother tongue - but effectively marked by texts of the Czech writer, which forges his training as a writer. To Carone, who recently completed the translation of all the fiction of Kafka directly from German into Portuguese, his job as fictionist is entirely related to his activities as a translator and literary critic, and the whole of his literary life is only complete with the works of Kafka. This thesis aims to be a critical analysis of the works on the theoretical framework of the following disciplines: comparative literature and translation studies. It is important to point out that, considering the new paradigms of comparative literature; this present paper does not purport to identify direct links or influence between the two authors, but parallels and affinities of textual character. From the theories about the textual intersections, and more particularly on the concept of transtextuality, by Gérard Genette, we intend to reflect about the resonances Kafkaesque present in the work *Por trás dos vidros*, by Carone - from a comparative perspective between that and the work *Narrativas do espólio*, by Kafka - considering the influence of translated experience of this author, among other phenomena, as a way to upgrade and renovate the literary work of Czech writer. After the presentation of the theories about the impregnation of the texts, the presentation of the theories of translation and analysis of fictional works of authors who make up the corpus of this research, as a final result, the research presents a conceptual proposal - the transversality literary - to name the procedure for absorption of the Kafkaesque by Modesto Carone.

KEYWORDS: Modesto Carone, Franz Kafka; fictional creation; transtextuality; translation; transversality literary.

LISTA DE FIGURAS

1	Esquema das práticas hipertextuais	86
2	Tabela geral das práticas hipertextuais	87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 MODESTO CARONE, FRANZ KAFKA E OS TEMPOS DE CRISE.....	21
2.1 Modesto Carone: rumores de um tempo em crise.....	26
2.2 Franz Kafka e o mundo do imponderável.....	38
3 TRANSTEXTUALIDADES: TEXTOS SOBRE TEXTOS	58
3.1 Tânia Franco Carvalhal: crítica e história comparativista.....	59
3.2 Bakhtin: discursos e interações dialógicas.....	66
3.3 Kristeva: a construção do conceito de intertextualidade.....	70
3.4 Compagnon e o (difícil) trabalho das citações.....	73
3.5 Jorge Luís Borges: originalidade e cópia como espaços fronteiros para a criação. 76	
3.6 Gérard Genette: a literatura de segunda mão.....	78
4 TORRES DE BABEL E PONTES SOBRE RIOS: A EXPERIÊNCIA DA TRADUÇÃO.....	96
5 FRANZ KAFKA E MODESTO CARONE: SOB OS SIGNOS DA FRAGMENTAÇÃO.....	122
5.1 Kafka e Carone: sob os signos da fragmentação	124
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS.....	153
ANEXOS	164
Entrevista com o escritor Modesto Carone.....	165

1 INTRODUÇÃO

A escritura é amnésica. Não se sabe de onde vem. Quem fala nela. Não que não tenha lembranças; elas não lhe dizem o que ela é, de quem é. O espaço literário é um espaço regido por uma vertigem essencial. Cada livro é o eco dos que o anteciparam ou o presságio dos que o repetirão. Cada um, peça imprópria e aleatória de um conjunto sem fim, dá para o precedente e para o seguinte, como essas enfiadas de quartos que povoam os pesadelos, sonhos do inatingível. Nenhum que não pareça perdido entre espelhos incansáveis. O tempo literário é esse tempo onde o futuro já teve lugar. Ele rompe com o tempo ordinário, ordenado, e a cronologia cede lugar à cronofagia. É como dizer que aquele que escreve, mesmo se não é plagiário e não aguenta muito a fascinação da assimetria e a loucura dos espelhos, não está verdadeiramente no tempo onde a morte é inevitável, onde o depois não pode alterar o antes. Ele acha que tem tempo. Talvez se acredite imortal?

Michel Schneider, In: *Ladrões de palavras*

“Tudo já foi dito”. Este é o título de umas das partes do livro de Michel Schneider – também autor da epígrafe – cujas proposições, entre outras teorias, orientarão esta tese. Em *Ladrões de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento (Campinas, 1990), o autor discute o estatuto da identidade e investiga historicamente a composição dos textos que, para ele, sempre repetem, de uma forma ou de outra, o que foi dito anteriormente.

Os teóricos do dialogismo e da intertextualidade afirmam que os textos, em geral, são compreendidos como construções polifônicas, em que várias vozes se cruzam e se neutralizam em um jogo dialógico, o qual evidencia também uma teia de diversas ideologias. As obras literárias, especialmente, sempre apresentaram à sociedade um texto revestido de relações com o mundo ou com outras obras. Assim, o texto é sempre cercado de notas e informações que o completam e/ou o protegem em relação ao público, conforme o propósito do autor. O dialogismo pressupõe que o discurso, seja qual for, não é portador de autonomia. Ao contrário, suportado por uma infinidade de vozes que se entrecruzam no tempo e no espaço, é essencialmente intertextual e polifônico. Dessa forma, apresenta-se como absorção de variados textos, comunhão de registros de linguagem, inserção de um gênero no outro, intersecção de diálogos, imitação satírica ou burlesca, etc: “[...] todo texto reporta-se a outros textos, todo discurso remete a outros discursos.”¹ Bakhtin considera essa “multiplicidade de vozes e consciências independentes e distintas que representam pontos de vista sobre o mundo”² como polifonia. Assim, a palavra literária representaria a intersecção de superfícies textuais.

¹ FRANÇOIS In: BRAIT, 2005, p. 190.

² BARROS; FIORIN, 1999, p. 50.

Michel Schneider, no livro citado, propõe interessantes questões que se ocupam, por exemplo, da temática do plágio, do palimpsesto, do pasticho. Neste livro, voltado a “três palavras, três substâncias” – prioridade, autoridade, propriedade – o autor evoca as querelas, os êxtases e os sofrimentos que essas substâncias podem causar. No domínio literário, especialmente, Schneider examina a ideia preconcebida segundo a qual um autor é alguém que escreve primeiro um livro original, do qual é proprietário. Já nas primeiras páginas, o autor propõe:

E os livros, que sempre escrevemos sob um pouco de influência, desencaminhados pelo amor dos mestres, assombrados pelo plágio, livros em que nunca moramos de verdade, onde não se verte senão muita tinta sobre um pouco de desalento, e dos quais esperamos que nos digam ou encarem, não são eles só enigmas e máscaras? Não nos deixam tão surpresos de ser, e de nada ser além do que somos, tão incertos de nossa identidade quanto naqueles despertares deliciosamente dolorosos? Como os sonhos, eles não nos pertencem de todo, mesmo, e talvez sobretudo, se os escrevemos, sempre povoados de presenças à nossa revelia e murmurejantes de palavras de empréstimo. De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu. [...] A incerteza quanto à paternidade dos livros se conjuga com a fragilidade quanto à permanência e à identidade do eu. (SCHNEIDER, 1990, p. 15.)

Conforme Schneider, “a história da literatura é a história das repetições, do já-escrito”³. Haveria, nas correspondências de escritores, a angústia da influência literária e o medo de falhar na obra. Há, constantemente, recorrências aflitivas aos livros anteriores, como se fossem as únicas coisas de cuja existência se tivesse certeza. No caso de Flaubert, por exemplo, Schneider declara que são numerosas as reminiscências involuntárias e os mimetismos inconscientes presentes em suas obras.

No caso desta tese, argumenta-se que, da investigação sobre as ressonâncias de aspectos e procedimentos utilizados pelo escritor Franz Kafka presentes na ficção do escritor Modesto Carone decorre a necessidade de se pensar as relações entre os textos literários em seu processo de criação.

Escritor, de acordo com a crítica, da mais importante obra literária do século XX, Franz Kafka (Praga, Tchecoslováquia, 1883 – Áustria, 1924) é autor de diferentes gêneros narrativos, como textos breves, contos e romances, dos quais os mais conhecidos são *A Metamorfose* (1915), *O Castelo* (1922) e *O Processo* (1925). Modesto Carone (1937 – São Paulo, Brasil), crítico literário, tradutor, contista, publicou *Metáfora e Montagem* (1974) e *A*

³ SCHNEIDER, 1990, p. 20.

Poética do Silêncio (1979), um livro de ensaios, *Lição de Kafka* (2009) – e cinco livros de ficção – *As marcas do real* (1979, Prêmio Jabuti de 1980), *Aos pés de Matilda* (1980), *Dias Melhores* (1984), *Resumo de Ana* (1998, prêmio Jabuti 1999) e *Por trás dos vidros* (2007), e concluiu recentemente a tradução de toda a obra de Kafka diretamente do alemão para o português.

Parece evidente afirmar a existência de um diálogo entre as produções ficcionais desses dois autores, e, portanto, estabelecer uma análise comparativa desses textos apresentasse como uma estratégia possível de se verificarem os níveis de absorção que os textos de Carone possuem em relação aos textos de Kafka, os elementos estéticos que os aproximam ou os distanciam, e, ainda, se a ficção do escritor brasileiro configura-se como transformação da produção do autor tcheco, e de que forma isso ocorreria – como pretendeu esta pesquisa.

O ponto de partida desta investigação foi a dissertação de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação da professora Doutora Dilma Castelo Branco Diniz. O objetivo daquele trabalho foi investigar, no romance *Resumo de Ana*, de Modesto Carone, as condições de produção desse texto literário e suas articulações entre ficção, memória e história, considerando o contexto histórico da época em que o enredo da obra se desenvolve. Discutindo algumas questões sobre o contexto contemporâneo e pós-moderno, aquela pesquisa fundamentou-se na afirmação de que, naquela obra caroneana, o condicionamento histórico e social da literatura não constitui apenas uma moldura, mas como substância da realidade ficcional e artística.

A leitura de toda a ficção de Modesto Carone, a análise e interpretação de seus contos, o exame de textos teóricos e a produção de ensaios críticos sobre a obra do autor instigou à verificação das condições de produção de seus textos à luz da percepção poética de Carone em relação a Franz Kafka e, principalmente, da contiguidade que poderia existir entre as narrativas dos dois autores.

Pensando o texto como uma produção dialógica – no sentido que Bakhtin confere ao termo – seria uma tautologia afirmar que a ficção de Modesto Carone apresenta aproximações com diversos escritores da tradição literária brasileira e universal, especialmente de Kafka, de quem é tradutor. Portanto, não seria esse o problema da pesquisa. A questão seria, então, não a de investigar se Carone foi influenciado por Kafka, mas verificar de que forma se dá a absorção de elementos kafkianos na ficção de Modesto Carone, à medida que este autor cria a sua própria ficção simultaneamente ao seu trabalho de tradução dos textos kafkianos.

A partir da definição da problemática, demarcaram-se como objetivos: a) o estudo das representações da realidade nas formas de expressão literária no livro *Por trás dos vidros*, de Modesto Carone, que compõe o *corpus* desta pesquisa; b) a análise crítica dos contos do livro de Modesto Carone, contrapondo-os aos contos do livro *Narrativas do espólio*, de Franz Kafka, com a finalidade de se discutir os elementos estéticos kafkianos presentes na ficção de Modesto Carone; c) a argumentação – considerando as teorias do dialogismo (Bakhtin) e da intertextualidade (Julia Kristeva) – sobre de que forma a teoria das transtextualidades (Genette) e as teorias da tradução explicitariam as semelhanças existentes entre as narrativas de Kafka em Carone.

Inicialmente, as hipóteses que se colocaram foram: 1) os contos de Modesto Carone selecionados como *corpus* desta pesquisa figuram como exemplos de representação literária da realidade, especialmente no que diz respeito aos desafios vivenciados pelo sujeito contemporâneo; 2) os contos de Modesto Carone guardam estreitas relações com narrativas de diversos escritores da tradição clássica ocidental e, especialmente, com os contos de Kafka, demonstrando a contiguidade que o escritor brasileiro possui em relação ao escritor tcheco, a partir de seu trabalho de tradução; 3) as narrativas de Modesto Carone ensejam, como os contos de Kafka, os entrecruzamentos da experiência vivida com a ficção; 4) a teoria das transtextualidades, de Gérard Genette, e as teorias da tradução justificam o processo de absorção de elementos kafkianos por Modesto Carone, permitindo, entre outros fenômenos, que a ficção do escritor brasileiro seja considerada como uma literatura de segunda mão.

Concernente aos aspectos metodológicos – cuja forma de análise e interpretação das informações foi o estudo descritivo – para iniciar esta pesquisa, definiu-se como *corpus* os contos do escritor Modesto Carone reunidos no livro *Por trás dos vidros* (Companhia das Letras, 2007) – alguns escritos e já publicados em livros das décadas de 1970 e 1980⁴, e

⁴ Quando comparados parágrafo a parágrafo, frase a frase, notam-se algumas modificações – a exclusão de uma ou outra palavra ou expressão da publicação anterior; a inclusão de palavras e, ou expressões na publicação mais recente – nos contos reunidos em *Por trás dos vidros* que já integravam as coletâneas das décadas de 1970 e 1980. Como exemplo, pode-se citar as alterações feitas no conto “Bens familiares”: no livro *Aos pés de Matilda*, aparece a frase “Assim é que passei a noite inteira [...]” (p. 30); em *Por trás dos vidros*, escreve-se “Foi assim que passei a noite inteira [...]” (p. 46). Ainda nesta mesma narrativa, no primeiro livro, lê-se: “De certa maneira a cobiça era acatada sem muito rancor [...]” (p. 31); no último livro, lê-se: “A cobiça era acatada sem muito rancor [...]” (p. 47). Outro exemplo é o conto “Matilda”, de *Por trás dos vidros*, que aparece no livro da década de 1980 com o título “Aos pés de Matilda”. Nesta pesquisa, as alterações notadas parecem não modificar significativamente o sentido dos contos. No entanto, uma investigação comparativa (sob a perspectiva da Crítica Genética, por exemplo) sobre os contos publicados nas décadas de 1970 e 1980 e que integram também a coletânea de 2007 poderá melhor revelar os novos significados destas narrativas e os objetivos do autor – que, *a priori*, apresentam-se como uma busca por uma adequação formal, no que diz respeito à estruturação dos períodos, à paragrafação e à pontuação.

outros inéditos – e contos do escritor Franz Kafka, escritos entre 1914 e 1924, traduzidos e reunidos por Modesto Carone no livro *Narrativas do espólio* (Companhia das Letras, 2002⁵).

Realizou-se, a seguir, um levantamento bibliográfico da crítica sobre a ficção de Modesto Carone – que se demonstrou ser ainda muito tímida, levando-se em conta o grande valor literário de sua obra. Prosseguindo, buscou-se a bibliografia crítica sobre a obra de Franz Kafka. Contudo, compreendendo a impossibilidade de se tratar, em uma tese, de todas as referências feitas a esse autor – mesmo se se considerassem apenas os trabalhos feitos no Brasil somente na última década – alguns estudos sobre Kafka são aqui referidos, mas optou-se por focalizar os textos de Carone, publicados como posfácios das obras traduzidas, e os ensaios críticos elaborados pelo próprio escritor Modesto Carone sobre Kafka, desde o ano de 1983, antes publicados em revistas especializadas de estudos literários, reunidos no livro *Lição de Kafka*, publicado pela Companhia das Letras, em 2009.

Com a finalidade de se descrever as técnicas de elaboração ficcional de Modesto Carone em contraposição às técnicas utilizadas por Franz Kafka, estudou-se teorias da Literatura Comparada e fundamentou-se nas teorias do dialogismo (Bakhtin) e da intertextualidade (Kristeva), e, mais especialmente, na teoria das transtextualidades, de Gérard Genette, e, ainda, nos estudos da tradução. Entretanto, como se verá, na tentativa de melhor descrever e explicitar a poética caroneana, elaborou-se, a partir das teorias estudadas, e, especialmente, da teoria de Genette, uma reflexão própria e criou-se o conceito de transversalidade literária, como sendo mais um tipo de hipertextualidade, subordinada à transtextualidade.

O primeiro capítulo, “Modesto Carone, Franz Kafka e os tempos de crise”, a partir de referências às diversas obras dos autores, desenvolve uma análise crítica sobre a obra *Por trás dos vidros*, de Modesto Carone, e sobre a obra *Narrativas do espólio*, de Franz Kafka, propondo interpretações para os contos que podem ser considerados representativos nestas duas obras. Há, nesta parte, uma descrição das características estéticas e ficcionais das obras referidas e uma confrontação desses aspectos. Já nesta parte, são apresentados aspectos que comprovam a aproximação dos dois autores, os quais, entre outros fenômenos, apresentam uma criação literária dorida, fragmentária, que figura a experiência de descentramento de sujeitos aprisionados em um mundo cada vez mais administrado.

⁵ Deve-se ressaltar que Modesto Carone conheceu e tornou-se voraz leitor da ficção de Franz Kafka desde os dezoito anos de idade (ou seja, em 1955) e que, mesmo sendo publicados como coletânea apenas no ano de 2002, muitos desses contos de Kafka já haviam sido traduzidos por Modesto Carone desde a década de 1980, alguns dos quais foram publicados no *Folhetim* ou no Caderno *Mais!*, do jornal Folha de São Paulo. (Exemplo: “Desista”. Folha de São Paulo, 3 de julho de 1983, p. 5.)

O segundo capítulo, “Transtextualidades: textos sobre textos”, apresenta as teorias da Literatura Comparada que fundamentam este estudo, tratando a compreensão dos textos como construções polifônicas e dialógicas. Para explicitar o entendimento sobre as interlocuções textuais e discursivas através dos tempos, o capítulo apresenta uma revisão de literatura sobre a intertextualidade e a transtextualidade, descrevendo os principais resultados de estudos feitos por diversos autores a respeito dessas temáticas. Entre os autores investigados neste capítulo, pode-se citar Michel Schneider, Tânia Franco Carvalhal, Sandra Nitrini – que estudam a Literatura Comparada – e Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Gérard Genette – que discutem o dialogismo e a intertextualidade. Preferiu-se apresentar o assunto em blocos e, quando possível, em ordem cronológica, na tentativa de mostrar a evolução do tema de uma maneira integrada. Vale ressaltar que a preposição “sobre”, no título desta parte da tese, tem o propósito de cobrir alguns dos muitos significados que o dicionário oferece para essa palavra, como por exemplo: em cima de; por cima de; acima de; de encontro a; ao encontro de; em contato com; acerca de; a respeito de; além de⁶ – como se demonstrará.

O terceiro capítulo concentra-se na apresentação das principais teorias da tradução, na tentativa de dar conta dos principais fatores e fenômenos que explicariam o lugar que a tradução ocupa na História, especialmente sobre a sua importância para a criação da obra literária. Para tentar compreender o que é a tradução, o que implica inscrever essa prática dentro dos sistemas simbólicos, como se pode pensar o sujeito que executa a tarefa tradutória e que intervenções essa tarefa pode produzir no trabalho de criação literária de um tradutor, apresenta-se, a seguir, o entrecruzamento de algumas perspectivas que se vem produzindo nos estudos da tradução, em especial, sobre a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar – entre outros. O suporte conceptual e teórico analisado pretendeu demonstrar os aspectos que permitem explicar o lugar que a tradução ocupa na criação de um novo texto literário, a partir das estratégias discursivas empregadas nessa tarefa, examinando o *corpus* – *Por trás dos vidros*, de Carone, e *Narrativas do espólio*, de Kafka – que se constitui o foco desta investigação.

A seguir, no quarto capítulo, “Franz Kafka e Modesto Carone: sob os signos da fragmentação”, apresentam-se abreviadas descrições dos contos de Franz Kafka e dos contos de Modesto Carone que compõem os livros selecionados como *corpus* desta investigação, procurando demonstrar de que maneira esses autores representam experiências humanas fragmentárias na ficcionalização da realidade.

⁶ MICHAELIS, 1998, p. 1956.

As “Considerações finais” trazem – como consequência dedutiva dos estudos realizados – a discussão sobre a “Transversalidade literária”, e articulam a análise contrastiva e comparativa dos contos reunidos nas obras *Narrativas do espólio* e *Por trás dos vidros* com as teorias anteriormente apresentadas e elabora, a partir dessa relação, o conceito de “transversalidade literária” com a pretensão de se explicitar os procedimentos de absorção de aspectos estéticos da ficção kafkiana por Modesto Carone – resultado da intersecção e da interface de atividades de tradutor e ficcionista, simultaneamente exercidas por Carone.

Com o objetivo de fomentar a discussão sobre os valores estéticos da literatura contemporânea, a pesquisa abrangeu, ainda, reflexões sobre a pós-modernidade, bem como buscou apontar, por meio de uma postura crítica na leitura dos textos, os códigos epistemológicos da representação do sujeito no mundo contemporâneo.

Não se descarta a necessidade de se aprofundar esta linha de investigação em trabalhos futuros, pois se acredita que seja esta uma área de vital importância para se esclarecer o papel que o trabalho de diversos outros tradutores desempenha na elaboração de suas próprias criações literárias – o que pesquisas científicas sobre os procedimentos técnicos e estéticos empregados poderiam revelar.

Como anexo, a tese apresenta, ao final, uma entrevista com o escritor Modesto Carone, realizada na cidade de São Paulo, na tarde de 17 de abril de 2009, sobre a sua criação literária, a conciliação entre as tarefas de escritor, tradutor, professor e crítico de literatura e o aproveitamento dos procedimentos poéticos kafkianos, entre outros assuntos. Vale ressaltar que a entrevista, como se verá, contém importantes ideias do autor, que ratificarão os argumentos apresentados nesta tese sobre as ressonâncias e ecos da produção kafkiana em Carone.

Em síntese, esta tese apresenta as seguintes proposições: 1) percebe-se, na ficção do escritor Modesto Carone, uma aproximação com os aspectos estéticos utilizados por Franz Kafka; 2) isso acontece em decorrência do trabalho árduo, angustiante, por vezes, da tarefa a que se propõe – e tão bem a realiza – Modesto Carone, de mergulhar no mundo de Kafka para conhecer o universo ficcional deste autor, interpretar-lhe a língua, suas técnicas ficcionais, traduzir sua produção literária diretamente da língua alemã para a língua portuguesa – logo, é resultado de “um tipo específico de subjetividade: a daquele que dedica sua vida aos estudos, à leitura e a escrever e reescrever textos – o tradutor”⁷; 3) as convergências entre as ficções dos dois autores, no *corpus* investigado, evidenciam-se, especialmente, na similaridade dos

⁷ LAGES, 2010, p. 64.

temas por eles tratados, quais sejam: o emparedamento do sujeito contemporâneo; a derrisão dos limites entre o público e o privado, entre o pessoal e o coletivo; a dissolução dos valores de um ser humano que se isola cada vez mais e distancia-se das relações com os outros; o tratamento de temas aflitivos, como a violência dos espaços urbanos; a encenação narrativa de experiências que se diluem, transitando em universos de sonhos e realidades; um olhar voltado aos detalhes que, se *a priori* apresentam-se desimportantes, ao final, constituem-se condição *sine qua non* para representar a alienação do indivíduo frente aos processos de produção e de consumo de bens materiais e culturais. Além disso, assinala-se a opção dos dois autores pelas formas breves – micronarrativas – abrangentes em seus desdobramentos, densas de significados.

Como se demonstrará, a presença de Kafka em Carone, na obra deste último, selecionada para a pesquisa, não figura como paródia, nem como paráfrase, e também não se trata de pastiche ou de uma tradução. Trata-se de um *paratexto* – apesar de não exatamente um paratexto nos moldes descritos por Gérard Genette – por conseguinte, uma “literatura de segunda mão”, *decorrente* da tradução. Seria, portanto, a presença de uma inspiração híbrida, oblíqua, transversal: a transversalidade literária, como se designará.

Esta tese, portanto, não obstante analisar contos de Franz Kafka, possuiu como objeto principal de investigação os contos de Modesto Carone e, nesta perspectiva, buscou ser um estudo sobre a condição da própria literatura contemporânea. Com a consciência de que a prática individual da investigação científica pode realizar-se e desenvolver-se unicamente sobre a base de uma prática histórico-social, acumulada pela humanidade ao longo de séculos, e de que, por outro lado, a prática social se desenvolve e se enriquece através da atividade prática e teórica dos diferentes indivíduos e coletividades⁸, esta pesquisa, como um estudo de natureza dialética, pretende contribuir para a análise dos fenômenos estéticos e estilísticos da literatura contemporânea e, mais especialmente, para o que se pode considerar como estilo caroneano. Apesar de tratar-se de um estudo de caso – um fenômeno literário – do qual os produtos não se aplicam à literatura em geral, o valor desta investigação reside no fato de que ela pode fornecer o conhecimento aprofundado de uma realidade literária delimitada, cujos resultados atingidos podem permitir a formulação de hipóteses para o encaminhamento de outras pesquisas. Neste sentido, a análise e as investigações realizadas justificam a importância deste debate para os estudos literários, especialmente no que diz respeito às relações entre literatura e práticas sociais e à representação na literatura contemporânea.

⁸ Karl Marx *apud* TRIVIÑOS, 1987, p. 64.

2 MODESTO CARONE, FRANZ KAFKA E OS TEMPOS DE CRISE

O desafio da tradução criativa começa no momento em que constatamos que a única língua inteiramente ao nosso alcance é aquela em que de fato pensamos e vivemos. É esse limite imposto à elaboração da experiência profunda que a tradução criativa tende a ignorar, pois o que ela na realidade quer é se apropriar da intimidade objetivada em outras línguas.

Modesto Carone, In *Lição de Kafka*.

O hábito de ouvir e de contar histórias está presente em toda a história humana. Assim, a arte do conto teria nascido a partir da necessidade do homem de se relacionar com os seus semelhantes. Contar os fatos, os relatos de viagem, narrar, de forma fantástica ou realista, contar algo que presenciou ou que acha relevante – passar adiante, conservar aquilo que se deseja lembrar⁹ – é próprio do homem.

Em *Teses sobre o conto*, Ricardo Piglia¹⁰ afirma que a forma clássica do conto está condensada no núcleo de uma narração futura e não escrita. A primeira tese do autor é a de que um conto sempre conta duas histórias, em que, contra o previsível e convencional, a intriga se estabelece como um paradoxo. O conto clássico narra, em primeiro plano, a história 1 e constrói, em segredo, a história 2. A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produziria, assim, quando o final da história secreta aparecesse na superfície. Cada uma das duas histórias do conto é contada de maneira diferente – o que implica trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram, simultaneamente, em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto teriam, então, dupla função e seriam utilizados de maneira diferente em cada uma das duas histórias, sendo os pontos de cruzamento a base da construção narratológica. Para Piglia, o conto é uma narrativa que encerra uma história secreta. Não se trata de um sentido oculto que depende da interpretação: o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia da narrativa está posta a serviço dessa narrativa cifrada. Como contar uma história enquanto se está contando outra? Essa pergunta, segundo o escritor argentino, sintetizaria os problemas técnicos do conto.

A segunda tese de Piglia é a de que a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. A história secreta conta-se de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico, conforme Piglia, à moda de Edgar Allan Poe, contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. O mais importante

⁹ BENJAMIN, 1993, p. 210.

¹⁰ PIGLIA, 2004, p. 89-94.

nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão, de maneira que, na elipse, nota-se a ausência da outra história. Para Piglia, Franz Kafka seria um exemplo de quem conta, com clareza e simplicidade, a história secreta e narra, sigilosamente, a história visível até transformá-la em algo enigmático e obscuro, transformando em argumento os problemas da forma de narrar. Essa inversão, conforme o estudioso, fundaria o "kafkiano". O conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.

A crítica literária tem sido, na contemporaneidade, desafiada a discutir as várias modalidades de conto, começando por distinguir:

o conto como forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações a gerações, e o conto adquirindo uma formulação artística, literária, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de um certo escritor. (REIS, 1987, p. 10.)

Enquanto formulação artística e literária, o conto exigiria uma sensível postura reflexiva e crítica, tornando sem sentido a banalização do gênero que se cristalizou no senso comum ao longo dos anos – e os contos de Modesto Carone e de Franz Kafka analisados neste capítulo demonstrarão a incomensurabilidade de reflexões que as narrativas breves podem provocar, inclusive no que diz respeito à sua extraordinária possibilidade de representação de experiências.

A literatura, quase sempre, acontece no plano simbólico e, nesta perspectiva, pensar os mundos ficcionais remete ao(s) conceito(s) de representação.

Em Aristóteles, *Mimèsis* é a representação da história, um artefato poético, que não visa ao estudo das relações entre a literatura e a realidade, mas à produção da ficção poética verossímil; seria, portanto, a representação de ações humanas pela linguagem, ou seja, uma narratologia. O papel do poeta seria dizer não o que ocorreu realmente, mas o que poderia ter ocorrido na ordem do verossímil ou do necessário¹¹.

Segundo Antoine Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria* (2001), *Mimèsis* é o termo sobre o qual se conceberam as relações entre a literatura e a realidade. O autor afirma que, para Jakobson, na arte da linguagem, isto é, na literatura, a função poética é dominante em relação às outras, e ela prevalece, em particular sobre a função referencial ou denotativa. Em literatura, a tônica recairia sobre a mensagem, o que se pode chamar de

¹¹ ARISTÓTELES, Cap. IX da Poética, 1451ª 36.

autorreferencialidade: a mensagem poética como sendo para si mesma sua própria referência.

“Tudo o que a linguagem pode imitar é a linguagem”¹², pois

Os textos literários não falam nunca de estados de coisas que lhes seriam exteriores: tudo o que nos parece fazer referência a um fora-do-texto é regido, na verdade, por convenções rigorosas e arbitrárias, e o fora-do-texto é, em consequência¹³, o efeito enganador de um jogo de ilusões. (PAVEL *apud* COMPAGNON, 2001, p. 108.)

Assim, a ilusão referencial e a intertextualidade conduziriam à finalidade da *mimèsis*, que não é mais a de produzir uma ilusão do real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real, um realismo: a ilusão produzida pela intertextualidade.

Pode-se afirmar, então, que, segundo a tradição aristotélica (humanista, clássica, realista, naturalista, marxista), a literatura tem por finalidade representar a realidade. Segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura¹⁴. A *mimèsis*, imitação ou representação de ações (*mimèsis praxeos*), mas também agenciamento dos fatos, é exatamente o contrário do “decalque pré-existente”: ela é, então, uma “imitação criadora”¹⁵.

Dessa forma,

[...] na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios, concebidos e combinados pelo autor para compor um único ato de linguagem real: o poema. A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem: seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura. (COMPAGNON, 2001, p. 135.)

A propósito desta declaração de Compagnon, pode-se citar Michel Foucault, em *La pensée du dehors*, em que declara:

On a l'habitude de croire que la littérature moderne se caractérise par un redoublement qui lui permettrait de se désigner elle-même; en cette autoréférence, elle aurait trouvé le moyen à la fois de s'intérioriser à l'extrême (de n'être plus que l'énoncé d'elle-même) et de se manifester dans le signe scintillant de sa lointaine existence. En fait, l'événement qui a fait naître ce qu'au sens strict on entend par «littérature» n'est de l'ordre de l'intériorisation que pour un regard de surface; il s'agit beaucoup plutôt d'un passage au «dehors»: le langage échappe au mode d'être du discours -c'est-à-dire à la dynastie de la représentation -, et la parole littéraire se développe

¹² COMPAGNON, 2001, p. 98, 101.

¹³ Nesta tese, optou-se por fazer a adequação linguística dos textos citados, de acordo com a nova ortografia da língua portuguesa, utilizando-se, para isso, o Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, da Academia Brasileira de Letras. 2 ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2008.

¹⁴ COMPAGNON, 2001, p. 114.

¹⁵ COMPAGNON, 2001, p. 130.

à partir d'elle-même, formant un réseau dont chaque point, distinct des autres, à distance même des plus voisins, est situé par rapport à tous dans un espace qui à la fois les loge et les sépare. La littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même; et si, en cette mise «hors de soi», il dévoile son être propre, cette clarté soudaine révèle un écart plutôt qu'un repli, une dispersion plutôt qu'un retour des signes sur eux-mêmes. Le «sujet» de la littérature (ce qui parle en elle et ce dont elle parle), ce ne serait pas tellement le langage en sa positivité que le vide où il trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du «je parle». (FOUCAULT, 1994, p. 520-521.)¹⁶

Vê-se, por estas declarações, que, enquanto para Compagnon a linguagem literária representa ficcionalmente atos da realidade, que seriam os mesmos que se situam fora da literatura, para Foucault, a literatura, além de representar-se a si mesma, efetua um “trânsito para fora”, evidenciando o seu caráter mesmo, que é o de ser distanciamento daquilo que enuncia. A linguagem literária, portanto, como um “trânsito para fora”, ultrapassa os limites da representação de si mesma e coloca-se em um ponto especial de percepção crítica capaz de desnudar os discursos ideológicos. Foucault acrescenta que “cet espace neutre caractérise de nos jours la fiction occidentale”¹⁷ e que é a palavra da palavra que nos conduz, pela literatura, porém talvez por outros caminhos, a esse “fora”, de onde desapareceria o sujeito que fala. Sem dúvida, seria por esta razão que a reflexão ocidental não se decidiu durante tanto tempo a pensar o ser da linguagem: como se pressentisse o perigo que faria correr a evidência do “existo” sob experiência desnuda da linguagem¹⁸. Na literatura, há, portanto, uma distância entre a arte e o mundo empírico e, por isso, há um ponto de vista privilegiado de crítica – como pensa o escritor Modesto Carone.

As micronarrativas de Modesto Carone e Franz Kafka – como se verá – configuram-se como exemplo de literatura que se representa a si mesma, além de efetuar um

¹⁶ Costuma acreditar-se que a literatura moderna se caracteriza por um redobramento que lhe permite designar-se a si mesma; nesta autorreferência haveria encontrado o meio de interiorizar-se ao máximo (de não ser mais que um enunciado sobre si mesma) e de manifestar-se no signo refulgente de sua distante existência. De fato, o acontecimento que deu origem ao que em um sentido escrito se entende por “literatura” não pertence à ordem da interiorização mais do que sob um olhar artificial; trata-se muito mais de um trânsito para “fora”: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação – e a palavra literária se desenrola a partir de si mesma, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos demais, à distância inclusive dos mais próximos, situa-se em relação a todos os outros, em um espaço que os reúne e os separa ao mesmo tempo. A literatura não é a linguagem que se identifica consigo mesma até ao ponto de sua incandescente manifestação, é a linguagem distanciando-se o mais possível de si mesma, e este colocar-se “fora de si mesma” coloca em evidência o seu próprio ser, essa claridade repentina revela uma distância mais que um duplo, uma dispersão mais que um retorno dos signos sobre si mesmos. O sujeito da literatura (aquele que fala nela e aquele de que ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que se encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo”. (Tradução: Edelzuíta Almeida.)

¹⁷ “Este espaço neutro caracteriza, em nossos dias, a ficção ocidental.” (Tradução: Edelzuíta Almeida.)

¹⁸ FOUCAULT, 1994, p. 521.

“trânsito para fora”, na medida em que incitam o leitor a estabelecer relações entre os mundos ficcionalmente criados e as vivências cotidianas – como as análises que se seguem pretendem demonstrar.

2.1 - Modesto Carone: rumores de um tempo em crise

[...] as imagens poéticas não mudam o mundo.
Modesto Carone, In *Por trás dos vidros*

A segunda metade do século XX é marcada por um conjunto de transformações mundiais, políticas, sociológicas e econômicas, acompanhadas por uma revolução nas tecnologias da informação e, por conseguinte, um intenso processo de mudança nas ideologias e fenômenos culturais. A globalização – como se nomeia esse processo – intensificada, principalmente, nas últimas décadas, possui em sua agenda expressões como “corporações transnacionais”, “revolução tecnocientífica”, “desemprego estrutural”, e é assinalada, entre outras coisas, por um aumento sem precedentes da interdependência dos países que integram as grandes comunidades. Nas palavras de Zygmunt Bauman, em seu livro *Globalização: as consequências humanas* (1999), a globalização é o destino irremediável do mundo, um processo que nos afeta a todos, na mesma medida e da mesma maneira, e seus fenômenos – que não possuem a unidade de efeitos que se supõe comumente – afetam toda a condição humana atual. Para o autor, parte integrante do processo de globalização é a progressiva segregação espacial, a separação e a exclusão, e, como seu fruto legítimo, surgem as tendências neotribais e fundamentalistas, que refletem e formulam as experiências das pessoas¹⁹.

O psiquiatra e neurologista austríaco Viktor Emil Frankl (1905 – 1997, Viena) – após ter passado por vários campos de concentração nazista, inclusive o de Auschwitz, e de, depois, ter se doutorado em Filosofia e criado a Logoterapia²⁰, considerou o século XX como a época do “vazio existencial”, por conta das frustrações do indivíduo como resultado de uma vida em que não se encontra sentido pleno para as experiências²¹.

Nesse contexto complexo, que encerra elementos e aspectos de diversas naturezas, a arte literária, como instância de (re)apresentação da realidade, incorpora o problema da

¹⁹ BAUMAN, 1999, p. 9.

²⁰ Considerada como a terceira escola vienense de psicoterapia, depois da psicanálise de Freud e da psicologia individual de Adler.

²¹ ULTIMATO, 2010, p. 27.

condição contemporânea de nossa civilização e presta-se à formulação de questões sobre o espaço, o tempo, as relações interpessoais e institucionais e, com isso, apresenta-se como uma ferramenta de reflexão e de compreensão dos tempos pós-modernos.

Nessa perspectiva, a ficção produzida entre os anos 70 e 90 do século XX possuiria, como dado recorrente, “certo estilo de narrar brutal, se não intencionalmente brutalista”²², que difere do ideal de escrita mediado pelo comentário psicológico e pelo gosto das pausas reflexivas ainda vigente entre os anos 30 e 60. Com impressionante pluralidade das formas e introduzindo a crítica das informações públicas e a recusa dos estereótipos partidários, para o crítico Alfredo Bosi,

O melhor da literatura feita nos anos de regime militar bateria, portanto, a rota da contra-ideologia, que arma o indivíduo em face do Estado autoritário da mídia mentirosa. Ou, em outra direção, dissipa a onisciência e onipotência do eu burguês, pondo a nu os seus limites e opondo-lhe a realidade da diferença. (BOSI, 1994, p. 436.)

Na literatura brasileira dos anos de 1960 e 1970, aparecem vários narradores – por exemplo, João Ubaldo Ribeiro e João Guimarães Rosa – para os quais “é a apreensão das imagens do seu universo regional que lhes serve de bússola o tempo todo”²³. Segundo Bosi, em outros narradores, o essencial da escrita acompanha os movimentos dos corpos que se atraem ou se repelem, em um clima de delírio – como João Gilberto Noll – e alguns submetem percepções e lembranças à luz da análise materialista clássica, dissecando os motivos dos comportamentos sociais de seus personagens que ainda trazem a marca dos tipos sociais – como o faz o escritor Rubem Fonseca. Ainda conforme Bosi, a presença de uma escrita apurada em escritores como Milton Hatoum, por exemplo, parece indicar que um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada – herança que vem de Graciliano Ramos a Osman Lins – é um padrão que resiste “em meio aos cacos do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia à mediação da sintaxe bem composta e do léxico preciso, sejam quais forem os graus de complexidade de sua mensagem”²⁴. Para Bosi, é o que se dá nos contos do escritor Modesto Carone, que pode ter aprendido da escrita de Kafka o segredo de um realismo ardido e contido, capaz de enfrentar as “pancadas do absurdo que cada um de nós sofre no mais banal dos cotidianos”²⁵.

²² BOSI, 1994, p. 435.

²³ Bosi lembra, aqui, por exemplo, os casos tragicômicos do Nordeste violento contados por João Ubaldo Ribeiro, em *Sargento Getúlio*. Justifica-se, assim, o fato de Bosi considerar esses autores também como narradores. (BOSI, 1994, p. 436.)

²⁴ BOSI, 1994, p. 437.

²⁵ BOSI, 1994, p. 437.

Segundo Antonio Candido, em seu ensaio “A nova narrativa” (texto de 1979), a ficção brasileira que se manifesta nos anos 60 e 70 é marcada por um universo de valores urbanos, por uma opção ideológica, com uma narrativa pessoal e social, e por uma escrita erudita, em que surge a experiência sobre o modo de ser e de existir, do ângulo pessoal e não do ângulo do grupo. A força própria da ficção se apresenta na forma como se elaboram os “mundos imaginários” e, para o autor, o conto se constitui o melhor da ficção brasileira mais recente, e acrescenta que “o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política”²⁶. Para Candido, nesses anos, o que se vê no Brasil é uma literatura do contra:

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um passo dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia. (CANDIDO, 1989, p. 212.)

A produção ficcional do escritor Modesto Carone insere-se nesse complexo contexto histórico-social, assinalado também pela coexistência das diversas modalidades narrativas e pelos desdobramentos de gêneros como o romance e o conto, que incorporam técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras, resultando em textos indefiníveis, como afirma Antonio Candido: “contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomensagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte.”²⁷

Os livros de crítica literária do escritor Modesto Carone – *Metáfora e montagem* (1974) e *A Poética do Silêncio* (1979) constituem-se, certamente, relevantes produtos do exercício científico do autor, voltados, por exemplo, para conceitos como metáfora, montagem e para estudos comparativos.

No que diz respeito à ficção, Modesto Carone constrói suas narrativas com personagens decadentes, “que são ou se comportam como funcionários de segunda classe, regulados pela burocracia oficial”. Para Vilma Áreas, as principais referências do autor sustentam-se na retórica de repressão política da época, operando no nível dos fenômenos

²⁶ CANDIDO, 1989, p. 209.

²⁷ CANDIDO, 1989, p. 209.

com suas minúcias e fragmentos, expondo, assim, o aspecto matizado e geral que a alienação pode ter²⁸. Há, em sua ficção, algo de provocador, inquietante e, não poucas vezes, uma aparência misteriosa, margeando o absurdo²⁹. De estética que às vezes aponta para uma assimetria dissonante, os contos representam os rumores e tensões de um tempo de crise. A utilização de metáforas como recurso constante possibilita uma intensa plurissignificação da linguagem, reforçando a ideia do texto como um enigma.

Em *Resumo de Ana*, nada há de “imperativos espetaculares, nada de *mise-en-scène*, pois se trata, ironicamente, de uma metáfora, nada de literatura e, quer seja sob o ponto de vista da literatura ou dos estudos sociais, pelo tratamento do tema, *Resumo de Ana* é uma narrativa inaugural”.³⁰ Trata-se de um relato curto, dividido em duas partes, “Resumo de Ana” e “Ciro”, de personagens decadentes e fragmentários, vítimas de uma época especialmente marcada por incertezas, desesperanças e tédio, cujas histórias de vida foram reconstituídas a partir de recorrências a metatextos, à historiografia oficial e às imagens da memória dos parentes. Os quatro excertos do romance *Resumo de Ana* que se seguem (respectivamente, dois do primeiro conto e dois do segundo) demonstram, entre outras marcas, o viés decadente pelo qual optou o autor na reconstituição ficcional daquelas vidas: “Ana foi recolhida do sítio em Itavuvu por uma senhora protestante de Sorocaba [...]”; “Providenciado o enterro, que foi anônimo e despojado – a cidade seguia o seu ritmo de centro industrial provinciano indiferente ao destino daquela mulher [...]” “O choro tornou-se uma segunda natureza para Ciro.” “[...] o revés não abandonou Ciro até o fim, pois é numa tumba sem lápide que ele some sob a terra e só no dia seguinte chega a notícia de que o corpo foi enterrado na cova errada.”³¹

Uma outra marca interessante da obra *Resumo de Ana* refere-se ao discurso caroneano, em que se pode constatar uma relação entre a ficção contemporânea e a literatura universal e brasileira. Na primeira parte, “Resumo de Ana”, ao fazer clara alusão à obra *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, por meio de *La Traviata*, o autor evoca as narrativas melodramáticas e românticas da tradição literária para romper com os seus pressupostos, elaborando um *resumo* da vida de uma mulher cujo único homem que tivera, ela nem sabia se amava. Em “Ciro”, Modesto Carone dialoga com a literatura modernista

²⁸ ARÊAS, 1997, p.120.

²⁹ Entende-se por absurdo, nesta discussão, os fenômenos incomuns ou difíceis de serem entendidos como parte de uma realidade humanamente apreensível.

³⁰ ARÊAS, 1997, p. 129.

³¹ CARONE, 2001, p. 16, 50.

brasileira, ao reelaborar, por exemplo, o poema “Os bens e o sangue”, de Drummond, numa prosa de especial valor estético e histórico.³²

O livro *Por trás dos vidros* (Companhia da Letras, 2007) pode ser dividido em quatro partes: a primeira, com contos inéditos em livros do autor; a segunda, com alguns contos do livro *Aos pés de Matilda* (1979); a terceira traz contos do livro *Dias melhores* (1980) e a quarta parte possui algumas narrativas do livro *As marcas do real* (1984).

Os livros de ficção de Carone, publicados de 1979 a 1984 podem ser considerados uma trilogia, dados os temas, personagens e cenários de que tratam. São Paulo, com seus viadutos e estações ferroviárias, terrenos baldios e edifícios, “paisagem roída de fuligem e perfurada pelo ruído contínuo do trânsito”³³ é o transfundo da representação ficcional. As propriedades mercantis, financeiras e antropológicas dessa cidade – que é uma das maiores concentrações urbanas do planeta, com seus milhões de habitantes – delineiam os espaços narrativos e a figurativização das personagens. Para Arêas, nos contos de Carone, os enredos fazem soar uma espécie de

[...] hora H em todos os relógios, cujos mostradores congelam as cenas multiplicadas em todos os espelhos – acessórios constantes dos cenários. Esse movimento irritantemente repetido – ir, voltar, virar, desvirar (uma mesa de fórmica pode sustentar um movimento de maré) –, que, entretanto, se sustém no ar num instante rapidíssimo, constitui o ponto sensível da ficção de Carone, e encontra no congelamento da cena – espécie de *tableau* central – seu equivalente formal. A cena congelada, o instante, o clichê num átimo ruirão e se transformarão em *outros*, no avesso deles mesmos, instalando-se o estranhamento. De modo direto, denuncia-se esse procedimento em *Aos pés de Matilda*: “atrás da porta um sopro forte desmascara os objetos mais familiares”. Mais que um motivo ou um tema, essas palavras revelam também a intencionalidade do autor – abalar com violência os fundamentos e o conforto dos lugares amenos ou lugares-comuns da figuração literária, decisão que não se reduz a uma nota só. (ARÊAS, 1997, p. 120.)

Os contos iniciais de *Por trás dos vidros* – “O Natal do viúvo”, “À margem do rio”, “Visita”, “Por trás dos vidros”, “Dueto para corda e saxofone”, “Passagem do ano entre dois jardins”, “Desentranhado de Schreber”, “No tempo das diligências”, “O retorno do reprimido”, “Os joelhos de Eva” e “Café das flores” – apesar de serem inéditos em livros, já haviam sido publicados no suplemento *Mais!*, na coletânea de contos contemporâneos *A Alegria: 14 ficções e 1 ensaio*³⁴, e em folhetins da *Folha de São Paulo*, ou na revista *Novos Estudos Cebrap*, por exemplo.

³² DIONÍSIO, 2005, p. 99.

³³ ARÊAS, 1997, p. 120.

³⁴ PUBLIFOLHA, 2002.

Esses contos – todos escritos na modalidade técnica narrativa do discurso indireto livre, conferindo certa fluência e ritmo aos textos – convergem para temas memorialísticos, claramente marcados por lembranças de um narrador-personagem que, como o anjo benjaminiano, olha o passado através ou “por trás dos vidros”. E, como é próprio às memórias, esse passado não lhe é totalmente acessível, mas como um mosaico, apresenta-se embaraçoso, como que por entre vapores e fumaças em movimento, sem nitidez.

Marcados não poucas vezes por expressões como “talvez”, “provavelmente”, “penumbra”, “poeira”, “neve cor de cinza”, “pela vidraça”, os textos trazem lembranças da infância, da adolescência, da juventude e da fase adulta de um sujeito melancólico, quase misantropo. Essas narrativas da solidão e do isolamento revelam, por exemplo, os sentimentos de um viúvo, talvez abandonado, que revive, em uma noite de Natal, as cenas da casa outrora habitada pela esposa e pelos filhos; um conto que tenta recuperar ficcionalmente a visão das figuras da mãe, do pai, da avó, que se distanciam por entre ruídos de um tempo que se esvai; há, ainda, o relato de uma visita às ruas, espaços e casas onde o narrador habitara quando criança; outra narrativa representa o encontro proibido de um adolescente com uma bailarina mais velha – como em “À margem do rio”, melhor analisado a seguir.

Narrado em primeira pessoa, assim se inicia a narrativa “À margem do rio”:

Foi no começo do verão que montaram o circo na margem esquerda do rio. A tenda de lona ficava a duzentos metros da ponte que dá acesso do centro da cidade aos bairros altos que seguem o contorno antigo de uma colina. A companhia não era muito conhecida mas o material parecia novo e o anúncio dos espetáculos incluía os números usuais e o globo da morte, no qual duas motocicletas negras disparavam de cima para baixo e de um lado para outro dirigidas por pilotos protegidos por roupas de couro e óculos de celulóide amarelo. (CARONE, 2007, p. 14.)

Esta história tenta recuperar o encontro clandestino de um garoto com uma bailarina mais velha que ele, que lhe voltara os olhos sorrindo ao passar por ele na praça central da cidade. O narrador relata que, em uma daquelas noites iluminadas pelos holofotes do circo e do parque de diversões que ficava ao lado, fugira de casa para um encontro com a sedutora moça:

Foi numa dessas noites que, no outro lado da cidade, pulei a janela do meu quarto e cheguei quase sem fôlego à ponte sobre o rio. O encontro com o circo iluminado foi um choque e eu descobri que valia a pena escapar de casa: a visão era uma surpresa e as emoções recentes como um jato na nuca – principalmente por causa da bailarina jovem a quem eu devia encontrar perto dos guichês. (CARONE, 2007, p. 15.)

O encontro, os abraços, as palavras silenciadas pelas expressões corporais dos dois jovens são descritos como “o conhecimento essencial de um único momento”. O jovem rapaz voltou para casa e não conseguiu dormir à noite e, no dia seguinte, em nada mais pensou a não ser no reencontro com a moça logo à noite. Ao chegar ao circo, sem notar a aproximação da moça, sente o toque leve dos dedos nos ombros e, ao se virar, vê o reflexo dos faróis naqueles verdes olhos de quem se insinua, desembaraça-se de seus braços, corre até a porta do circo e, antes de entrar, desata “um lenço de seda que havia amarrado na cintura como uma cigana”³⁵. Nota-se uma elaboração narratológica que enreda o leitor na expectativa de uma cena romântica de fascínio e encanto, talvez – quem sabe – “a primeira vez” de um adolescente. Mas aqueles olhos verdes sedutores, os lábios que se moviam nervosamente, a seda esvoaçante, na verdade, o atraem ao perigo: são surpreendidos pelo pai da bailarina, um homem de casaco de napa que o fita do fundo dos olhos escuros. De forma assustadora, o homem puxa da bainha uma lâmina que faísca sob a lâmpada do poste, golpeia o ar várias vezes e depois a raspa no granito da sarjeta até que as fagulhas saltem. O garoto recua e foge. Após lavar-se em um jato d’água de uma fonte, caminha em direção à sua casa, do outro lado da cidade. A conclusão do conto é surpreendente:

As árvores ainda estavam tingidas pela luz amarela, respirei o perfume de verão que havia no ar e sem saber o que fazia abri a camisa até embaixo, apalpando a cicatriz nítida que riscava de ponta a ponta meu ventre: era o primeiro dos vários lutos que tive de fazer na vida. (CARONE, 2007, p. 17.)

É interessante notar que vários dos títulos, pela poesia que ostentam, apontam para uma beleza romântica, no sentido clássico. Entretanto, essa impressão inicial se desintegra ao longo da narrativa, denotando especial sensibilidade e imaginação do autor em combinar, dialeticamente, títulos e textos, que trazem, na verdade, uma angústia de personagens que vivenciam quimeras, sonhos e pesadelos.

No conto que dá título à obra, “Por trás dos vidros”, o leitor defronta-se com uma imagem marcada por objetos descritos sem muita nitidez, pois o que os enleia é um nevoeiro gelado, uma “carga de neve cor de cinza”. Em primeira pessoa, o conto relata a estada de um casal (juntos há vinte e cinco anos), por alguns minutos, em uma casa de chá em Rotterdã, na Holanda. Na verdade, iriam para Amsterdã, mas a mulher se enganara:

A verdade é que ela havia consultado antes os mapas e se enganado completamente em relação à cidade. Eu estava surpreso com o erro pois nada assim acontecera antes: sua acuidade nos detalhes sempre tinha sido superior à minha em vinte e cinco anos de convívio. Em vez de estarmos andando em Amsterdã acabávamos de beber uma xícara de chá em uma

³⁵ CARONE, 2007, p. 16, 17.

casa envidraçada que dá para a estação de trem em Rotterdã. (CARONE, 2007, p. 23.)

Sem dúvida, a casa de chá “envidraçada” é a metonímia da inquietação presente nos corações dos amantes cujo amor está ameaçado por uma doença da mulher – talvez um aneurisma cerebral. Conforme o narrador, a mulher estivera sob efeito de analgésicos por três dias e suas pupilas, que pareciam de estanho, olhavam para um ponto no espelho, “ou quem sabe para parte alguma”. A compaixão que sentira por ela o impedira de reclamar do erro em relação aos mapas. De volta ao trem, o narrador percebe que a mulher procura uma pílula. Ele a encara com firmeza e a agarra pelo braço para que ela se erga da cadeira, e continua:

Por uma fração de segundo percebi que ela me fitava lúcida e desperta – um lapso de tempo em estado puro. Mas o brilho desapareceu e eu senti a força com que a flor de sangue plantada em seu crânio crescia em todas as direções. Ela não estava ali comigo, na casa de chá de Rotterdã ou Amsterdã, mas em outro lugar, que se confundia com as nuvens de gelo sobre a praça e o último apito de trem dentro da gare. (CARONE, 2007, p. 24.)

A dimensão narrativa do conto é a da agonia, de um potencial vazio e incomensurável de uma tristeza vaga e depressiva. A névoa, a neve cor de cinza, a casa envidraçada, as nuvens de gelo constituem-se elementos de uma sintaxe do negativo. Quem sabe aqueles vapores congelados em brancos cristais seriam signo do que aquele corpo de mulher rápido se tornara?

Do livro *Aos pés de Matilda* (1980, São Paulo, Summus), Modesto Carone publica em *Por trás dos vidros* os seguintes contos: “Bens familiares”, “A força do hábito”, “Ponto de vista”, “Encontro” e “Matilda” (o último, publicado anteriormente com o título “Aos pés de Matilda”). Esses contos trazem sujeitos solitários que, em dias cinzentos, percorrem viadutos e caminhos urbanos margeados por casas, muros e edifícios, como se procurassem uma meta. Entretanto, não a encontram, pois, alienados, não são capazes de identificar o que realmente procuram. Ruídos diversos, corpos cansados dos mal-estares cotidianos que se entregam pesadamente às molas de um colchão são cenas que incitam os sentidos do leitor, possibilitando, assim, a elaboração de uma narrativa sinestésica. O conto “Matilda” apresenta-se como um ponto extremo da deformação, ao trazer um narrador que, ora adulto, ora criança, perde a noção da realidade ao fixar o seu olhar nos pés de Matilda que “eram grandes demais; vistos contra a parede pareciam dois píncaros distantes”³⁶.

³⁶ CARONE, 2007, p. 59.

O livro *Dias melhores*, publicado por Carone em 1984, em São Paulo, pela Brasiliense, possui dezoito contos divididos em três partes. Desses, o autor reapresenta quinze em *Por trás dos vidros*. Essas composições literárias são marcadas por aspectos inusitados. Em um deles, por exemplo, a esperança apresenta-se na forma de um homem sitiado em sua própria casa, acostumando-se e sentindo falta dos tiros de um anônimo; o conto “O assassino ameaçado” – que, em sua primeira publicação, em 1984, trazia como subtítulo “alusões a partir do quadro de Magrite” – analisa o fato de que não pesa a menor ameaça sobre o assassino ameaçado. Sete desses contos pretendem dissecar as relações entre o masculino e o feminino e, conforme André Bueno, “numa galeria de mulheres cuja proximidade nunca existe, só uma estranheza radical”³⁷. Além dos contos citados, *Por trás dos vidros* apresenta também os seguintes textos, já publicados em *Dias melhores*: “Dias melhores”, “Corte”, “Janela aberta”, “O espantalho”, “Virada de ano”, “O som e a fúria”, “Rodeio”, “Determinação”, “A tempestade”, “Subúrbio”, “Rito sumário”, “Fim de caso”, “Escombros” e “Ponto sensível”.

Na página 123, sob a epígrafe “Cidade cheia de sonhos”, a obra oferece ao leitor o conto “O ponto sensível”. O referido conto merece distinção, especialmente por se tratar da narrativa mais extensa da obra (com 24 páginas) e por constituir, sozinho, a quarta parte do livro *Por trás dos vidros*. O texto apresenta um narrador personagem aposentado, asmático, solitário que, sem explicações, encontra-se de bruços, em uma madrugada, em sufocadora crise, no cimento frio dos corredores escuros do prédio em que mora. O narrador expõe uma relação conflituosa com uma mulher chamada Elisa, que o visita frequentemente, e a quem ele tem o hábito de espancar com um cinturão em momentos de prazer. Mas quando o sadismo espanta Elisa e ela se vai, é ele quem sente uma “chicotada no peito”. Inesperadamente, insere-se na narrativa a visão de um crânio exposto em plena sala do narrador. Após, o personagem descreve a descoberta de uma passagem secreta na caixa de esgoto de seu banheiro e a experiência de passar, reiteradamente, por esse túnel malcheiroso cheio de ratas e outros insetos, até chegar às galerias subterrâneas da cidade grande. Prosseguindo, relata-se o hábito de permanecer por horas nesses espaços, a ponto de sentir-se revigorado com a atmosfera de ferrugem e reclusão. Nervosismo, sensação de desmaio, asfixia sufocante e angústia dão o tom ao texto, que manifesta ainda a experiência de se conviver com um corpo apodrecido dentro de um apartamento. Trata-se de um texto agressivo, em que reaparece, mais de uma vez, o tema do insulamento do sujeito. As imagens e experiências do

³⁷ BUENO, 2005, p. 164.

narrador apresentam-se em um estado que às vezes beira o transe, em cenas que se sobrepõem enigmáticamente, como em um quadro surrealista. A epígrafe, nesse caso, seria um paradoxo: a “cidade cheia de sonhos”, aqui, não passa de vertigens na escuridão da noite, apenas negadas pela solidez da parede em que o narrador se apoia. No conto “O ponto sensível”, “a geografia e o espaço urbanos – São Paulo, o Largo do Arouche, o mercado das flores, a rua, o prédio, um apartamento comum, o corredor, as escadas – se ampliam como uma fantasmagoria insuportável, que o personagem asmático percorre como no pior dos pesadelos”³⁸.

Do livro *As marcas do real*, que Modesto Carone publicou em 1979, no Rio de Janeiro pela Editora Paz e Terra (composto, na época, por vinte e duas narrativas), dezoito textos foram extraídos e rerepresentados em *Por trás dos vidros*: “As faces do inimigo”, “Noites de circo”, “Choro de campanha”, “Mabuse”, “Pista dupla”, “As marcas do real”, “Fendas”, “Águas de março”, “Sagração da primavera”, “Eros e civilização”, “Crime e castigo”, “Vento oeste”, “O cúmplice”, “Duelo”, “O jogo das partes”, “Reflexos”, “A manta azul” (ou “De braços”) e “Utopia do jardim-de-inverno”.

A propósito das narrativas que compõem *As marcas do real*, Antonio Candido afirma que:

As ideias que vêm ao espírito lendo estes textos de Modesto Carone são a de corda esticada e a de fio da navalha. O equilibrista andando com tranquilidade, embora cautelosamente, na superfície arisca que quase não existe, que pode fazê-lo cair a cada instante para um lado ou outro do abismo. O abismo, no caso, é o insignificante, isto é, o que não forma sentido nenhum, dissolvendo-se na assemia do nada. Meio sem fôlego, o leitor acompanha o autor no seu caminho. (CANDIDO *apud* BUENO, 2005, p. 162.)

Ainda no que diz respeito ao livro *As marcas do real*, o pesquisador André Bueno, em seu ensaio “O mosaico da memória” (2005), em que analisa o romance *Resumo de Ana* (1999), de Carone, considera que:

[...] nos contos de *As marcas do real* lê-se o pesadelo narrado com uma linguagem poética e precisa. Cria-se uma estranheza radical, narrando a alienação por dentro. No fio da navalha, na corda bamba, à beira da queda e do abismo, vai seguir, vai cair. Não que vá cair na falta de sentido. As marcas do real são essas mesmo: a solidão, a falta de sentido, o pesadelo, a distância imensa que separa os que estão mais próximos, o incrível peso das coisas e da vida de todo dia. Parece um pesadelo ao modo de Kafka. (BUENO, 2005, p. 163.)

³⁸ BUENO, 2005, p. 163.

Os personagens apresentados nessas narrativas caroneanas, em sua incomparável impossibilidade de se representarem como pessoas, transitam entre muitos universos: sonho/realidade, escuridão, tempestade – o que funciona como composição de um contexto de aguda compressão e contenção do sujeito contemporâneo. Os textos do autor são, como ele mesmo afirma, produto da observação atenta da realidade pós-moderna, fruto da experiência.

Segundo 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. (SCHWARZ *apud* GALVÃO FILHO, 2004, p. 25.)

De acordo com o pesquisador Paulo Lara Galvão Filho, esse “mundo turvo” ao qual Schwarz se refere instauraria a angústia do vazio, a cada momento, em razão da dificuldade de adesão do leitor ao sentido, assim como pela resistência do texto a uma constituição estável. Nas palavras de Galvão Filho, essa sensação de angústia generalizada diante do indizível, do acossamento, do horror e do caos estaria intimamente vinculada ao humor insólito e irreverente, produzindo um efeito tragicômico. Assim, a dificuldade do leitor consistiria, justamente, em interpretar os elos que relacionam as imagens dessa “monstruosidade contemporânea” com o humor refinado.³⁹

No que se refere às características formais dos contos de Modesto Carone, é importante notar que, conforme a pesquisadora Flora Süssekind⁴⁰, é possível observar a literatura brasileira produzida nos últimos anos sob a perspectiva tripla de uma crise de escala, de uma tensão enunciativa e de uma geminação entre econômico e cultural que, se não são exclusivas do período, por conta de intensificação e disseminação generalizadas, converter-se-iam em premissas dominantes da experiência literária contemporânea. De acordo com a pesquisadora, nos últimos decênios, chamaria a atenção, nesse sentido, sobretudo, uma espécie de variação sistemática de escala, manifesta tanto em exercícios, por vezes paradoxalmente concomitantes, de expansão e compressão, quanto em movimentos de narrativização da lírica de um lado, e de miniaturização narrativa de outro, ou quanto na retomada de gêneros como a novela ou o conto mínimo, no campo da prosa de ficção, ou como o poema em prosa e a sequência poética, no campo da lírica. Nas artes plásticas, essas variações se manifestariam em pinturas que se avolumam, trabalhos bidimensionais que se projetam em direção ao espectador, ou em figuras escultóricas transparentes, abertas,

³⁹ GALVÃO FILHO, 2004, p. 25.

⁴⁰ Disponível em <<http://oribela.tripod.com/artigos/flora.htm>> Acesso em: 12 ago. 2004.

corroídas internamente por fatias, vazios, parecendo fadadas, por seu turno, à autodestruição, ao despedaçamento.

Quanto à miniaturização na ficção brasileira contemporânea, ela seria perceptível na produção de diversos autores, dentre os quais a crítica literária e pesquisadora Flora Süssekind aponta “Resumo de Ana” e “Ciro”, de Modesto Carone:

Exemplar, em termos de um emprego crítico das mudanças de escala e da autonomização de pequenos 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. Pupilas, pelos, rugas, crânios, pés que adquirem proporções desmedidas, de um lado; miniaturas, restrições de perspectiva, um mínimo jardim de inverno, de outro lado, apontando para o explícito trabalho de mensuração e regulação de distâncias que funciona simultaneamente como recurso de autofiguração para o narrador-protagonista e de conscientização – via instabilização – do processo ficcional em curso. O que, no seu livro "Resumo de Ana", de 1998, díptico novelesco composto de duas breves histórias de vida, se converteria em princípio de estruturação interna. (SÜSSEKIND, 2004.⁴¹)

Os motivos presentes na quase totalidade dos contos de Modesto Carone são: a) a precariedade das relações humanas no mundo contemporâneo; b) a construção de espacialidades fechadas, limitadas, todas regidos pela negatividade; c) existência de lugares hostis, impessoais, nos quais os sujeitos enleiam-se, confundem-se e perdem-se; e) os modos de construção do espaço urbano – considerando a grande cidade por onde os personagens perambulam – como micro-espacos, como lugares de relações mais íntimas, mas quase nunca amigáveis e duradouras. Trata-se da representação de aspectos relativos ao ambiente de megalópoles capazes de produzir solidão, jogos do acaso e impessoalidade das relações. Todos esses aspectos transformam a cidade em um lugar de enganos, marcado por ausência de sentido e por uma considerável melancolia, fazendo com que as narrativas se apresentem como metonímias da realidade contemporânea.

Grande parte de seus textos, diferentemente do que uma leitura precipitada faria supor, não são contos alegóricos nem pertenceriam a um realismo fantástico. Ao contrário, apresentam um mundo objetivo como ponto de partida para a formação da subjetividade e, é provável, a própria tendência ao absurdo e ao delírio sejam recursos dos quais se vale o autor para construir uma ficção que represente a supressão da realidade objetiva e a alienação do sujeito.

⁴¹ SÜSSEKIND, Flora. *Escalas e Ventriloquos*. Disponível em <<http://oribela.tripod.com/artigos/flora.htm>> Acesso em: 12 ago. 2004. Ensaio.

2.2 - Franz Kafka e o mundo do imponderável

É comum dizer que “kafkiano” é tudo aquilo que parece estranho, inusual, impenetrável e absurdo – o que descaracterizaria o realismo de base da prosa desse autor. Pois a rigor é kafkiana a situação de impotência do indivíduo moderno que se vê às voltas com um superpoder (Übermacht) que controla sua vida sem que ele ache uma saída para essa versão planetária da alienação – a impossibilidade de moldar seu destino segundo uma vontade livre de constrangimentos, o que transforma todos os esforços que faz num padrão de iniciativas inúteis.

Modesto Carone, In *Lição de Kafka*

Filho de comerciante judeu, Kafka passou a infância em circunstâncias opressivas, dominado pela figura do pai, sendo essencialmente marcado pelo judaísmo e, conforme alguns críticos, o que ele teria buscado na cultura judaica seria a emoção, não muito presente na ponderada vida de classe média que ele levava. Conforme Moacyr Scliar, daí “seu interesse pelas comunidades judaicas da Europa oriental, gente pobre, inculta, que, no entanto, vivia num verdadeiro cadinho emocional.”⁴²

Na análise da obra kafkiana, há que se considerar alguns importantes fatos: o autor era conhecedor profundo da tradição judaica, e foi também influenciado pela religiosidade eslava e por escritores como Kierkegaard, Pascal, Freud e Robert Walser, entre outros. Um outro fato importante estreitamente ligado à elaboração de sua obra é que ordenou, em testamento, ao seu amigo Max Brod, que queimasse todos os seus originais e que não reimprimisse os textos já publicados – fato esse que evidencia a relação da vida do autor com sua obra, feita, em sua maior parte, de fragmentos⁴³. As narrativas do autor, de certa fomar, apontam para esse caráter fragmentário.

Maurice Blanchot, em seu ensaio “A leitura de Kafka” – que integra o livro *A parte do fogo*, publicado em francês pela Éditions Gallimard, em 1949, e publicado em português pela Rocco, em 1997 – afirma que Kafka quis destruir toda a sua obra, talvez porque ela lhe parecesse condenada a “aumentar o mal-entendido universal”. Textos dispersos e inacabados e cada vez mais divididos compõem a obra do autor, que “forma os restos esparsos de uma existência que ela nos ajuda a compreender, testemunha sem preço de um destino excepcional que, sem ela, restaria invisível”.⁴⁴ Para Blanchot, Kafka possui uma

⁴² CULT, 2000, p. 58.

⁴³ CASTRO, 1997, p. 264.

⁴⁴ BLANCHOT, 1997, p. 9.

linguagem de comentarista, que mergulha na ficção e dela não se distingue. O crítico faz alusão a uma afirmação de Madame Magny, segundo a qual Kafka “nunca escreve algo medíocre, e isto não por um extremo requinte de inteligência, mas por uma espécie de indiferença congênita para com as ideias feitas”⁴⁵.

Blanchot afirma, também, que o pensamento de Kafka não se utiliza de uma regra uniformemente válida, mas tampouco é um simples ponto de referência de um fato particular de sua vida: ele se coloca entre os dois extremos. A alegoria, o símbolo, a ficção mítica, dos quais sua obra nos apresenta desdobramentos extraordinários, tornam-se indispensáveis em Kafka pelo caráter de sua meditação, que oscila entre os polos da solidão e da lei, do silêncio e da palavra comum. O seu pensamento não pode encontrar repouso no geral, mas encontra o absurdo, e esse encontro significa o fim do absurdo. Segundo Blanchot,

Desse modo, todos os textos de Kafka estão condenados a contar algo de único e a parecer contá-lo apenas para expressar sua significação geral. A narrativa é o pensamento transformado em uma sequência de fatos injustificáveis e incompreensíveis, e a significação que obceca a narrativa é o mesmo pensamento prosseguindo através do incompreensível como o senso comum que o inverte. Aquele que se limita à história penetra em algo opaco sem se dar conta, e aquele que se limita à significação não pode chegar à obscuridade da qual ela é a luz denunciadora. Os dois leitores não podem jamais se juntar, podem ser uma vez um, uma vez outro, sempre compreendem mais ou menos aquilo de que é preciso. A verdadeira leitura permanece impossível. (BLANCHOT, 1997, p. 12.)

Blanchot argumenta ainda que a obra de Kafka parece tematizar a angústia sobre o nosso destino, uma contingência do existir. O fato de as principais narrativas do autor serem fragmentos – “o conjunto da obra é um fragmento” – poderia explicar a incerteza que torna instáveis a forma e o conteúdo de sua leitura. Cada termo, cada imagem e cada narrativa são capazes de significar o seu contrário e a existência apresenta-se com um permanente exílio. O tema de *A metamorfose* seria uma ilustração do tormento da literatura, que tem a sua falta como tema e que arrasta o leitor numa ciranda em que a esperança e o desespero dialogam ao infinito; *O processo* seria uma paródia da justiça. Maurice Blanchot acrescenta que as “narrativas de Kafka, na literatura, estão entre as mais negras, as mais ligadas a um desastre total. E são também as que torturam mais tragicamente a esperança, não porque a esperança esteja condenada, mas porque ela não consegue ser condenada”⁴⁶.

⁴⁵ BLANCHOT, 1997, p. 11.

⁴⁶ BLANCHOT, 1997, p. 18.

Blanchot inicia “Kafka e a literatura”⁴⁷ com uma transcrição das palavras de Kafka: “Sou apenas literatura e não posso nem quero ser outra coisa.”⁴⁸ Kafka teria procurado, com todas as forças, ser escritor, e estimava ser a literatura a única capaz de salvá-lo, se ele pudesse alcançá-la. Blanchot relata que Kafka, apesar de questionar a sua capacidade de escrever, não questiona a possibilidade de escrever ou o valor da arte e, mesmo vivendo na época das manifestações expressionistas de vanguarda, escolhera como mestres Goethe e Flaubert – com quem teria aprendido a reconhecer o valor de uma forma perfeitamente trabalhada. Com Kleist, Kafka aprendera o “estilo glacial” e acreditava que para escrever literatura era necessário ser um bom artesão, mas também esteta, pesquisador de palavras, pesquisador de imagens. Para Blanchot, Kafka pôde condenar a sua obra, mas nunca se condenou “à nulidade de uma linguagem medíocre, à morte pela banalidade e pela tolice”⁴⁹, e talvez quisesse destruir a sua obra simplesmente porque a considerasse literariamente imperfeita. A literatura consiste em “tentar falar” e, como Kafka não possuía muita aptidão para viver, só vivia quando escrevia: “a arte pode vencer onde o conhecimento fracassa: é que ela é e não é bastante verdadeira para se tornar o caminho, e muito irreal para se tornar obstáculo”⁵⁰.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *Kafka: por uma literatura menor* (Imago Editora, 1977), afirmam que o problema da expressão, em Kafka, é colocado em relação com as literaturas ditas menores – por exemplo, a literatura judaica em Varsóvia ou em Praga. Para os autores, uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior e, na obra citada, os estudiosos enumeram quais seriam as características desse tipo de literatura. A primeira característica seria que a língua, nesse contexto, é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, nesse sentido, o “beco sem saída” que impede os judeus de Praga de terem acesso à escritura e que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de não escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura. Conforme os autores, a impossibilidade de escrever de outra maneira que não em alemão é, para os judeus de Praga, o sentimento de uma distância irreduzível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão seria a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que falava uma língua afastada das massas, como

⁴⁷ Ensaio publicado no livro *A parte do fogo* (Rocco, 1997.)

⁴⁸ BLANCHOT, 1997, p. 19.

⁴⁹ BLANCHOT, 1997, p. 25.

⁵⁰ BLANCHOT, 1997, p. 25.

uma “linguagem de papel” ou artificial. A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político. O seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. Nelas, os fenômenos familiares se conectam aos fenômenos comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos. Em Kafka, por exemplo, a depuração do conflito que opõe pais e filhos e a possibilidade de discuti-lo seria um programa político. Uma outra característica é que nas literaturas menores tudo adquire um valor coletivo: uma vez que a consciência coletiva ou nacional estaria “sempre inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação”, a literatura se encarregaria positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: a literatura produziria uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. Assim, Kafka recusa-se a uma literatura de autor, ou de mestre, e opta por uma literatura em que há agenciamentos coletivos de enunciação:

A solidão de Kafka o abre para tudo o que hoje atravessa a história. A letra K não designa mais um narrador nem um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico, um agente tanto mais coletivo na medida em que um indivíduo aí se encontra ramificado em sua solidão (é apenas em relação a um sujeito que o individual seria separável do coletivo e conduziria seu próprio caso). (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28.)

Essas três características, portanto, são de desterritorialização da língua, da ramificação do individual no imediato-coletivo, do agenciamento coletivo da enunciação. Deleuze e Guattari acrescentam que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida), pois, mesmo

aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um ubesque escreve em russo. [...] E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28.)

Considerado um dos escritores mais importantes do século XX, Kafka exerce uma influência que não se limita à ficção literária, em que é exaustivamente imitado, mas também impõe sua presença em áreas populares⁵¹ e no campo da ficção científica e fantasia, em que a sua exploração do fantástico tem apelo especial. Diante de um texto de Kafka, a primeira

⁵¹ *A metamorfose* foi adaptada aos quadrinhos por um grande nome do underground americano, Robert Crumb. (CULT, 2000, p. 54.)

reação que se tem é de perplexidade e, segundo Moacyr Scliar, trata-se de uma ficção avassaladora, uma ficção que põe a nu a crise de nosso mundo e que tem até o poder de antecipar situações: os totalitarismos do século XX, o nazismo e o stalinismo estão em muitos textos do autor⁵².

Criador de personagens inscientes⁵³, Kafka é considerado o autor de uma das maiores novelas da literatura (*A Metamorfose*) e, em suas obras, o escritor fala de experiências assinaladas por frustrações e inquietudes, com humor, sensibilidade e sensualidade, e cria um mundo em que se deve cumprir com precisão a lei que se desconhece – como em *O Processo*. Moacir Amâncio afirma que, para Carone,

toda a importância da obra de Kafka, toda a sua força, não vem propriamente da história contada, mas sim da sua coerência e da sua extraordinária unidade, do seu timbre particular inconfundível. [...] É sempre uma mesma voz que fala, é sempre uma mesma voz que se pode reconhecer, mas na verdade não se ouve senão essa voz, e essa voz é inteligível de imediato, mas não é possível dizer o que ela de fato exprime, apesar da angústia, da desolação, do humor e da falta de saída do entrecho. (AMANCIO, 2000.⁵⁴)

Os personagens de Kafka possuem jornadas descendentes, como bem exemplifica a tradutora e ensaísta Susana Kampff Lages, no ensaio “A jornada descendente de Franz Kafka”⁵⁵, sobre o romance *O desaparecido* ou *América*. Para Lages, essa história se queria de inspiração dickensiana, inspirada em um exemplar do tradicional modelo realista, por um lado, e por outro, uma história “projetada para o infinito”. Obedecendo a uma clara linha descendente. Logo no início há uma referência a um contexto passado, anterior ao romance, em que o protagonista se encontrava socialmente integrado. Entretanto, à medida que a narrativa se desenvolve, o que se vê é a sua derrocada completa, culminando com o seu desaparecimento (ou morte). E, nota-se, essa “jornada descendente” é o que também marca as histórias de *O processo*, *A metamorfose* e *O castelo*.

Com motivos que se alternam entre a condenação, uma extrema dor de viver e a morte, essas narrativas kafkianas tematizaram as crises do indivíduo que caminhava nas ruas das metrópoles de sua época, aprisionado em um mundo obscuro e sem redenção, como por

⁵² CULT, 2000, p. 59.

⁵³ De acordo com Modesto Carone, “diante do impasse moderno da perda de noção de 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 – se se quiser, alienação – que obscurece o horizonte da narrativa, pois o narrador não tem chance de ser um agente esclarecedor ‘iluminista’”. (CARONE, 2009, p. 65.)

⁵⁴ AMÂNCIO, Moacir. *Carone Kafka: A Angústia de Modesto Carone*, o tradutor brasileiro de Kafka, por Moacir Amâncio. Jornal O Estado de São Paulo, 2 de julho de 2000. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/coluna_moaciramancio2.htm> Acesso: 8 out. 2008.

⁵⁵ Cult, 2000, p. 48.

exemplo: um homem metamorfoseado em inseto defronte à arrasadora realidade contemporânea – em *A metamorfose* – um homem julgado e condenado à morte sem compreender a dinâmica de seu processo – em *O processo*.

Franz Kafka começou a escrever *O processo* na segunda semana de agosto de 1914, pouco depois de ter afirmado em seu diário ter perdido “para sempre” a capacidade de representar espontaneamente a sua vida interior. O projeto é marcado por interrupções, entre outros motivos, por causa da elaboração de outras histórias. Na opinião de Modesto Carone, isso, mesmo não explicando, informa por que um dos maiores romances do século XX ficou sendo um fragmento⁵⁶. O primeiro capítulo, nomeado “Detenção. Conversa com a senhora Grubach. Depois com a senhorita Bürstner”, inicia-se de forma surpreendente: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.”⁵⁷ A obra apresenta o drama de um protagonista que trava, o tempo inteiro, uma peleja para conhecer os motivos que o levaram a ser acusado, quem o acusa e com base em que leis. Josef K. confronta, em sua trajetória, as impossibilidades da escolha de seu destino e, ao final, o que se revela é que “a razão pode pouco contra a banalidade da violência irracional”.

O castelo, obra de evidente densidade ficcional, segundo Carone, chegou a nós como um fragmento, considerando que as 495 páginas da edição crítica alemã terminam bruscamente no meio de uma frase. Redigida em seis meses – de fins de fevereiro a fins de agosto do ano de 1922 – o livro relata a empreitada de um agrimensor chamado K (mesmo nome do personagem de *O processo*), que fora chamado por um conde de uma localidade desconhecida para prestar os seus serviços. No entanto, apesar das diversas tentativas (inclusive em suas insistentes visitas e conversas com aqueles que seriam os subordinados do conde) K. não consegue chegar ao castelo e, durante todo o tempo, permanece no entorno da edificação, em uma vila. O personagem desta obra, assim como Josef K. em *O processo*, perde-se nos labirintos da burocracia institucional e não alcança o seu objetivo. Conforme Carone, referindo-se a *O castelo*,

[...] diante do impasse moderno da perda de noção de 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 – se se quiser, alienação – que obscurece o horizonte da narrativa, pois o narrador não tem chance de ser um agente esclarecedor ou “iluminista”. [...] K. é [...] da mesma maneira que seu homônimo Josef K. em *O processo* –, uma vítima da corrupção e do caráter social de uma dominação criminosa e totalitária que prenuncia o fascismo. [...] Em suma: por meio de um humor fino e inabalável, as

⁵⁶ CARONE. In: KAFKA, 2005, p. 257.

⁵⁷ KAFKA, 2005, p. 7.

“deformações precisas” (Benjamin) formuladas pelo discreto cidadão de praga sinalizam, com firmeza, o contexto real de fantasmagorias que vêm marcando a existência deste e talvez do século que surge. (CARONE. In: KAFKA, 2008, p. 360.)

Iniciando-se com o vocativo “Querido Pai” – que se demonstra, ao longo da narrativa, como uma grande ironia – *Carta ao Pai*, escrita em novembro de 1919, época em que o autor estava com trinta e seis anos de idade, é estupenda. Kafka rememora as dores todas da difícil relação paterna e investe uma incomparável energia no acerto de contas com o pai despótico nesta carta, cujo tom ofensivo e ressentido já se anuncia nas primeiras frases:

Você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você. Como de costume, não soube responder, em parte justamente por causa do medo que tenho de você, em parte porque na motivação desse medo intervêm tantos pormenores, que mal poderia reuni-los numa fala. E se aqui tento responder por escrito, será sem dúvida de um modo muito incompleto, porque, também ao escrever, o medo e suas conseqüências me inibem diante de você e porque a magnitude do assunto ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento. (KAFKA, 1997. p. 7.)

O autor traz para a narração as memórias dos sentimentos intensos experimentados nessa relação com o pai, e a carta – escrita logo após o pai ter sido contra o terceiro noivado do autor – apresenta afirmativas obstinadas, como, por exemplo: “Entre nós não houve propriamente uma luta; fui logo liquidado; o que restou foi fuga, amargura, luto, luta interior.” Ainda: “[...] eu perdi a autoconfiança, que foi substituída por uma ilimitada consciência de culpa.” Ainda outra: “Meus escritos tratavam de você, neles eu expunha as queixas que não podia fazer no seu peito. Eram uma despedida intencionalmente prolongada de você [...]”⁵⁸. Ora, esta última declaração pode ser considerada como uma chave para se interpretar toda a obra do autor, principalmente se se pensar que a referida carta foi escrita por Kafka em sua maturidade, depois, por exemplo, de *O processo* e *A metamorfose*. Segundo Modesto Carone, é difícil, diante da *Carta*, “fugir à consideração de que ela tem um fundamento histórico e existencial concreto” e que “é comprovável que a ficção de Kafka passa pela figura do pai e do tirano para chegar à falta de liberdade objetiva do mundo administrado”⁵⁹. Nesta perspectiva, Carone considera que Kafka, transformado pelo pai em filho do século XX, teria dado o passo adiante, próprio do artista, tornando-se um poeta (crítico) da alienação – o que não seria pouco para quem se considerava um fracasso⁶⁰.

De acordo com Modesto Carone,

⁵⁸ KAFKA, 1997. p. 40, 44, 52.

⁵⁹ CARONE, 1996a, p. 28.

⁶⁰ CARONE. In: KAFKA, 1997, p.80.

[...] Kafka narra várias de suas histórias tomando ao pé da letra metáforas fossilizadas da linguagem corrente, como, por exemplo, “sofrer na própria carne”, da qual ele partiu para escrever a novela “Na Colônia penal”, onde um estilete de uma máquina diabólica grava nas costas do réu a sentença a que ele foi condenado. (CARONE, 1996a, p. 28.)

De acordo com Carone, com uma linguagem de evidente protocolo e o pressuposto inverossímil da coisa narrada, Kafka possuiria um modo privilegiado de narrar. Para Modesto Carone, é possível se pensar em um narrador “pré-kafkiano”, tradicional, onisciente, e em um narrador “kafkiano”, insciente, que não conhece a história que narra. A linguagem, que é conservadora, seria a única coisa transparente que há em Kafka; o que há é um contexto de visões parceladas, um universo fraturado e sem certezas, um mundo tornado opaco e impenetrável. Em *A metamorfose*, especialmente, o horror é simultaneamente cotidiano e familiar⁶¹.

A conclusão a que se pode chegar lendo as narrativas kafkianas é que muito pouco havia para se fazer “contra as artimanhas do mundo administrado”⁶². Kafka possuía um gosto pelas narrativas breves – contos, novelas, parábolas – que marcam a sua obra e, até certo ponto, superariam os grandes romances do autor, “pela composição enxuta e muitas vezes rasante”⁶³.

Narrativas do espólio (Companhia das Letras, 2002) – obra também selecionada como *corpus* desta pesquisa – reúne trinta e um textos escritos de 1914 a 1924, os quais o autor nunca viu publicados em vida: “O mestre-escola da aldeia”, “Blumfeld, um solteirão de meia idade”, “A ponte”, “O caçador Graco”, “Durante a construção da muralha da China”, “A batida no portão da propriedade”, “O vizinho”, “Um cruzamento”, “Uma confusão cotidiana”, “A verdade sobre Sancho Pança”, “O silêncio das sereias”, “Prometeu”, “O brasão da cidade”, “Posêidon”, “Comunidade”, “À noite”, “A recusa”, “Sobre a questão das leis”, “O recrutamento das tropas”, “A prova”, “O abutre”, “O timoneiro”, “O pião”, “Pequena fábula”, “Volta ao lar”, “A partida”, “Advogados de defesa”, “Investigações de um cão”, “O casal”, “Desista!”, “Sobre os símiles”. As peças – que foram traduzidas e selecionadas por Modesto Carone – são breves e enigmáticas como epigramas, e manifestam uma sabedoria disfarçada, na medida em que a forma diminuída serve de veículo para tratamento de grandes questões⁶⁴. Várias dessas narrativas possuem o que se pode considerar como um tipo de composição característico de Kafka: uma frase simplesmente introdutória; uma frase que esquematiza a

⁶¹ CARONE, 1996b, p. 26.

⁶² CARONE, 1996b, p. 15.

⁶³ CARONE, 2009, p. 74.

⁶⁴ CARONE, 2009, p. 140.

trajetória da personagem; e uma última frase fulminante, que corta a história no ar – como argumenta Carone.

Esses textos, marcados por uma “diversidade temática e por uma profusão de personagens”, evocam assuntos como a propriedade privada, a vida em comunidade, recrutamento de tropas, questão de leis, e, com exceção de quatro textos mais longos – “O mestre-escola da aldeia”, “Blumfeld, um solteirão de meia idade”, “Durante a construção da muralha da China” e “Investigações de um cão”, que ocupam 20, 34, 19 e 55 páginas, respectivamente – a grande maioria são narrativas que não ocupam mais de duas páginas.

Interessante notar que *Narrativas do espólio* não se constitui um título da obra de Franz Kafka, mas uma classificação dela, feita por Carone. Conforme Modesto Carone, ao se tratar do acervo deixado pelo escritor tcheco após sua morte, não é possível olvidar o episódio da destruição a que ele fora condenado pelo próprio autor. “O mandatário e protagonista rebelde dessa tarefa expressamente recusada” foi o amigo e testamenteiro Max Brod. Ainda segundo Carone, vale lembrar que, no espólio de Kafka, havia dois testamentos dispendo sobre a queima de sua herança literária:

Os testamentos estavam dirigidos a Brod porque, mais que ninguém entre os conhecidos de Kafka – a família não se interessou pelos escritos – havia mostrado uma preocupação ativa com os escritos do amigo. Esta abrangia todos os textos de ficção, divulgados ou não, os diários, as cartas e os desenhos. Kafka podia esperar, por todos os motivos, que Brod se aplicaria de maneira enérgica ao encaminhamento de seu legado. O primeiro testamento estava datado de 1920/21, o segundo de 1922/23. Os dois documentos autorizam a liquidação do espólio artístico; o primeiro se limita apenas ao manuscrito e não publicado, ao passo que o segundo se manifesta também sobre a ficção impressa e renega sua manutenção (exceto o livro *Contemplação*), bem como os artigos e a “prosa menor” já divulgada por revistas e jornais. (CARONE In: KAFKA, 2002, p. 216.)

De acordo com as informações apresentadas no posfácio da obra (de autoria de Carone), foi por intermédio de Max Brod que a maior parte desse material encontra-se na Bodleian Library de Oxford, na Inglaterra, e no arquivo literário de Marbach, pequena cidade da Alemanha às margens do rio Neckar, conhecida por ser a cidade natal de Friedrich Von Schiller. Muitas cartas do autor ficaram aos cuidados da editora Schocken, de Nova Iorque, e da Universidade de Yale. O que resta – segundo Carone – permanece em Praga ou na mão de particulares. No que diz respeito às edições mais modernas, as *Obras completas* começaram a surgir pela editora S. Fischer, de Frankfurt, em 1950. No ano de 1958, contava com nove volumes e, em 1974, com onze, e teria sido com base nesses textos que originaram numerosas edições parciais, livros de bolso, edições especiais e volumes reunindo várias ficções

importantes. No ano de 1982, deu-se início à edição crítica dos escritos, diários e cartas – “uma das referências relevantes das traduções assumidas pela Companhia das Letras”⁶⁵.

Modesto Carone afirma que

Para Kafka, escrever sempre valeu como vocação essencial, e ele empregava o conceito no sentido mais amplo, desde uma anotação de diário até a redação de uma carta, não se limitando apenas ao trabalho literário, em geral, noturno. Segundo a descrição de um biógrafo e especialista, o funcionário da companhia de seguros contra acidentes do trabalho do reino da Boêmia, o escritor-poeta e o epistológrafo estavam, por essa contingência, dia e noite acompanhados pela escrita. (CARONE In: KAFKA, 2002, p. 217.)

O primeiro conto de *Narrativas do espólio* é “O mestre-escola da aldeia”. Nele, um mestre-escola – ou, um professor de ensino primário – consulta um sábio por causa de uma toupeira gigante que fora encontrada em sua aldeia. O homem, acreditando ser grande a sua descoberta, empreende, então, a redação de um escrito em que destaca a importância da existência da toupeira para o pequeno povoado. O narrador, que é um dos personagens, inicia:

Aqueles que – faço parte deles – acham repelente uma pequena toupeira comum provavelmente teriam morrido de repugnância se tivessem visto a toupeira gigante que, faz alguns anos, foi observada nas proximidades de uma pequena aldeia, a qual, por causa disso, alcançou certa notoriedade transitória. (KAFKA, 2002, p. 9.)

O enredo desenvolve-se ao redor da necessidade que o mestre-escola – “primeiro representante público da toupeira” – tem de ser reconhecido em sua descoberta e, nisso, conta com os argumentos do narrador, que era um comerciante, em sua defesa. No entanto, os escritos não ultrapassam o ridículo e demonstram a estupidez de quem se interessa pelo inútil. Encaminhando para o desfecho, o narrador cita a publicação de um artigo sobre a toupeira em uma revista científica de agricultura e crítica, direta e acidamente, as sociedades científicas que se aplicam, às vezes até designando recursos de bolsa de estudos aos estudantes iniciantes, às descobertas e pesquisas improdutivas. Com axiomas como: “é preciso insistir que todos os estudantes jovens estão cheios de dúvidas” e “tinha o velho hábito dos professores de repetir as respostas dos estranhos”⁶⁶, por exemplo, o texto opera como um elemento de reflexão sobre algumas “verdades”, sobre a força das massas e sobre as difíceis relações de poder entre as classes sociais. Ademais, a narrativa constitui, certamente, uma metáfora da enorme importância que se dá, nas instituições oficiais, àquilo que é insignificante e, às vezes, desnecessário e estúpido. Note-se, por exemplo, os significados que

⁶⁵ CARONE In: KAFKA, 2002, p. 217.

⁶⁶ KAFKA, 2002, p. 20.

o dicionário apresenta para “toupeira”: 1) mamífero insetívoro, que vive em tocas debaixo da terra e cujos olhos são tão rudimentares que por muito tempo consideravam como não existentes; 2) *cantarilho*⁶⁷; 3) pessoa de olhos muito miúdos; 4) pessoa intelectualmente cega, ignorante, estúpida; 5) mulher velha e andrajosa (coberta de trapos); 6) pessoa mexeriqueira; 7) pessoa que mina, como a toupeira, conspirando ocultamente para subverter instituições⁶⁸. Como se vê, os significados são depreciativos.

Em “Blumfeld, o solteirão de meia idade”, apresenta-se um homem, “um solteirão já meio idoso”, que vive sozinho em seu apartamento no sexto andar de um prédio, e a única visita que recebe é a de uma empregada surda e sem instrução. Narrado em terceira pessoa, o conto assim se inicia:

Blumfeld, um solteirão já meio idoso, subia uma noite ao seu apartamento, o que era uma tarefa cansativa, pois morava no sexto andar. Enquanto subia, ia pensando – como fazia com frequência nos últimos tempos – que aquela vida totalmente solitária era bastante penosa, que agora tinha de subir os seis andares em absoluto segredo para chegar, lá em cima, aos seus aposentos vazios; uma vez ali, outra vez em completo silêncio, vestir o roupão, acender o cachimbo, ler um pouco a revista francesa que, fazia anos, tinha assinado, bebericar enquanto isso a aguardente de cereja preparada por ele mesmo e finalmente, meia hora depois, ir para a cama, não sem antes precisar arranjar de novo, de cabo a rabo, a roupa de cama que sua empregada, refratária a toda instrução, dispunha de qualquer jeito, seguindo sempre o seu humor. (KAFKA, 2002, p. 30.)

O narrador passa, então, a expor a ideia que Blumfeld já tivera de arranjar qualquer espectador para essas atividades, um cão, por exemplo. Mas, o personagem, após pensar nas vantagens e desvantagens de se ter um cão – pois, por mais que gostasse agora de possuir um cão, prefere subir mais trinta anos a escada a suportar mais tarde um cão velho desses que, gemendo mais alto do que ele, se arraste ao seu lado degrau por degrau – decide permanecer só. Quando se encontra à sua porta, tira a chave do bolso e percebe um ruído que vem de dentro: “é um rumor especial, de guizos, muito vivaz, muito regular”⁶⁹. Abre às pressas a porta, acende a luz elétrica, porém, “não estava preparado para aquela visão”. “É uma bruxaria”:

[...] duas pequenas bolas de celulóide, brancas, com estrias azuis, saltam sobre o assoalho, uma ao lado da outra e de cá para lá; quando uma bate no solo, a outra está no alto e assim, incansáveis, executam o seu jogo. Certa vez, no curso secundário, Blumfeld viu, durante uma conhecida experiência elétrica, bolinhas saltarem de forma semelhante, mas, em comparação com aquelas, estas são esferas relativamente grandes; elas saltam no aposento

⁶⁷ Canção amorosa entoada por trovadores portugueses. Palavra utilizada para nomear um pequeno peixe vermelho, comum nas águas norueguesas.

⁶⁸ MICHAELIS, 1998, p. 2090.

⁶⁹ KAFKA, 2002, p. 33.

livre e ninguém está realizando um experimento elétrico. Blumfeld abaixa-se para observá-las melhor. São sem dúvida bolas comuns, provavelmente contêm em seu interior outras menores e são estas que produzem o barulho de guizos. (KAFKA, 2002, p. 31.)

O curioso, no entanto, é que, diante de uma visão inexplicável e insólita como essa, era de se esperar que o personagem se desesperasse, procurasse auxílio, gritasse. Aqui, o que se vê, é um homem em quem “tudo aquilo lhe causa uma impressão acima de tudo desagradável”⁷⁰. Neste ponto, a narrativa adquire um ritmo de taquicardia e há uma considerável expectativa de quem assiste a uma luta: de um lado, Blumfeld; de outro, as bolas, que assumem um caráter de seres com vontade própria, com desejos e sentimentos de aflição, por exemplo. A personificação apresenta-se, neste momento, como um recurso valioso de construção narrativa, uma vez que garante um teor de quase fábula a esse conto inusitado. Em um combate em que os dois lados executam lances excepcionais, perseguindo-se mutuamente em um universo antes marcado pelos silêncios, todos os espaços são percorridos. Ao notar que não venceria as bolas, o personagem decide ir para a cama; certamente ao dormir ele as esmagaria. No dia seguinte, contudo, percebe que os inimigos estão de pé, e a luta recomeça. Depois de muitas tentativas de contê-las, Blumfeld consegue prendê-las em seu guarda-roupa. Sai apressado – pois está atrasado para ir ao trabalho – e vai em busca do filho da empregada para convencê-lo a ir ao seu apartamento buscar “duas bolas de brinquedo”. A partir desse momento, nada mais se conta sobre as bolas e, como se o texto se apresentasse em forma de quadros, a cena seguinte expressa o personagem, em seu local de trabalho: um escritório de uma fábrica de “roupas de baixo”, em que ele era responsável por parte da contabilidade. O texto discorre sobre a relação difícil entre Blumfeld e os seus dois subordinados e também com o seu chefe, em um espaço cercado por vidros, com uma escrivaninha, duas carteiras, em um escritório em que tudo era “muito estreito”. O lugar se aproxima do que se poderia considerar um manicômio, no que diz respeito à complicada convivência entre os trabalhadores. Blumfeld, que era um empregado exemplar e se considerava insubstituível, fazia tudo que estava ao seu alcance para manter a ordem. Já ao final, o conto apresenta uma correção aplicada por Blumfeld aos seus subordinados, que logo lhe obedecem,

[...] mas não, entretanto, envergonhados e de cabeça baixa; ao contrário, giram rígidos quando passam por Blumfeld e o fitam firme nos olhos, como se desse modo quisessem demovê-lo de bater neles. Certamente estão sabendo, por experiência suficiente, que Blumfeld por princípio nunca bate.

⁷⁰ KAFKA, 2002, p. 34.

Mas são excessivamente medrosos e sempre sem o menor tato procuram fazer valer seus direitos reais ou aparentes. (KAFKA, 2002, p. 63.)

Percebe-se que o desfecho desse texto, como em outros, em nada se aproxima do que se considera como o final de uma narrativa tradicional. A experiência inusitada da primeira parte é abandonada e toma-se como direção uma outra história. O leitor assiste perplexo à mudança de rumo e espera que o que no início se colocou retorne, de alguma forma, como componente de coerência ao final. O que não acontece, exigindo do leitor um esforço enorme de se construir sentidos para a história.

Um aspecto pertinente é que, assim como na narrativa anteriormente referida – “O mestre-escola da aldeia” – o texto é marcado por axiomas arremessados, precipitadamente, no rosto do leitor. Veja-se, por exemplo, a frase “Até o inusitado precisa ter limites.” Mas algumas dessas frases configuram-se como paradoxos, dependendo do ponto em que aparecem. A frase citada surge exatamente no ponto em que se agrava a luta do personagem com as bolas.

A recorrência a elementos e cenas estranhos e insólitos nos contos de Kafka possibilitaria supor que o autor liga-se, de certa forma, ao Surrealismo. De acordo com Gilberto Mendonça Teles, cronologicamente, o último movimento da vanguarda europeia, o Surrealismo surgiu com esse nome em 1924, quando André Breton lançou o “Manifeste du surréalisme” e o primeiro número da “Rèvolution surréaliste”, ao mesmo tempo em que fundou um escritório destinado a investigações oníricas. Redescobrimo autores como Sade, Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, os surrealistas buscavam, simultaneamente, apoio filosófico em Freud e no marxismo. Como o Expressionismo, o Surrealismo buscava a “emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais.”⁷¹ Esse grupo, que estudava Freud e fazia experiências com o sonho e com o sono hipnótico – entre outros aspectos – explorava o inconsciente, o sonho e o maravilhoso e protestava contra a exploração do homem pelo homem e pelas religiões.

Mas, note-se que, em termos cronológicos, o Surrealismo inicia-se exatamente no ano de 1924, e os contos organizados em *Narrativas do espólio* foram escritos de 1914 a 1924 – ou seja, não seria possível afirmar que Kafka conheceu e integrara de alguma forma o movimento do Surrealismo, no percurso dessa sua escrita. No entanto, pelas características

⁷¹ TELES, 1997, p. 170.

presentes nos textos, não há dúvidas de que o onírico e o inconsciente assinalam fortemente a produção do autor. Mas essas características torná-lo-iam um surrealista?

Ainda a propósito do Surrealismo, faz-se necessário assinalar que Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade* – livro em que analisa a história da tradição moderna – apresenta o que ele considera como os cinco paradoxos da estética do novo, que se liga a momentos cruciais da tradição moderna, em circunstâncias de crise: a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão da negação. A primeira crise, nas palavras do autor, poderia ser datada de 1863, ano do *Déjeuner sur l'Herbe* (Almoço na Relva) e da *Olympia*, de Manet; no entanto, ele a considera simplesmente contemporânea de Baudelaire. 1913 teria sido o horizonte do segundo paradoxo, com as colagens de Braque e Picasso, os caligramas de Apollinaire e os *ready-mades* de Duchamp, os primeiros quadros abstratos de Kandinsky e *A La Recherche Du Temps Perdu* (*Em Busca do Tempo Perdido*) de Proust. 1924, data do primeiro *Manifeste Du Surréalism* (Manifesto do Surrealismo), seria a marca do terceiro paradoxo. Da guerra fria até 1968 (o quarto paradoxo), seria a modernidade na qual o autor despertara – por isso, para ele, o mais difícil de ser tratado – de entusiasmado ativismo. Os anos 80 seriam a época do último paradoxo.

No que diz respeito ao Surrealismo – concernente à discussão que aqui se elabora – tratado por Compagnon no terceiro capítulo da obra, intitulado “Teoria e terror: o abstracionismo e o surrealismo”, o autor afirma que Theodor Adorno duvidava da pertinência que pode haver em insistir nas relações entre o surrealismo e a teoria do inconsciente, tanto nos artistas, como nos críticos, e apresentava uma lição de ceticismo:

Mas se não esperamos que a arte entenda a si mesma – e tem-se a tentação de considerar que existe incompatibilidade entre essa compreensão e seu êxito – então não é necessário inclinar-se diante dessa concepção programática reduzida pelos comentaristas. (ADORNO *apud* COMPAGNON, 1996, p. 64.)

Para Compagnon, os artistas do Surrealismo acreditaram serem os donos da verdade estética e quiseram promovê-la com métodos políticos. A imaginação, “a doida da casa” dos filósofos, desvencilha-se da velha lógica burguesa, mas é, da mesma forma, imperativa e constrangedora. Da definição do Surrealismo, a escritura automática e a narrativa de sonhos se deduziriam como formas privilegiadas do texto realista. “O terrorismo surrealista pretende ser científico, a fim de justificar suas práticas como verdadeiras. Mas o que é a pretensão científica do surrealismo comparada, em particular, à da psicanálise, que também se

ocupa do inconsciente?” A aproximação tornaria claro o dogmatismo sistemático que afeta a estética surrealista⁷².

Pelo que se pode perceber, a posição crítica de Compagnon orienta-se no sentido apresentado por Adorno de que as “produções surrealistas são bem racionalistas em relação ao mundo do sonho, cuja riqueza abundante era reduzida a algumas categorias insuficientes”⁷³. Compagnon contesta a intenção científica do Surrealismo, mas não condena o seu projeto estético.

Nessa perspectiva, poder-se-ia dizer, então, que os textos de Kafka, cuja produção pode se relacionar às imagens oníricas e ao inconsciente, apresentam-se muito mais como realistas do que surrealistas.

O conto “Blumfeld, um solteirão de meia idade”, aqui analisado – como outros do autor – no entanto, não obstante ser atravessado por marcas que se poderiam considerar surrealistas, possui também características de um realismo extremo, que o cortam do início ao fim, como se poderá comprovar nos excertos a seguir.

O descritivismo, presente no episódio da leitura que o personagem faz da revista francesa seria uma dessas características:

Contra seu costume, em outras ocasiões, de voltar atentamente página por página, abre a revista num lugar qualquer e dá ali com uma grande imagem. Força-se a olhá-la mais de perto. Ela mostra o encontro entre o czar da Rússia e o presidente da França. O encontro é a bordo de um navio. Em torno, até se perder na distância, há vários outros navios, a fumaça das chaminés se desfaz no céu claro. Ambos, o czar e o presidente, acabam de ir um na direção do outro em passadas largas e agora apertam-se as mãos. Tanto atrás do czar como do presidente estão presentes dois senhores. Comparados com os rostos alegres do czar e do presidente, os rostos dos acompanhantes estão muito sérios; os olhares de cada um dos grupos se reúnem dirigidos aos seus superiores. Muito mais embaixo – a cena se passa evidentemente no convés mais alto do navio – aparecem longas filas de marinheiros, cortados pelas margens da imagem, batendo continência. (KAFKA 2002, p. 37.)

A descrição da empregada, no momento em que pensa se ela teria ou não percebido as bolas em seu apartamento:

Enquanto esta – uma mulher gorda, obtusa, que anda sempre rigidamente ereta – coloca o café da manhã sobre a mesa e faz algumas arrumações necessárias [...] Blumfeld tem uma vontade de escancarar a porta e gritar-lhe que mulher estúpida, velha e obtusa ela é. (KAFKA, 2002, p. 43, 44.)

⁷² COMPAGNON, 1996, p. 73.

⁷³ COMPAGNON, 1996, p. 73.

Na descrição do filho da empregada:

No corredor embaixo, diante da pequena porta que dá para o apartamento de subsolo da empregada, está o filho dela de dez anos. É o retrato da mãe, nenhuma feiúra da velha foi esquecida naquele rosto de criança. Pernas tortas, as mãos nos bolsos das calças, ele está parado ali e resfolega, porque já tem um bócio, e só pode respirar com dificuldade. [...] Se o pequeno jovem foi posto no mundo por aquela mulher e carrega todos os sinais de sua origem, por enquanto não é mais que uma criança; naquela cabeça informe há pensamentos infantis; quando o interpelam com clareza e perguntam alguma coisa, irá responder provavelmente com uma voz clara, inocente e respeitosa e, superando-se um pouco, a pessoa poderá até acariciar-lhe as maçãs do rosto. [...] Blumfeld precisa, por causa disso, chamar o menino e pronunciar seu nome, que é ridículo como tudo que está relacionado a ele. (KAFKA, 2002, p. 46, 47.)

E, ainda, referindo-se ao menino: “[...] como o menino põe em movimento as pernas tortas para ir em socorro da mãe. Blumfeld não compreende por que pessoas como a empregada crescem e se multiplicam no mundo.” (KAFKA, 2002, p. 51.)

Na caracterização dos serventes do escritório em que Blumfeld trabalha – um jovem rapaz e um senhor idoso – encontra-se a seguinte descrição:

Mas visto que o jovem auxiliar é inacessível a qualquer reflexão razoável, pelo menos o servente, aquele ancião meio cego que o chefe com certeza não toleraria em nenhuma outra seção que não a de Blumfeld e que só vive ainda pela graça de Deus e do chefe [...] (KAFKA, 2002, p. 61.)

No que se refere ao Realismo, é importante considerar que, para Alfredo Bosi, o distanciamento do fulcro subjetivo é a norma proposta ao escritor realista:

A atitude de aceitação da existência tal qual ela se dá aos sentidos desdobra-se, na cultura da época, em planos diversos mas complementares: a) – no nível ideológico, isto é, na esfera da explicação do real, a certeza subjacente de um Fado irreversível cristaliza-se no determinismo (da raça, do meio, do temperamento...); b) – no nível estético, em que o próprio ato de escrever é o reconhecimento implícito de uma faixa de liberdade, resta ao escritor a religião da forma, a arte pela arte, que daria afinal um sentido e um valor à sua existência cerceada por todos os lados. O supremo cuidado estilístico, a vontade de criar um objeto novo, imperecível, imune às pressões e aos atritos que desfazem o tecido da história humana, originam-se e nutrem-se do mesmo fundo radicalmente pessimista que subjaz à ideologia do determinismo. E o que já fora verdade para os altíssimos prosadores Schopenhauer e Leopardi, não o será menos para os estilistas consumados da segunda metade do século XIX, Flaubert e Maupassant, Leconte de Lisle e Machado de Assis. (BOSI, 1994, p. 167-168.)

Como se percebe nos exemplos referidos, o narrador desse conto desnuda as mazelas da vida íntima das personagens, tenta descobrir-lhes as verdades e dissecar suas patologias. A fealdade aqui, por exemplo, “prova a dependência do homem em relação à

fatalidade das leis naturais” – componente que se liga, inclusive, ao Naturalismo do século XIX⁷⁴. Além disso, no aspecto social, a narrativa tematiza as relações entre as classes e vida do homem em sociedade. O narrador coloca sob suspeita o discurso idealizado do Romantismo, e mostra-se cético e interessado pelo patológico. O acúmulo de detalhes nas descrições permite afirmar que o narrador pressupõe que a verdade pode ser alcançada a partir da observação dos fatos. O conto busca focalizar o tempo contemporâneo do autor e fixar, sobretudo, a vida nos espaços urbanos, criando personagens à imagem e semelhança das pessoas comuns.

Em “A ponte”, conto com pouco mais de uma página, nota-se o elevado peso das metáforas, que bem poderiam representar toda a obra. No primeiro parágrafo, tem-se:

Eu estava rígido e frio, era uma ponte, estendido sobre um abismo. As pontas dos pés cravadas deste lado, do outro as mãos, eu me prendia firme com os dentes na argila quebradiça. As abas do meu casaco flutuavam pelos meus lados. Na profundidade fazia um ruído o gelado riacho de trutas. Nenhum turista se perdia naquela altura intransitável, a ponte ainda não estava assinalada nos mapas. – Assim eu estava estendido e esperava; tinha de esperar. Uma vez erguida, nenhuma ponte pode deixar de ser ponte sem desabar. (KAFKA, 2002, p. 64.)

O pessimismo e a poética do negativo são a tônica da narrativa. Com pensamentos que se movem em confusão e sempre em círculo, o personagem-narrador descreve o seu encontro com um homem – “eu estava justamente seguindo-o em sonho por montanha e vale” – que salta com os dois pés sobre o meio de seu corpo, “a ponte”. Sem conseguir discernir se se trata de sonho ou realidade, estremecendo com uma dor atroz, a “ponte” dá voltas e desaba: “Eu ainda não tinha me virado e já estava caindo, desabei, já estava rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados, que nem sempre me haviam fitado tão pacificamente da água enfurecida.”⁷⁵

Nota-se que, na obra kafkiana, as referências simbólicas possuem elevada importância e constituem-se, portanto, componente imprescindível à construção do sentido do texto. Veja-se, por exemplo, o simbolismo da ponte nesta narrativa. Contendo como sentido denotativo o caráter daquilo que liga dois lugares, espaços ou regiões separados (por um curso d’água), feita com uma estrutura material inanimada, a ponte pressupõe a separação e, portanto, tem como função ligar duas margens, permitir a passagem de uma margem a outra, unir, estabelecer vínculos entre *uma* e *outra*. A “ponte” constitui-se, pois, a metáfora da

⁷⁴ BOSI, 1994, p. 172.

⁷⁵ KAFKA, 2002, p. 65.

possibilidade; às vezes utópica, mas necessária a todo o momento, quando se pensa a relação entre o próprio e o alheio. Esta imagem imprime a necessidade de movimento, de mudança.

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, a ponte conduz, portanto, “o simbolismo da passagem, e o caráter frequentemente perigoso dessa passagem, que é o de toda viagem iniciatória”. Ainda conforme esses autores,

As lendas indicam em todos os casos, a angústia que suscita uma passagem difícil sobre um local perigoso e reforçam a simbólica geral da ponte e sua significação onírica: um perigo a superar, mas, do mesmo modo, a necessidade de se dar um passo. A ponte coloca o homem sobre uma via estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolher. E sua escolha o dana ou o salva. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 729.)

A ponte de Kafka, no entanto, é um corpo humano facilmente perecível, frágil, que se estende sobre um riacho gelado entre montanhas. É uma ponte incapaz de sustentar-se a si mesma, pois que fincada por mãos e pés em suas extremidades, com dentes humanos que se prendem em uma argila quebradiça. A função do objeto, aqui, desvirtua-se, rompendo com o horizonte de expectativas do leitor, uma vez que não permite a transposição de um lugar a outro. É, portanto, uma imagem de desesperança e desrealização.

Um outro texto especialmente notável é “Desista!”, uma micronarrativa de apenas meia página⁷⁶, abaixo transcrita:

Desista!

Era de manhã bem cedo, as ruas limpas e vazias, eu ia para a estação ferroviária. Quando confrontei um relógio de torre com o meu relógio, vi que já era muito mais tarde do que eu acreditara, o susto desta descoberta fez-me ficar inseguro no caminho, eu ainda não conhecia bem esta cidade, felizmente havia um guarda por perto, corri até ele e perguntei-lhe sem fôlego pelo caminho. Ele sorriu e disse: "De mim você quer saber o caminho?" "Sim", eu disse, "uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo". "Desista, desista", disse e virou-se com um grande ímpeto, como as pessoas que querem estar a sós com o seu riso. (KAFKA, 2002, p. 209.)

O pesquisador Élcio Loureiro Cornelsen, em seu artigo “O estilo de um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka”, elabora uma excepcional reflexão sobre alguns textos de Kafka e afirma que, “grosso modo”, pode-se dizer que o universo kafkiano se configura como um mundo de opressão e angústia, em que o protagonista, único foco de lucidez, anda em círculos⁷⁷. Os textos de Kafka manifestam o que se poderia nomear como sabedoria “vazia”: uma “escritura que, por estar condenada a ser solta, lança uma ponte para o impossível”⁷⁸.

⁷⁶ Esse texto foi inicialmente publicado na Folha de São Paulo, em 1983: KAFKA, Franz. *Desista! Gib's aufl.* Trad. Modesto Carone. *Folhetim*, São Paulo, 3 jul. 1983, p. 5.

⁷⁷ CORNELSEN, 2005, p. 244.

⁷⁸ MANDELBAUM *apud* CORNELSEN, 2005, p. 247.

Nesse sentido, no conto “Desista!”, um primeiro aspecto a se notar é a desorientação do narrador-personagem – e do leitor, por conseguinte. Conforme Cornelsen, “o aqui-e-agora da escritura se estabelece de maneira breve e concisa, sustentada por uma linguagem sóbria e precisa.”⁷⁹ Há poucos detalhes e descrições e uma descontextualização do espaço e do tempo. Num certo sentido, o sentimento de desorientação seria produzido pela perda da onisciência inicial por parte do personagem-narrador. Pode-se dizer que este é o momento da instauração do conflito no texto, sendo que este “não conhece um desenlace, de modo que a narrativa é marcada pela ausência de uma experiência passada consistente a ser narrada, que pudesse arrancar o narrador – e o leitor – da visão pessimista de desorientação frente ao mundo”⁸⁰.

Aspecto, também, de fundamental importância na análise da obra de Kafka é a composição do narrador. Na estética literária clássica, o narrador onisciente seria a possibilidade de organizar um caos da representação ficcional. Em Kafka, o narrador, mesmo quando fala pelo personagem, é insciente, nada ou quase nada sabe. Conforme Carone, isso se constitui uma questão de coerência formal na narrativa kafkiana:

[...] é justamente essa estratégia artística que articula, no plano da construção formal, a consciência alienada do homem moderno, constrangido a percorrer às cegas os caminhos de uma sociedade administrada de alto a baixo, onde os homens estão concretamente separados não só uns dos outros como também de si mesmos. (CARONE, 2009, p. 17.)

Deste modo, a experiência do autor teria resultado em uma criação literária dolorida, às vezes inacabada e até imperfeita, entretanto, notável, e sua obra que, durante a sua vida nunca atingiu grande fama, tem exercido enorme influência sobre a vida de pessoas em todo o mundo, transformando-o, conforme a crítica, em um dos escritores mais relevantes de todo o século XX.

Retomando a epígrafe de Michel Schneider que abre este capítulo, recorda-se que as escrituras, especialmente os textos literários, são compostos por lembranças e ecos de textos que os anteciparam, perdidos entre “espelhos incansáveis”. Essas ressonâncias são produto das leituras e vivências dos autores que, voluntária ou involuntariamente, as recolhe em seu caminho e as devolve ao mundo, como uma nova produção. As características da ficção de Modesto Carone e da ficção de Franz Kafka, descritas neste capítulo, possibilitam uma aproximação entre os dois autores e, isso, afirma-se, decorre diretamente da tarefa laboriosa de Modesto Carone de traduzir os textos de Kafka enquanto cria a sua própria ficção. A tarefa tradutora, que requer uma imersão do tradutor na língua de um outro, no

⁷⁹ CORNELSEN, 2005, p. 244.

⁸⁰ CORNELSEN, 2005, p. 245.

mundo ficcional anteriormente criado, proporciona uma relação intensa com o alheio, contaminando-o.

Nesta perspectiva, é possível afirmar que a ficção de Modesto Carone é marcada pela ficção de Franz Kafka. Contudo, esta semelhança, que não é nem descritiva nem intelectual (ou seja, um *metatexto*, na concepção elaborada por Gérard Genette, que será posteriormente descrita), é de outra natureza, de forma que a obra de Carone (texto B) não faz referência à obra de Kafka (texto A), mas que, talvez, não existiria como tal sem a obra de Kafka (A): processo a que Genette nomeia como “transformação”, em que o texto B evoca mais ou menos claramente o texto A, sem necessariamente falar dele ou citá-lo⁸¹. Seria um tipo de *hipertexto*.

No capítulo que se segue, a partir da revisão da literatura sobre a relação entre os textos, em uma perspectiva comparativista, descrever-se-á, entre outros fenômenos, o procedimento de absorção de características kafkianas por Carone, explicitando essas convergências.

⁸¹ GENETTE, 1982, p. 13.

3 TRANSTEXTUALIDADES: TEXTOS SOBRE TEXTOS

“[...] a ilustração dos poderes da literatura de engendrar o novo a golpes de repetição: sempre a mesma história, contada uma vez mais, toda nova.”

Michel Schneider, In: *Ladrões de palavras*

As diferentes teorias da literatura, principalmente ao longo do século XX, impõem uma ideia fundamental para a análise e a investigação do texto literário: o texto é sempre, de forma evidente ou velada, atravessado por uma infinidade de referências que o precedem, ou seja, o discurso literário é essencialmente dialógico e polifônico.

Michel Schneider postula que, de acordo com uma teoria eminentemente moderna, “que anuncia de uma só vez a teoria da intertextualidade” e de um projeto borgesiano do livro único e sem autor, os livros são inventados por homens, e não por um homem. Cada homem, chegada a sua vez, acrescenta algumas parcelas àquilo já criado, e depois morre. Cria-se, sempre, a partir do que já existe. A criação completa de alguma coisa seria impossível⁸².

Nesse sentido, para melhor compreender as interlocuções textuais e discursivas e explicitar os procedimentos da criação literária de Modesto Carone, considerando a sua tarefa tradutora da ficção de Franz Kafka, é de fundamental importância referir-se às obras de estudiosos que investigam esses temas, apresentando suas respectivas teorias.

3.1. Tânia Franco Carvalhal: crítica e história comparativista

A pesquisadora Tânia Franco Carvalhal, em seu livro *Literatura Comparada*, em que reconstrói a trajetória dos estudos comparativistas desde o seu surgimento no século XIX, examina, entre outros aspectos, a contribuição da teoria literária e dos estudos culturais para elementos fundamentais da análise comparativa.

A *Literatura Comparada* – compreendida no plural – desponta como confronto de duas ou mais literaturas e adota diferentes metodologias e diversificação dos objetos de análise em seu vasto campo de atuação. A diversidade desses estudos acentuaria a complexidade da questão, que é marcada por um ecletismo metodológico. No entanto, observa-se que o seu método decorre na análise do texto. *Literatura Comparada*, no sentido estudado pela autora, não é apenas sinônimo de comparação. Segundo Carvalhal, comparar

⁸² SCHNEIDER, 1990, p. 147.

faz parte do pensamento humano e da cultura, e a comparação seria, portanto, um recurso no estudo crítico comparado. E esse estudo comparado pode ser um meio e não um fim.

O emprego da expressão “literatura comparada”, que surgiu na Europa, é na França, especificamente, que irá se firmar. Carvalhal refere-se a ocorrências também em Berlim (surgimento do primeiro periódico da disciplina comparativista), na Inglaterra (uso da expressão em 1886), nos Estados Unidos (onde a disciplina teria surgido depois da virada do século – estudos comparados) e em Portugal (pioneiro no enfoque da questão metodológica). Na época de seu surgimento, a Literatura Comparada foi considerada por alguns estudiosos mais restrita que Literatura Geral – associada, não raro, à “Literatura Mundial” – conhecida pelo termo *Weltliteratur* – utilizado por Goethe.

Na década de 1921, a Literatura Comparada tornou-se uma disciplina reconhecida e transformou-se em objeto de ensino nas universidades europeias e norte-americanas, seguindo duas orientações: 1ª) a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países – o que se configurou como um caminho para os estudos de fontes e de influências; 2ª) determinava a definitiva vinculação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica e passou a ser vista como um ramo da história literária.

A seguir, a escola francesa teria designado um grupo representativo de estudos em que predominaram as relações “causais” entre obras e autores. As “escolas” norte-americanas, cujo porta-voz mais expressivo foi René Wellek, despojadas de inflexões nacionalistas, distinguiram-se da francesa por seu maior ecletismo e privilegiaram a análise do texto em detrimento das relações entre autores ou obras⁸³. Após, a “escola” soviética – com Victor Zhirmunsky como figura exponencial – adotou a compreensão da literatura como produto da sociedade e promoveu a distinção entre analogias tipológicas e importações culturais como forma de designar as “influências”. Na França, Van Tieghem subdividiu a Literatura em dois ramos: a literatura comparada mais analítica, e a literatura geral, que continha uma visão mais sintética. Além disso, ele afirmava que a literatura comparada possuía um caráter complementar, tornando-a subsidiária da historiografia literária e da literatura geral. A intenção desse estudioso seria elaborar três etapas para a História da Literatura Internacional: a história das literaturas nacionais, a literatura comparada e a literatura geral.

No Brasil, Tasso da Silveira insistirá na busca de fontes e de influências, ocupando-se com casos de imitações ou empréstimos. Segundo Silveira, o perfil do

⁸³ Ao que parece, esta é a perspectiva mais coerente de análise comparativista.

comparativista seria como um super-herói da erudição, o qual deteria não só o conhecimento amplo de várias línguas como o das respectivas literaturas, acrescidos de conhecimentos sobre relações entre várias ciências.⁸⁴

Na década de 1950, na França, Guyard estabelece uma distinção entre crítica e comparativismo: aquela trabalharia o paralelismo e esta se ocuparia com o levantamento de dados sobre o que um autor leu em outro. Para ele, a literatura comparada é a história das relações literárias internacionais. Compreende-as como simples comércio internacional da cultura e propõe a investigação dessas relações apenas em seus aspectos mais superficiais. Em síntese, a literatura comparada seria a arte metódica, pela pesquisa de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários. Dessa forma, a comparação estaria relacionada à investigação histórica e à reflexão crítica.

A partir da segunda metade do século XX – argumenta Carvalhal:

As reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos, sobre as funções que exercem no sistema que integram e sobre as relações que a literatura mantém com outros sistemas semióticos (legado formalista que os estruturalistas do Círculo de Praga se encarregaram de levar adiante) abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos básicos da literatura comparada tradicional. (CARVALHAL, 2006, p. 45.)

Entre outras contribuições no sentido de se revisar os conceitos fundamentais da Literatura Comparada tradicional, podem-se citar a compreensão da evolução literária, a função estética, a arte como fato semiológico e o dialogismo no discurso literário.

Os estudiosos que pertenciam ao Círculo Linguístico de Moscou (1914-1930) romperam com a análise mecânica (análise específica do literário) e ampararam seus estudos sobre a poética na teoria saussuriana, definindo a língua poética X língua prática e a função expressiva da língua X função comunicativa. Diante disso, estabeleceram a noção geral da linguagem poética como um sistema fechado: a imanência do texto literário (a obra como texto fechado). Assim, mesmo ao considerar as relações extratextuais, os formalistas russos limitavam o alcance da interpretação.

A partir dessas teses, Iuri Tynianov propôs o abandono do formalismo, alertando que um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes e postulou a mudança da compreensão do comparativista, que não deve considerar apenas o elemento em si, mas a

⁸⁴ As “fontes” machadianas teriam sido um constante estímulo para críticos desse escritor, como Augusto Meyer, que não exercitou suas pesquisas de fontes apenas com relação à obra de Machado de Assis, mas também estudou sobre Camões e Rimbaud. Na observação de Meyer, o dado fundamental é a valorização das “divergências”, que podem surgir da análise textual rigorosa.

função que ele exerce em cada contexto. Tynianov considerava a tradição como um processo conflituoso, dialeticamente construído. Essas concepções de Tynianov conduzem ao estruturalismo (Círculo Linguístico de Praga), cuja ênfase está na defesa de que “obra de arte não está isolada, mas faz parte de um grande sistema de correlações”⁸⁵.

A propósito dessa afirmativa – de que a obra de arte faz parte de um grande sistema de relações – convém citar um evento ocorrido com o escritor Franz Kafka, relatado por Modesto Carone, em seu ensaio “O realismo em Kafka”⁸⁶. Carone declara que, quando visitava uma exposição de pintura francesa em uma galeria de Praga, Kafka teria ficado diante de várias obras de Picasso – naturezas-mortas cubistas e alguns quadros pós-cubistas. Gustav Janouch, que o acompanhava, teria comentado que o pintor espanhol distorcia deliberadamente as coisas. Mas, de acordo com Carone,

Kafka respondeu que Picasso não pensava desse modo: “Ele apenas registra as deformidades que ainda não penetraram em nossa consciência”. Com uma pontaria de mestre, acrescentou que “a arte é um espelho que adianta, como um relógio”, sugerindo que Picasso refletia algo que um dia se tornaria lugar-comum da percepção – “não as nossas formas, mas as nossas deformidades”. (CARONE, 2009, p. 37.)

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a obra de arte, ainda que não perceptível *a priori*, é elaborada em uma teia de relações, em instâncias de referências diversas.

Ocupando-se novamente da história da Literatura Comparada, ressalta-se que Tânia Carvalhal, ao reconstruí-la, apresenta as teorias do dialogismo (Bakhtin) e da intertextualidade (Kristeva), os estudos sobre as influências (Bloom), as considerações sobre tradição (Eliot) e as reflexões sobre cópia e originalidade (Borges).⁸⁷

Sobre Bakhtin, Carvalhal afirma que suas teorias fogem às concepções “fechadas do texto” dos formalistas e resgata ligações com a história, recuperando, assim, a perspectiva diacrônica. Bakhtin considera que o texto escuta as “vozes” da história e não mais as representa como uma unidade, mas como jogo de confrontações. A polifonia romanesca de Bakhtin concebe o texto como um cruzamento de várias ideologias e, nesse sentido, compreende o texto literário como “mosaico”, construção polifônica, levando, assim, a novas maneiras de leitura.

Julia Kristeva, a partir da teoria de Bakhtin, chegou à noção de “intertextualidade”, que designa o processo de produtividade do texto literário (refere-se ao procedimento). O texto é absorção e réplica a outro texto copiado; para Kristeva, o que era

⁸⁵ CARVALHAL, 2006, p. 48.

⁸⁶ CARONE, 2009, p. 37.

⁸⁷ Por serem imprescindíveis à defesa desta tese, dar-se-á ênfase a algumas dessas teorias nas próximas páginas.

tido como relação de dependência passa a ser um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos.

Harold Bloom também trabalha numa perspectiva intertextual e não distingue história da poesia e influências poéticas; a relação dos poetas entre si é conflituada. Para Bloom, todo poeta sofre da “angústia da influência”. O autor classificou seis maneiras de um autor ser influenciado: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis* e *apophrades* e caracteriza as influências como males benéficos.

T.S. Eliot – um dos primeiros estudiosos que encaminharam para reflexão os conceitos de tradição e originalidade – discute o fazer poético, a crítica e a poesia, e sustentou noções básicas para uma renovação dos estudos literários comparados. Tradição, para Eliot, teria um sentido bem mais amplo, seria algo não herdado, mas obtido com muito esforço, envolvendo, antes de tudo, um senso do histórico – *historical sense* – não apenas numa percepção do passado, mas de sua atualidade no presente. Seus argumentos são ainda mais importantes quando se referem ao surgimento de uma obra nova que rompe com a que a antecederia, na qual o passado pode ser alterado pelo presente tanto quanto este é dirigido pelo passado. Nesta interação, seria possível esclarecer a diferença entre eles. Cada obra lê a tradição literária, prolonga-a ou rompe com ela de acordo com seu próprio alcance. O texto inovador, na concepção de Eliot, é aquele que possibilita uma leitura diferente daquela proporcionada pelos textos que o precederam, sendo capaz de revitalizar a tradição instaurada.

Jorge Luís Borges apresenta diversas referências à criação literária em suas obras, coloca em questão os conceitos de originalidade e considera que cada escritor cria seus próprios precursores⁸⁸. Conforme Borges, a dialética que se estabelece entre os textos funciona como um jogo de espelhos e, ao discorrer sobre a produção literária, o autor aponta para a discussão sobre noções de autoria.

Desenvolvendo a proposta inicial de seu estudo, Tânia Carvalhal chega às discussões sobre a recepção produtiva e a tradução. A autora assegura que, com o surgimento da Teoria da Recepção – ou a Estética da Recepção – desloca-se o foco de interesse da crítica moderna para a figura do leitor. Hans Robert Jauss, representante da Escola de Constanza, recupera a dimensão histórica para a interpretação literária e propõe a reconstrução do “horizonte de expectativa” dos receptores. Nessa perspectiva, as reações do público e as opiniões da crítica podem se tornar um critério de análise histórica.

⁸⁸ Referir-se-á, mais à frente, ao ensaio “Kafka y sus precursores” (BORGES, 1974).

As contribuições da estética da recepção, juntamente com os estudos de Robert Escarpit, que exploram as relações entre o literário e o social, passaram, inclusive, a reputar as ressonâncias das traduções e a fusão dos horizontes (autor, tradutor e escritor), possibilitando que os estudos da recepção e os estudos da influência se complementassem.

Neste ponto, é importante ressaltar que o livro de ensaios *Lição de Kafka*⁸⁹, do escritor Modesto Carone, coloca-se nesse espaço de intersecção dos horizontes autor-tradutor-escritor – e, por conseguinte, é possível, a partir disso, considerar, também, as ressonâncias das traduções na ficção de Carone – fenômeno que pode ser notado, especialmente nos posfácios das obras que traduziu de Kafka, como em “Dois posfácios para dois enigmas”⁹⁰, em que discorre sobre as obras *O castelo* e *O processo*. No ensaio citado, Carone cataloga dados sobre as edições alemãs das obras citadas, sobre as “influências”⁹¹ sofridas pelos romances – Kierkegaard, Alfred Kubin, Flaubert, Dante, Stendhal, Goethe – e faz comentários sobre os textos das edições alemãs utilizados como base para a tradução para o português, além de notáveis reflexões de natureza crítico-analítica.

Conjugadas às contribuições da Estética da Recepção, Tânia Carvalhal afirma que a articulação entre a teoria literária e a literatura comparada é indispensável ao novo impulso dos estudos comparativistas. Para a estudiosa, as relações interdisciplinares abriram outros campos de investigação comparativista, tais como: literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história. Esta mobilidade da literatura comparada acentua-se como forma de investigação que se situa “entre” os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles. Estudos interdisciplinares, na percepção de Carvalhal, promovem a ampliação dos campos de pesquisa e a aquisição de competências, confirmando o estatuto da literatura comparada como uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística.

A seguir, Carvalhal descreve o contexto histórico de expansão do imperialismo no início do século XX (pensando a questão da nacionalidade) e reflete sobre Oswald de Andrade, em 1928, com o movimento antropofágico, cujo pensamento se articulava com a intenção de valorizar as literaturas periféricas contra a importação pura de elementos de outra cultura. A autora aponta que, nesse movimento, o interesse se volta para o canibalismo, como

⁸⁹ Companhia das Letras, 2009.

⁹⁰ CARONE, 2009, p. 57-78.

⁹¹ CARONE, 2009, p. 59. Nesse texto, o próprio Carone coloca a palavra “influências” entre aspas.

um procedimento que não estaria distante da intertextualidade⁹². A Antropofagia oswaldiana reverte a direção da literatura comparada tradicional, que era da cultura dominadora, para a dominada. O importante no movimento antropofágico era selecionar o que havia de melhor na cultura alheia e não apenas como um processo de devoração por assimilação – ao mesmo tempo em que se abre para articular os dois polos: o das literaturas periféricas e o das literaturas do centro. A literatura comparada, sob esse ponto de vista, é não só um confronto de nacionalidade, mas auxilia a situar melhor histórica e criticamente os fenômenos literários.⁹³

Ao longo do estudo proposto, Carvalhal examina, ainda, as relações entre o terreno comparativo e as questões como a dependência cultural e a afirmação da nacionalidade literária no campo de atuação comparativista, campo esse que ajudaria a entender o sistema literário e permitiria afirmar que a literatura comparada não está a serviço das literaturas nacionais, mas deve colaborar para uma história das formas literárias e para o traçado de sua evolução.

As hipóteses intertextuais, segundo a exposição da autora, ajudam a compreender o processo de assimilação criativa, de maneira que seja levado em conta o entendimento dos processos de produção literária e a literatura comparada deixa de se resumir a um paralelismo binário, em comparar elementos que se pareçam, ou mesmo um confronto entre obras ou autores. Nota-se que o estudo de questões mais gerais e a investigação comparativista se articulam, portanto, com o social, com o político e com o cultural.

Finalmente, o livro de Tânia Carvalhal apresenta a argumentação segundo a qual a literatura comparada ambiciona contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas mais amplas, favorecendo a visão crítica das literaturas nacionais e ocupando-se com elementos que a crítica literária não considera, como correspondências, literatura de viagens e traduções, além de integrar outras disciplinas literárias.

⁹² Ponto que será retomado à frente, quando se discutir a relação entre tradução e antropofagia.

⁹³ Ao diagnosticar essas questões, a autora afirma que a literatura comparada tradicional tinha uma visão eurocentrista, mas Mário de Andrade propõe uma nova visão, que é assumir a influência europeia para ultrapassá-la; não seria excluir a presença das culturas europeias e suas contribuições, mas procurar a mudança, e nisso consistiria a originalidade. Dessa forma, a literatura periférica ganha relevância ao demonstrar capacidade crítica. Ainda nessa perspectiva, a literatura comparada não se reduziria a uma afirmação de nacionalidade, mas as marcas de nacionalidade constituiriam um ponto de chegada para avaliar o sistema literário e a identidade cultural, com seus avanços e retrocessos.

3.2. Bakhtin: discursos e interações dialógicas

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoievski* (1981), como já referido, define o texto literário como um “mosaico”, uma construção caleidoscópica e polifônica. Esse conceito estimulou a reflexão sobre a produção do texto e sobre a forma como ele absorve as vozes da história que escuta.

Em seu livro *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (2006), no capítulo “O discurso de outrem”, Bakhtin declara que um discurso citado é o *discurso no discurso*, a *enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso*, uma *enunciação sobre a enunciação*. Para o autor, aquilo de que nós falamos é apenas o conteúdo do discurso, o tema de nossas palavras. A “natureza”, o “homem”, por exemplo, seriam apenas temas. Mas o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, “em pessoa”, como uma unidade integral da construção⁹⁴. Conforme Bakhtin,

A língua existe não por si mesma, mas somente em conjunção com a estrutura individual de uma enunciação concreta. É apenas através da enunciação que a língua toma contato com a comunicação, imbuí-se do seu poder vital e torna-se uma realidade. As condições da comunicação verbal, suas formas e seus métodos de diferenciação são determinados pelas condições sociais e econômicas da época. As condições mutáveis da comunicação socioverbal precisamente são determinantes para as mudanças de formas que observamos no que concerne à transmissão do discurso de outrem. Além disso, aventuramo-nos mesmo a dizer que, nas formas pelas quais a língua registra as impressões do discurso de outrem e da personalidade do locutor, os tipos de comunicação socioideológica em transformação no curso da história manifestam-se com um relevo especial. (BAKHTIN, 2006, p. 160.)

Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau, no *Dicionário de Análise do Discurso* (2004), afirmam que o conceito de dialogismo de Bakhtin refere-se às relações que todo enunciado mantém com os enunciados produzidos anteriormente, bem como com os enunciados futuros que os destinatários poderão produzir. Mas, conforme afirma Todorov⁹⁵, o termo é “carregado de uma pluralidade de sentidos muitas vezes embaraçantes”, não somente nos escritos do Círculo de Bakhtin, mas, igualmente, devido às diferentes maneiras como ele foi compreendido e retrabalhado por outros pesquisadores. Conforme Bakhtin e Volochinov, o diálogo – a troca de palavras – é a forma mais natural da linguagem. Mais ainda: os

⁹⁴ BAKHTIN, 2006, p. 150.

⁹⁵ TODOROV, 1981, p. 95

enunciados longamente desenvolvidos, ainda que eles emanem de um interlocutor único – por exemplo, o discurso de um orador, o curso de um professor, o monólogo de um ator, as reflexões em voz alta de um homem só – são monológicos somente em sua forma exterior, mas, em sua estrutura interna, semântica e estilística, eles são essencialmente dialógicos⁹⁶. Dessa forma, “a orientação dialógica é, bem entendido, um fenômeno característico de todo o discurso [...]”⁹⁷. Em todos os caminhos que levam a seu objeto, o discurso encontra o discurso de outrem e estabelece com ele interação viva e intensa. Segundo o autor, somente o Adão mítico, abordando com o primeiro discurso um mundo virgem e ainda não dito, poderia verdadeiramente evitar inteiramente essa reorientação mútua em relação ao discurso de outrem, que se produz no percurso do objeto⁹⁸.

Por isso, “pode-se compreender a palavra ‘diálogo’ num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação humana, de qualquer tipo que seja” e “toda enunciação, por mais significativa e completa que ela seja por si mesma, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta (que toca a vida cotidiana, a literatura, o conhecimento, a política, etc.). No entanto, essa comunicação verbal ininterrupta constitui, por sua vez, apenas um elemento da *evolução* ininterrupta de um grupo social dado”⁹⁹. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 161.)

A propósito do discurso dialógico, deve-se destacar que tanto Franz Kafka como Modesto Carone possuem produções essencialmente marcadas pelo dialogismo. Os dois autores – como já se começou a demonstrar e como se exemplificará melhor ao longo desta tese – produzem uma ficção atravessada por vozes as mais diversas, que demonstram a apreensão e a representação ficcional da existência de realidades, às vezes, controversas e paradoxais, além da abundância de referências históricas, culturais e literárias presentes nesses textos. Como exemplo, podem-se citar os títulos dos contos “A verdade sobre Sancho Pança”, “Prometeu” e “Posêidon”, de Kafka, e “O som e a fúria”, “Eros e civilização” e “Crime e castigo”, de Carone.

De acordo com Charaudeau e Maingueneau, se todo enunciado é constitutivamente dialógico, aí compreendido o discurso interior atravessado pelas avaliações de um destinatário virtual, frequentemente tem-se tentado definir o termo por oposição ao que seria um enunciado monológico, ou, antes, um enunciado que se apresenta como

⁹⁶ VOLOCHINOV, 1981, p. 292.

⁹⁷ BAKHTIN *apud* TODOROV, 1981, p. 98.

⁹⁸ CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 160-161.

⁹⁹ BAKHTIN *apud* VOLOCHINOV, 1977. p. 136.

“aparentemente” monológico¹⁰⁰. Além disso, as necessidades da análise têm levado os pesquisadores a tentarem definir diferentes formas de dialogismo, de acordo com os *gêneros do discurso* ou de acordo com o grau de presença do outro e, ainda, de acordo com as diferentes maneiras de o representar que a língua permite.¹⁰¹

Charaudeau e Maingueneau, referindo-se à polifonia, afirmam ter sido o termo emprestado da música, que alude ao fato de que os textos veiculam, na maior parte dos casos, muitos pontos de vista diferentes: o autor pode fazer falar várias vozes ao longo de seu texto. Conforme esses autores, o termo polifonia era bastante corrente nos anos 20 e:

Bakhtin lhe atribui, em seu célebre livro sobre Dostoievski (1929), um valor e um sentido totalmente novos. Nesse livro, Bakhtin estuda as relações recíprocas entre o autor e o herói na obra de Dostoievski, e resume sua descrição na noção de polifonia. Com o crescente interesse que se manifestou em linguística, desde os anos 80, pelos aspectos pragmáticos e textuais, o trabalho de Bakhtin foi redescoberto por alguns linguistas. Desse modo, na França, Ducrot desenvolveu uma noção propriamente linguista da polifonia, da qual ele se serve para suas análises de toda uma série de fenômenos linguísticos. Ao mesmo tempo, e independentemente uns dos outros, os estudiosos da literatura desenvolveram a polifonia bakhtiniana e, nesses últimos anos, tentou-se reconciliar as duas abordagens polifônicas para forjar, a partir delas, uma ferramenta eficaz para as análises de discurso. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 384-385.)

Dominique Maingueneau, em *Termos-chave da análise do discurso*, assegura que, na retórica, a palavra dialogismo designava o procedimento que consiste em introduzir um diálogo fictício num enunciado. Em *Análise do Discurso*, ele é utilizado, após Bakhtin, para referir-se à dimensão profundamente interativa da linguagem, oral ou escrita. O locutor não é um Adão e, por isso, o objeto de seu discurso se torna, inevitavelmente, o ponto onde se encontram as opiniões de interlocutores imediatos, ou ainda, as visões do mundo, as tendências, as teorias etc., na esfera da troca cultural¹⁰². Mas Bakhtin teria empregado *dialogismo* também no sentido de intertextualidade. Assim, toda enunciação, mesmo sob sua forma escrita cristalizada, seria uma resposta a alguma coisa e seria construída como tal. Ela é apenas um elo na cadeia dos atos de fala. Toda inscrição seria um prolongamento daquelas

¹⁰⁰ VOLOCHINOV, 1981p. 292-293.

¹⁰¹ O romance seria a forma mais manifestamente atravessada de dialogismo, ao contrário da poesia, por exemplo; da mesma maneira, as ciências humanas frente às ciências exatas e aos discursos dogmáticos que tendem a se apresentar como discurso da Verdade.

¹⁰² BAKHTIN, 1984, p. 302.

que a precederam e, dessa forma, estabeleceria uma polêmica com elas, guardaria reações ativas de compreensão, antecipar-se-ia sobre estas¹⁰³.

Sírio Possenti, em ensaio intitulado “Observações sobre o interdiscurso”¹⁰⁴, afirma, entretanto, que, “sob diversos nomes – polifonia, dialogismo, heterogeneidade, intertextualidade – cada um implicando algum viés específico, como se sabe”, é o interdiscurso que reina soberano há algum tempo. Para o pesquisador, a interdiscursividade tem a ver com a posição segundo a qual “os sujeitos falam a partir do já dito – e isso é exatamente o que o interdiscurso lhes põe à disposição e/ou lhes impõe.”¹⁰⁵ E a afirmativa de Possenti recorre ao conceito de interdiscurso de Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau:

Interdiscurso – Todo discurso é atravessado pela **interdiscursividade**, tem a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no **interdiscurso**. Esse último está para o *discurso* como o *intertexto* está para o *texto*. **Em um sentido restrito**, o “interdiscurso” é também um espaço discursivo, *um conjunto de discurso* (de um mesmo campo discursivo ou de campos distintos) que mantêm relações de delimitação recíproca uns com os outros. Assim, para Courtine (1981:54), o interdiscurso é “uma articulação contraditória de formações discursivas que se referem a formações ideológicas antagônicas”. **Mais amplamente**, chama-se também de “interdiscurso” o conjunto das unidades discursivas (que pertencem a discursos anteriores do mesmo gênero, de discursos contemporâneos de outros gêneros etc.) com os quais um *discurso particular* entra em relação implícita ou explícita. Esse *interdiscurso* pode dizer respeito a unidades discursivas de dimensões muito variáveis: uma definição de dicionário, uma estrofe de um poema, um romance... Charaudeau fala, assim, de “sentido interdiscursivo” tanto para as locuções ou os enunciados cristalizados ligados regularmente às palavras, contribuindo para lhes dar “um valor simbólico” – por exemplo, para *passarinho*, unidades como “comer como um passarinho” (1993b:316) – quanto para unidades muito vastas. (Grifos do autor.) (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 286.)

Charaudeau e Maingueneau afirmam, inclusive, que é possível explorar a distinção entre *intertexto* e *interdiscurso*. Os autores citam Adam¹⁰⁶, que descreve o “intertexto” como “os ecos livres de um (ou de vários) texto(s) em outro texto”, independentemente de gênero, e de “interdiscurso” como o conjunto dos gêneros que interagem em uma conjuntura dada. Consideram que, por sua vez, Charaudeau (1993d) vê no “interdiscurso” um jogo de reenvios entre discurso que teriam tido um suporte textual, mas de

¹⁰³ MAINGUENEAU, 2000, p. 41-42.

¹⁰⁴ POSSENTI, 2003, p. 253.

¹⁰⁵ POSSENTI, 2003, p. 255.

¹⁰⁶ ADAM, 1999, p. 85.

cuja configuração não se teria memória; por exemplo, no *slogan* “Danoninho vale por um bifinho”, é o interdiscurso que permitiria as inferências do tipo “os bifês de carne têm um alto valor proteico, portanto devem ser consumidos”. Por sua vez, o “intertexto” seria um jogo de retomadas de *textos configurados* e ligeiramente transformados, como na paródia.

As formações discursivas não poderiam ser consideradas independentemente umas das outras. A identidade de um discurso apresenta-se indissociável de sua emergência e de sua manutenção através do interdiscurso. “A enunciação não se desenvolve sobre a linha de uma intenção fechada; ela é de parte a parte atravessada pelas múltiplas formas de retomada de falas, já ocorridas ou virtuais, pela ameaça de escorregar naquilo que não se deve jamais dizer”¹⁰⁷.

Finalmente, é possível afirmar que os argumentos aqui apresentados remetem-nos ao texto “*Dialogismo*” e *Romance ou Bakhtin através de Dostoievski*, de François, em que são analisados os vínculos entre “dialogismo” e centralidade do romance no pensamento de Bakhtin e, mais especificamente, dos romances de Dostoievski. O estudioso afirma que é difícil precisar o significado dessa palavra (dialogismo), contudo, pode-se sugerir uma definição: falar “com uma certa pragmática ou falar de, desenvolvendo as qualidades semânticas do objeto, interrogar-se sobre os dialógicos, falar a propósito de, com os movimentos que isso representa, falar de outro modo que (responde-polemiza), falar sob o olhar de [...]”¹⁰⁸

Essa definição, conjugada às exposições apresentadas anteriormente, fundamenta os processos de entrecruzamentos textuais e são conceitos especialmente importantes para a investigação na ciência literária sobre os procedimentos de criação dos textos.

Neste sentido, os conceitos de polifonia e dialogismo aqui apresentados são imprescindíveis à análise dos textos de Modesto Carone em sua relação com os textos de Franz Kafka, de acordo com o que se propôs inicialmente nesta tese.

3.3. Kristeva: a construção do conceito de intertextualidade

Julia Kristeva, em *Introdução à semântica* (1974), expõe que os estudos de Mikhail Bakhtin representam um dos acontecimentos mais marcantes e uma das mais poderosas tentativas de avanço do Formalismo Russo. Longe do rigor técnico dos linguistas, Bakhtin aborda problemas fundamentais, que o estudo estrutural da narrativa enfrentava ainda

¹⁰⁷ MAINGUENEAU, 1997, p. 26

¹⁰⁸ FRANÇOIS *apud* BRAIT, 1997, p. 200.

na época das investigações da autora e que tornam atual a leitura dos textos que ele esboçara no início do século XX. Para Kristeva, Bakhtin é um dos primeiros escritores a substituir a *découpage* estatística dos textos por um modelo, no qual a estrutura literária não é, mas onde ela *se elabora* em relação a uma *outra* estrutura. Esta dinamização do estruturalismo só era possível a partir de uma concepção, segundo a qual a “palavra literária” não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior¹⁰⁹.

Kristeva afirma que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária a ideia de que todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*¹¹⁰.

Para Bakhtine (sic), a divisão diálogo-monólogo tem uma significação que ultrapassa largamente o sentido concreto, utilizado pelos formalistas. Não corresponde à distinção *direto-indireto* (monólogo-diálogo), numa narrativa ou numa peça. Em Bakhtine, o diálogo pode ser monológico e o que chamamos monólogo é frequentemente dialógico. Para ele, os termos remetem a uma infraestrutura linguística, cujo estudo pertence a uma *semiótica* dos textos literários, que não deveria se contentar nem com métodos linguísticos nem com dados lógicos, mas construir-se a partir de ambos. “A linguística estuda a língua por ela mesma, sua lógica específica e suas entidades que tornam possível a comunicação dialógica, mas faz abstração das próprias relações dialógicas... As relações dialógicas não se reduzem mais a relações de lógica e de significação que, por si mesmas, são privadas de momento dialógico. Devem ser revestidas de palavras, tornar-se enunciações, expressões por palavras, posições de diversos sujeitos, para que relações dialógicas surjam entre elas... As relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relações de lógica e de significação, mas não se reduzem a elas tendo sua própria especificidade” (*Problemi poetiki Dostoievskovo*). (KRISTEVA, 1974, p. 65-66.)

Segundo Kristeva, ao mesmo tempo em que insiste sobre a diferença entre as relações dialógicas e as relações propriamente linguísticas, Bakhtin esclarece que as relações sobre as quais se estrutura a narrativa são possíveis porque o dialogismo é inerente à própria linguagem. Sem explicar em que consiste este duplo aspecto da língua, Bakhtin sublinha, no entanto, que “o diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem”.

Kristeva afirma que o discurso bakhtiniano designa o que Benveniste tinha em vista quando falava do *discurso*, ou seja, a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo, ou, para empregar os termos do próprio Bakhtin, diga-se que: para “que as relações

¹⁰⁹ KRISTEVA, 1974, p. 62.

¹¹⁰ KRISTEVA, 1974, p. 64.

de significação e de lógica se tornem dialógicas, elas devem se encarnar, isto é, entrar numa outra esfera de existência: tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e obter um autor, isto é, um sujeito do enunciado” (*Problemi poetiki Dostoïevskovo*). Mas para Bakhtin, o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito, é uma *escritura* onde se lê o *outro*. Dessa forma, o dialogismo bakhtiniano designaria a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*; diante desse dialogismo, a noção de “pessoa-sujeito da escritura” começa a se esfumar, para ceder lugar a uma outra, a da “ambivalência da escritura”¹¹¹.

Na década de 1960, Julia Kristeva chegou à noção de “intertextualidade”, termo que designaria o processo de produtividade do texto literário, a partir da ideia bahkitiniana de que todo texto absorve e transforma um outro texto. Nesse sentido, o processo da escrita seria, então, resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior – o que possibilita afirmar que um texto é, portanto, absorção e réplica de outro texto – ou de vários outros – como já se afirmou.

A intertextualidade, que consiste na criação de textos a partir do reaproveitamento de outros, orais ou escritos, provocando um diálogo entre esses diferentes textos, é um procedimento corrente na literatura contemporânea. Julia Kristeva, num texto indispensável aos estudos sobre a problemática da narratologia, define o texto como

um aparelho translinguístico que redistribui a ordem da língua, relacionando uma fala comunicativa, destinada à informação direta, com diversos tipos de enunciados anteriores ou sincrónicos. O texto é, pois, uma PRODUTIVIDADE, e isto quer dizer: 1) a sua relação com a língua em que se situa é redistributiva (destrutiva-constructiva) e, por conseguinte, pode ser estudado mediante categorias lógicas e matemáticas, mais que simplesmente linguísticas; 2) essa relação é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto cruzam-se e neutralizam-se vários enunciados tomados noutros textos. (KRISTEVA, 1984, p. 12.)

Este conceito de intertextualidade, que interessa aos estudos semióticos em geral, tornou-se fundamental para a compreensão e recepção da arte – em particular, da literatura. Como se percebe, o século passado desenvolveu a consciência de que, sendo a linguagem essencialmente dialógica, o sentido repousa na interlocução – não em palavras ou em pessoas em particular.

Note-se que o conceito de intertextualidade, de Julia Kristeva, parecer apresentar-se adequado à leitura comparativista da ficção de Franz Kafka e Modesto Carone, na medida em que oferece subsídios teóricos e analíticos que possibilitam a verificação de aspectos que

¹¹¹ KRISTEVA, 1974, p. 67.

aproximam as obras desses dois autores. Mais adequado seria, contudo, utilizá-la para um estudo comparativo entre as obras desses autores em relação a outros que são diretamente referidos em seus textos ou aos quais se fazem alusão. A teoria da intertextualidade fundamentaria, por exemplo, um estudo analítico sobre as relações que se podem estabelecer entre alguns títulos dos contos de Kafka e as obras que esses evocam ou entre as epígrafes utilizadas por Carone em seus livros e os textos que as sucedem.

Vale ressaltar que a ampliação das possibilidades mecânicas da reprodução de textos originais e da circulação dos diferentes signos e, conseqüentemente, a tomada de consciência de que somos porta-vozes de um discurso de outro(s) fizeram com que se intensificasse e se explicitasse o fenômeno da intertextualidade.

Segundo Perrone-Moisés, o

[...] objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptó, absorção e integração dos elementos alheios na criação da obra nova. Para Kristeva, portanto, as “fontes” deixam de interessar por elas mesmas: elas só interessam para que se possa verificar como elas foram usadas, transformadas. As “influências” não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto positivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94.)

Roland Barthes, na perspectiva das afirmações de Kristeva, definiu o intertexto como a “impossibilidade de viver fora do texto infinito”¹¹², o que torna a intertextualidade a própria condição da textualidade, considerando que os livros sempre estariam falando sobre outros livros e as histórias estariam sempre se referindo a outras histórias já contadas – como argumenta Michel Schneider, no livro já citado.

3.4. Compagnon e o (difícil) trabalho das citações

O livro *Por trás dos vidros*, de Modesto Carone, é essencialmente marcado por citações – como as epígrafes – e, às vezes, o autor insere frases em itálico no meio dos textos, sem, contudo, apontar quais seriam os autores dessas expressões, como o faz, por exemplo, na narrativa “Matilda”: “*Atrás da porta um sopro torpe desmascara objetos mais familiares.*”¹¹³ É evidente que isso pode se constituir mais uma estratégia da criação literária de Carone que, como crítico literário que é, possui consciência de que um texto se constrói a partir de diversos outros pré-existentes.

¹¹² BARTHES *apud* HUTCHEON, 1991, p. 167.

¹¹³ CARONE, 2007, P. 65.

Como se tem argumentado, desde a invenção do livro, as obras literárias jamais apresentaram à sociedade um texto despido, carente. Ao contrário, o texto é sempre cercado de notas e informações que o completam e/ou o protegem em relação ao público, conforme o propósito do autor.

Para Antoine Compagnon¹¹⁴, o mais inegável sucesso do texto contemporâneo são as citações que o leitor faz no texto, as paradas, as reticências, os obstáculos de sua leitura. Entregando-se à leitura, ele aceita todas as citações que lhe queiram impor, sejam elas provenientes ou não de sua própria leitura, de sua própria competência. O texto concede ao leitor uma única liberdade: a da acomodação. Ele deve acomodar o texto e nele se acomodar, encontrando o lugar de onde o texto lhe seja legível, aceitável. Não se pode exigir do leitor que esse lugar lhe seja inteiramente desconhecido no momento em que abre um livro: um livro que não ofereça nenhum ponto de acomodação, que subverta todos os nossos hábitos de leitura, que não exija nenhuma competência especial, mas as ultrapasse todas, é-nos completamente inaceitável. Toda citação, nesse sentido em que é apresentada pelo autor¹¹⁵, é primeiro uma leitura – assim, como toda leitura, enquanto grifo, é citação – mesmo quando a consideramos no sentido mais trivial: já lemos, outrora, a citação que fazemos, antes de ela ser citação.

Dessa forma, a citação constituir-se-ia um elemento privilegiado da acomodação, pois ela seria um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura – como é o caso das epígrafes, em Modesto Carone. Seria, sem dúvida, a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivo que fosse, renunciaria a uma forma de citação. A subversão desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura. A citação seria, assim, um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integraria em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela seria reconhecida e não compreendida. Nesse sentido, seu papel seria inicialmente fático, de acordo com a definição de Jacobson: “Estabelecer, prolongar ou interromper a comunicação, [...] verificar se o circuito funciona”.¹¹⁶

A citação é leitura e escrita. Unindo o ato de leitura ao da escrita, a citação representa a prática do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar seria repetir o “gesto arcaico do repetir-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de

¹¹⁴ COMPAGNON, 1996, p. 18-9.

¹¹⁵ COMPAGNON, 1996, p. 17.

¹¹⁶ JACOBSON, 1970, p. 217 *apud* COMPAGNON, 1996, p. 19.

inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso”¹¹⁷. Segundo essa proposição de Compagnon, escrever seria, pois, reescrever, não diferindo do ato de citar¹¹⁸. Dessa forma, se a citação está na base de toda prática com o papel, e se a ela se atribui seu sentido pleno, considerando tudo que ela põe em movimento na leitura e na escrita, não é mais possível falar da citação por si mesma, mas somente de seu trabalho, “o trabalho da citação”, pois a

citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação. A citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir. [...] ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora. [...] A questão “O que ela quer?” parece ser a única que convém à citação: ela supõe, na verdade, que uma pessoa se apodere da palavra e a aplique a outra coisa, porque deseje dizer alguma coisa diferente. O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças susceptíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona. (COMPAGNON, 1996, p. 31.)

No caso específico da epígrafe (à qual Compagnon dedica parte de seu trabalho) – desencadeadora de todo o texto que a sucede – tratar-se-ia de um tipo de citação que, aparecendo na abertura de um texto, logo após o título, serve-lhe como moldura ou comentário introdutório, com o propósito de reafirmar o ponto de vista do texto que introduz ou apresentando-se como uma síntese do tema desenvolvido. Para Compagnon¹¹⁹, a epígrafe “é a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas”. Na borda do livro, a epígrafe seria um sinal de valor complexo, um índice, mas, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação. Mais que isso, ela seria uma imagem, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor. A epígrafe seria, ainda, uma condensação do prefácio, cuja forma teria sido definitivamente dada por Descartes. Nela, o autor mostra as cartas. Sozinha, no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contra-senso – infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela seria um grito, uma palavra inicial, um “limpar de garganta” antes de se começar, realmente, a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé: “eis aqui a única proposição que manterei como premissa, não preciso de mais nada para me lançar”¹²⁰. Base sobre a qual repousaria o livro, a

¹¹⁷ COMPAGNON, 1996, p. 31.

¹¹⁸ Registra-se a forma como a afirmação de Compagnon corrobora a tese de Michel Schneider de que “tudo já foi dito”, anteriormente apresentada.

¹¹⁹ COMPAGNON, 1996, p. 79.

¹²⁰ COMPAGNON, p. 79-80.

epígrafe seria uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares.

Em se tratando das narrativas caroneanas, a epígrafe é um importante recurso de estrutura composicional – como se demonstrará a seguir – e nelas consiste parte da chave de leitura dos textos caroneanos, como é o caso, por exemplo, da citação inicial de T. Adorno, referindo-se às marcas de sofrimento do mundo alienado.

3.5. Jorge Luís Borges: originalidade e cópia como espaços fronteiros para a criação

No texto de Borges, “Pierre Menard, autor do *Quixote*”¹²¹, Pierre Menard, protagonista desta narrativa, teria sido um escritor francês de Nîmes, estudado pela crítica, que se propusera a escrever o seu *Dom Quixote*. Não se sabe o nome do narrador do texto de Borges, mas é certo que seria um crítico que trocava cartas com Menard e revela-se admirador de sua obra. O narrador considera que a obra de Menard é constituída de uma parte *visível* e de uma parte “subterrânea, a interminavelmente heroica, a ímpar. Também – ai das possibilidades do homem! – a inconclusa”¹²²; e essa parte inconclusa, segundo o crítico-narrador, talvez fosse a obra mais significativa de seu tempo: os capítulos IX e XXXVIII da primeira parte do *Quixote*, além de fragmento do capítulo XXII. Não era o desejo de Menard compor outro Quixote, o que seria fácil. Também não era seu intuito apresentar um “Quixote contemporâneo”. O que Menard queria era compor “o” *Quixote*: não o copiando mecanicamente, mas produzir páginas que coincidissem, em cada detalhe, com as páginas de Miguel de Cervantes. Seu trabalho, portanto, não seria um plágio, pois possuiria uma reflexão que simplesmente não aparece escrita na obra: é a diferença entre seu volume e os dos filósofos.

O narrador borgeano, baseando-se em correspondências trocadas com Menard, expõe o método usado por este para escrever o *Quixote*. Primeiramente, Menard teria pensado em *ser* Miguel de Cervantes para escrever o *Quixote*: necessitaria, para isso, conhecer bem o espanhol do século XVII, a fé católica, esquecer a história compreendida entre 1602 (ano em que o *Quixote* fora escrito) e 1918 (ano da produção de Menard). No entanto, o método apresenta-se ineficaz para o propósito determinado e é abandonado: seria fácil escrever o *Quixote* sendo Cervantes. Seria necessário chegar ao *Quixote* não sendo Cervantes, mas sendo o próprio Menard, com suas próprias experiências. Menard escreve, então, o *Quixote* –

¹²¹ BORGES, 1999, p. 48-57.

¹²² BORGES, 1999, p. 51.

incompleto: a obra compreende apenas alguns capítulos, idênticos aos do escritor espanhol. Menard, então, experimenta algo extraordinário: as primeiras leituras da obra de Cervantes, as dificuldades da escrita do *Quixote* em outra época. A seguir, o narrador compara as obras que, se verbalmente são idênticas, são distintas, e ele argumenta por quê: separado do texto espanhol por três séculos, o Quixote de Menard apresenta-se como uma narrativa atormentadora, possui outros sentidos e outros alcances, diferentemente do texto de Cervantes.

Nessa perspectiva, a maior contribuição de Menard, de acordo com a análise do narrador de Borges, teria sido a nova técnica aplicada à rudimentar arte da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas, povoando de aventuras os mais pacíficos livros, possibilitando questionamentos, como, por exemplo, se se atribuísse a autores diversos obras distintas de suas produções, como a *Imitação de Cristo*¹²³ a James Joyce.

Nesta narrativa, Borges coloca em questão os conceitos de originalidade, filiação e hierarquia cronológica na produção literária e ressalta que, ao copiar *Dom Quixote*, Menard o reconstrói, neutraliza os direitos de autoria, convertendo-o em ficção própria do autor. Para o crítico argentino, a noção de autoria sofre, assim, grande abalo já que a precedência cronológica era um dado básico de afirmação de originalidade¹²⁴.

A propósito das ponderações de Borges sobre originalidade e cópia, convém citar, também de Borges, o instigante ensaio “Kafka e sus precursores”¹²⁵, em que esse singular crítico argentino imagina um exame e a elaboração de um catálogo dos precursores de Kafka. Crendo reconhecer a voz e os hábitos de Kafka em diversas literaturas, de diversas épocas que precederam o autor tcheco, Borges empreende um registro em ordem cronológica dos precursores de Kafka, e afirma, por exemplo, que Aquiles teria sido o primeiro personagem kafkiano da história da literatura. Passando pela literatura chinesa do século IX e pelos escritos de Kierkegaard, Borges declara que esse último, como Kafka, abundou em parábolas religiosas de tema contemporâneo e burguês. Comentando a aproximação de Kafka com Robert Browning (1876), o autor enumera diversas peças literárias que, em sua percepção, se parecem com as de Kafka: “En cada uno de esos textos está a idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la pecibiríamos, vale decir, no existiría.”¹²⁶ O autor deixa evidente, no entanto, que a afinidade entre os textos não estaria na forma e sim no tom.

¹²³ Obra de leitura devocional atribuída ao Padre alemão Tomás de Kempis, século XV.

¹²⁴ CARVALHAL, 2006, p. 68.

¹²⁵ BORGES, 1974, p. 107-109.

¹²⁶ Em cada um desses textos está a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não os houvesse escrito, não o perceberíamos, vale dizer, não existiria. (Tradução livre.) BORGES, 1974, p. 109.

Neste sentido, vale questionar: se Modesto Carone tivesse antecedido Kafka, faria parte do catálogo elaborado por Borges? A resposta parece ser positiva – é o que se tentará demonstrar nos próximos capítulos.

3. 6. Gérard Genette: a literatura de segunda mão

Gérard Genette é considerado um dos mais importantes pensadores da contemporaneidade – apesar de ainda não ser tão conhecido internacionalmente como Roland Barthes e Claude Levi-Strauss. Nascido em Paris (1930), o crítico literário e teórico da literatura que possui importantes trabalhos sobre narrativas construiu a sua própria abordagem poética a partir da essência do estruturalismo e tem sido um dos responsáveis pela reintrodução do vocabulário em uma retórica crítica literária, como, por exemplo, dos termos “tropo” e “metonímia”. Na lista da prodigiosa obra do autor, com quase duas dezenas de livros, encontram-se *Introduction à l'architexte* (1979), *Fiction et Diction* (1991) e *Discours du récit* (2007). As obras de Genette são, certamente, referências imprescindíveis para os estudos sobre as relações entre os textos, entre outros temas.

Em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), Gérard Genette assegura que o objeto da poética não seria o texto, considerado na sua singularidade, mas o architexto, ou a architextualidade do texto, isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. Mais amplamente, pode-se dizer que este objeto seria a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, definido pelo autor como “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secreta, avec d'autres textes”¹²⁷.

Para explicitar a sua tese, Genette propõe cinco tipos de relações transtextuais, enumeradas em uma ordem crescente de abstração, implicação e globalidade. O primeiro é a *intertextualidade*¹²⁸, já explorado, há alguns anos, por Julia Kristeva – como já explicitado em páginas anteriores – e fornece ao autor o seu paradigma terminológico. Genette define-o de maneira restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro: “la citation”, le “plagiat”, “l'allusion”¹²⁹. Sua forma mais explícita e mais literal seria a prática tradicional da citação; sua forma menos explícita e menos canônica seria a do plágio, que é

¹²⁷ Tudo aquilo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. (Tradução Edeluíta Almeida.) GENETTE, 1982, p. 7.

¹²⁸ Termo descrito anteriormente, na parte do trabalho destinada a essa autora.

¹²⁹ A citação, o plágio, a alusão. (Tradução livre da autora.)

um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal seria a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.

O estado implícito do intertexto, para Genette, constituiu-se o campo de estudos privilegiados de Michel Riffaterre, que definiu, em princípio, a intertextualidade de maneira mais ampla e aparentemente extensiva a tudo o que se passa, nos estudos do primeiro, a ser nomeado como transtextualidade: para Riffaterre, o intertexto seria a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outra, que a precederam ou a sucederam, chegando até a identificar, em sua abordagem, a intertextualidade (como Genette faz com a transtextualidade) à própria literariedade: “L’intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signification, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires, ne produit que le sens.”¹³⁰ Porém, a esta ampliação teórica corresponderia uma restrição, de fato, pois as relações estudadas por Riffaterre são sempre da ordem de microestruturas semântico-estilísticas, no nível da frase, do fragmento ou do texto breve, geralmente poético. O “traço” intertextual, segundo Riffaterre, seria, então, como a alusão, mais da ordem da figura pontual (do detalhe) que da obra considerada na sua macroestrutura, campo de pertinência das relações que Genette estuda – e que aqui nos interessa. As pesquisas de Harold Bloom, em *A angústia da influência*¹³¹, sobre os mecanismos da influência, apesar de conduzidas por uma abordagem completamente distinta, incidem sobre o mesmo tipo de interferências, mais intertextual que hipertextuais.

O segundo tipo de transtextualidade descrito por Genette é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: seriam título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato e, por vezes, um comentário, do qual o leitor nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende:

[...] que son *paratexte*: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui

¹³⁰ A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela só produz o significado, enquanto a leitura linear, comum aos textos literários e não literários, só produz o sentido. (Tradução Edeluíza Almeida.) RIFFATERRE, 1982. *Apud* GENETTE, 1982, p. 9.

¹³¹ Rio de Janeiro: Imago, 2002.

procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux [...].¹³² (GENETTE, 1982, p. 10.)

Genette aponta como exemplo de *paratexto* o caso de *Ulisses*, de Joyce, pois, quando da sua pré-publicação em fascículos, esse romance dispunha de títulos de capítulos que evocavam a relação de cada um deles com um episódio da *Odisseia*: “Sereias”, “Nausica” ou “Penélope”, por exemplo. Quando ele é publicado em livro, Joyce retira esses intertítulos, que são, entretanto, de uma significação fundamental. Esses subtítulos suprimidos, porém não esquecidos pelos críticos, fariam ou não parte do texto de *Ulisses*? Genette considera essa questão tipicamente de ordem paratextual. Desse ponto de vista, o autor afirma que o “prototexto”¹³³ dos rascunhos, esboços e projetos diversos podem também funcionar como paratextos. Nesse sentido, o teórico questiona como se deve ler um texto póstumo, o qual nada nos diz se e como o autor o teria publicado se estivesse vivo. Pode acontecer também, conforme o autor, de uma obra funcionar como paratexto de outra. Assim, o autor argumenta que a paratextualidade seria, sobretudo, “une mine de questions sans réponses”¹³⁴.

Note-se que, em *Seuils*¹³⁵, Gérard Genette ratifica as considerações segundo as quais as informações que cercam um texto – a apresentação editorial, o nome do autor, título, dedicatória, epígrafes, notas e prefácio – são denominadas *paratextos*. Segundo o autor, esses paratextos possuem informações que não podem ser olvidadas, mas que só adquirem real sentido se destinadas a um leitor atento.

É importante assinalar que, no caso dos escritores Modesto Carone e Franz Kafka, as obras de Kafka traduzidas por Carone apresentam, entre outros paratextos, os posfácios do tradutor que discorrem sobre o contexto em que as narrativas foram produzidas e sobre os aspectos estéticos, formais e ficcionais dos textos.

Em sua classificação dos paratextos, Genette¹³⁶ – como Compagnon, em texto já citado – concede especial atenção às epígrafes, que teriam a função de comentário, às vezes, decisivo. Mas, ao contrário do que afirma Compagnon, as epígrafes seriam uma justificativa do título e não do texto, um gesto mudo, cuja interpretação dependeria do leitor. (É mister,

¹³² [...] o seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, introduções, etc; notas de rodapés, infra-paginais, terminais, epígrafes; ilustrações; inserções, desenhos, capas e muitos outros tipos de acessórios, autógrafos ou alógrafos que proporcionam ao texto um contexto (variável) e às vezes um comentário oficial ou oficioso [...]. (Tradução Edelzuíta Almeida.)

¹³³ Do francês “avant-texte” (GENETTE, 1987, p. 11.)

¹³⁴ Um mina de perguntas sem respostas. (Tradução Edelzuíta Almeida.) (GENETTE, 1982, p. 11.)

¹³⁵ GENETTE, 1987, p. 239.

¹³⁶ GENETTE, 1987, P. 145.

nesta parte do trabalho, abrirem-se parênteses para comentar as epígrafes, considerando serem elas importantes recursos na composição do livro *Por trás do vidros*, de Modesto Carone.)

Gérard Genette – segundo o qual não são encontrados traços da epígrafe antes do século XVII – afirma ser esse paratexto uma sentença ou divisa – uma citação – posta, geralmente, no frontispício de um livro ou capítulo, no início de um discurso ou de uma composição poética. Em seu livro *Paratextos editoriais* (2009, Ateliê Editorial), Genette assim define a epígrafe:

[...] uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início da obra ou de uma parte da obra: “em destaque” significa literalmente *fora* da obra, o que é uma coisa exagerada: no caso, o exergo é mais uma *borda* da obra, geralmente mais perto do texto, portanto depois da dedicatória, se houver dedicatória. (GENETTE, 2009, p. 131. Grifos do autor.)

Genette afirma que a epígrafe é, por si só, um sinal – que se quer índice – de cultura, uma “palavra-passe” para a intelectualidade. E acrescenta: no “aguardo de hipotéticas resenhas de jornais, de prêmios literários de outras consagrações oficiais, ela já é um pouco a sagração do escritor, que por meio dela escolheu seus pares e, portanto, seu lugar no Panteão.”¹³⁷

O livro de contos *Por trás dos vidros*, de Carone, chama a atenção pela forma como o autor recorre às diversas epígrafes para estabelecer uma conexão entre os contos que compõem a obra, apontando para a sua relação com a tradição cultural.

Nesta obra, além da epígrafe “Quando mergulhamos em nós mesmos não descobrimos uma personalidade autônoma desvinculada de momentos sociais, mas as marcas de sofrimento do mundo alienado”, de Theodor Adorno, na primeira página, o livro *Por trás dos vidros* apresenta, na segunda página, a epígrafe “Para dentro é o caminho, para dentro”, que marca o início da primeira parte, das páginas 11 a 41, em que há os contos “O Natal do viúvo”, “À margem do rio”, “Visita”, “Por trás dos vidros”, “Dueto para corda e saxofone”, “Passagem do ano entre dois jardins”, “Desentranhado de Schreber”, “No tempo das diligências”, “O retorno do reprimido”, “Os joelhos de Eva” e “Café das flores”. Todos esses textos, alternando entre a primeira e a terceira pessoa do discurso, apresentam ruídos de um tempo passado, lembrando sonhos e pesadelos. Em “Dueto para corda e saxofone” há o relato do planejamento de um suicídio por enforcamento. Por meio do discurso indireto livre, com narrações que transitam entre a loucura e a lucidez, entre a racionalidade e a irracionalidade, pode-se considerar que essas construções são narrativas da solidão. Portanto, retomando a

¹³⁷ GENETTE, 2009, p. 144.

epígrafe, há um caminho para dentro, sempre para o interior das personagens, e esse interior configura-se como um abismo sem fim.

Na página 43, a obra apresenta a epígrafe “Meus braços resolvem atos / Cada um para o seu lado”, do escritor modernista brasileiro Murilo Mendes. Nesta segunda parte, o livro apresenta os contos: “Bens familiares”, “A força do hábito”, “Ponto de vista”, “Encontro” e “Matilda”, extraídos do livro *Aos pés de Matilda* (1980, São Paulo, Summus). Como na epígrafe que os apresenta, esses contos sugerem indivíduos alienados dos processos de produção, com braços que apontam em direções opostas, como se metaforizassem o sem-rumo, a não-direção a seguir. Tratar-se-ia de uma metonímia da encruzilhada: o *locus* da indecisão, do vacilar sobre que direção seguir, e a necessidade premente desta decisão.

Abrindo a terceira parte da obra (página 81), a citação “Fora daqui: este é o meu alvo”, de Franz Kafka, assinala o tom dos textos apresentados. “Dias melhores”, “Corte”, “Janela aberta”, “O espantalho”, “Virada de ano”, “O som e a fúria”, “Rodeio”, “Determinação”, “A tempestade”, “Subúrbio”, “Rito sumário”, “Fim de caso” e “Escombros” são experiências de exílio, agudamente marcadas pela ansiedade do “fora do lugar”.¹³⁸

Na página 123, a citação “Cidade cheia de sonhos” antecipa o conto “O ponto sensível”, anteriormente discutido, cuja epígrafe, como se demonstrou, constituir-se-ia uma paródia em relação à narrativa que apresenta: a “cidade cheia de sonhos” seria o espaço urbano marcado pelas vertigens contemporâneas, com as suas imagens surreais de violência, medo e insegurança, entre outros fenômenos.

Na página 147, a frase “Possuir o que me possui” é a insígnia sobre os textos: “As faces do inimigo”, “Noites de circo”, “Choro de campanha”, “Mabuse”, “Pista dupla”, “As marcas do real”, “Fendas”, “Águas de março”, “Sagração da primavera”, “Eros e civilização”, “Crime e castigo”, “Vento oeste”, “O cúmplice”, “Duelo”, “O jogo das partes”, Reflexos”, “A manta azul” (ou “De bruços”) e “Utopia do jardim-de-inverno”. Esses contos evocam as difíceis relações com o espaço urbano na contemporaneidade e focalizam a quase impossibilidade de convivência entre os protagonistas e as pessoas que os cercam. Os motivos retomam a busca de si mesmo e do outro e, não raro, a alteridade representa um perigo iminente. É importante assinalar que – como anteriormente citado – para Compagnon¹³⁹, a epígrafe é uma “citação por excelência, a quintessência da citação”, e é desencadeadora de todo o texto que a sucede. Por tratar-se de um tipo de referência que, aparecendo na abertura

¹³⁸ Por descreverem espaços incômodos e desconfortáveis em que se encontram os personagens, os textos remetem às experiências memorialísticas do exílio do escritor Edward Said, relatadas em seu livro *Fora do lugar: memórias* (Companhia das Letras, 2004).

¹³⁹ COMPAGNON, 1996, p. 79.

de um texto, logo após o título, serve-lhe como moldura ou comentário introdutório, com o propósito de reafirmar o ponto de vista do texto que introduz ou apresentando-se como uma síntese do tema desenvolvido. Nessa perspectiva, o verso de Manuel Bandeira, retirado de sua “Antologia”¹⁴⁰, convoca o leitor a pensar sobre a “– A dor de ser homem... / Este anseio infinito e vão / De possuir o que me possui.” É, pois, essa dor de existir o tema da quinta parte do livro *Por trás dos vidros*.

Conforme Arêas¹⁴¹, em Modesto Carone, a sinalização das epígrafes envia um recado explícito, provocativo e pouco impudente ao leitor, sublinhando a resistência dos textos, ou porque cedam a uma decisão clara ou por obediência a características objetivas de desarticulação, admitindo o traço desolado, misturado à ironia e ao sarcasmo.

A análise sobre o valor das epígrafes – cuja função de ornamento e autoridade é “tão decisiva, tão solene, tão exorbitante”¹⁴² – amplia os sentidos que as narrativas de Modesto Carone podem apresentar.

Reputado o vigor das epígrafes e a sua faculdade de operar na construção dos sentidos de um texto, pode-se afirmar que a citação de Adorno – anteriormente referida – permite e, de certa forma, ratifica o que se disse sobre o fato de esses contos representarem, ficcionalmente, a alienação e o estrangulamento do sujeito contemporâneo, para o qual não há alternativas de remissão.

Retornando aos tipos de transcendência textual de Gérard Genette, o autor designa o terceiro tipo de *metatextualidade*: a relação, chamada mais corretamente de “commentaire”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo, ou sem mesmo nomeá-lo. *A métatextualité*

[...] c'est, par excellence, la relation critique. On a, naturellement, beaucoup étudié (méta-métatexte) certains métatextes critiques, et l'histoire comme genre; mais je ne suis pas sûr que l'on ait considéré avec l'attention qu'il mérite le fait même et le statut de la relation métatextuelle. Cela pourrait venir.¹⁴³ (GENETTE, 1982, p. 11-12.)

A preocupação de Genette baseia-se na verificação de que, apesar de já se ter estudado certos metatextos críticos e a história da crítica como gênero, talvez não se tenha

¹⁴⁰ BANDEIRA, Manuel. *Poesias Reunidas*: Estrela da Vida Inteira. Livraria José Olympio Editora – 1980. Disponível: <http://www.fisica.ufpb.br/~romero/port/ga_mb.htm> Acesso em: 12 mai. 2010.

¹⁴¹ ARÊAS, 1997, P. 122.

¹⁴² COMPAGNON, 1996, p. 80.

¹⁴³ É, por excelência, a relação crítica. Naturalmente, estudou-se muito (meta-metatexto) alguns metatextos críticos e a história como gênero; mas não estou seguro de que se tenha considerado com a atenção que ele merece o próprio fato e o estatuto da relação metatextual. Isso poderia acontecer. (Tradução Edeluza Almeida.)

considerado com toda a atenção que merece o fato em si e o estatuto da relação metatextual, categoria em que se incluem as resenhas, os resumos, as críticas jornalísticas e acadêmicas.

O quinto tipo de transtextualidade, o mais abstrato e o mais implícito, seria a *arquitecturalidade*. Trata-se de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias, Ensaios*, etc., ou mais frequentemente, infratitular: a indicação *Romance, Narrativa, Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico. Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. Menos ainda talvez o verso como verso, a prosa como prosa ou a narrativa como narrativa. Conforme Genette, a determinação do *status* genérico de um texto não seria sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto. Porém, o fato de esta relação estar implícita e sujeita à discussão ou a flutuações históricas em nada diminuiria sua importância.

Como no livro de Genette, também nesta tese decidiu-se adiar a referência ao quarto tipo de transtextualidade – *hipertextualidade* – considerando que é dele que o autor diretamente se ocupa e, mais especialmente, considerando ser esse o tipo de transtextualidade que melhor se aplicaria às relações que se estabelecem entre a obra de Modesto Carone e a obra de Franz Kafka – *corpus* desta pesquisa. O teórico entende por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chama *hipertexto*) a um texto anterior A (que chama *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário:

C'est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai sùr, hipotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore se greffe et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce á chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l'*hyper-* et le *méta-*) ou texte dérivé d'une autre texte préexistant¹⁴⁴. (GENETTE, 1982, p. 13.)

¹⁴⁴ Então, é isso que eu rebatizo, a partir de agora, como hipertextualidade. Entendo, nisso, toda relação unindo um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei de hipotexto), ao qual ele se prende, de forma que não é aquela do comentário. Como se vê, pela metáfora se prende e pela determinação negativa, esta definição é provisória. Para vermos de outra maneira, coloquemos uma noção geral de texto de segundo grau (eu renuncio à procura, para um uso tão transitório, de um prefixo que seja ao mesmo tempo hiper- e meta-) ou texto derivado de outro texto preexistente. (Tradução Edeluíza Almeida.)

Nota-se que a metáfora criada pela expressão francesa “se greffe”, em português, pode ser traduzida também como “introduz-se”, “enxerta-se”. Ora, nesse sentido, a expressão aproxima-se, por exemplo, da imagem de uma roseira enxertada em outra: o que delas brotar não será nem uma nem outra; será a mistura das duas. Assinala-se que, para Genette, esta derivação de texto de segundo grau – ou de segunda mão – pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto “fala” de um texto. Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que o autor qualifica – segundo ele, provisoriamente ainda – de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. Nas palavras do autor:

Cette dérivation peut être soit de l’ordre, descriptif et intellectuel, ou un métatexte [...] “parle” d’un texte. Elle peut être d’un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d’une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu’en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer¹⁴⁵. (GENETTE, 1982, p. 13.)

O hipertexto seria mais frequentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra, por assim dizer, automaticamente no campo da literatura.¹⁴⁶

A partir dessa definição, Genette classifica quatro tipos de hipertextos, os quais considera gêneros hipertextuais canônicos: a paródia (transformação semântica), o pastiche, a charge e o travestimento (transformação estilística). Para o autor, a paródia e o travestimento estabelecem uma relação de transformação entre o hipertexto e o seu hipotexto. Por outro lado, a charge e o pastiche são próprios da relação de imitação entre os textos.

Le travestissement burlesque modifie donc le style sans modifier le sujet; inversament, la “parodie” modifie le sujet sans modifier le style, et cela de deux façons possibles: soit em conservant le texte noble pour l’appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d’actualité): c’est la parodie stricte [...] soit em forgent par voie d’imitation stylistique um nouveau texte noble pour l’appliquer à un sujet vulgaire: c’est le pastiche herói-comique [...] Parodie stricte et pastiche herói-comique ont donc en

¹⁴⁵ Esta derivação pode ser descritiva, intelectual, ou seja, um metatexto [...] “fala” de um texto. Pode ser de outro tipo, de forma que B não faça referência a A, mas que não poderia existir como tal sem A, disso resulta o termo de uma operação à qual chamarei [...] de transformação, e que por conseguinte, ele evoca mais ou menos claramente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. (Tradução Edeluíta Almeida.)

¹⁴⁶ A propósito, um exemplo claro de hipertexto seria o “Pierre Menard”, de Borges, que deriva de *Dom Quixote*, como explicitado anteriormente.

commun, malgré leurs pratiques textuelles tout à fait distinctes (adapter un texte, imiter un style), d'introduire un sujet vulgaire sans attendre à la noblesse du style, qu'ils conservent avec le texte ou restituent par voie de pastiche. Ces deux pratiques s'opposent ensemble, par ce trait commun, au travestissement burlesque: ainsi peut-on les ranger ensemble sous le terme commun de parodie, que l'on refuse du même geste au travestissement¹⁴⁷. (GENETTE, 1982, p. 35.)

Para uma melhor compreensão das práticas hipertextuais, o autor elabora a seguinte tabela:

sujet style	noble	vulgaire
noble	GENRES NOBLES (épopée, tragédie)	PARODIES (parodie stricte, pastiche héroï-comique)
vulgaire	TRAVESTISSEMENT BURLESQUE	GENRES COMIQUES (comédie, récit comique)

FIGURA 1 – Esquema das práticas hipertextuais
Fonte: GENETTE, 1982, p. 36.

O esquema das práticas hipertextuais classificadas por Genette considera: a) a tragédia e a epopeia como gêneros de estilo nobre que tratam de temas nobres; b) as paródias e os pastiches seriam de estilo nobre, mas com temas vulgares; c) o travestimento burlesco como um estilo vulgar, cujo assunto é nobre; d) a comédia e a narrativa cômica como estilo vulgar, que trata de temas vulgares.

¹⁴⁷ O travestimento burlesco modifica o estilo, sem modificar o assunto; inversamente, a “paródia” modifica o assunto sem modificar o estilo, e isso de duas formas possíveis: seja conservando o texto nobre para aplicá-lo o mais literalmente possível a um assunto vulgar (real e da atualidade): é a paródia restrita [...] seja forjando, por via da imitação estilística, um novo texto nobre para aplicá-lo a um assunto vulgar: é o pastiche heróico-cômico [...]. Paródia restrita e paródia heróico-cômica têm em comum, apesar de suas práticas textuais totalmente distintas (adaptar um texto, imitar um estilo), a tarefa de introduzir um assunto comum sem esperar a nobreza do estilo que eles conservam com o texto ou restituem através do pastiche. Estas duas práticas se opõem juntamente, por este traço comum, ao travestimento burlesco: assim se pode organizá-los juntos sob o termo comum de paródia, que se recusa da mesma maneira ao travestimento. (Tradução Edeluíta Almeida.)

O autor assegura que todas essas práticas derivam da transformação ou da imitação de um primeiro texto – o hipotexto – e apresenta vários exemplos da literatura ocidental que representariam bem esses tipos de práticas e expõe, em um capítulo de seu livro, o “Tableau général des pratiques hypertextuelles”:

relation \ régime	ludique	satirique	sérieux
transformation	PARODIE <i>(Chapelain décoiffé)</i>	TRAVESTISSEMENT <i>(Virgile Travesti)</i>	TRANSPOSITION <i>(le Docteur Faustus)</i>
imitation	PASTICHE <i>(l’Affaire Lemoine)</i>	CHARGE <i>(A La manière de...)</i>	FORGEIRE <i>(la Suite d’Homère)</i>

FIGURA 2 – Tabela geral das práticas hipertextuais
Fonte: GENETTE, 1982, p. 45.

Por esta tabela, é possível verificar que o autor considera que as práticas hipertextuais podem ser: a) no que diz respeito à relação de transformação: paródia, travestimento, transposição; b) no que diz respeito à imitação: pastiche, charge, forjação; c) no que diz respeito ao regime lúdico: paródia ou pastiche; d) como regime satírico: travestimento ou charge; e) como regime sério: transposição ou forjação.

Genette dedica grande parte de sua obra à exemplificação dos tipos de práticas hipertextuais, mas merece maior atenção a “transposição”, ou transformação séria, sobre a qual o autor afirma: “[...] est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles [...] que par l’importance historique et l’accomplissement esthétique de certaines oeuvres qui y ressortissent.”¹⁴⁸

Para o autor, a paródia pode se resumir a uma modificação pontual, às vezes mínima, ou redutível a um princípio mecânico, como o lipograma ou a translação lexical; o travestimento se definiria, de forma exaustiva, como um tipo único de transformação

¹⁴⁸ “[...] é sem dúvida a mais importante de todas as práticas hipertextuais [...] pelo significado histórico e desempenho estético de certas obras. (Tradução Edelzufta Almeida.) GENETTE, 1982, p. 291.

estilística (a trivialização); o pastiche, a charge, a forjação seriam todas da ordem da imitação, geralmente complexa, mas inteiramente prescrita pela natureza do modelo. Com algumas exceções, todas essas práticas permitiriam a produção de textos breves. Por meio da transposição, no entanto,

Peut s’investir dans des oeuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l’amplitude textuelle et l’ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu’a masquer ou faire oublier leur caractere hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu’elle met en oeuvre¹⁴⁹. (GENETTE, 1982, p. 292.)

Mesmo afirmando a elevada importância da transposição, Genette admite que as transposições singulares procedem de várias dessas operações ao mesmo tempo e que, portanto, uma taxonomia hierárquica dessas subdivisões não funcionaria. O autor descreve dois tipos de transposição: a) as “transpositions formelles”, que não deverão atingir o sentido, como é o caso da tradução (transposição linguística); b) as “transpositions thématiques”, em que a transformação (manifestada ou oficial) do sentido faz parte do propósito¹⁵⁰.

No que diz respeito, especialmente, à hipertextualidade, é importante assinalar que alguns títulos dos contos de Carone aludem, diretamente, a notáveis produções culturais e literárias, constituindo-se, na perspectiva da teoria das transtextualidades de Genette como formas hipertextuais.

As águas de março, por exemplo, são tema de uma das músicas populares brasileiras mais conhecidas. Composto por Antônio Carlos Jobim e lançado no formato compacto em disco de 1972¹⁵¹, “Águas de março” é um poema substantivo e, no real sentido desta palavra, parece querer designar a substância e a importância das coisas. Isso é reforçado pelo verbo “ser” no singular, no presente do indicativo – é – que apontaria para uma existência que se pretende absoluta, como se pode notar nos versos que se seguem:

É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o sol
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol
[...]
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração
pau, pedra, fim, caminho
resto, toco, pouco, sozinho

¹⁴⁹ Pode-se investir em obras de vastas dimensões, como *Fausto* ou *Ulisses*, cuja amplitude textual e ambição estética e/ou ideológica vai até mascarar ou fazer esquecer seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada à diversidade dos procedimentos transformacionais que ela opera. (Tradução Edeluíta Almeida.)

¹⁵⁰ GENETTE, 1982, p. 293.

¹⁵¹ Zen Produtora Cinematografica e Editora, 1972.

caco, vidro, vida, sol, noite, morte, laço, anzol¹⁵²
(JOBIM, 2011.)

Paradoxalmente, no entanto, uma análise coerente do conjunto dos versos indica o fim de um ciclo – o verão – marcado pelas águas de março, com suas chuvas torrenciais que tudo arrasta. Algumas palavras dos dois últimos versos transcritos acima justificariam esta afirmativa: pau, pedra, caco, vidro, morte, laço, anzol.

Em Carone, “Águas de março” é a metáfora para fim de um relacionamento entre o narrador do conto e uma mulher – que fala sem parar à sua frente – cuja abundância de palavras é como o “volume de água crescendo”¹⁵³. A cena se passa em uma mesa de bar, envolvida em um aspecto sombrio, que causa a impressão de que o narrador será devorado pela força daquelas águas. Como em Tom Jobim, o conto de Carone exprime a dureza da vida, e a realidade de que as coisas que agora são – substância, essência – logo mais, no instante seguinte, poderão não ser mais; terão passado.

“Sagração da primavera” faz alusão à música de autoria do russo Igor Stravinsky, tema do balé francês que estreou no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris, no ano de 1913.

Em Carone, “Sagração da primavera” relata o ritual amoroso envolvendo o narrador personagem e uma mulher chamada Aurora, com o qual haviam “saudado a primavera”¹⁵⁴. O narrador observa: “Evidentemente a questão não é ociosa – ela toca a raiz do mito. Basta ver que a primavera atormenta o ano com seus buquês e a comunhão dos corpos só refaz o fenômeno se neles repõe o fervor.”¹⁵⁵ Ao contrário, no entanto, do que a primavera poderia traduzir – expressão de beleza e celebração espontânea da vida – o conto aponta para uma direção oposta: “no meio do silêncio, meu único refúgio é lembrar que setembro é um mês cruel.”¹⁵⁶ Tudo naquela relação não ultrapassaria os limites da burocracia, e o relacionamento tende a se esfacelar.

O conto “Eros e civilização”, de Modesto Carone, é uma narrativa marcada por simbolismos e sugestões eróticas que permeiam o encontro do narrador com uma mulher chamada de Marta: “Era tarde quando Marta abriu as pernas. Havia pouca luz no quarto, mas isso não impedia que as lâminas dos pequenos lábios rasgassem a obscuridade com reflexos intermitentes.”¹⁵⁷ Nota-se, entretanto, que nada há de pornográfico no texto. Ao contrário, o

¹⁵² JOBIM, Antônio Carlos. “Águas de março”. Disponível em: < <http://letras.terra.com.br/tom-jobim/49022/>> . Acesso em: 21 de janeiro de 2011.

¹⁵³ CARONE, 2007, p. 164.

¹⁵⁴ CARONE, 2007, p. 167.

¹⁵⁵ CARONE, 2007, p. 167.

¹⁵⁶ CARONE, 2007, p. 168.

¹⁵⁷ CARONE, 2007, p. 168.

conto, de pouco mais de uma página, trata, elegante e distintamente, dos jogos eróticos do casal em um quarto que bem poderia ser de um motel ou de um prostíbulo, fenômeno que pode ser inferido pelas revelações finais do narrador: “Os olhos porém continuavam magoados, não sei de de ódio ou de simples melancolia. Foi por isso que abri as portas de par em par e fui enfrentar a noite sem nenhuma esperança de compensação simbólica.”¹⁵⁸

Vale ressaltar que *Eros e civilização* é, talvez, a mais importante obra do filósofo alemão Herbert Marcuse (Berlim, 1898 – Starnberg, 1979), em que o autor discute a repressão sexual e utiliza conceitos psicanalíticos para melhor explicitá-la. Marcuse declara, em seu “Prefácio Político” à publicação de 1966:

A tese de *Eros e Civilização*, mais completamente desenvolvida no meu livro *One-Dimensional Man*, era que o homem só podia evitar a fatalidade de um Estado de Bem-Estar Social através de um Estado Beligerante mediante o estabelecimento de um novo ponto de partida, pelo qual pudesse reconstruir o sistema produtivo sem aquele ascetismo do mundo interior que forneceu a base mental para a dominação e a exploração. Essa imagem do homem era a negação determinada do super-homem de Nietzsche: um homem suficientemente inteligente e suficientemente saudável para prescindir de todos os herois e virtudes heroicas, um homem sem impulsos para viver perigosamente, para enfrentar o desafio; um homem com a boa consciência para fazer da vida um fim em si mesmo, para viver com alegria uma vida sem medo. Sexualidade polimórfica foi a expressão que usei para indicar que a nova direção de progresso dependeria completamente de oportunidade de ativar necessidades orgânicas, biológicas, que se encontram reprimidas ou suspensas, isto é, fazer do corpo humano um instrumento de prazer e não de labuta. A velha fórmula, o desenvolvimento das necessidades e faculdades predominantes, pareceu-me inadequada; a emergência de novas necessidades e faculdades, qualitativamente diferentes, pareceu-me ser o pré-requisito e o conteúdo da libertação. (MARCUSE, 1975, p. 14-15.)

Considerado como o filósofo da Revolução, Marcuse teria inspirado diversos debates descritos como subversivos. E é exatamente neste autor que Carone encontra aspectos para a temática do referido conto sobre a tensão entre a libido e a dessexualização humana, em uma sociedade administrada que, por meio da sublimação do prazer, reduz o homem e sua existência ao trabalho alienado e às compensações do consumo.

“Crime e castigo” é outra importante construção paratextual. *Crime e castigo* é um romance do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881). Em Carone, a narrativa descreve uma cena em que um escriturário – o narrador – recebe em sua sala uma mulher chamada de Milena, com quem teria se relacionado em um passado distante. A mulher lhe expõe o descontentamento pelos ressentimentos causados por ele e faz-lhe ameaças com uma

¹⁵⁸ CARONE, 2007, p. 170.

perigosa espada. O narrador sequer se lembra do “código pessoal”¹⁵⁹ da mulher – que lhe chama por um apelido da juventude. Apesar das tentativas, o narrador não consegue dissuadir a mulher do propósito da agressão. A última parte do conto apresenta-se como um panorama impressionante:

[...] a espada começou a subir resplandecente à altura do peito e desceu seca sobre os meus punhos. Escutei o barulho do metal nos ossos enquanto o sangue espirrava em cima do tampo de madeira; o mais curioso é que me distanciava da cena para vê-la através da janela. Creio porém que a experiência foi fecunda, pois ao enxergar as mãos decepadas fui invadido pelo alívio de quem espia a própria culpa. (CARONE, 2007, p. 172.)

Como em Dostoievski, o personagem caroneano também expia a sua culpa, mas de forma mais inusitada, com a amputação de membros de seu corpo, como única maneira de purificar-se dos crimes cometidos contra aquela mulher. Note-se que em Carone, na expressão “espia a própria culpa”, o verbo é “espionar” – olhar, espionar – e não “expiar” – remir ou reparar. Trata-se de um interessante jogo de linguagem que se articula com o fato descrito: o personagem sai da cena e a observa à distância; espreita, através da janela, um outro crime que se comete.

Em “Duelo”, de Carone, relata-se a guerra psicológica entre pai e filho. Narrada em primeira pessoa, pelo filho, que não suporta a arrogância do pai e a forma humilhante como este o tratava – cujo repertório incluía da “persuasão retórica ao terror”¹⁶⁰ – e, por isso, prepara um instrumento para cometer o parricídio. O texto apresenta frases como:

Eu já não suportava a arrogância de meu pai quando decidi acabar com ele. É evidente que minha primeira providência foi encontrar uma arma efizaz. Guiado mais pelo instinto do que pela memória, descobri a foice. [...] Levei o instrumento na manhã seguinte ao afiador do bairro; reluzente como um desafio, a foice ficou pronta à tarde; tomei o cuidado de envernizar o cabo antes de guardá-la em pé no armário do corredor.[...] Já disse que não suportava a arrogância de meu pai: reconheço que a afirmação é abstrata. Seria necessário viver a humilhação do dia-a-dia para poder entendê-la. (CARONE, 2007, p. 178-179.)

Apesar da forma elegante como se descreve o momento do crime, reconhece-se, na cena, os requintes de crueldade – excessiva e friamente calculados – que marcam os espaços contemporâneos e as páginas policiais dos jornais diários:

Recebi a violenta chicotada na face esquerda e caí no assoalho; mesmo atordoado estava convencido de que se me levantasse e corresse ele me seguiria. Foi o que aconteceu [...] puxei a foice de dentro [do armário] e girei-a no ar com um jogo de cintura perfeito; a lâmina acertou a ave [de

¹⁵⁹ CARONE, 2007, p. 171.

¹⁶⁰ CARONE, 2007, p. 179.

rapina] no meio da cabeça. [...] o animal desabou na penumbra esguichando sangue pelas paredes. Refeito do susto, esquartejei-o em alguns minutos. (CARONE, 2007, p. 180.)

Todos os pormenores causam perplexidade no leitor, mas é o final da narrativa que mais surpreende: “Ao me retirar com as barras das calças ensopadas, notei pela janela que estava fazendo um luar esplêndido: imagino que o sangue coagulou logo. Seja como for, a porta do corredor está travada com ferrolho e vai ficar fechada enquanto eu viver nesta casa.” (CARONE, 2007, p. 180.)

No que diz respeito a esse texto, é importante notar que, ao contrário do que a leitura do título faria supor – ser a narrativa uma alusão ao conto “Duelo”¹⁶¹, de João Guimarães Rosa – o que se percebe é que se faz, aqui, é uma reescrita da *Carta ao pai*, de Kafka, mas como um desfecho diferente: em “Duelo”, talvez se possa afirmar que o filho Kafka se faz vingar, acertando as contas com o pai tirano.

Como já se demonstrou em parte – e o último capítulo desta tese ratificará a afirmação – os textos do escritor Modesto Carone que se constituem objeto desta pesquisa figuram, em um certo sentido, como transposições temáticas dos textos de Franz Kafka, uma vez que reapresentam as experiências angustiantes de sujeitos alienados em um mundo complexo e caótico, como o fez Kafka.

Sobre a temática dos ecos de um texto em outro, notável também é o ensaio “Ressonâncias”, de Antonio Candido¹⁶², em que o autor discute a impregnação entre textos. Candido inicia afirmando que a fertilização entre os textos literários é e sempre foi um dos meios mais correntes de composição, havendo épocas – como no Classicismo nas literaturas ocidentais modernas – em que o autor deixava clara a sua dívida e praticava a imitação como quem procurava fundamento e nobreza para o que escrevia. Ser parecido ou reproduzir era condição de dignidade literária e, por essa razão, todos queriam ser ou parecer derivados.

Apesar de declarar ter-se tornado uma moda dizer que um texto se constitui mais a partir de outros do que a partir dos movimentos da alma ou dos aspectos do mundo, esse

¹⁶¹ “Duelo” é um dos contos que integram o livro de estreia de Guimarães Rosa, *Sagarana* (1946). Conta-se, nesta narrativa, a história do capiau Turíbio Todo, que testemunha a traição de sua mulher com o ex-militar Cassiano Gomes, e planeja vingança, mas mata, por engano, o irmão do adúltero. Cassiano persegue Turíbio para vingar o assassinio do irmão. Turíbio refugia-se no sertão de Minas Gerais, perseguido por Cassiano. Trava-se, durante meses, uma luta que mais se assemelha a uma caçada, em que cada um é, ao mesmo tempo, perseguidor e perseguido. Por vezes, os inimigos se desencontram por pouco. Cassiano morre por conta de problemas cardíacos, mas antes de morrer, ajuda com liberalidade um capiau que vive na miséria, chamado Timtim Vinte-e-Um. Turíbio, ao saber da morte do adversário, volta, de São Paulo, para os braços da mulher. Vinte-e-Um, porém, encontra-o no sertão e o mata, cumprindo, dessa forma, a vingança que prometera a Cassiano. (ROSA, 2007, p. 175-208.)

¹⁶² Texto publicado no livro de ensaios do autor, *O albatroz e o chinês*, em 2004.

ensaio traz uma importante contribuição do autor sobre a temática que, com “sensibilidade atual”, nomeia “ressonância” o que concebe como um eco de um texto em outro, e expõe: “sem pretensão conceitual, seria possível distinguir dois tipos principais de *ressonância*, que poderiam ser denominados *inspiração* e *citação*”.¹⁶³

Para Candido,

Na *inspiração*, o texto gerador fornece ao texto receptor uma ou mais ideias que contribuem para a sua configuração, tendo um caráter de generalidade que afeta o significado final do todo ou de uma das suas partes. É portanto algo essencial, mesmo quando expresso por palavras diferentes das que ocorrem no texto gerador, pois o que ela transpõe são temas. A *citação*, ao contrário, é algo acessório e particular em relação ao significado geral, ou parcial, pois consiste em transpor palavras ou frases que não os afetam necessariamente, mas aumentam a eficiência localizada do discurso, por lhe darem maior beleza ou alcance. Forçando a nota, e falando como se fosse possível existir ideia sem palavra e vice-versa, poderíamos dizer que a *inspiração* consiste sobretudo na impregnação de ideias, enquanto a *citação* é transporte de palavras. Portanto, a primeira afeta a estrutura e a mensagem, enquanto a segunda é mais uma questão de estilo. (CANDIDO, 2004, p. 43-44. Grifos do autor.)

O texto de Candido desenvolve-se apresentando exemplos de um e de outro processo por ele descritos e, na conclusão, o autor lembra que, conforme o dicionário, “ressonâncias” pode significar não apenas “correlação de sons”, mas, também, “propriedade de aumentar a duração ou intensidade do som” e encerra suas reflexões com o que considera uma “advertência”: “seja nos casos de inspiração, seja nos de citação, convém sempre pisar com cuidado, pois, como costumava dizer Antonio Soares Amora, é difícil distinguir entre influência e coincidência...”¹⁶⁴

As teorias aqui expostas – especialmente os conceitos de hipertextualidade (mais especificamente o conceito de transposição do sentido), de Genette, e de inspiração, de Candido, fundamentam o argumento de que as narrativas de Modesto Carone podem se configurar como “la littérature au second degré”¹⁶⁵: não poderiam existir da forma que existem sem a ficção do escritor tcheco, posto que é resultado, entre outros aspectos, de um exercício laborioso de tradução, simultâneo à criação literária, possibilitando uma intersecção de tarefas. Como em Kafka, nota-se que alguns personagens caroneanos transitam entre a realidade e o surrealismo, explicitando, de forma instigante, as experiências cotidianas. Além

¹⁶³ CANDIDO, 2004, p. 42. Grifos do autor.

¹⁶⁴ CANDIDO, 2004, p. 51.

¹⁶⁵ É importante lembrar que, na teoria elaborada por Gérard Genette, não pesa sobre a expressão “second degré” o valor pejorativo de literatura menor. Trata-se, apenas, de identificar aspectos e fenômenos que possibilitam a aproximação entre textos, permitindo aproximar os seus recursos estéticos e literários, de forma que se possa afirmar que um texto B não poderia existir *como existe* sem um texto A. (Grifo da autora.)

disso, Modesto Carone opta, como Kafka, pelas formas breves – o conto – que, como narrativa, é um texto composto dentro de limites: limite de espaço, limite de tempo ficcional, limite de ação na história, limite de personagens, limite de páginas, limite de duração da leitura – mas, também como em Kafka são textos assinalados por uma extraordinária polissemia. Os aspectos citados transformam o conto em uma forma narrativa que apresenta como singular aspecto a concentração de recursos narrativos. No entanto, apesar de se encontrar nos estudos literários exposições e estudos recorrentes sobre sua definição, o conto ainda se situa em um terreno de imprecisão reflexiva, “visto que o gênero agrada àqueles leitores que se deixam fascinar pela aparente facilidade de uma leitura rápida e descomprometida”¹⁶⁶ – assertiva que, em nossas investigações, parece não se sustentar.

Retomando aqui o texto de Antonio Candido, é importante notar que o autor afirma que a inspiração e a citação podem processar-se de forma deliberada ou involuntária e, no trabalho crítico, o reconhecimento da inspiração é mais hipotético e quase sempre aproximativo, enquanto a citação pode ser comprovada objetivamente, representando, portanto, menor risco para o estudioso.

Na perspectiva da contiguidade existente entre os textos dos autores estudados – contiguidade cujos fundamentos estão no bojo desta pesquisa – é mister referir-se aos estudos da pesquisadora Sandra Nitrini. Em seu livro *Literatura Comparada* (Edusp, 2000), referindo-se a Paul Valéry, a autora afirma que o problema da influência¹⁶⁷ se reduz ao estudo de uma misteriosa afinidade espiritual entre dois espíritos ou temperamentos. Esse mecanismo da influência ocorreria em dois planos paralelos: o choque recebido faz com que o autor influenciado se volte para a própria personalidade; provoca também a ruptura de seus liames com ídolos dos quais se nutrira até então. Para Nitrini, esse duplo movimento revelaria uma marca paradoxal na concepção de influência valeryana:

De um lado, o escritor mais profundamente influenciado poderia ser o mais original. De outro, a influência mais estimulante é a que leva um escritor a rejeitar uma influência. O escritor se libera de uma influência por outra. No cerne da concepção de influência de Valéry existe a convicção de que o escritor atinge sua identidade valendo-se dos exemplos dos outros e, também, de que ele tem necessidade de se distinguir dos outros de qualquer maneira. (NITRINI, 2000, p. 134.)

¹⁶⁶ OLIVEIRA, 2005, p. 75.

¹⁶⁷ Nesta tese, preferiu-se utilizar expressões como “percepção estética” em vez de “influência”, por considerar que o conceito de influência pertenceria a teorias datadas, dos estudos iniciais – porém imprescindíveis – da *Literatura Comparada*. Por esse motivo, o conceito de influência não se mostraria adequado ao que se discute neste trabalho.

A pesquisadora acrescenta que a influência recebida não minimiza em nada a originalidade que, no fundo, é uma das formas de influência, e cita Valéry: “Dizemos que um autor é *original* quando ignoramos as transformações ocultas que modificaram os outros nele; queremos dizer que a dependência *daquilo que faz* em relação *àquilo que foi feito* é excessivamente complexa e irregular.”¹⁶⁸ Esta afirmação aplica-se, efetivamente, aos estudos comparativos dos textos de Modesto Carone e Franz Kafka: os textos de Carone são, por certo, em certo sentido, transformações dos textos de Kafka, mas essa transformação opera-se de maneira complexa e irregular. Disso decorre a dificuldade – mas não a impossibilidade – de se demonstrar a aproximação entre as narrativas dos dois autores.

A recuperação histórica das teorias sobre o dialogismo, a intertextualidade e a transtextualidade, elaborada neste capítulo, justifica a afirmação de que a ficção de Modesto Carone é, de uma forma ou de outra, a reescrita de textos que o precedem e, mais especialmente, de textos de Franz Kafka, considerada a intensa tarefa de tradução exercida por Carone – fato que o teria feito incorporar elementos kafkianos em sua maneira mesma de dizer a literatura.

Contudo, tratar-se-ia o vínculo que prende a obra *Por trás dos vidros*, de Modesto Carone, à obra *Narrativas do espólio*, de Franz Kafka, especialmente de um hipertexto (na percepção de Gérard Genette), ou de um caso de inspiração (na percepção de Antonio Candido)? A intensidade com que Carone teria sido influenciado por Kafka fá-lo-á menos original? Quais são os elementos e fenômenos evidentes nas obras dos autores que constituem o *corpus* desta investigação que permitiriam comprovar essas afirmações?

O próximo capítulo – ainda essencialmente teórico, pela necessidade de melhor se justificar a tese aqui proposta – apresentará teorias da tradução, com o propósito de fazer refletir sobre as relações desta tarefa com a experiência transtextual e sobre o modo como isso se articula com a análise comparativista dos textos estudados.

¹⁶⁸ VALÉRY. *Apud* NITRINI, 2000, p. 134.

**4 TORRES DE BABEL E PONTES SOBRE RIOS: A EXPERIÊNCIA DA
TRADUÇÃO**

*Nem sempre as figuras são discerníveis, mas através dos
fragmentos recomponho cenas de sonhos esquecidos.
Modesto Carone, “O ponto sensível”*

A relação entre a escrita de um autor com aqueles que o antecedem, portanto com a tradição, por certo, há muito, faz parte das maiores preocupações dos pesquisadores dos estudos literários. Ricardo Piglia, em *Memoria y tradición* (1991), afirma que, para um escritor, a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, de onde se falam todas as línguas, em que os fragmentos e os tons de outras línguas voltam como se fossem recordações pessoais, às vezes, com mais nitidez que as recordações vividas. Para o escritor argentino, a tradição tem a estrutura de um sonho, restos perdidos que reaparecem, máscaras incertas que encerram rostos queridos e “escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito”¹⁶⁹. Piglia – na mesma direção do que afirma Michel Schneider, como se demonstrou na introdução deste trabalho – considera que as palavras não são propriedades privadas e, nesse sentido, a literatura é feita de roubos e lembranças, nunca de todo deliberados, nunca demasiadamente inocentes, e a tradição, seria, portanto, os resíduos do passado cristalizados que se filtram no presente. O escritor trabalharia no presente com os rastros de uma tradição perdida. “Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima.”¹⁷⁰ Assim, criar uma obra implica a passagem pelo que pertence ao outro, ou a todos, é a travessia do outro, é a relação com a alteridade. Nesta perspectiva, a criação pode, também, implicar a passagem pelo estrangeiro, pela língua do outro – ou pela tradução.

Octavio Paz, em *Traducción: literatura y literalidad* (1981) – livro em que expõe a tradução de quatro poemas para confirmar a sua hipótese, discutida no prefácio, de que a tradução, em particular da poesia, é também uma criação – afirma que aprender a falar é aprender a traduzir; quando um menino pergunta à sua mãe pelo significado desta ou daquela palavra, o que realmente lhe pede é que traduza para a sua linguagem o termo desconhecido. Para Paz, no passado, a tradução dissipava dúvida:

si no hay una lengua universal, las lenguas formam una sociedad universal en la que todos, vencidas ciertas dificultades, se entienden y comprenden. Y se comprenden porque en lenguas distintas los hombres dicen siempre las mismas cosas. La universalidad del espíritu era la respuesta a la confusion babélica: hay muchas lenguas, pero es sentido es uno.¹⁷¹ (PAZ, 1981, p. 7.)

¹⁶⁹ Escrever é uma tentativa inútil de esquecer o que está escrito. (Tradução livre.) PIGLIA, 1991, p. 60.

¹⁷⁰ Tudo é de todos, a palavra é coletiva e anônima. (Tradução livre.) PIGLIA, 1991, p. 60.

¹⁷¹ Se não há uma língua universal, as línguas formam uma sociedade universal em que todos, vencidas certas dificuldades, entendem-se e se compreendem. E se compreendem porque, em línguas distintas, os homens dizem sempre as mesmas coisas. A universalidade do espírito era a resposta à confusão babélica: há muitas línguas, mas o sentido é único. (Tradução livre da autora.)

Conforme Paz, existem variedades e heterogeneidades de civilizações e no interior de cada civilização renascem as diferenças: as línguas que nos servem para nos comunicarmos também nos encerram em uma malha invisível de sons e significados, de modo que as nações são prisioneiras das línguas que falam. Dentro de cada língua se reproduzem as divisões: épocas históricas, classes sociais, gerações. Assim também seriam as relações entre indivíduos isolados, que pertencem a uma mesma comunidade: cada um é um emparedado em seu próprio eu. Para o autor, tudo isso deveria constituir-se problemas para os tradutores, mas, ao contrário, traduz-se mais e mais. A razão desse paradoxo seria o seguinte: se, por um lado, a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra, por outro, revela-as mais plenamente: graças à tradução nos inteiramos de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo distinto do nosso. Em um extremo, o mundo se nos apresenta como uma coleção de heterogeneidades; em outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Assim, nenhum texto é inteiramente original, porque a linguagem mesma, em sua essência, é já uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas este raciocínio poderia inverter-se sem perder a validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e, assim, constitui um texto único.

Octavio Paz argumenta que a tradução, em todos os casos, incluindo aqueles em que só é necessário traduzir o sentido, como nas obras de ciência, implica uma transformação do original. E essa transformação, para Paz, não é nem pode ser senão literária, porque todas as traduções são operações que se servem dos dois modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, reduzem-se todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece – seria impossível – na outra língua. Não obstante, está presente sempre, porque a tradução, sem dizê-lo, menciona-o constantemente ou o converte em um objeto verbal que, ainda distinto, o reproduz: metonímia ou metáfora. Nas duas, a diferença das traduções explicativas e das paráfrases são formas rigorosas e que não estão reunidas com exatidão: a primeira é uma descrição indireta e, a segunda, uma equação verbal.

Paz desenvolve o seu texto afirmando ainda que traduzir “es muy difícil – no menos difícil que escribir textos más o menos originales – pero no es imposible”¹⁷². No que diz respeito à tradução poética, tratar-se-ia de uma operação análoga à criação poética, por exigir do tradutor uma competência específica própria à criação dos textos literários. A

¹⁷² “[...] é muito difícil – não menos difícil que escrever textos mais ou menos originais – mas não é impossível. (PAZ, 1981, p. 12. Tradução livre da autora.)

tradução e a criação seriam operações semelhantes e, em alguns casos, como os de Baudelaire e Ezra Pound, muitas vezes a tradução seria indistinta da criação. Haveria, também, uma interdependência entre criação e imitação, tradução e obra original.

Como se vê, pelos autores citados, a análise da produtividade dos textos leva à investigação sobre as relações que esses estabelecem entre si, para verificar a presença de um texto em outro – reflexões que, por conseguinte, conduzem, também, às análises sobre a tradução de uma obra.

No que concerne ao gênero da tradução, Jakobson distingue três formas, quais sejam: 1) a intralingual, que interpreta signos linguísticos por meio de outros signos de uma mesma língua; 2) a interlingual, que interpreta signos linguísticos por meio de uma outra língua e a 3) tradução intersemiótica ou transmutação, que interpreta signos linguísticos por meio de signos não-linguísticos¹⁷³.

A forma de tradução que interessa à investigação proposta por esta tese é a interlingual: verter o texto do alemão para o português – ou seja, a tradução “propriamente dita”¹⁷⁴ – mais especialmente, a tradução das obras literárias do escritor Franz Kafka feita pelo escritor Modesto Carone, considerado o principal tradutor de Kafka na Brasil.

Conforme Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, assim como as manifestações da vida estão no mais íntimo vínculo com o que vive, assim também a tradução procede do original, e o sucede, assinalando a sua renovação e atualização – a sua “pervivência”. Para Benjamin, mais do que meras mediações, as traduções nascem quando, em sua pervivência, uma obra alcança a época de sua glória. Nas traduções, a vida do original, em renovação constante, alcança um outro e mais extenso desdobramento.¹⁷⁵

Contudo, conforme Modesto Carone, em seu ensaio “Alguns comentários pessoais sobre a tradução literária”, a tradução encerra dificuldades em função das quais a poesia se perde e, declara o autor:

Todos nos estamos conscientes de que a matéria que a poesia organiza, nos seus momentos de maior felicidade, atinge um grau de condensação e complexidade na língua de partida que mesmo a tradução mais laboriosa e competente não consegue igualar na língua de chegada. Desse modo, não parece pessimismo ou exagero afirmar, como o faz o comparatista Henry Gifford – cujas formulações teóricas sucintas sustentam esse trabalho –, que a obra traduzida nunca pode ser mais que uma pintura a óleo reproduzida em preto e branco. (CARONE, 2009, p, 107.)

¹⁷³ DERRIDA, 2006, p. 23.

¹⁷⁴ JAKOBSON apud DERRIDA, 2006, p. 23.

¹⁷⁵ CASTELO BRANCO, 2008, p. 53.

Os estudos sobre a tradução, principalmente a partir dos anos 80, demonstram que não se traduz num vácuo temporal e cultural, no qual uma ideia formulada em uma língua pode ser automaticamente transposta para outra língua como se se tratasse de uma operação matemática de equivalências entre palavras mediadas por um dicionário¹⁷⁶.

Haroldo de Campos, em seu singular e pertinente texto “Da tradução como criação e como crítica”, remete-se ao ensaísta Albercht Fabri (Alemanha) que, em artigo de 1958, escrevera sobre o problema da linguagem artística, desenvolvendo a tese de que “a essência da arte é tautologia”; as obras de arte são, não significam. No que diz respeito especialmente à linguagem literária, Fabri sustentara que o próprio desta é a “sentença absoluta”, aquela “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, “a que não é outra coisa senão seu próprio instrumento”. Por essa razão, não se pode traduzir uma obra de arte, pois “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra”. Assim, toda tradução seria crítica, considerando que não se pode traduzir o que é linguagem em um texto, mas o que é não-linguagem¹⁷⁷.

A tradução é também uma criação, considerando que o tradutor – principalmente em se tratando de texto literário – necessita de habilidades e competências específicas para a tarefa complexa que desenvolve no processo tradutório, envolvendo, inclusive, a produção e a recepção de textos e a tomada de decisões na recriação de um texto em uma nova língua e cultura. Assim, a tradução – que exige engajamento, responsabilidade, pois que “tarefa” – teria como finalidade exprimir a relação mais íntima entre as línguas: restituir, em uma experiência pós-babélica, o sentido ao texto original, cujo elo ou obrigação da dívida passa entre dois textos, duas produções, duas criações.

Para Tânia Carvalhal, em sua obra já citada,

A tradução de um texto raramente é independente do sistema que está destinado a acolhê-la e, por isso, uma tradução dinâmica é aquela que integra o texto produzido na tradição do sistema que o acolhe. (CARVALHAL, 1992, p. 71.)

Dessa forma, compreende-se que a tarefa do tradutor, em um exercício consciente de seu trabalho, requer uma formação especializada e uma contínua qualificação, a fim de que o resultado seja, de fato, uma nova criação e assegure ao original a sua glória – para citar Benjamin.

¹⁷⁶ PAGANO et. al. 2000, p. 14.

¹⁷⁷ CAMPOS, 1992, p. 31-32.

A propósito da competência do tradutor, é interessante assinalar que Carone assegura que é evidente que o exemplo mais extremo e mais radical de passagem criativa da obra literária de um idioma para outro é dado pela poesia, processo em que os riscos de empobrecimento involuntário do original são muito maiores do que na prosa. Todavia, de acordo com o autor, o que vale para a poesia vale também para a ficção exigente, descartando-se, com isso, “a prosa orientada para o consumo fácil e sem compromisso estético das histórias mastigadas dos best-sellers e afins”.¹⁷⁸

Em nota de *Torres de Babel*, sobre a tradução dessa obra de Jacques Derrida para o português, a tradutora Junia Barreto afirma:

Traduzir um texto que aborda e expõe os limites da tradução faz dessa obra um empreendimento bastante árduo, lembrando incessantemente ao tradutor sua incapacidade de reproduzir a *verdadeira* intenção do texto original. Seja na tentativa de transpor as particularidades da língua, seja no desejo de resgatar a estética do texto em outra língua ou, ainda, na esperança de não destruir as diversas possibilidades de descobrir a estrutura que se esconde na produção da escrita. Esperança e angústia diante do endividamento e da capacidade ou incapacidade de renovar o original, de permitir-lhe uma sobrevida. (DERRIDA, 2006, p. 7.)

A expressão “incapacidade de reproduzir a *verdadeira* intenção do texto original” suscita diferentes inquietações teóricas, especialmente se se pensar nas traduções dos textos literários, e pode se colocar ao lado da afirmativa do próprio Derrida de que a multiplicidade de idiomas limita não apenas uma tradução “verdadeira”, uma “entr’expressão” transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural, uma coerência do *constructum*¹⁷⁹.

Nesta mesma direção, Modesto Carone afirma, no ensaio intitulado “Alguns comentários pessoais sobre a tradução literária” – anteriormente citado – que “as chamadas verdades da imaginação poética são intratáveis e quase nunca (ou pelo menos nem sempre) se deixam surpreender de uma vez pelo salto de criação de quem traduz, na medida em que costumam se entrincheirar justamente no que é intraduzível”¹⁸⁰.

A tradução interlinguística é considerada uma prática milenar, de transcendência indiscutível nos intercâmbios simbólicos da humanidade, cuja onipotência e recorrência não encontram representação proporcional no estatuto social da atividade nem no interesse que suscita no campo acadêmico.¹⁸¹

¹⁷⁸ CARONE, 2009, p. 107.

¹⁷⁹ DERRIDA, 2006, p. 12.

¹⁸⁰ CARONE, 2009, p. 106.

¹⁸¹ LACQUANITI; MANGIAPANE, 2009, p. 1.

María Laura Lacquaniti e Florencia Mangiapane, em seu trabalho *Traducción Literaria e Industria Cultural: Condiciones de circulación de la serie Harry Potter en la Argentina* (Argentina, 2005), afirmam que não se pode desconhecer a onipresença da tradução nos intercâmbios de bens culturais em todo o mundo e sua relevância nos processos de circulação de sentido ao longo da história. No entanto, conforme as pesquisadoras, mesmo se constituindo uma prática generalizada de tanta importância para a história intelectual e literária dos povos, a atividade tradutora ainda se desenvolve em condições de marginalidade. Paralelamente, deve-se notar que o seu estatuto como problema teórico das ciências humanas ainda não alcança um grau de legitimidade satisfatório: as reflexões sobre o tema não se encontram sistematizadas e os modelos de análises apenas superam a instância taxonômica e descritiva. Conforme Lacquaniti e Mangiapane, uma exploração atenta do problema deveria dar conta tanto de sua vinculação indissolúvel com a história dos gêneros, das tradições literárias ou filosóficas e da travessia das redes conceituais entre línguas (como assinalou George Steiner em *Depois de Babel*), como de sua relação com as identidades culturais e a construção de alteridades, a linguagem, a produção social de sentido, os fenômenos discursivos, as práticas institucionais e as subjetividades.

As estudiosas argumentam que:

La idea de que la traducción es una actividad derivada o segunda, junto con la imagen del traductor como presencia fantasmal constituyen representaciones corrientes. Para Lawrence Venuti (1992), la traducción es todavía una práctica *invisible* por una serie de factores lingüísticos, culturales, institucionales y políticos, pero también por la conducta de los propios traductores, muchos de los cuales están tan inmersos en las vicisitudes de su tarea que no han podido desarrollar una conciencia aguda de las condiciones socioculturales del trabajo. De hecho, el interés sobre el fenómeno de traducir y las traducciones tiene como punto de inflexión la Segunda Guerra Mundial: sólo entonces la traducción emerge como nueva área del saber encaminada hacia el desarrollo de una “utopía disciplinar” propia. (Holmes, 1972.)¹⁸² (LACQUANITI; MANGIAPANE, 2005. p. 7-8.)

Lacquaniti e Mangiapane abordam que, desde os escritos de Cícero, no século I a.C., até o século XVIII, pode-se identificar um extenso período de marcada orientação empírica, em que as análises e conclusões principais surgem da própria atividade dos

¹⁸² A ideia de que a tradução é uma atividade derivada ou secundária, junto com a imagem do tradutor com uma presença fantasmal, constituem representações correntes. Para Lawrence Venuti (1992) a tradução é ainda uma prática invisível por uma série de fatores linguísticos, culturais, institucionais e políticos, mas também pela conduta dos próprios tradutores, muitos dos quais estão tão imersos nas vicissitudes de sua tarefa que não têm podido desenvolver uma consciência aguda das condições socioculturais do trabalho. De fato, o interesse sobre o fenômeno de traduzir e sobre as traduções tem como ponto de inflexão a Segunda Guerra Mundial: só então a tradução emerge como nova área do conhecimento destinada a desenvolver uma “utopia disciplinar própria. (Tradução livre da autora.)

tradutores. Esse seria o caso das observações, por exemplo, de São Jerônimo, Lutero, Dryden ou Hölderlin, que estabeleceram questões tão relevantes, como a necessidade de adaptar palavras originais aos costumes de uma cultura de chegada, sem perder o “peso” que têm na cultura de fonte; o imperativo de que a tradução se leia em um estilo próprio, compreensível para o público corrente, e a necessidade de expressar o propósito do autor, conservando na segunda língua o efeito que intentou produzir nos leitores do texto original, entre outras¹⁸³.

Nesse sentido, é digna de nota a reflexão de Modesto Carone – no ensaio já referido – sobre as dificuldades encontradas na tradução de *A metamorfose*, de Kafka:

[...] uma tradução de Kafka que desconsidere o teor da sua linguagem de protocolo, incumbida no original de registrar, com a maior sem-cerimônia, os acontecimentos mais insólitos, pode transformar (ou metamorfosear) Kafka num escritor que ele não é nem nunca pretendeu ser, como por exemplo um autor fantástico *tout court*. Pois o fascínio e a novidade da escrita kafkiana derivam exatamente da colisão entre o pormenor realista, beneficiado pela posição recuada do narrador, e a fantasmagoria narrada, momento em que esta adquire, em termos ficcionais, a credibilidade do real. Mas até uma tradução mais sensível pode quebrar a cara (sic) em obstáculos quase intransponíveis. Para mencionar somente uma experiência pessoal, que talvez ilustre o que aqui se quer dizer, ao traduzir *A metamorfose* tive de enfrentar umas armadilhas logo na primeira frase¹⁸⁴. [...] A primeira precaução tomada no trabalho foi incorporar ao texto a tradução de todas as palavras da frase alemã, sem deixar nada de fora por questão de economia ou limpeza, uma vez que em Kafka as chamadas partículas de preenchimento representam uma espécie de supérfluo indispensável. Procurou-se também estabelecer em português uma ordem de palavras que não desse margem a equívocos gratuitos, como por exemplo a sequência “encontrou-se em sua cama metamorfoseado” em vez de “encontrou-se metamorfoseado em sua cama”, visto não ser impossível em Kafka – embora aqui não seja o caso – que alguém se metamorfoseasse numa cama. (CARONE, 2009, p. 108-109.)

Nesse mesmo texto, Carone observa, inclusive, que, ainda que se tomem os cuidados no trabalho, a “tradução tende para algum tipo de perda ou dispersão, na maior parte das vezes difícil de compensar”, considerando que por mais que o tradutor sinta e avalie “por dentro” o original, “ele está fadado a ceder ora a pressões da língua, ora ao caráter muitas vezes inexpugnável da obra construída no idioma alheio”¹⁸⁵.

Na perspectiva histórica, deve-se assinalar que, a partir do final do século XVIII até as primeiras décadas do século XX, a tradução passou a ser estudada dentro de um contexto mais geral de teorias sobre o espírito e a linguagem, em uma época de aproximações filosófico-poéticas, em que predominaria certo enfoque hermenêutico: “el interés está puesto

¹⁸³ LACQUANITI; MANGIAPANE, 2005, p. 8.

¹⁸⁴ “Quando em certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. (KAFKA, 1997, p. 7.)

¹⁸⁵ CARONE, 2009, p. 111.

em analizar lo que significa “comprender” un discurso, intento que se lleva a cabo planteando un modelo general de la significación.”¹⁸⁶ Nesse período, Schleiermacher, Goethe, Paul Valéry, Ezra Pound, Croce, Benjamin e Ortega y Gasset dedicaram-se a escrever sobre a atividade do tradutor e as relações entre as línguas.

De acordo com Lacquaniti e Mangiapane, a década de 1940 inaugura um novo período na história dos escritos sobre a tradução e começa-se a investigar a tradução automática e aplica-se a linguística formalista à tradução. Seria também nessa época que se começou a superar uma das dificuldades mais importantes na reconstrução dos processos de tradução, considerando que os estudiosos não dependiam somente dos produtos concluídos, mas começaram a contar, também, com os esboços, rascunhos e projetos sucessivos dos tradutores. É o momento em que surgem as associações internacionais de tradutores e se multiplicam as revistas especializadas.

Para Lacquaniti e Mangiapane¹⁸⁷, é impossível abordar a tradução sem relacionar a ela alguns debates filosóficos a que tem recorrido sua história. Quando se examina a tradução – que, como empresa humana, envolve três fatores: matéria prima, tarefa e executante – depara-se com uma hipótese comum nos distintos autores que pretenderam elucidar o tema: a abordagem da tradução como problema teórico sugere partir da suposição de uma *lengua madre originaria*¹⁸⁸, anterior ao mítico episódio de Babel.

Walter Benjamin, em seu prólogo às traduções de Charles Baudelaire, “A tarefa do tradutor”¹⁸⁹ (1923) – já citado – explica a ideia de uma língua pura, recorrendo à metáfora da vasilha: as múltiplas línguas existentes seriam como fragmentos de uma vasilha quebrada, pedaços de uma unidade superior originária. Como acontece quando se pretende juntar os fragmentos de uma vasilha quebrada, que devem adaptar-se nos mínimos detalhes, ainda que não seja obrigada a sua exatidão, assim também é preferível que a tradução, em vez de identificar-se com o sentido do original, reconstitua até nos mínimos detalhes aquele pensamento em seu próprio idioma, para que ambos, do mesmo modo que os pedaços da vasilha, possam reconhecer-se como partes de uma linguagem superior.¹⁹⁰

Segundo Benjamin, a tradução interlinguística – ou interlingual, para Jakobson – cumpriria a função de fazer o caminho em direção à reconstituição daquela unidade original, e

¹⁸⁶ “o interesse se volta para o que significa “comprender” um discurso, propósito que se alcança estabelecendo um modelo geral de significação.” LACQUANITI; MANGIAPANE, 2005, p. 8-9. (Tradução livre da autora.)

¹⁸⁷ LACQUANITI; MANGIAPANE, 2005, p. 12.

¹⁸⁸ *Língua mãe original*. LACQUANITI; MANGIAPANE, 2005, p. 12.

¹⁸⁹ Texto escrito em 1916, publicado em 1923, como prefácio sobre a tradução do “Tableau parisien”, de Baudelaire.

¹⁹⁰ BENJAMIN, 2008, p. 51-65.

isto seria possível porque a tradução é capaz de manifestar o núcleo sólido da linguagem pura confinada em cada idioma como uma versão latente, só encontrável nas entrelinhas, na justaposição das línguas e não separadamente.

Para Benjamin:

A tradução é uma forma. Para apreendê-la assim deve-se retornar ao original. Pois nele está encerrada a lei de sua traduzibilidade. A questão da traduzibilidade de uma obra tem um duplo sentido. Pode significar: dentre a totalidade de seus leitores, tal obra encontrará, em algum momento, tradutor adequado? Ou, e mais precisamente: por sua própria essência, a obra permite e, em consequência – conforme o significado dessa forma –, também exige tradução? Por princípio, a resposta à primeira pergunta é apenas problemática; já a resposta à segunda, apodíctica. Só o pensamento superficial, negando o sentido autônomo da segunda, julgará ambas equivalentes. (BENJAMIN, 2008, p. 52.)

Segundo a exposição de Benjamin, o tradutor autêntico trabalharia a fim de que os fragmentos possam reconhecer a sua contiguidade e alcançar a maturidade em sua forma, em sua essência, reencontrando-se, pouco a pouco, como intenções complementares de um sentido ulterior absoluto, que marcaria em última instância o fim messiânico de suas histórias.

No que diz respeito às obras literárias, Benjamin argumenta que todas elas possuem uma essência, algo inatingível, secreto, “poético”. Isso seria um núcleo não comunicável, intraduzível. A tradução, como uma forma peculiar, especialmente atenta às relações linguísticas, serviria para interpretar as singularidades de cada língua. Dessa forma, o mérito da autenticidade da tarefa do tradutor residiria no fato de esse intentar viver a liberdade do movimento linguístico com o propósito de recuperar essa zona “universal” latente em todo texto literário.

Nota-se que as reflexões de Modesto Carone sobre a tendência da tradução para algum tipo de prejuízo – apresentadas em páginas anteriores – coadunam-se com os trabalhos de Benjamin, de forma peculiar, no que se refere à natureza inatingível do que é poético.

A narrativa “A ponte”, de Franz Kafka (anteriormente analisada) – não pelos sentidos do conto, mas pela imagem que nele se elabora – pode ser evocada como a metáfora do que se considera ser a tradução: ponte, elemento de ligação entre duas línguas anteriormente separadas. Isso interessa diretamente a essa pesquisa, considerando que a análise textual das narrativas de Modesto Carone é efetuada no horizonte da tradução que este autor realiza das obras de Franz Kafka, ou seja, o problema da relação da tradução com a criação literária.

Sérgio Buarque de Holanda, em seu artigo “Traduções”, publicado no Diário Carioca, em junho de 1950, naquela época, já afirmava que quem pretendia estudar os mais

recentes desenvolvimentos da literatura de ficção no Brasil não poderia se restringir à consideração das obras diretamente escritas em português, pois, há traduções que, “em virtude dos esforços de adaptação e assimilação exigidos e, ainda, das suas possíveis repercussões na vida espiritual de um país, não reclamam menos do que elas a dedicada atenção da crítica”.¹⁹¹

A afirmação do estudioso tem a sua importância ampliada, quando se pensa que discutir a tradução – especialmente sob a perspectiva da tradução literária – em seu aspecto histórico, é também percorrer a trajetória das relações entre as diversas culturas, entre as identidades e diferenças, entre as tradições, pois, conforme argumenta Marie-Hélène Catherine Torres, no artigo “Balanço e perspectivas da literatura francesa traduzida no Brasil de 1970 a 2006”,

A tradução, principalmente no que diz respeito às premissas do século XXI, está integrada a todos os níveis da sociedade e se tornou indispensável para o seu funcionamento. Alguns autores falam explicitamente hoje da ubiquidade da tradução, visível ou invisível, ou mascarada. A tradução adquiriu notadamente, uma função, segundo Lambert (1989): a da comunicação, ou ainda a da internacionalização da comunicação, pois é um ato de comunicação que estabelece uma relação interativa entre as culturas (LAMBERT, 1990). Efetivamente, a tradução, e, sobretudo, a tradução literária, ou melhor, a literatura traduzida [...] não tem somente uma função comunicativa, mas também cultural e intercultural, conforme constata Anthony Pyn (1998). (TORRES, 2007, p. 18.)

Antoine Berman, em *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica* (Signum, 2002), elabora um vigoroso exame das teorias que os românticos alemães (de Novalis, Friedrich Schlegel e A. W. Schlegel a Schleiermacher) consagraram à tradução e compara-as com as teorias contemporâneas de Herder, Goethe, Humboldt e Hölderlin. Berman explica que o seu trabalho crítico sobre as teorias da tradução da época clássica e romântica na Alemanha originou-se de uma dupla experiência: primeiro, de uma longa familiaridade, quase simbiótica, com o Romantismo alemão, no qual procura a origem “fascinante” da consciência literária alemã¹⁹²; segundo, a tradução, feita por ele, de obras romanescas latino-americanas modernas de autores que escrevem a partir de uma tradição oral e popular. Berman questiona que eles (os autores) trazem um problema para a tradução: “como restituir textos enraizados na cultura oral para uma língua como a nossa [a francesa], que seguiu uma trajetória histórica, cultural e literária inversa?”¹⁹³ Nisso, Berman identifica um desafio que coloca em jogo o sentido e o poder da tradução. O autor afirma que, ato gerador de identidade, a tradução foi, na Alemanha, de Lutero até os nossos dias, objeto de

¹⁹¹ HOLANDA, 1996, p. 218.

¹⁹² BERMAN, 2002, p. 41.

¹⁹³ BERMAN, 2002, p. 42.

reflexões das quais dificilmente se encontraria o equivalente em outro lugar e argumenta que, para Goethe, por exemplo, a tradução integra-se no âmbito da *Weltliteratur*, da literatura mundial, e, ainda, que a tradução é um dos instrumentos de constituição da universalidade.

Berman discute que o século XX viu a problemática da tradução manifestar-se (com a da linguagem e a das línguas) a partir de diversos horizontes, entre os quais se pode mencionar a questão da *re-tradução* das obras que são fundamentais para a cultura ocidental:

[...] a Bíblia principalmente, mas também a poesia e a filosofia gregas, a poesia latina e os grandes textos que nortearam o nascimento da literatura moderna (Dante, Shakespeare, Rabelais, Cervantes, etc.). Evidentemente, toda tradução é solicitada a envelhecer, e é o destino de todas as traduções dos “clássicos” da literatura universal serem, cedo ou tarde, retraduzidas. Mas a retradução, no século 20, possui um sentido histórico e cultural mais específico: o de nos *reabrir o acesso* a obras cujo poder de comoção e interpelação acabara por ser ameaçado ao mesmo tempo por sua “glória” [...] e por traduções pertencentes a uma fase da consciência ocidental que não corresponde mais à nossa. (BERMAN, 2002, p. 315.)

Berman afirma, ainda, que se deve ressaltar como a tradução se torna no século 20 uma preocupação do pensamento até em seu esforço de releitura da tradição religiosa ou filosófica ocidental – perspectiva em que, pouco a pouco, o ato de traduzir se vê, enfim, reconhecido em sua essência histórica.

Conforme Berman, a tradução não é uma simples mediação: é um processo no qual entra em jogo toda nossa relação com o Outro. Essa consciência – que a Alemanha romântica já possuiria – ressurgiu com uma força tão grande que todas as certezas de nossa tradição intelectual e até de nossa “modernidade” ficam abaladas. Por isso, afirma o autor, espera-se que seja necessário retraduzir muito; que seja necessário passar, sem cessar, pela prova da tradução, que nessa prova se tenha que “lutar sem tréguas contra nosso reducionismo nato”, mas também permanecer abertos para o que, em toda tradução, permanece misterioso e indomável. E, ainda:

[...] que possamos esperar muito dessa empresa de tradução “excêntrica”, talvez um enriquecimento de nossa língua, talvez até mesmo um redirecionamento de nossa atividade literária; que possamos interrogar o ato de traduzir em todos os seus registros, abri-lo às outras interrogações contemporâneas, refletir sobre a sua natureza, mas também sobre a sua história, assim como sobre a de sua ocultação – eis o que nos parece caracterizar a idade atual da tradução. (BERMAN, 2002, p. 322-323.)

Ao final de seu estudo, Berman elabora uma discussão sobre a tradutologia, cujo ponto de partida se baseia em algumas hipóteses fundamentais: sendo um caso particular de comunicação interlinguística, intercultural e interliterária, a tradução é, segundo o autor,

também o modelo de qualquer processo deste gênero; a tradução, quer se trate de literatura, de filosofia ou até de ciências humanas, desempenha um papel que não é o de simples transmissão: esse papel, ao contrário, é tendencialmente constitutivo de toda literatura, de toda filosofia e de toda ciência humana.

Para o autor,

No âmbito da literatura, a moderna poética e até mesmo a literatura comparada mostraram que a relação das obras (escritura primeira) com a tradução (escritura segunda) caracteriza-se por uma produção recíproca. Longe de ser somente, como a define ainda o Direito, a simples “derivação” de um original suposto absoluto, a tradução está *a priori* presente em todo original: toda obra, quão longe possamos recuar, já é, em diversos graus, um tecido de traduções ou uma criação que tem muito a ver com a operação tradutória, na medida mesma em que ela se coloca como “traduzível”, o que significa, simultaneamente; “digna de ser traduzida”, “possível de traduzir” e “devendo ser traduzida” para atingir sua plenitude de obra. Possibilidade e injunção de tradução não definem um texto ulteriormente: elas constituem a obra como obra e, de fato, devem levar a uma nova definição de sua estrutura. Isso pode ser facilmente verificado ao se analisarem a literatura latina ou as obras medievais. (BERMAN, 2002, p. 329-330.)

Berman conclui este estudo argumentando que a literatura comparada supõe a tradutologia como um complemento parcialmente integrável e que o estudo comparado das diferentes literaturas se baseia evidentemente em sua interação. E explica: “Ora, esta [interação] tem como condição de possibilidade as traduções. Não há “influências” sem traduções, ainda que (de novo o encaixe recíproco) possamos afirmar também o inverso.”¹⁹⁴

No livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (7 Letras, 2007), Antoine Berman descreve algumas definições metafóricas da tradução, que teriam em comum a sua negatividade: Cervantes a considerava uma tapeçaria vista pelo avesso, destituída do brilho do lado direito; Boileau comparava um [tolo] tradutor a um criado que transmite a alguém, grosseiramente, um recado elegante e elogioso de sua ama; Montesquieu a aproximava da imagem comparativa de uma moeda de cobre que tinha o mesmo valor de uma moeda de ouro, mas fraca, de mau augúrio; Nabokov compusera, a propósito da tradução, os seguintes versos: “A tradução?/Num prato/a cabeça pálida e careteante de um poeta/ grito de papagaio, tagarelice de macaco/profanação dos mortos.”¹⁹⁵ Berman afirma que todas essas metáforas negativas assimilam o caráter anti-natural da tradução e relata que, em suas investigações, as únicas metáforas positivas que encontrou a respeito da tradução são as da

¹⁹⁴ BERMAN, 2002, p. 331.

¹⁹⁵ BERMAN, 2007, p. 41-42. (A propósito dos versos de Nabokov, cito, também, um texto que – habitante adormecido nas memórias adolescentes de minha orientadora, a professora Elizabeth Hazin, ressurgiu agora, em nossas conversas – cujo autor seria Novalis: “Um verso traduzido é um raio de lua empalhado”.)

Authorized Version da Bíblia e as de Walter Benjamin, cujo texto sobre a tarefa do tradutor liga intimamente o trabalho metafórico e o trabalho especulativo, em que a tradução é pensamento, e a metáfora vem com a reflexão conceitual. Segundo Berman, “as metáforas negativas se situam, ao contrário, em um espaço em que elas substituem o pensamento – marcam sua recusa de pensar a tradução. E essa recusa é *ipso facto* uma desvalorização.”¹⁹⁶

Nessa obra, Berman discorre sobre a tradução, apresentando exemplos de textos originais e textos traduzidos para o leitor francês, com comparações e comentários sobre traduções ao francês de tradutores específicos. O autor elabora uma “crítica das teorias tradicionais que concebem o ato de traduzir como uma restituição embelezadora (estetizante) do sentido” e “analisa algumas grandes traduções consideradas ‘literais’, a fim de delimitar melhor o trabalho sobre a letra inerente ao ato de traduzir, uma vez que ele recusa a sua figura canônica de servidor do sentido”¹⁹⁷. Conforme Berman, a tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão e, ainda, ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão, e acrescenta:

Assim é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir, está presente um certo saber, um saber *sui generis*. A tradução não é nem uma sub-literatura (sic) (como acreditava-se no século XVI), nem uma sub-crítica (como acreditava-se no século XIX). Também não é uma linguística ou uma poética aplicadas (como acredita-se no século XX). A tradução é sujeito e objeto de um saber próprio. Mas a tradução (quase) nunca considerou sua experiência como uma palavra inteira e autônoma, como o fez (ao menos desde o Romantismo) a literatura. (BERMAN, 2007, p. 18.)

No posfácio da obra *O castelo*¹⁹⁸, Modesto Carone faz ponderações que exemplificam bem a afirmativa de que a tradução é experiência: experiência de leitura, experiência de escrita, resultado da experiência de um emaranhado de dimensões da vida cotidiana do tradutor. O autor declara que considerou, como texto-base para a tradução da obra, a edição crítica alemã de 1982 e que, na medida do possível, procurou-se seguir o original de perto, à procura de equivalências, tanto para a frase direta, que põe a narrativa em movimento, como para o discurso de persuasão dos personagens, em especial os burocratas do poder, aos quais – de acordo com Carone – reage, muitas vezes, no mesmo tom protocolar, tanto o protagonista K. como as figuras que vivem à margem da administração e sujeitos a ela. Essas sentenças comporiam um arabesco complicado, no qual a oração principal comanda

¹⁹⁶ BERMAN, 2007, p. 134.

¹⁹⁷ BERMAN, 2007, p. 15.

¹⁹⁸ KAFKA, 2008, 353-361.

subordinadas que embutem umas nas outras, ocupando com frequência mais de uma página. O tradutor afirma que, nesses casos, para facilitar a compreensão, a pontuação foi levemente adaptada, substituindo-se mais de uma vez as vírgulas por ponto-e-vírgulas. Além disso, as falas marcadas por aspas foram trocadas por parágrafos e travessões, o que estaria mais de acordo com a tradição gráfica dos diálogos na língua portuguesa do Brasil. Carone acrescenta que:

Nenhum nome, a não ser o de Barnabás, foi modificado [...], a fim de evitar as aclimações forçadas. O ponto de vista é sempre o de K., não obstante a narrativa siga a terceira pessoa; isso esclarece o motivo pelo qual se manteve de começo a fim a perspectiva respeitada pelo autor. É possível que essa estratégia tenha resultado, com alguma insistência, no estranhamento da frase em português, que se deixa invadir de quando em quando pelo original, embora sem adulterar o sentido do que é dito ou contado – seja a proliferação dos obstáculos, as conversas ou monólogos intermináveis, ou o humor capcioso que rege as supostas possibilidades de sucesso de K. no seu rol de fracassos. (CARONE. In: KAFKA, 2008, p. 361.)

À articulação consciente da experiência da tradução, Berman denomina *tradutologia*: “a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência”¹⁹⁹. O autor insiste nos termos experiência e reflexão por considerá-los vocábulos centrais do pensamento moderno e considera que as maiores traduções feitas nessa época são inseparáveis de um pensamento filosófico sobre o ato de traduzir. Para ele, a tradução pode passar sem uma teoria, mas não sem pensamento – pensamento esse que sempre se efetua em um horizonte filosófico. A tradutologia, conforme Berman, fundamenta-se sobre o fato ainda pouco claro – porém, indicado pelo menos de forma alusiva por Benjamin e Heidegger – de que existe entre as filosofias e a tradução uma proximidade de essência. A ambição da tradutologia não seria a de estruturar uma teoria geral da tradução, pois essa teoria não pode existir, considerando que o espaço da tradução é babélico, recusando qualquer totalização. Mas a sua tarefa seria a de meditar sobre a totalidade das formas existentes da tradução. O autor afirma que “não existe *a* tradução (como postula a teoria da tradução), mas uma multiplicidade rica e desconcertante, fora de qualquer tipologia, *as* traduções, o espaço *das* traduções, que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar para-traduzir.”²⁰⁰

Mas seria, de fato, a tradução uma substituição de um texto original por outro?

¹⁹⁹ BERMAN, 2007, p. 19.

²⁰⁰ BERMAN, 2007, p. 24.

“Translation is the replacement of an original text with another text.”²⁰¹ É com esta afirmativa que a estudiosa Juliane House inicia o seu instigante estudo intitulado *Translation* (Oxford, 2009), em que, entre outros aspectos, discute a natureza da tradução, algumas perspectivas de tradução e pontos de vista sobre a avaliação das traduções. A autora desenvolve o seu texto demonstrando que a tradução – vista como se afirmou acima – pode significar um tipo de substituição inferior para algo real. No entanto, deve ser compreendida como algo muito superior a isso, e “can also be compared to building bridges or extending horizons”²⁰², metáforas que traduziriam a função da tradução. A tradução é, portanto, a mediação entre línguas, sociedades e culturas, e é através das traduções que as barreiras linguísticas e culturais podem ser transpostas. A tradução, em sua natureza, provê acesso a alguma coisa, a alguma mensagem, que já existe, e, nesse sentido, é sempre, portanto, uma comunicação secundária normalmente, um evento comunicativo que acontece uma outra vez. Com a tradução, os eventos comunicativos são reduplicados para as pessoas que inicialmente estavam impedidas de participar ou de apreciar o evento original. Após discorrer sobre os tipos de tradução – *interlingual translation*, *intra-lingual translation* e *intersemiotic translation*, trabalhados por Jakobson – a pesquisadora apresenta a sua definição de tradução:

Translation is a process of replacing a text in one language by a text in another. We now to look more closed at just this involves. To begin with, any reference to text makes it clear that we concerned with particular communicative uses of language, and not with linguistic forms as such. A text is never just a sum of its parts, and when words and sentences are used in communication, they combine to ‘make meaning’ in different ways. In translating, it is the text as a whole that is replaced and not its constituent parts: we do not exchange one separate word or sentence for another. Translation deals with the relationship between texts as actual uses of language, and so is entirely different from an activity like contrastive analysis, which is concerned with relating two languages as abstract systems.²⁰³ (HOUSE, 2009, p. 4.)

²⁰¹ A tradução é a substituição de um texto original por um outro texto. (Tradução livre da autora.) HOUSE, 2009, p. 3.

²⁰² “pode ser comparada à construção de pontes ou à extensão de horizontes.” (Tradução livre da autora.) HOUSE, 2009, p. 3.

²⁰³ A tradução é um processo de substituição de um texto em uma língua por um texto em outra. É necessário, então, olhar com mais cuidado o que isso envolve. Para começar, qualquer referência ao texto deixa claro que estamos preocupados com usos comunicativos particulares da linguagem, e não com formas linguísticas como tais. Um texto nunca é a soma de suas partes, e quando as palavras e frases são usadas na comunicação, elas se combinam para “produzir sentido” de diferentes maneiras. Ao traduzir, é o texto, como um todo, que é substituído, e não as suas partes constitutivas: não trocamos uma palavra específica ou frase por outra. Tradução trata da relação entre textos de usos reais da língua, e por isso é totalmente diferente de uma atividade como a análise contrastiva, que se preocupa com duas línguas relativas como sistemas abstratos. (Tradução livre da autora.)

Enquanto processo, a tradução envolve, por conseguinte, duas fases: primeiramente, o texto original deve ser compreendido, interpretado. Em seguida, essa interpretação precisa ser processada – e esta é a segunda fase. Juliane House declara que a tradução não é apenas um ato linguístico, mas também um ato cultural, é um ato de comunicação através de culturas, e sempre envolve ambas as línguas e culturas, simplesmente porque essas não podem, de fato, serem separadas. A autora afirma ainda que, na tradução, ter o foco na “target culture” é crucial, pois é no envolvimento com a cultura de chegada que a tradução cumprirá o seu propósito e, nessa perspectiva, destaca-se a posição do tradutor – frequentemente referido como coautor – cuja tarefa é de elevada importância nesse processo.²⁰⁴

Essas formulações são particularmente interessantes e pertinentes à tese que se elabora, pois, como se argumenta, é exatamente o processo complexo de interpretação e as técnicas de análise dos textos de Kafka utilizadas por Carone em seu trabalho de tradução que possibilitam – ou promovem a contiguidade temática e formal das obras dos dois autores que se constituem objeto desta pesquisa.

Deve-se ressaltar, também, que os estudos sobre a tradução sempre guardaram estreitas relações com a linguística, sendo os teóricos dessa área responsáveis pelas críticas tradutórias e por determinar os lineamentos que estabeleciam os fundamentos daquela disciplina. Diversas noções como a de fidelidade ao texto original e equivalência nortearam os estudos da tradução durante muitos anos. No entanto, a partir da segunda metade do século XX, teóricos como Itamar Even-Zohar e Gideon Toury – entre outros – modificaram a visão até então vigente.

Na mesma perspectiva do que afirma Juliane House, Itamar Even-Zohar²⁰⁵ desenvolve a teoria dos polissistemas – projetada para lidar com a dinâmica e heterogeneidade na cultura. Seu trabalho concentra-se sobre as interações entre as várias culturas, e na perspectiva da criação de culturas, especialmente das grandes entidades (tais como “nações”). O autor desenvolveu a teoria polissistêmica da tradução, que considera a tradução como uma atividade complexa e dinâmica, regida pelo sistema de relações em vez de regida por parâmetros fixos de recursos de linguagem comparativa. Even-Zohar afirma que a literatura “conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral – often central

²⁰⁴ HOUSE, 2009, p. 26.

²⁰⁵ Os textos do autor estão disponíveis em formato digitalizado, nos endereços que constam nas referências desta tese. Para efeito de compreensão de suas teorias, optou-se pela tradução parafrásica dos textos do autor.

and very powerful – factor among latter”.²⁰⁶ Sob a influência do conceito de sistemas desenvolvido pelos formalistas russos, a teoria dos polissistemas de Even-Zohar – segundo Hernán Yerro, em seu artigo “Estratégias no processo de tradução literária: reconstruindo um itinerário entre Brasil e Argentina” – considera que

[...] todo o contexto sociocultural se conforma de diferentes sistemas que interagem entre si disputando um lugar hegemônico. Ao mesmo tempo, cada um destes sistemas se compõe de outros menores que se comportam da mesma maneira. Sob esta concepção [...] todo processo tradutório não poderia ser reduzido a uma simples transmissão de informações entre uma cultura e outra. [O autor] indicou que, na verdade, este deveria ser considerado como parte ativa de um sistema literário principal no qual intervém uma série de forças, tanto internas quanto externas, competindo constantemente pela posição dominante. Entre as forças internas poderia se falar, por exemplo, na literatura canônica, que geralmente ocupa o centro do sistema, ou em outras periféricas, como a histórica ou a própria literatura produzida, que variam continuamente de lugar numa disputa constante. Entre as externas, poderiam se mencionar as forças dos sistemas político ou religioso, ambos de grande poder coativo. Tanto estas quanto aquelas serão determinantes no contexto em que o processo tradutório acontece²⁰⁷. (YERRO, 2006.)

Conforme Itamar Even-Zohar²⁰⁸, em seu artigo “A posición da traducción literaria dentro do polissistema literario” (1997), apesar de os historiadores da cultura reconhecerem amplamente o importante papel que a tradução representou e representa na cristalização das culturas nacionais, por muito tempo pouco se investigou neste eixo. De forma geral, nas histórias da literatura só se mencionam as traduções quando é imprescindível, por exemplo, ao tratarem da Idade Média ou do Renascimento. Segundo o autor, sempre se podem encontrar referências esporádicas a traduções literárias individuais em outros períodos, mas poucas vezes a sua inclusão no repertório histórico é coerente. E declara:

En consecuencia, é moi difícil facerse unha idea da función que desempeña a literatura traducida ou a posición que ocupa dentro do conxunto dun determinado sistema literario. Aínda máis, non é só que ninguén teña consciencia de que a literatura traducida poida existir como un sistema literario particular, senón que a traducción ou as obras traducidas se estudian, polo xeral, individualmente. ¿Hai algunha base lóxica que permita outro enfoque, é dicir, considera-la literatura traducida como un sistema? ¿O tipo de rede de relacións culturais e verbais, que estamos convencidos de que existe na literatura orixinal, é o mesmo que actúa no grupo heteroxéneo de textos traducidos? ¿Tendo en conta que as obras traducidas se presentan como textos autónomos, recollidos doutras literaturas e afastados do seu

²⁰⁶ [...] é concebida não como uma atividade isolada da sociedade, regulada por leis exclusivas (e intrínsecas), diferente de todo o resto das atividades humanas, mas como parte integrante - muitas vezes central e muito forte – um fator entre essas atividades. (Tradução livre da autora.) EVEN-ZOHAR, 1990, p. 2.

²⁰⁷ Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/05/05hyerro.htm>> Acesso: 25 mar. 2010.

²⁰⁸ Para o propósito desta tese, considerou-se imprescindível apresentar aqui uma tradução sumária de todo o capítulo do autor. (Tradução de: EVEN-ZOHAR, Itamar. “The position of translated literature within the literary polissystem”. In: *Polissystem Studies*. Tel Aviv: Poetics Today, 1990. V. 11:1. p. 9-85.)

contexto orixinal, en consecuencia neutralizadas dende o punto de vista das loitas entre o centro e a periferia, ¿cales son os vínculos que as unen?²⁰⁹ (EVEN-ZOHAR, 1997, p. 59.)

A tese de Even-Zohar é de que as obras traduzidas se relacionam pelo menos de duas maneiras diferentes com a literatura original: primeiramente, pelo modo como os textos são selecionados pela literatura receptora, pois não haveria nunca uma ausência total de relação entre os princípios de seleção e os co-sistemas locais de recepção; e pela forma como essas obras traduzidas assumem normas, comportamentos e política específicos, ou seja, no emprego que fazem do repertório literário, e que são o resultado das suas relações com outros co-sistemas originais. Segundo o autor – para quem essas relações aparecem não apenas no nível linguístico, mas também em qualquer nível que se escolha – a literatura traduzida é não só um sistema integrante de qualquer polissistema literário, senão um dos mais ativos dentro dele²¹⁰, e acrescenta:

A través das obras estranxeiras, vanse introducindo na literatura orixinal características (tanto teóricas coma prácticas) que antes non existían. Isto posiblemente englobe non só novos modelos de ve-la realidade, para substituí-los vellos que xa non son efectivos, senón tamén todo un abano doutros trazos, coma tal, unha nova linguaxe (poética) ou novas estruturas e técnicas de composición. É evidente que mesmo os criterios de selección das obras que han ser traducidas veñen determinados póla situación que regula o polisistema (orixinal). Os textos escóllense segundo a súa compatibilidade cos novos enfoques e o suposto papel innovador que poidan desempeñar dentro da literatura de recepción.²¹¹ (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 225.)

Aliás, essas afirmações justificam a aproximação que se faz das obras de Kafka e Carone: a linguagem poética de Kafka e as características de seus textos – como as estruturas

²⁰⁹ Em consequência, é muito difícil de se fazer uma ideia da função desempenhada pela literatura traduzida ou sobre a posição que esta ocupa dentro do conjunto de um determinado sistema literário. Ainda mais, não é que ninguém tenha consciência de que a literatura traduzida possa existir como um sistema literário particular, senão que a tradução ou as obras traduzidas se estudam, de forma geral, individualmente. Há alguma base lógica que permita outro enfoque, quer dizer, considerar a literatura traduzida como um sistema? O tipo de rede de relações culturais e verbais, que estamos convencidos de que existe na literatura original, é o mesmo que atua no grupo heterogêneo de textos traduzidos? Considerando que as obras traduzidas se apresentam como textos autônomos, recolhidos de outras literaturas e afastados de seu contexto original, conseqüentemente neutralizadas, do ponto de vista das relações entre centro e periferia, quais são os vínculos que as unem? (Tradução livre da autora.)

²¹⁰ EVEN-ZOHAR, 1999, p. 224.

²¹¹ A través das obras estrangeiras, introduzem-se na literatura original características (tanto teóricas quanto práticas, tanto princípios como elementos) que antes não existiam. Dessa forma, incluem-se possivelmente não somente novos modelos de realidade que substituam aos antigos e a outros bem aceitos já não operativos, como também uma série de outras marcas, como uma linguagem (poética) nova ou novos modelos e técnicas compositivas. É evidente que os próprios critérios de seleção das obras que são traduzidas vêm determinados por uma situação reinante no polissistema local: os textos são selecionados segundo a sua compatibilidade com as novas tendências e com o papel supostamente inovador que podem assumir dentro da literatura de recepção. (Tradução livre da autora.)

e técnicas composicionais – são também encontradas nos textos de Carone, como já se indicou anteriormente.²¹²

Even-Zohar, em seus estudos, descreve, ainda, três casos em que ocorreria esse tipo de situação: primeiramente, quando um polissistema ainda não se cristalizou e está em processo de construção; segundo, quando uma literatura é periférica (dentro de um grupo de literaturas interrelacionadas); por último, quando existem pontos de inflexão, crises ou vazios literários em uma literatura. No primeiro caso, a literatura traduzida viria satisfazer a necessidade que uma literatura mais jovem possui de colocar em funcionamento sua recém-criada ou renovada língua com tantos modelos literários quantos sejam possíveis, a fim de conferir-lhe capacidade como língua literária e utilidade para o seu público emergente. Considerando que uma literatura jovem não pode criar de imediato textos de todos os tipos conhecidos por seus produtores, pode beneficiar-se da experiência de outras literaturas e, assim, a literatura traduzida se converte em um dos seus sistemas mais importantes. Segundo Even-Zohar, o mesmo se pode dizer do segundo caso, em que as literaturas relativamente estabelecidas, cujo recursos são limitados e cuja posição dentro de uma hierarquia mais ampla é, em geral, periférica. Como consequência dessa situação, pode ocorrer que algumas literaturas não desenvolvem a totalidade de suas atividades literárias – organizadas em uma variedade de sistemas – que estão presentes em literaturas vizinhas mais amplas, motivo pelo qual se pode chegar a criar a sensação de que são atividades indispensáveis. O autor explica que também pode lhes faltar um repertório de que acreditam necessitar na relação com a literatura vizinha, dada a sua presença nesta. Nessa situação, as literaturas periféricas podem preencher esta lacuna com a literatura traduzida que, dessa maneira, poderia prover textos de grande parte dos gêneros literários. Para o pesquisador, no entanto, uma outra consequência muito mais importante é que a capacidade que essas literaturas têm de inovar é bem menor que a das literaturas centrais e mais fortes, o que implica que se estabeleça uma relação de dependência não somente nos sistemas periféricos, mas também no mesmo centro dessas literaturas “débeis”.

Conforme Even-Zohar,

²¹² É importante lembrar que o livro *Resumo de Ana*, de *Modesto Carone* (Companhia das Letras, 1998), foi, recentemente, traduzido para o francês: *Résumé d'Ana*, tradução de Michel Riaudel, Editora Changeigne, 2005. A propósito da compatibilidade das obras traduzidas com a literatura de recepção, caberia interrogar: que características a obra de Carone introduziria na literatura francesa? Que modelos e técnicas compositivas da obra de Carone estariam sendo observados pelos franceses? Qual seria a sua compatibilidade com a literatura de recepção? Essa matéria poderá ser objeto de investigação em pesquisas que abordem, entre outros aspectos, a literatura brasileira traduzida na França nas últimas décadas.

Para las literaturas periféricas la literatura traducida no constituye solo un importante canal que les permite incorporar un repertorio «de moda», sino también un medio para reajustar y proporcionar nuevas alternativas. Así, mientras que las literaturas más ricas o fuertes tienen la opción de adoptar novedades de algún sistema periférico dentro de sus propios límites, para tales casos las literaturas «débiles» con frecuencia dependen estrictamente de la importación²¹³. (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 227.)

O autor argumenta que a dinâmica do polissistema cria pontos de inflexão, ou seja, momentos históricos em que os modelos estabelecidos já não são aceitos pelas gerações mais jovens. Nestes momentos, inclusive nas literaturas centrais, é possível que a literatura traduzida assumira uma posição central. Para Even-Zohar, isso é mais provável quando, no ponto de inflexão, não se aceita nenhum dos elementos do próprio repertório, produzindo-se um “vazio” literário. Mediante este vazio, os modelos estrangeiros se infiltram com facilidade e a literatura traduzida pode adquirir posição central. Certamente, no caso das literaturas “débeis” ou de literaturas que permanecem em um constante estado de empobrecimento (por carecerem de elementos existentes de literaturas vizinhas ou literaturas estrangeiras acessíveis), essa situação se torna ainda mais acentuada.

Nesse sentido, pode se compreender a história da literatura infanto-juvenil no Brasil, quando, no final do século XIX, começam a aparecer as traduções de Charles Perrault e Hans Christian Andersen e as adaptações de textos para os livros didáticos, com temas cujas fontes são universais, como o folclore, as fábulas, os apólogos, os jogos e os brinquedos, as rodas e as cantigas²¹⁴. Pode-se afirmar que a literatura infantil e juvenil, naquela época, adquiriu uma posição de destaque e os seus modelos, principalmente nas primeiras décadas do século XX, foram imprescindíveis à criação de uma literatura brasileira destinada à infância e à adolescência.

Even-Zohar desenvolve a sua tese, discutindo que afirmar que a literatura traduzida pode manter uma posição periférica significa dizer que essa constitui um sistema periférico dentro do polissistema e que, portanto, pode empregar modelos secundários. Nessas circunstâncias, não influi sobre os processos mais importantes e é construída de acordo com as normas já estabelecidas, de forma convencional segundo o modelo dominante na literatura receptora. A literatura traduzida se converteria, neste caso, em um fator principal de

²¹³ Para as literaturas periféricas, a literatura traduzida não se constitui apenas um importante canal que lhes permite incorporar um repertório “de moda”, mas também um meio de reajustar e proporcionar novas alternativas. Assim, enquanto as literaturas mais ricas ou fortes têm a opção de adotar novidades de algum sistema periférico dentro de seus próprios limites, para tais casos, as literaturas débeis frequentemente dependem estrictamente da importação. (Tradução livre da autora.)

²¹⁴ COUTINHO, 2003, p. 200.

conservadorismo. Enquanto a literatura contemporânea pode evoluir, desenvolvendo novas normas e modelos, a literatura traduzida absorveria normas repelidas antes ou agora pelo (novo) centro estabelecido e deixaria de manter relações efetivas com os textos originais.

Even-Zohar explica que, assim, manifesta-se um interessante paradoxo: a tradução – graças à qual é possível introduzir novas ideias, elementos ou características em uma literatura – constitui-se um meio de preservar o gosto tradicional. Esta discrepância entre a literatura central original e a literatura traduzida se apresentaria de diversas maneiras, por exemplo, quando a literatura traduzida, depois de assumir uma posição central e incorporar novos elementos, perde imediatamente o contato com a sua literatura de origem, que continuaria mudando, e pela qual se converteria em fator de conservação de um repertório invariável. Dessa forma, uma literatura que talvez tenha surgido como elemento revolucionário pode continuar existindo como um *systeme d'antan* petrificado, muitas vezes preservado pelos agentes dos modelos secundários contrários às mínimas mudanças. As condições que permitiriam esta situação são diametralmente opostas às que favorecem que a literatura traduzida se constitua em sistema central: ou bem não há mudanças importantes no polissistema, ou bem não se efetuam mediante a intervenção de relações interliterárias, materializadas em forma de traduções.

Even-Zohar explicita que a hipótese segundo a qual a literatura traduzida pode conformar um sistema central ou periférico não implica que tenha que ser sempre ou um ou o outro. Como sistema, a literatura traduzida estaria, em si mesma, estratificada e, do ponto de vista da análise polissistêmica, as relações que se dão dentro do sistema se observam com frequência da posição preeminente do estrato central. Isso significaria que uma seção da literatura traduzida pode assumir uma posição central, enquanto uma outra permanece na periferia. Para o autor, a estreita relação entre os contatos literários e a literatura traduzida seria a chave da questão. Quando as interferências são intensas, a parte da literatura traduzida que procede de uma literatura fonte importante tende a assumir uma posição central. Por exemplo, no sistema literário hebreu de entre as duas guerras mundiais, a literatura traduzida do russo assumiu uma incontestável posição central, enquanto que as obras traduzidas do inglês, alemão, polaco e outras línguas ocuparam uma posição claramente periférica. Além disso, considerando que as normas de tradução mais importantes e inovadoras foram produzidas pelas traduções do russo, as outras literaturas traduzidas se ajustaram a seus modelos e normas.

O escritor explicita que o material histórico analisado, em termos de operações polissistêmicas, mostra-se demasiadamente limitado para proporcionar conclusões de grande

alcance sobre as possibilidades que a literatura traduzida tem para assumir uma determinada posição. No entanto, o trabalho desenvolvido e concluído por outros investigadores – assim como por ele mesmo – indica que a posição “normal” da literatura traduzida tende a situar-se na periferia – o que, a princípio, deveria ser compatível com a reflexão teórica. Deve-se pensar que, de forma geral, nenhum sistema pode permanecer em constante estado de debilidade, ponto de inflexão ou crise, ainda que não se possa excluir a possibilidade de que alguns polissistemas mantenham tal estado durante muito tempo. Além disso, deve-se ter em consideração que nem todos os polissistemas se estruturam da mesma maneira e que as culturas se diferem de forma significativa. Como exemplo, Even-Zohar cita o sistema cultural francês, incluindo naturalmente a literatura francesa, afirmando ser esse muito mais rígido que outros sistemas. Se a ele se liga uma grande tradição em que a literatura francesa ocupa posição central dentro do contexto europeu (ou dentro do macro-polissistema europeu), pode-se entender que a literatura traduzida no sistema francês assuma uma posição extremamente periférica. Caso semelhante seria o da literatura anglo-americana, enquanto que a russa, a alemã ou a escandinava parecem mostrar pautas distintas de comportamento a esse respeito.

O pesquisador reafirma que a distinção entre uma obra traduzida e uma obra original, em termos de seu comportamento literário, ampara-se na função da posição assumida pela literatura traduzida em um dado momento. Quando essa ocupa uma posição central, os limites resultam difusos, de maneira que a categoria mesma de “obras traduzidas” deve estender-se também às semi- e quase-traduições. Do ponto de vista da teoria da tradução, o autor considera que essa maneira de tratar tais fenômenos seria mais adequada que desconsiderá-los, segundo uma concepção estática e a-histórica da mesma. Considerando que as atividades tradutoras, quando alcançam uma posição central, participam no processo de criação de modelos novos – isto é, primários – a principal tarefa do tradutor não consistiria somente em buscar modelos já pré-estabelecidos em seu repertório local sobre os quais configurar os textos-fonte. Ao contrário, nesses casos, estaria preparado para transgredir as convenções locais. Em tal circunstância, as possibilidades de que a tradução resulte próxima ao original em função de sua adequação (em outras palavras, que reproduza as relações textuais que predominam no original) são maiores que em outras situações. Evidentemente, do ponto de vista da literatura receptora, as normas de tradução adotadas podem parecer durante algum tempo demasiadamente estranhas ou revolucionárias; se a nova corrente acaba derrotada em uma batalha literária, a tradução realizada segundo suas ideias e seus gostos nunca ganhará terreno. Mas se a nova corrente tornar-se vitoriosa, o repertório da literatura traduzida pode enriquecer-se e tornar-se mais flexível. Conforme Even-Zohar, os períodos de

grandes mudanças no sistema local seriam, na realidade, os únicos em que um tradutor pode ir mais além das opções que lhe oferece seu repertório local estabelecido, desejando provar um modo diferente de construir seus textos. Mas deve-se lembrar que, em condições de estabilidade, elementos de que carece uma literatura receptora podem não ser transferidos, se o estado do polissistema não permite inovações. Contudo, o processo de abertura de um sistema aproxima gradualmente certas literaturas e, a longo prazo, dá lugar à adequação (de tradução) postulada, e as equivalências reais podem coincidir em um grau relativamente alto. Este seria o caso das literaturas europeias, ainda que, em algumas delas, o mecanismo de retrocesso tenha sido tão forte que as mudanças só ocorrem em pequena escala.

Quando a literatura traduzida ocupa uma posição periférica, é certo que se comporta de forma completamente diferente. Assim, o principal esforço do tradutor seria o de encontrar para o texto estrangeiro os melhores modelos secundários pré-estabelecidos, e o resultado terminaria sendo uma tradução não adequada – ou uma maior discrepância entre a equivalência obtida e a adequação postulada. Assim, para Even-Zohar:

En otras palabras, no solo el estatus socio-literario de la traducción depende de su posición dentro del polisistema; la práctica misma de la traducción está también fuertemente subordinada a dicha posición. E incluso la pregunta de qué es una obra traducida no puede ser respondida *a priori* en términos de una situación idealizada, a-histórica y fuera de contexto: tiene que cimentarse en el ámbito de las operaciones que gobiernan el polisistema. Desde este punto de vista ya no se puede considerar la traducción como un fenómeno de naturaleza y límites definidos de una vez por todas, sino como una actividad que depende de las relaciones establecidas dentro de un determinado sistema cultural.²¹⁵ (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 231.)

Conforme Modesto Carone – em seu texto sobre a tradução literária anteriormente referido – a experiência tanto dos críticos como dos leitores perspicazes mostra que uma tradução razoavelmente correta de uma narrativa é capaz de acompanhar de perto o texto-base, uma vez que, nessa transposição, pouco se perde da sua estrutura e, portanto, pouco do seu sentido mais geral – desde que sejam mantidos no texto traduzido os movimentos e as proporções do original. Mas as considerações do autor movem-se na direção das teses de Even-Zohar sobre o lugar do texto traduzido, uma vez que ele considera que “a literatura

²¹⁵ Em outras palavras, não só o status sócio-literário da tradução depende de sua posição dentro do polissistema; a prática mesma da tradução está também fortemente subordinada à dita posição. E inclusive a pergunta sobre o que é uma obra traduzida não pode ser respondida *a priori* em termos de uma situação idealizada, a-histórica e fora do contexto: tem que fundamentar-se no âmbito das operações que governam o polissistema. Desse ponto de vista, já não se pode considerar a tradução um fenômeno de natureza e limites definidos de uma vez por todas, senão como uma atividade que depende das relações estabelecidas dentro de um determinado sistema cultural. (Tradução livre da autora.)

traduzida fica isolada de seu contexto histórico mais amplo, dissipando, sem querer, todo um repertório de alusões imanentes ao seu sentido global de obra de arte, aqui entendida simultaneamente como fenômeno estético e fato social”²¹⁶ e, sintetiza:

Em resumo, a tradução criativa (a única que se justifica em literatura) é sem dúvida alguma uma das maneiras mais fecundas de cultivar e socializar a *Weltliteratur*, combatendo na prática o isolamento cultural que já se tornou uma forma objetiva de anacronismo. Mas ela é necessariamente falível. Sendo assim, uma vez reconhecido o limiar em que uma língua ainda é capaz de absorver a experiência estético-social sedimentada em outra, o que o tradutor imaginativo pode e deve tentar conseguir é implantar o seu texto em algum lugar situado entre as duas literaturas, de tal modo que ele não seja nem estranho nem familiar para o leitor a que se destina. (CARONE, 2009, p. 111.)

Ademais, no que diz respeito à tradução, enquanto transposição linguística, é imprescindível referir-se, também, ao ensaio “Tradução e intertextualidade”, da pesquisadora Eneida Maria de Souza.

A estudiosa inicia o texto afirmando que, há muito, o conceito de tradução infiltrou-se no campo da Teoria da Literatura, sendo inclusive um dos termos que enriqueceu e ampliou a atuação do campo literário. Para Souza, o sentido da tradução remete não apenas à prática usual da tradução enquanto transformação interlingual de um texto em outro, mas refere-se também ao processo de leitura e reescrita de um texto, aproximando-se do significado amplo de intertextualidade²¹⁷. Segundo a pesquisadora, grande número de estudiosos – entre eles, Haroldo de Campos – confirmam a estreita ligação entre a operação tradutora e a apropriação textual, operação que recairia na paráfrase, no plágio ou na paródia. A tradução seria, assim, uma atividade criativa, em que a liberdade do tradutor instaura “o intercâmbio amoroso” entre os textos, embora não se processe a fidelidade ao texto original e, sim, a sua transgressão.

Conforme Souza,

Costuma-se estabelecer a aproximação entre tradução e antropofagia, decorrente da associação com a intertextualidade, ao se retomar o projeto artístico oswaldiano e recolocar a problemática de nossa literatura (da América Latina e do Terceiro Mundo em geral) enquanto “tradutora” da cultura do Outro. A necessidade de incorporar a produção artística dentro de um movimento universal implica a conscientização de nossa dívida para com as culturas dominantes e a “devoração” de todo legado cultural. A prática antropofágica, largamente defendida pelos escritores do Modernismo, continua a render frutos e a fornecer lições, principalmente para os estudos específicos de Literatura Comparada e de tradução crítica. (SOUZA, 1993, p. 36.)

²¹⁶ CARONE, 2009, p. 108.

²¹⁷ SOUZA, 1993, p. 36.

O ensaio de Souza aponta, ainda, para o fato de que a prática tradutora conta com a participação livre e pessoal do tradutor, cuja contribuição direta ou indireta – especialmente no que diz respeito à teorização de sua tarefa e ao desnudamento de seus procedimentos operacionais – não se pode ignorar. Dessa forma, o tradutor padeceria de uma ausência do sentimento de propriedade diante dos textos com os quais trabalha, uma vez que o contato com o novo, o desconhecido, o alheio acentuaria o sentimento de desposseção de si próprio:

O sujeito se dilui no espaço intermediário dessa enunciação terceira, assumindo a persona de quem escreve e quem lê, esquecendo-se de seu nome próprio e vivendo a aventura múltipla (e fingida) da escrita e da tradução. O exílio no texto e o reencontro com o outro correspondem ao exilar-se na sua própria língua, comprometendo-se com a outra, tão distante e “mentirosa” quanto a sua. A migração de uma língua em outra, de um texto em outro, permite ao tradutor a experiência com sua língua, num processo de aprendizagem e reconhecimento, deixando de lado a ilusão de ser seu proprietário. Privilegia-se o que há de mais estranho na sua língua, para que seja ativa a contaminação da língua “estrangeira”, realizando-se, dessa forma, a premissa devoradora: “só me interessa o que não é meu”. (SOUZA, 1993, p. 37.)

Haveria, assim, um enlace da tradução com a antropofagia, que se daria especificamente no nível da linguagem, quando o texto traduzido contamina tanto a escrita do outro quanto serve de substrato para a linguagem do tradutor.

Isso posto, vê-se que as proposições da autora sobre a tradução, conjugadas às discussões teóricas dos autores anteriormente apresentadas, fundamentam a afirmação desta tese de que o trabalho de tradução da obra de Franz Kafka desenvolvido pelo escritor Modesto Carone ao longo de décadas é que forja, por assim dizer, a ficção do brasileiro: logo, considera-se, nesta pesquisa, a importância da dimensão do trabalho tradutório como fator constitutivo da elaboração ficcional de Modesto Carone – fenômeno que será melhor explicitado e exemplificado no próximo capítulo, por meio do cotejamento de textos dos autores que integram as obras selecionadas como objeto desta investigação.

**5 FRANZ KAFKA E MODESTO CARONE: SOB OS SIGNOS DA
FRAGMENTAÇÃO,**

[...] a parábola conteria um apelo encoberto de mudança (até certo ponto revolucionária), de que o homem do campo só teria sido capaz se estivesse esclarecido, ou melhor: se tivesse reconhecido a lei não como um objeto externo e inacessível, mas como a lei da identidade dele consigo mesmo – momento em que a parábola sem chave de Kafka tornaria patente a alienação do homem no mundo administrado (que é o nosso) e que se apresentaria, carregando nas tintas, como um convite cifrado à conquista da utopia.

Modesto Carone, em *Lição de Kafka* (A parábola “Diante da lei”)

Ítalo Calvino (Santiago de Las Vegas, Cuba, 1923-1985), em seu impressionante e aprazível livro *As cidades invisíveis* (Companhia das Letras, 1990), empreende uma narrativa que se instala no entre-movimento do esquecer-lembrar do personagem Marco Polo – viajante veneziano que servira a Kublai Khan – em suas experiências vivenciadas nas incontáveis cidades do imenso império do conquistador mongol. As diversas cidades por onde Polo transitara – todas com nomes de mulher – configuram uma cartografia do viver humano, assinalada por seduções dos olhos, dos nomes, das trocas e dos desejos. A narrativa “As cidades e as trocas 2”²¹⁸ pode bem encerrar a significação da angústia dos personagens de Franz Kafka e Modesto Carone, que figuram nos livros *Narrativas do espólio* e *Por trás dos vidros*, respectivamente, notadamente por possuir como motivo da composição – entre outros temas – os fantasmas que assombram o homem que habita as megalópoles contemporâneas, em especial a solidão, como se pode observar no fragmento seguinte:

Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se veem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam. (CALVINO, 1990, p. 51.)

Narrativas do espólio, de Kafka, reúne, como já dito, trinta e uma narrativas breves – as quais o próprio Kafka chamara de “peças” ou “pequenas peças”²¹⁹ – textos variados, especialmente no que diz respeito ao gênero: “da fábula ao aforismo, da reflexão

²¹⁸ CALVINO, 1990, p. 51-52.

²¹⁹ CARONE. In: KAFKA, 2002, P. 218.

mítica ao aforismo, do épico em miniatura à crítica ficcional da dominação.”²²⁰ Tudo, nas palavras de Carone, em um “estilo seco e exato, veladamente irônico e alusivo, quando não profético, deste que foi o produtor das imagens mais poderosas do nosso mundo administrado”²²¹.

5.1. Kafka e Carone: sob os signos da fragmentação

Os textos, como se verá a seguir, apresentam temas como a propriedade, o recrutamento de tropas e a questão das leis, entre outros, e possuem, como fio que alinhava uma narrativa à outra, o incômodo de um indivíduo que cavalga em direção a um lugar que não sabe direito onde fica, mas sabe que é para “fora daqui, fora daqui”:

- Não sei direito – eu disse -, só sei que é para fora daqui, fora daqui. Fora daqui sem parar: só assim posso alcançar o meu objetivo.
- Conhece então o seu objetivo? – perguntou ele.
- Sim – respondi. – Eu já disse: “fora daqui”, é esse o meu objetivo. (“A partida”. In: KAFKA, 2002, p. 141.)

As peças apresentam os seguintes argumentos:

- 1) “O mestre-escola da aldeia”²²²: um mestre-escola que consulta um sábio por causa de uma toupeira gigante que fora encontrada em sua aldeia – como discutido em capítulo anterior.
- 2) “Blumfeld, um solteirão de meia idade”²²³: um solteirão já meio idoso que, surpreendido, em seu apartamento, por um conjunto de bolas que parecem agir por conta própria, precisa criar alternativas para se livrar delas.
- 3) “A ponte”²²⁴: narrado em primeira pessoa, relata a experiência limítrofe de sonho X realidade de um homem que, transformado em ponte, desaba e é rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados que o fitavam “tão pacificamente da água enfurecida”²²⁵.
- 4) “O caçador Graco”²²⁶: traz a impossibilidade da morte – como se verá mais detalhadamente a seguir.
- 5) “Durante a construção da Muralha da China”²²⁷: trata-se de um relato em primeira pessoa de um narrador que teria participado da construção da Muralha da China.

²²⁰ CARONE. In: KAFKA, 2002, P. 218.

²²¹ CARONE. In: KAFKA, 2002, p. 218.

²²² KAFKA, 2002, p. 9-29.

²²³ KAFKA, 2002, p. 30-63.

²²⁴ KAFKA, 2002, p. 64-65.

²²⁵ KAFKA, 2002, p. 65.

²²⁶ KAFKA, 2002, p. 66-72.

²²⁷ KAFKA, 2002, p. 73-91.

Tendo como principal assunto “as muralhas” – os limites – o conto discorre, também, sobre a força das instituições e dos comandos como um poder distante e incompreensível, e sobre a ausência da visão de conjunto: cada operário sabia apenas de sua parte na construção; nunca tinha possibilidade de ver o projeto inteiro. Tematizam-se, nesta narrativa, as guerras contemporâneas travadas por homens alienados, “amalgamados à construção”²²⁸, e há, nela, interessantes aforismos, como por exemplo: “O ser humano, em sua essência instável, da natureza da poeira que sobe, não suporta grilhões; se ele mesmo se acorrenta, começa logo a sacudir os grilhões e a atirar aos pedaços para todos os pontos cardeais muralha, cadeia e a si próprio.”²²⁹ Ademais, o narrador refere-se ao fato da construção da Muralha da China como uma necessidade histórica que o homem possui de sempre construir torres, edificações, como a Torre de Babel²³⁰.

- 6) “A batida no portão da propriedade”²³¹: Cogita-se a possibilidade de instauração de um inquérito contra uma pessoa que teria batido em um portão desconhecido. Comparecem, neste texto, palavras como “juiz”, “inquérito”, “intimação”, “cela de prisão” – expressões que perpassam grande parte da obra do autor, e que apontam para um deslocamento existencial, para uma culpa constante, mesmo quando não se tem ideia ou consciência do crime cometido. Em primeira pessoa, o personagem relata: “Será que eu ainda poderia fruir outro ar que não fosse o da prisão? Essa é a grande pergunta, ou antes: seria, se eu ainda tivesse qualquer perspectiva de ser libertado”²³².
- 7) “O vizinho”²³³: apresenta um relato sobre um vizinho, que trabalha em uma sala contígua à sala em que trabalha o narrador – um escritório de negócios – e que, através da parede, escuta todas as conversas e negociações que o narrador faz com os seus clientes por telefone. Marcam esta narrativa os seguintes aspectos: máquinas de escrever, livros de contabilidade, escrivania, escritório, prédios, escadas.
- 8) “Um cruzamento”²³⁴: talvez, dos contos reunidos nesta obra, o mais insólito e absurdo. O narrador relata que possui “um animal singular, metade gatinho, metade cordeiro. É uma herança dos bens de meu pai.”²³⁵ Do gato, o animal possui cabeça e garras; do cordeiro, tamanho e forma; dos dois, “os olhos que são flamejantes e selvagens; o pelo

²²⁸ KAFKA, 2002, p. 76.

²²⁹ KAFKA, 2002, p. 79.

²³⁰ KAFKA, 2002, p. 78-79.

²³¹ KAFKA, 2002, p. 92-94.

²³² KAFKA, 2002, p. 94.

²³³ KAFKA, 2002, p. 95-97.

²³⁴ KAFKA, 2002, p. 98-100.

²³⁵ KAFKA, 2002, p. 98.

macio e aderente à pele; os movimentos, que tanto podem ser pulos como movimentos furtivos”²³⁶. O animal – que é herança do pai, lembra o narrador – possui dentro de si as inquietações do gato e as do cordeiro, e por isso não está à vontade na própria pele. “Talvez uma solução para esse animal fosse a faca do açougueiro [...]”²³⁷ – arremata o narrador.

- 9) “Uma confusão cotidiana”²³⁸: narra os desencontros de dois indivíduos que não conseguem se comunicar para resolverem os problemas mais simples do dia-a-dia. Tem como traço fundamental a impossibilidade constante de se alcançar o alvo, por causa da incomunicabilidade.
- 10) “A verdade sobre Sancho Pança”²³⁹: com apenas um parágrafo de aproximadamente meia página, o texto soa como uma reflexão: Sancho Pança teria conseguido afastar-se de seu próprio demônio – D. Quixote. Isso teria levado D. Quixote à loucura. Sancho, talvez pelo senso de responsabilidade, acompanhou imperturbável D. Quixote em suas sortidas, e disso tirou grande e proveitoso divertimento até o fim de seus dias.
- 11) “O silêncio das sereias”²⁴⁰: é uma alusão ao episódio do livro 12 da Odisseia, de Homero, em que Ulisses, na viagem de volta para casa, enfrenta o perigo do misterioso do canto das sereias. Kafka propõe uma hermenêutica para esta narrativa: Ulisses pensou que as sereias cantavam, mas, na verdade, o que se fez foi um silêncio total das sedutoras criaturas. Teria se instaurado, portanto, um jogo de aparências, o qual Ulisses usou como escudo.
- 12) “Prometeu”²⁴¹: apresenta, em um texto de uma página, quatro lendas que teriam sido criadas para explicar o mito de Prometeu, e conclui: “Restou a cadeia inexplicável das rochas. A lenda tenta explicar o inexplicável. Uma vez que emerge de um fundo de verdade, ela precisa terminar de novo no que não tem explicação.”²⁴²
- 13) “O brasão da cidade”²⁴³: mais uma vez, a obra faz alusão à construção da Torre de Babel, para o que não se considerava o pensamento de se assentar alicerces, pois, “o essencial do empreendimento todo é a ideia de construir uma torre que alcance o céu. Ao lado dela tudo o mais é secundário.”²⁴⁴ No entorno da construção surgiram

²³⁶ KAFKA, 2002, p. 98.

²³⁷ KAFKA, 2002, p. 100.

²³⁸ KAFKA, 2002, p. 101-102.

²³⁹ KAFKA, 2002, p. 103.

²⁴⁰ KAFKA, 2002, p. 104-106.

²⁴¹ KAFKA, 2002, p. 107.

²⁴² KAFKA, 2002, p. 107.

²⁴³ KAFKA, 2002, p. 108-109.

²⁴⁴ KAFKA, 2002, p. 108.

alojamentos, que deram origem a uma cidade: “Tudo o que nela surgiu de lendas e canções está repleto de nostalgia pelo dia profetizado em que a cidade será destruída por um punho gigantesco com cinco golpes em rápida sucessão. Por isso a cidade também tem um punho em seu brasão”²⁴⁵, conclui o narrador, mas não sem antes proclamar: “enquanto existirem homens, existirá também o forte desejo de construir a torre até o fim”²⁴⁶.

- 14) “Posêidon”²⁴⁷: apresenta a imagem do deus grego da tempestade (adotado em latim, na Mitologia Romana, como Netuno), assentado em sua escrivania nas profundezas dos mares, fazendo inumeráveis contas para a administração de todas as águas do mundo. Do seu posto dominante, Posêidon irritava-se com as imagens que faziam dele, mas não se levavam em conta suas queixas: “quando um poderoso importuna, é preciso dar a impressão de tentar ceder mesmo nas questões mais sem perspectiva”²⁴⁸, afirma o narrador.
- 15) “Comunidade”²⁴⁹: em um parágrafo de pouco mais de uma página, relata-se a difícil experiência de uma comunidade de cinco pessoas que se toleram, mas não se conhecem.
- 16) “À noite”²⁵⁰: “Afundado na noite. Como alguém que às vezes baixa a cabeça para meditar, totalmente afundado na noite”, alguém vigia um acampamento ao ar livre, um exército de pessoas que dormem sob um céu frio, na terra fria, estendidas onde antes estavam em pé.
- 17) “A recusa”²⁵¹: descreve um episódio ocorrido em uma cidadezinha, que está sob domínio de um coronel: a comunidade local enfrenta problemas que só o coronel pode resolver. Seguem um protocolo de agendamento de reuniões, solicitações formais, e, após, recebem um “não” como resposta. A narrativa apresenta-se como uma alegoria das relações do poder institucionalizado com o povo, e aponta, ainda, para o recolhimento humano, a inacessibilidade, naquela cidade que ficava na muralha do mundo.

²⁴⁵ KAFKA, 2002, p. 109.

²⁴⁶ KAFKA, 2002, p. 108.

²⁴⁷ KAFKA, 2002, p. 110-111.

²⁴⁸ KAFKA, 2002, p. 111.

²⁴⁹ KAFKA, 2002, p. 112-113.

²⁵⁰ KAFKA, 2002, p. 114.

²⁵¹ KAFKA, 2002, p. 115-122.

- 18) “Sobre a questão das leis”²⁵²: discorre sobre o fato de que, na visão do narrador, “nossas leis não são universalmente conhecidas, são um segredo do pequeno grupo de nobres que nos dominam”: “se existe uma lei, ela só pode rezar o seguinte: o que a nobreza faz é lei”²⁵³.
- 19) “O recrutamento das tropas”²⁵⁴: discorre sobre os significados dos recrutamentos das tropas: a violência institucionalizada do poder – que recruta, que não aceita desculpas, que persegue e açoita os desertores – contra a qual os cidadãos comuns nada podem fazer.
- 20) “A prova”²⁵⁵: apresenta-se como uma anedota: um criado encontra-se com um outro (em um dos aposentos de uma estalagem), que lhe argúi sobre diversos assuntos – mas ele não responde as perguntas, pois, “na verdade”, nem as entende. Quando se propõe a levantar, desapontado, o indagador o faz sentar-se novamente e lhe diz: “Fique [...] Era apenas um teste. Quem não responde às perguntas passou na prova.”
- 21) “O abutre”²⁵⁶: mais uma vez, a narrativa insólita e absurda reaparece. Em primeira pessoa, narra-se a experiência de se ter os pés estraçalhados por um abutre – contra o qual nada se podia fazer. Passando por ali um senhor, perguntou à vítima por que não liquidava o abutre, ao que o homem paralisado de dor respondeu que já havia tentado, mas que um animal daqueles tinha muita força. O caminhante se propôs a buscar uma espingarda para matar o abutre e, nesse ínterim, relata o narrador: o animal “levantou voo, fez uma curva bem longe para ganhar ímpeto suficiente e depois, como um lançador de dardos, arremessou até o fundo de mim o bico pela minha boca”²⁵⁷. O narrador conclui: “Ao cair para trás senti, liberto, como ele se afogava sem salvação em meu sangue, que enchia todas as profundezas e transbordava todas as margens.”²⁵⁸
- Em um processo infundável de jogos de contiguidades nas criações literárias, é possível passar, sem muito esforço, desse conto à narrativa mítica de Prometeu – dos autores gregos Hesíodo e Ésquilo – acorrentado no cume do monte Cáucaso, onde, todos os dias, uma enorme águia comia o seu fígado que, todos os dias, regenerava-se. O que provoca um estranhamento enorme, no entanto, é que em Kafka não há uma

²⁵² KAFKA, 2002, p. 123-125.

²⁵³ KAFKA, 2002, p. 124.

²⁵⁴ KAFKA, 2002, p. 127-129.

²⁵⁵ KAFKA, 2002, p. 130-131.

²⁵⁶ KAFKA, 2002, p. 132-133.

²⁵⁷ KAFKA, 2002, p. 133.

²⁵⁸ KAFKA, 2002, p. 133.

causa que conduza a este sofrimento do personagem. Isso subverte o mito e instaura a absurdidade kafkiana.

- 22) “O timoneiro”²⁵⁹: um timoneiro, após governar a embarcação durante a noite escura, é violentamente expulso do leme por um estranho que assume o seu lugar. Solicitados, os tripulantes observam o que acontece, acenam com a cabeça e voltam a seus postos. O narrador conclui: “Que tipo de gente é essa? Será que realmente pensam ou só se arrastam sem saber para onde sobre a Terra?”²⁶⁰ É evidente que o pano de fundo sobre o qual a narrativa se constrói aponta para a alienação, para a não consciência do que se passa ao redor – como no conto sobre a construção da muralha da China.
- 23) “O pião”²⁶¹: um filósofo se encanta e se deixa seduzir com os piões de crianças que brincam. “mal o pião começava a rodar, o filósofo o perseguia com a intenção de agarrá-lo”, mas era afugentado com a gritaria das crianças, cambaleando como um pião.
- 24) “Pequena fábula”²⁶²: neste texto, um rato reclama que o mundo parece cada vez mais estreito, e que a única coisa que vê à sua frente é uma ratoeira. O gato o aconselha a mudar de direção, e devora-o. A propósito desta fábula, convém citar Carone, que escreve em seu ensaio “Anotações breves sobre um conto curto”, que integra o livro *Lição de Kafka*:

Trata-se de uma fábula porque neste relato intervêm animais falantes. Mas não existe aqui como é o caso da tradição das fábulas – uma moral explícita da história no final. [...] O que Kafka diz nessa micronarrativa? Diz, entre outras coisas, que a última saída da razão leva à ruína. Ou seja: que todos os esforços para superar o medo e a derrocada significam apenas gradações da falta de liberdade objetiva do mundo. Para o rato não existe escolha, ou melhor: essa escolha só pode se dar entre as alternativas de submeter-se á violência da ratoeira ou à violência do gato. [...] Era esse o teor, a base, da sua dialética negativa – e não há como discordar da coerência do humor negro contido nessa fábula. (CARONE, 2009, p. 35-36.)

- 25) “Volta ao lar”²⁶³: este texto pode ser considerado uma referência à parábola do filho pródigo: o personagem narra, em primeira pessoa, o seu retorno à velha propriedade do pai. Diante da porta, ouve os sussurros, as conversas – as quais não compreende – e hesita em entrar. Como em outras narrativas, faz-se, aqui, alusão aos mal-entendidos, a

²⁵⁹ KAFKA, 2002, p. 134-135.

²⁶⁰ KAFKA, 2002, p. 135.

²⁶¹ KAFKA, 2002, p. 136-137.

²⁶² KAFKA, 2002, p. 138.

²⁶³ KAFKA, 2002, p. 139-140.

conversas que não são (não podem ser) compreendidas, a pessoas que (pensam que) falam e não são ouvidas, a segredos que se ocultam.

- 26) “A partida”²⁶⁴: essa talvez seja a mais exemplar narrativa da experiência de se estar fora do lugar. O personagem ordena ao criado que tire o seu cavalo da estrebaria, mas o criado não o entende. Ele mesmo vai à estrebaria, sela o cavalo e o monta. Perguntado para onde cavalgaria, o personagem afirma não saber. Responde apenas que o seu alvo é fora dali.
- 27) “Advogados de defesa”²⁶⁵: “[...] mas na lei propriamente dita tudo é acusação, defesa e veredicto [...]”²⁶⁶ Esta é, certamente, a mais importante frase desta narrativa que apresenta um narrador em primeira pessoa que percorre os corredores estreitos de um lugar que imagina ser um tribunal. Este texto breve (de apenas quatro páginas) alude, evidentemente, ao romance *O processo*, por encerrar em si as angústias de um personagem que busca compreender a dinâmica do lugar em que se encontra, não sabe se é acusado, não sabe nem mesmo se possui um defensor, mas recusa-se a descer as escadas do prédio e retroceder: “[...] se começou um caminho, continue nele [...]”²⁶⁷.
- 28) “Investigações de um cão”²⁶⁸: neste texto, evidencia-se, mais uma vez, o tema do “fora daqui”. Narrado em primeira pessoa por um “cão”, o relato é assinalado por expressões como: “Como a minha vida mudou e como, no fundo, não mudou!”²⁶⁹ ou “O mundo estava às avessas?”²⁷⁰, ou, ainda, “Eu porém conservei essa natureza infantil e ainda por cima me tornei um cão idoso.”²⁷¹ Nesta narrativa, cães que não cantam e não latem fazem surgir de lugar algum o impressionante som de uma música, como uma grande algazarra. Aqui, nada se assemelha a nada: é a marca da diferença de tudo que se imagina razoável.
- 29) “O casal”²⁷²: a narrativa – em primeira pessoa – é sobre um homem de negócios que deixa o próprio escritório para visitar um cliente, o velho e doente senhor N., o qual se encontra ao lado de um filho, já em idade madura, febril e quase à morte. No quarto mal iluminado em que se reúnem algumas pessoas, o narrador encontra o seu concorrente e, em um canto, a esposa do senhor N. que o ajuda a despir-se de um

²⁶⁴ KAFKA, 2002, p. 141.

²⁶⁵ KAFKA, 2002, p. 142-145.

²⁶⁶ KAFKA, 2002, p. 143.

²⁶⁷ KAFKA, 2002, p. 144.

²⁶⁸ KAFKA, 2002, p. 146-200.

²⁶⁹ KAFKA, 2002, p. 146.

²⁷⁰ KAFKA, 2002, p. 154.

²⁷¹ KAFKA, 2002, p. 156.

²⁷² KAFKA, 2002, p. 201-208.

casaco de pele. No instante em que a velha senhora se ausenta do quarto, o senhor N. desfalece e o ambiente é tomado de terror por parte dos visitantes e as lágrimas do filho doente sob o cobertor se deixam ouvir. O narrador apavora-se ao imaginar como contar à esposa que se aproxima a terrível notícia da morte de N. Porém, quando a mulher o vê, apenas diz que ele adormecera e, “como se fosse num pequeno jogo conjugal”²⁷³, o homem, inexplicavelmente, move-se e dá um forte bocejo. O narrador não compreende e deixa o local imaginando que aquela mulher “pode fazer milagres”²⁷⁴ e conclui: “Em seguida descendi a escada. A descida foi mais difícil que, antes, a subida – e nem mesmo esta tinha sido fácil. Ah, que marchas fracassadas na vida dos negócios; e no entanto é preciso continuar suportando o fardo.”²⁷⁵

30) “Desista!”²⁷⁶: este conto, anteriormente analisado, refere-se à ausência de direção, de rumo a se tomar.

31) “Sobre os símiles”²⁷⁷: pode-se dizer que esta narrativa possui um caráter metalinguístico e, como um remate dos textos reunidos nesta obra por Modesto Carone, pode ser considerada como uma chave de leitura para as narrativas de Franz Kafka. O texto inicia-se da seguinte maneira: “Muitos se queixam de que as palavras dos sábios não passam de símiles, mas não são utilizáveis na vida diária – e esta é a única que temos.”²⁷⁸ A partir deste ponto, o narrador afirma que o que diz um sábio não deve ter significado objetivo, mas diz respeito “a alguma coisa que não conhecemos, que nem ele mesmo consegue designar com mais precisão e que, também neste caso, não pode nos ajudar em nada.”²⁷⁹ É interessante notar que este relato, como expressão de um sábio (o narrador kafkiano), talvez se ocupe de querer dizer exatamente o contrário: as palavras dos sábios, mesmo quando não se consegue identificar a sua “utilidade”, são indispensáveis à vida, à experiência absurda que é o viver humano. O texto seria, portanto, um recurso retórico utilizado pelo autor – e pelo organizador do livro, o escritor Modesto Carone – para se refletir sobre a (in)utilidade da arte literária.

As narrativas – contos independentes – de Carone, que, em um primeiro instante poderiam apontar para uma autonomia, constituem-se fragmentos de um todo: nas palavras do

²⁷³ KAFKA, 2002, p. 206.

²⁷⁴ KAFKA, 2002, p. 207.

²⁷⁵ KAFKA, 2002, p. 208.

²⁷⁶ KAFKA, 2002, p. 209.

²⁷⁷ KAFKA, 2002, p. 210-211.

²⁷⁸ KAFKA, 2002, p. 210.

²⁷⁹ KAFKA, 2002, p. 210.

autor²⁸⁰, os quarenta e nove relatos aqui reunidos organizam-se em um único ritmo; foi necessário retirar da coletânea os contos que destoavam dessa unidade pretendida. Um fato interessante, que demonstra essa cadência dos contos é, por exemplo, a existência de uma sucessão de narradores em primeira pessoa, avessos à comunicabilidade com outros e que evidenciam a experiência de um considerável ócio. Em grande parte dos textos o narrador (não raro um escriturário) declara estar descansando, pensativo, meditando e ter sido, por um motivo qualquer, estimulado a escrever, ou, ao contrário, a sua falta de motivação para a escrita: “Naquela época eu andava pouco criativo; não conseguia rabiscar uma linha”.²⁸¹ Há, ainda, várias referências a escritório (“[...] agora o vento sopra forte no escritório”²⁸², “escrivantina”²⁸³), a cigarros (“acender um cigarro”²⁸⁴), ao “fluxo burocrático”²⁸⁵ e ao cotidiano de um indivíduo encerrado em uma tarefa solitária:

Na realidade eu estava confinado a contornos que iam do tampo da mesa às paredes laterais e ao assoalho. [...] Naturalmente continuo no mesmo espaço apertado onde as colunas de madeira suportam a minha angústia. A diferença é que a dor no lombo agora modela meu ócio como um ofício: a tanto conduz a complacência de um corpo acuado. (CARONE, 2007, p. 54-55.)

Mas fica evidente que o aspecto que melhor estabelece a coerência e a coesão entre as narrativas selecionadas para compor o livro *Por trás dos vidros* diz respeito aos elementos contextuais e semânticos (como a sinonímia²⁸⁶ e a hiperonímia²⁸⁷, por exemplo) utilizados pelo autor, conforme se pode comprovar pelos fragmentos que se seguem:

- 1) conto “O Natal do viúvo”²⁸⁸: “bate nos vidros”; “Obscuridade”; “penumbra”; “vidraças vazias”; “nuvens”, “não há luz”, etc;
- 2) conto “À margem do rio”²⁸⁹: “nuvens mais baixas do céu”; “lenço de seda”;
- 3) conto “Visita”²⁹⁰: “vitrais”; “cortinas de renda”;

²⁸⁰ Cf. entrevista anexa concedida à autora desta tese.

²⁸¹ CARONE, 2007, p. 66. Conto “Aos pés de Matilda”.

²⁸² CARONE, 2007, p. 92.

²⁸³ CARONE, 2007, p. 149.

²⁸⁴ CARONE, 2007, p. 92.

²⁸⁵ CARONE, 2007, p. 55.

²⁸⁶ Considerada uma relação chave na construção de uma ontologia, a sinonímia ocorre entre duas palavras, expressões ou grupos de palavras – que podem se alternar em determinados conceitos – e indica que ambas podem ser utilizadas para representar o mesmo conceito. Por meio da intuição, o leitor é autorizado a fazer grupamentos entre as expressões, que se equivalem quanto ao seu significado. (ILARI; GERALDI, 1994, p. 42.)

²⁸⁷ Designa a relação entre um termo de caráter geral com um termo de caráter menos geral. O menos geral, hiponímia, apresenta uma relação de inclusão que se aplica ao significado das unidades lexicais que estão sendo tratadas. (PEDROSA, 2010, p. 3.)

²⁸⁸ CARONE, 2007, p. 11-13.

²⁸⁹ CARONE, 2007, p. 14-17.

²⁹⁰ CARONE, 2007, p. 18-21.

- 4) conto “Por trás dos vidros”²⁹¹: “pelas vidraças”; “nevoeiro”; “nevoa”; “neve cor de cinza”; “estanho”; “espelho”; “neblina”; “facho de luz”;
- 5) conto “Dueto para corda e saxofone”²⁹²: “reflexo dos vidros”; “as estrias atravessam os vidros”; “do outro lado dos vidros”; “clarão dos cacos de vidros”;
- 6) conto “Passagem de ano entre dois jardins”²⁹³: “lâmpadas de mercúrio empalidecem as fachadas”;
- 7) conto “Desentranhado de Schreber”²⁹⁴: “pontas de um lenço”;
- 8) conto “No tempo das diligências”²⁹⁵: “luar banhava tudo de branco”; “ponto escuro”; “trilha de prata”;
- 9) conto “O retorno do reprimido”²⁹⁶: “superfície do espelho”; “crepúsculo”; “vidraças”; “que a noite cai”;
- 10) conto “Os joelhos de Eva”²⁹⁷: “página em branco”; “aura”;
- 11) conto “Café das Flores”²⁹⁸: “toldo de lona”; “vidros laterais”; “janela de vidro”; “alvo vulnerável das retinas”; “lâmina cintilou”; “quimera”; “vidros das janelas”; “estilhaços de vidros e cápsulas detonadas”; “imagens poéticas”;
- 12) conto “Bens familiares”²⁹⁹: “ao lado de um abajur”; “a luz da sala era fraca”;
- 13) conto “A força do hábito”³⁰⁰: “provavelmente à noite”;
- 14) conto “Ponto de vista”³⁰¹: “tendência ao sonho”; “redução do ângulo visual”; “reflexos”; “raios metálicos”;
- 15) conto “Encontro”³⁰²: “noite”; “dia cinzento”; “luzes acesas e faróis”;

²⁹¹ CARONE, 2007, p. 22-24.

²⁹² CARONE, 2007, p. 25-27.

²⁹³ CARONE, 2007, p. 28-30.

²⁹⁴ CARONE, 2007, p. 31-32.

²⁹⁵ CARONE, 2007, p. 33.

²⁹⁶ CARONE, 2007, p. 34-35.

²⁹⁷ CARONE, 2007, p. 36-37.

²⁹⁸ CARONE, 2007, p. 38-41.

²⁹⁹ CARONE, 2007, p. 45-47.

³⁰⁰ CARONE, 2007, p. 48-49.

³⁰¹ CARONE, 2007, p. 50-55.

³⁰² CARONE, 2007, p. 56-58.

- 16) conto “Matilda”³⁰³: “no meio da noite”; “metal dos seus olhos”; “divisar picos de gelo”; “numa vitrine”; “nevoeiro de junho”; “atrás dos vitrôs”; “perante tantas vidraças”;
- 17) conto “Dias melhores”³⁰⁴: “se vale de arbustos para se ocultar”; “clarão esmorece”; “lá fora está mais escuro que de costume”; “as luzes se apagaram”; “no meio da obscuridade”;
- 18) conto “Corte”³⁰⁵: “o sol que vinha da janela”;
- 19) conto “Janela aberta”³⁰⁶: “vidraças fechadas”; “se isso acontecer o dia acabará enlutado”; “sei apenas que a janela se abriu sobre a rua”;
- 20) conto “O espantinho”³⁰⁷: “espelho”; “trabalhar em casa e raramente ir à rua”; “entre as paredes do meu quarto”;
- 21) conto “Virada de ano”³⁰⁸: “ao fechar a porta e tomar o elevador”; “luz artificial”;
- 22) conto “O assassino ameaçado”³⁰⁹: “a despeito da luz opaca”; “O ponto de fuga é dado pela janela onde se reúnem as testemunhas”;
- 23) conto “O som e a fúria”³¹⁰: “cegueira para o pormenor”; “na cinza do chão”;
- 24) conto “Rodeio”³¹¹: “Era fim de tarde e o sol de outono brilhava nas venezianas”; “a noite caía sobre as janelas”;
- 25) conto “Determinação”³¹²: “a fumaça que saía pela janela”; “Seguramente as coisas já não eram as mesmas, pois com o passar do tempo o crepúsculo escorria pelas vidraças”;
- 26) conto “A tempestade”³¹³: de dentro do carro “viam-se faróis que partiam de várias direções”;
- 27) conto “Subúrbio”³¹⁴: “me apoiei no vidro da janela”; “nuvens”; “uma nuvem de fuligem”; “faço um esforço concentrado para

³⁰³ CARONE, 2007, p. 59-80.

³⁰⁴ CARONE, 2007, p. 83-88.

³⁰⁵ CARONE, 2007, p. 89-90.

³⁰⁶ CARONE, 2007, p. 91-93.

³⁰⁷ CARONE, 2007, p. 94-95.

³⁰⁸ CARONE, 2007, p. 96-98.

³⁰⁹ CARONE, 2007, p. 99-101.

³¹⁰ CARONE, 2007, p. 102.

³¹¹ CARONE, 2007, p. 103-104.

³¹² CARONE, 2007, p. 105-106.

³¹³ CARONE, 2007, p. 107-108.

- enxergar o que se passa do outro lado do vidro, uma vez que ele reflete em toda extensão o movimento no interior da cabine”; “continuam tão voltados para as suas tarefas que não percebem o sol atrás das vidraças”:
- 28) conto “Rito sumário”³¹⁵: “os acontecimentos se embaralham”; “foge do ângulo de visão”;
- 29) conto “Fim de caso”³¹⁶: “naquela noite”; “observador”; “imagem”;
- 30) conto “Escombros”³¹⁷: “ele a viu pela janela aberta do automóvel”; “embaixo de uma imensa claraboia”;
- 31) conto “O ponto sensível”³¹⁸: “as paredes úmidas absorvem toda sobra de luz”; “ao meu lado alguém bate na vidraça”; “vertigens na escuridão”; “ponto de luz que vem do fundo do corredor”; “facho luminoso”; “cruzo de olhos abertos a faixa escura que me separa obstinadamente dos vidros da entrada”; “a sombra dos corredores”; “Nem sempre as figuras são discerníveis, mas através de fragmentos recomponho cenas de sonhos esquecidos”; “a luz que entra pelas fendas”;
- 32) conto “As faces do inimigo”³¹⁹: “a conta de luz, por causa dos refletores, sobe sem parar”; “crepúsculo da manhã”;
- 33) conto “Noites de circo”³²⁰: “movimento mais amplo da ilusão”; “deslizavam na sombra”;
- 34) conto “Choro de campanha”³²¹: “havia um halo de sombra”; “um espelho de canto”;
- 35) conto “Mabuse”³²²: “o olho me espia”; “me vê do desvão”;
- 36) conto “Pista dupla”³²³: “eu tenho duas caras”; “comportamento dúbio”; “o inverso também vale”;

³¹⁴ CARONE, 2007, p. 109-112.

³¹⁵ CARONE, 2007, p. 113-115.

³¹⁶ CARONE, 2007, p. 116-118.

³¹⁷ CARONE, 2007, p. 119-121.

³¹⁸ CARONE, 2007, p. 125-145.

³¹⁹ CARONE, 2007, p. 149-150.

³²⁰ CARONE, 2007, p. 151-152.

³²¹ CARONE, 2007, p. 153-154.

³²² CARONE, 2007, p. 155.

³²³ CARONE, 2007, p. 156-157.

- 37) conto “As marcas do real”³²⁴: “cortejo de imagens”; “noite e decomposição”;
- 38) conto “Fendas”³²⁵: “reflexo provocado pelas condições de visibilidade”; “os feixes de luz não as penetrem”; “lentes de contato”;
- 39) conto “Águas de março”³²⁶: “registro o envolvimento do toldo pelas nuvens da chuva”; “parecem holofotes”; “está anoitecendo”; “de cara franzida no espelho”;
- 40) conto “Sagração da primavera”³²⁷: “acresce a insistência do olhar vendo a todo instante a mesma imagem desgastada”; “não espanta que as cortinas sufocassem”;
- 41) conto “Eros e civilização”³²⁸: “havia pouca luz no quarto”; “rasgassem a obscuridade com reflexos intermitentes”; “projeção noturna”;
- 42) conto “Crime e castigo”³²⁹: “o mais curioso é que me distanciava da cena para vê-la através da janela”;
- 43) conto “Vento oeste”³³⁰: “O olho do furacão ficou plantado apenas alguns segundos na janela do meu quarto, em breve os vidros se espatifaram”;
- 44) conto “O cúmplice”³³¹: “ele vive à minha sombra”: “quem olha de fora não imagina que somos a mesma pessoa”; “insensibilidade ou falta de visão”; “o duplo disparo espatifou os vidros”; “Quem convive com os seres das sombras sabe muito bem que eles se apegam à vida assim que nós os tornamos necessários.”
- 45) Conto “Duelo”³³²: “os vidros da sala estremeciam e eu perdia o equilíbrio”; “quem olhasse de fora veria”; “o deslocamento escancarou uma das janelas”; “notei pela janela que estava fazendo um luar esplêndido”;

³²⁴ CARONE, 2007, p. 158-161.

³²⁵ CARONE, 2007, p. 162-163.

³²⁶ CARONE, 2007, p. 164-166.

³²⁷ CARONE, 2007, p. 167-168.

³²⁸ CARONE, 2007, p. 169-170.

³²⁹ CARONE, 2007, p. 171-172.

³³⁰ CARONE, 2007, p. 173-174.

³³¹ CARONE, 2007, p. 175-177.

³³² CARONE, 2007, p. 178-181.

- 46) Conto “O jogo das partes”³³³: “mas a escuridão velava os rostos”; “os efeitos sonoros já pontuavam a chuva nos vidros das janelas”;
- 47) conto “Reflexos”³³⁴: “sombras na parede”; “me atirei pela janela ao primeiro raio de sol”; “numa lâmina de vidro”; “me surpreendia nadando na superfície do vidro”; “como abrir as cortinas de um sobrado no auge do verão”;
- 48) conto “A manta azul”³³⁵: “espiei pela fresta”; “a obscuridade dentro era maior do que eu supunha olhando de fora”; “a impressão de ter ouvido pancadas de punhos nas venezianas”;
- 49) conto “Utopia do jardim-de-inverno”³³⁶: “caleidoscópio”; “espalha dos caixilhos da vidraça”; “consciência crepuscular”; “movimento noturno”; “lunar dentro da estufa”; “dentro dos seus limites de vidro”; “dialética de luz e sombra”.

No conto “Aos pés de Matilda”³³⁷, o autor inicia a quinta parte com a seguinte frase: *“Atrás da porta um sopro torpe desmascara os objetos mais familiares.”* O texto está em itálico, como se se tratasse de uma citação, e o escritor continua: “O poeta que escreveu isso sabia do que estava falando.”³³⁸ A presente pesquisa não conseguiu identificar a fonte desta “citação” – que pode ser apócrifa – que bem pode sintetizar os temas e proposições das narrativas aqui reunidas: a realidade dos fatos e dos seres existe, mas não pode ser apreendida completamente, por causa dos sopros, ventos e ruídos que intermedeiam as nossas relações com esse “outro”.

Os excertos citados – e até mesmo vários títulos das narrativas – são expressões que fazem alusão ao título do livro – *Por trás dos vidros* – caracterizando-se como uma certa equivalência referencial, ou seja, maneiras diferentes de se chegar a um determinado ponto: um olhar toldado para o lado de fora, um olhar obscuro; o ser obtém uma visão parcial e espessa da realidade circundante.

Ademais, deve-se assinalar que, em Carone, há uma recorrência de palavras e expressões que caracterizariam o que se pode nomear como uma poética hipotética, subjuntiva, da qual o melhor exemplo é, certamente, a primeira narrativa da coletânea, “O

³³³ CARONE, 2007, p. 182-184.

³³⁴ CARONE, 2007, p. 185-187.

³³⁵ CARONE, 2007, p. 188-189.

³³⁶ CARONE, 2007, p. 190-196.

³³⁷ CARONE, 2007, p. 59-80.

³³⁸ CARONE, 2007, p. 65-66.

Natal do viúvo”³³⁹: “TALVEZ apoie o rosto numa das mãos ou cruze as pernas mas não se percebe nenhum movimento.” “Ele está parado ou PARECE parado [...]”; “PROVAVELMENTE os olhos permanecem fechados [...]”; “O mais PROVÁVEL é que ainda não tenham saído dos armários [...]”; “[...]TALVEZ na esquerda. SE olhasse não veria nada [...]”; “Ele faz um gesto de impaciência, PODE SER de dor [...]”; “[...] agora É POSSÍVEL que ele se mova no assento [...]”; “TALVEZ ele chore. As lágrimas DEVEM rolar [...]”; “Ele está sentado num canto da sala, QUEM SABE estique a cabeça [...]” No segundo conto, “À margem do rio”, o verbo parecer é utilizado algumas vezes, com certa ambigüidade hipotética. E, ainda: “É POSSÍVEL que o tempo tenha passado sem que nada me inquietasse”. Em “Café das flores”³⁴⁰, “TENHO A IMPRESSÃO de que foi ela [...]” As hipóteses também se manifestam por meio de interrogações diretas, como no conto “Dueto para corda e saxofone”: “Embora ele tenha emagrecido nos últimos meses (estresse, melancolia?)³⁴¹ “Seriam as chaves do sax? Alguma disposição das nuvens depois que o dia terminara?”³⁴² ou em construções como “CREIO QUE só bem mais tarde o vento vindo do pátio [...]” “O QUE TALVEZ substituísse o cinto com vantagem [...]” Na narrativa “Matilda”: “PENSO QUE estava examinando [...]”³⁴³; “DEDUZI que se julgava [...]”; “IMAGINEI QUE FOSSE o casal de gatos que dormia embaixo da janela [...]”³⁴⁴ Em “Dias melhores”: “Como SOU AFEITO AOS ENIGMAS [...]”³⁴⁵ Em “O assassino ameaçado”: “TUDO INDICA QUE não pesa a menor ameaça sobre o assassino ameaçado.”³⁴⁶ Em “Sagração da primavera”: “É POSSÍVEL que agora [...]”³⁴⁷ Em “Reflexos”: “TALVEZ por sonhar abundantemente à noite [...]”³⁴⁸ Essas expressões, presentes em vários contos, coadunam-se com o ponto de vista do “lugar” de onde os narradores e personagens observam e relatam as histórias: por detrás dos vidros. Isso reforçaria a ideia de poética hipotética, obliterada; uma perspectiva obscurecida – se se preferir, alienada – da realidade.

O último conto apresenta alguns axiomas que retratam bem essa “dialética de luz e sombra” na criação literária de Modesto Carone, como se pode notar nos fragmentos seguintes: “Para exemplificar, uma luz inusitada pode trazer à tona todo um traçado de

³³⁹ CARONE, 2007, p. 11-13. (Todas as expressões em maiúsculo são grifos da autora.)

³⁴⁰ CARONE, 2007, p. 39.

³⁴¹ CARONE, 2007, p. 25.

³⁴² CARONE, 2007, p. 27.

³⁴³ CARONE, 2007, p. 66.

³⁴⁴ CARONE, 2007, p. 79.

³⁴⁵ CARONE, 2007, p. 87.

³⁴⁶ CARONE, 2007, p. 99.

³⁴⁷ CARONE, 2007, p. 168.

³⁴⁸ CARONE, 2007, p. 185.

manifestações riquíssimas até então latentes no seio de uma falsa imobilidade.”³⁴⁹ “A ressalva necessária é de que ainda há muita coisa não esclarecida nesse fenômeno arisco, apesar de cotidiano.”³⁵⁰ “Um olhar capaz de discernimento não se satisfaz com a impressão de repouso, mesmo que ele seja o de uma simples planta do deserto.”³⁵¹

Como se percebe pelas sinopses dos contos de Kafka e de Carone, os dois autores se utilizam de mitos literários do ocidente para criarem suas narrativas – o que permite afirmar que são muitas as fontes desses textos.

Franz Kafka e Modesto Carone utilizam, também, em suas narrativas, imagens e figuras de conteúdo que recobrem percursos temáticos abstratos em uma mesma busca narrativa tematizada pela alienação, ao se referirem, reiteradamente, por exemplo, à individualização dos sujeitos, à incomunicabilidade humana, aos espaços restritos de uma experiência vivenciada em escritórios, quartos escuros, becos e ruas desertas, subterrâneos das grandes cidades – como é possível perceber pela análise dos contos ao longo das páginas desta tese.

A propósito da alienação – para a qual aponta grande parte dos textos dos dois livros, por meio da reiteração dos temas e da recorrência às diversas figuras, conforme se apresentou – é imprescindível remeter-se à concepção histórica que se tem desta palavra.

Raymond Williams, em *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade* (2007), afirma que “alienação” é, hoje, uma das palavras mais difíceis da língua, pois, além do seu uso corrente em contextos gerais, carrega significados específicos, porém controversos, em várias disciplinas que vão, por exemplo, da teoria social e econômica à filosofia e à psicologia. O autor recupera as acepções históricas da palavra: *aliénacion*, do francês medieval, que por sua vez provém do latim *alienationem* (*alienare*: estranhar ou tornar de outro), que se relaciona com o latim *alienus* (de ou pertencente a outra pessoa ou lugar). Em inglês, *alienation*, a palavra foi utilizada desde o século XIV para descrever a ação de estranhar ou o estado de estranhamento: normalmente, em relação ao fato de apartar-se ou ser apartado de Deus, ou a uma ruptura das relações entre um homem ou um grupo e alguma autoridade política estabelecida – com um sentido normalmente negativo. Alienação, segundo Williams, possui diversas variantes contemporâneas de sentido, entre os quais se encontra o sentido teológico – normalmente em referência mais a um estado do que a uma ação de ser separado, estranhado do conhecimento de Deus, de sua misericórdia ou de sua adoração – mas

³⁴⁹ CARONE, 2007, p. 190.

³⁵⁰ CARONE, 2007, p. 191.

³⁵¹ CARONE, 2007, p. 195.

assinala que há uma variação importante pelo acréscimo de formas do sentido empregado por Hegel e, de maneira alternativa, em Marx, e declara:

Nesse caso, o alienado é uma natureza essencial, um “espírito alienado em si mesmo”, mas o processo da alienação é visto como histórico. O homem, com efeito, constrói sua própria natureza, em oposição aos conceitos de uma natureza humana original. Mas ele o faz mediante um processo de objetivação (em Hegel, um processo espiritual; em Marx, o processo de trabalho) e o ponto final da alienação seria uma transcendência dessa alienação anteriormente inevitável e necessária. (WILLIAMS, 2007, p. 53.)

O argumento, para Williams, é complexo e torna-se ainda mais complicado diante das relações entre as palavras-chave alemãs e inglesas. O alemão *entäussern* corresponde principalmente ao sentido inglês: desprender-se, transferir, perder para um outro, ao mesmo tempo que possui um sentido adicional e, nesse contexto, crucial de “tornar externo a si mesmo”. O alemão *entfremden* estaria mais perto do sentido inglês, especialmente no sentido de um ato ou estado de estranhamento entre pessoas. Williams argumenta que, em Hegel, o processo de alienação é visto como desenvolvimento espiritual histórico e mundial, em uma relação dialética do sujeito e do objeto, na qual a alienação é superada em uma unidade mais elevada. Em Marx, o processo se apresenta como a história do trabalho, em que o homem cria a si mesmo ao criar seu mundo, mas na sociedade de classes é alienado dessa natureza essencial por formas específicas de alienação na divisão do trabalho, na propriedade privada e no modo capitalista de produção, em que o trabalhador perde tanto o produto de seu trabalho como o sentido de sua atividade produtiva, em consequência da expropriação de ambos pelo capital. Nesta perspectiva, o mundo construído pelo homem confronta-o como estranho e inimigo, e tem poder sobre ele, que transferiu ao mundo o seu próprio poder. Assim, afirma o autor, a alienação, “no sentido mais geral de um estado de estranhamento, é produzida pelos processos cumulativos e específicos da alienação”³⁵². O uso contemporâneo da palavra alienação apontaria, ainda, para uma perda de conexão com os próprios sentimentos e necessidades mais profundas; para uma impotência, como a incapacidade ou a sensação de incapacidade para influir na sociedade em que vivemos; para a falta de sentido, como a sensação de que nos faltam guias para a conduta e para as crenças; para a falta de normas, como a sensação de que meios legítimos são necessários para alcançar metas aprovadas; como isolamento, como o estranhamento de normas e metas dadas; e como autoestranhamento, como a incapacidade de encontrar atividades genuinamente satisfatórias³⁵³.

Conforme o exposto, é possível afirmar que o conceito de alienação se mostra, portanto, completamente adequado como fundamento para as criações literárias de Franz

³⁵² WILLIAMS, 2007, p. 54.

³⁵³ WILLIAMS, 2007, p. 55.

Kafka e Modesto Carone – e isto designa, como resultado desta pesquisa, o mais importante elemento que aproxima as obras dos dois autores, selecionadas como objeto desta investigação.

A burocracia, ao que parece, apresenta-se, também, como um conceito que deve ser considerado na análise dos textos de Franz Kafka e Modesto Carone, considerando que, reiteradamente, encontram-se nos textos expressões e vocábulos que fazem parte do campo semântico desse sistema. Apesar de as vozes narrativas serem diferentes nos diversos contos dos dois autores, tratam-se de manifestações de personagens narradores que, ora são funcionários de uma burocracia – às voltas com livros de anotações, relatórios e documentos diversos, aprisionados em escritórios, apertados entre mesas, escrivaninhas e armários – ora são vítimas dessas mesmas instituições burocráticas, necessitando empreender uma verdadeira saga na tentativa de resolução de problemas cotidianos que necessitem de intervenção institucional. Em Carone, a narrativa “Ponto de vista”³⁵⁴ apresenta-se como um exemplo disso que se afirma: o narrador é um escriturário, que trabalha com contabilidade pública e gasta o tempo elaborando relatórios sobre gastos orçamentários. A certa altura do texto, revela: “Na realidade eu estava confinado a contornos que iam do tampo da mesa às paredes laterais e o assoalho. [...] Naturalmente continuo no mesmo espaço apertado onde as colunas de madeira suportam a minha angústia.”³⁵⁵ Em Kafka, o conto “O vizinho”³⁵⁶ talvez seja o que melhor represente a relação do personagem com as instituições burocráticas. Também escrito em primeira pessoa – como o texto de Carone – nele, o narrador afirma:

Meu estabelecimento está inteiramente nos meus ombros. Duas moças com máquinas de escrever e livros de contabilidade na ante-sala, minha sala com escrivaninha, caixa, mesa de reuniões, poltronas de couro, telefone – é essa toda a minha aparelhagem de trabalho. (KAFKA, 2002, p. 95.)

Em interessante livro – *Burocracia e ideologia* (UNESP, 2006)³⁵⁷, Mauricio Tragtenberg analisa conceitos da Teoria Geral da Administração e aspectos importantes das histórias das ideologias que acompanham o processo de burocratização do mundo moderno, apresentando cuidadosamente as ideias de Max Weber, reconhecido como o mais importante autor da teoria burocrática. De acordo com Tragtenberg³⁵⁸, seguindo a tradição de Hegel, a burocracia tem sua forma mais consolidada mais precisamente na administração estatal – e não na empresa privada. Nesse sentido, o conceito de burocracia diria respeito não apenas a

³⁵⁴ CARONE, 2007, p. 50-55.

³⁵⁵ CARONE, 2007, p. 54-55.

³⁵⁶ KAFKA, 2002, p. 95-97.

³⁵⁷ TRAGTENBERG, 2006.

³⁵⁸ TRAGTENBERG, 2006, p. 15.

razões de eficácia na empresa, mas sobretudo a razões de poder no estado. Dito de outra forma, a burocracia seria essencialmente um conceito da esfera política e, assim, se diz respeito ao poder, diz respeito também à liberdade.

A burocracia, cujos paradigmas são o caráter formal da comunicação, a impessoalidade dos relacionamentos e a hierarquização das autoridades, entre outros, possuiria, ainda, como característica a possibilidade de submeter a seu domínio todas as manifestações de vida da sociedade civil.

Nessa perspectiva, ao tratar da experiência do sujeito em um mundo institucionalizado – submetido, nas diversas instâncias, às organizações formais – vários dos textos ficcionais de Kafka e de Carone – como os exemplos acima citados – oferecem ao leitor a oportunidade de refletir sobre a natureza burocrática do estado, com o seu excesso de formalismo, em que o indivíduo encontra-se socialmente emparedado pela burocracia e, por conseguinte, pela alienação.

Os textos apresentam uma figurativização de elementos que apontam para uma vida em que tudo parece se resumir ao silêncio: as experiências apresentam sempre algo de insólito; mesmo quando parecem normais, há sempre uma distância entre o *eu* e o *outro*. Resta, portanto, a alternativa do isolamento completo.

Todas essas questões aproximam o escritor brasileiro do escritor tcheco, aliadas a um outro fator evidente desta contiguidade, que é o narrador. Em Modesto Carone, assim como em Kafka, há – como expressão das diversas vivências dos protagonistas – vozes narrativas melancólicas, angustiadas e, às vezes, cínicas em relação aos acontecimentos cotidianos. A vida imersa na violência institucional, os espaços burocráticos do escritório, as relações interpessoais diminutas e débeis, a vida medida pelos espaços restritos do interior de um quarto fechado ou pelo corre-corre diário por entre viadutos poluídos e colunas cinzentas dos prédios da metrópole confundem o olhar desse narrador. Trata-se de uma contemplação estilhaçada e fragmentária da existência, resultado das sensações produzidas pela alternância de luz – que torna as coisas possíveis aos olhos e, dessa forma, produz uma consciência de verdade – e sombra – que produz no espírito a angústia da opacidade, dos lugares sombrios e escuros da alma.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Filosoficamente, o objeto literário permanece inesgotável.”
Benedito Nunes, *Literatura e Filosofia*.

Chegando ao final deste trabalho, tem-se a consciência de que muitas interrogações margeiam esta pesquisa e de que muitos vieses não puderam ser aqui explorados, contudo, comparece a expectativa e, também, a necessidade de que outras estudos retomem os argumentos aqui elaborados, reconstruindo-os ou contradizendo-os, na perspectiva de uma prática acadêmica sistemática. Entretanto, a recorrência aos estudos históricos e aos debates³⁵⁹ sobre as relações entre os textos e sobre a tradução – especialmente a tradução literária – na intersecção da análise dos textos literários de Modesto Carone e Franz Kafka permite a construção do que, nesta parte, elabora-se como “considerações finais”.

A história das literaturas demonstra que o recurso de se tomar um texto existente para se criar um outro é antigo e recorrente e, mais que isso, imprescindível. As elaborações teóricas e conceituais do século XX, de Bakhtin a Genette, tornaram mais claras essas transcendências textuais e possibilitaram uma classificação sistemática desses procedimentos. Aspecto notável, também, é a exacerbação dos recursos transtextuais na criação dos textos modernistas e contemporâneos. Nota-se, ainda, que os conceitos de discurso e semiótica possibilitam a verificação da infinidade de sistemas intercambiáveis na atualidade.

Consoante ao que foi demonstrado nesta tese, um texto literário constrói-se como um artefato composto de partes diversas, às vezes distintas, de pequenos fragmentos da história, de referentes diversos que podem ser originários da própria literatura e de fontes outras, às quais o autor tem acesso. Nesse sentido, é evidente que as fontes dos textos caroneanos estão pulverizadas em forma de gotas tênues nas vivências e leituras do autor ao longo de sua vida, em suas viagens pelo mundo, em suas experiências como professor e

³⁵⁹ Aqui, é importante ressaltar o fato de que a natureza eclética – e, por que não dizer, complexa – desta pesquisa conduziu à necessidade que sentimos de nos referir a tantas teorias para chegarmos às conclusões que passamos a apresentar. Note-se que, em nível histórico, a presente tese traz, em sua essência, o conhecimento cumulativo de teorias preexistentes sobre a Literatura Comparada e sobre a Tradução. Ainda assim, entende-se que a articulação dessas fontes todas associada à ideia que nos parece nova – de se pensar a contiguidade entre os autores por meio da união das teorias comparativistas com as teorias da tradução – justificaria esta pesquisa.

ensaísta, em sua percepção meticulosa do que se tem produzido na literatura e no cinema universal, por exemplo – fato que se pode comprovar por meio da análise das epígrafes, títulos e referências diversas presentes em sua ficção.

Como também se demonstrou, o fato de traduzir pressupõe a leitura como forma de reescrita. No que diz respeito aos textos de Modesto Carone, especialmente, do processo de ler para traduzir – entre outros fenômenos discutidos nesta tese – decorrem as suas criações literárias, conferindo à sua ficção a absorção de vários dos aspectos considerados kafkianos, por exemplo, a composição das micronarrativas com elaboração de fios narrativos mínimos; os temas opressivos; a presença de personagens confinados à solidão e à incomunicabilidade, vivendo em um mundo burocrático e institucionalizado de um universo sem salvação; e um suprarrealismo que confere aos textos uma angustiante sensação de estranhamento.

Semelhante ao que ocorre na maioria dos contos de Kafka, os personagens de Carone experimentam um “processo de desilusionamento progressivo”³⁶⁰: eles percorrem um caminho descendente, que não se dá apenas num movimento intrínseco à pirâmide social, mas configura-se como uma decadência generalizada enquanto ser humano, uma degeneração. Diversas narrativas são pontuadas por situações insólitas e personagens às vezes enigmáticos, cujas vidas são aprisionamentos, assinaladas por uma hostil conturbação. As narrativas de Carone, por meio de uma transfiguração literária, desvelam uma realidade brasileira e provocam uma tentativa de compreensão e explicitação do que ocorre no cotidiano. Ademais, como acontece aos leitores de Kafka, observa-se, por vezes, uma considerável condição de perplexidade do leitor frente ao hermetismo aparente de alguns textos de Carone, pois esses resistem a uma interpretação objetiva e rápida, de maneira análoga ao que ocorre com as narrativas do escritor tcheco.

Os dois livros cotejados nesta pesquisa servem para demonstrar que a tradução de Kafka – mas, antes disso, a leitura devotada dos textos desse autor – estão na gênese da criação ficcional de Carone (que conheceu a ficção do escritor tcheco desde os dezoito anos de idade e o elegeu, como ele mesmo afirma, o autor de sua vida) que, por meio da intuição sensível de uma tarefa concebida como labor especializado, que exige dedicação pertinaz e criativa, presentificou, em seus textos, ambientes, personagens e motivos kafkianos. Os aspectos investigados e descritos nesta tese, e as conclusões a que se chegou, focalizam as características de uma ficção que, agudamente, demonstra, representa e reconstrói acontecimentos da história cotidiana do Brasil das últimas décadas. Os textos são produto da

³⁶⁰ LAGES. In: *Cult*, 2000, p. 53.

empreitada de um escritor brasileiro de extrema competência composicional, ao qual talvez ainda não se tenha dedicado a atenção merecida e que ainda precisa ser descoberto.

Como se argumentou, é evidente a relação que se estabelece entre as narrativas de Modesto Carone e os contos, por ele traduzidos e selecionados, de Franz Kafka. Também, conforme se demonstrou, essa relação transtextual é a da hipertextualidade. No entanto, como se poderia definir especificamente um hipertexto que se liga ao hipotexto tenuamente, no sentido do que se pode considerar como um *tom*? O que, objetivamente, dos textos de Kafka está presente nos textos de Carone? Como designar essa relação? Como classificar e caracterizar o procedimento de absorção de Kafka por Carone? Como percorrer os textos de Modesto Carone nesta perspectiva? Como abordá-los, a partir de uma leitura dos textos de Franz Kafka? O que se pode estabelecer como elementos de contiguidade entre um e outro escritor?

Elencar substâncias comuns às obras dos dois autores, a princípio, pode-se afirmar, não se trata de uma tarefa fácil, considerando que a fundamentação para essa leitura comparativista encontra-se, essencialmente, no fato de que há uma “inspiração” – no sentido descrito anteriormente por Antonio Candido – que vincula as duas obras. Contudo, a investigação cuidadosa das obras demonstra a existência de circunstâncias, fenômenos e motivos comuns, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo das narrativas: a opção dos autores pelas formas breves, pelas micronarrativas; os aspectos relacionados à ficcionalização da alienação; a presença do insólito; o modo como se apresentam os personagens, com experiências marcadas por melancolia e solidão; a encenação narrativa dos labirintos contemporâneos por que passa o sujeito.

Em relação à forma, os textos que integram as obras *Por trás dos vidros*, de Carone, e *Narrativas do espólio*, de Kafka, possuem características que os designam como contos. Convencionalmente definido como história curta – a *short story*, como dizem os ingleses – o conto, além das marcas descritas anteriormente, organiza-se em torno de poucos elementos narrativos e possui uma brevidade.

Segundo o crítico literário Paulo Petri³⁶¹, Edgar Allan Poe afirmava que toda obra que não poderia ser lida de uma só vez ficaria prejudicada por intervenções externas, que acabariam destruindo sua verdadeira unidade. Dessa forma, Poe justificava a unidade de efeito e a economia de meios como elementos fundamentais do conto, gênero que, por suas características, o autor considerava superior ao romance. Para Cortázar, o conto narraria um

³⁶¹ PETRI, 1992, p. 112.

momento na vida de uma ou mais personagens, que possuísse significação real, que fosse exemplar, que tivesse valor em si mesmo, mas que, ao mesmo tempo, pudesse atuar “sobre o leitor como um fermento capaz de projetar a inteligência e sensibilidade para além do que é contado”³⁶². Nas palavras de Petri, o que, para a maioria, diferencia o conto do romance é a “*narrativa de estrutura simples, onde a unidade dramática limita o número de personagens, reduz o espaço e centra a ênfase num momento significativo, exemplar, o que acaba permitindo a concisão e a densidade*”³⁶³ (grifos do autor).

Vale lembrar que os dois livros examinados, *Por trás dos vidros* e *Narrativas do espólio*, compõem-se, respectivamente, de quarenta e nove e trinta e uma narrativas, distribuídas em duzentas e uma páginas – no primeiro livro – e duzentas e vinte e quatro páginas – no segundo. Veja-se, portanto, que se trata de narrativas reduzidas, contidas, algumas com apenas um ou dois parágrafos.

Ainda no que se refere à forma, é interessante assinalar que a linguagem dos autores é direta, objetiva, clássica – cartorial e protocolar, como já se disse anteriormente.

O discurso é o indireto livre, em Modesto Carone, e em Kafka, encontram-se, também, diversas ocorrências do discurso direto.

Em relação ao conteúdo, há diversos elementos que permitem a aproximação e proliferação de conexões entre as duas obras, entre os quais se podem destacar as lembranças de episódios vividos em família, a presença de instrumentos musicais ou matérias e assuntos que a eles aludem, e a opção por se colocar em evidência objetos cotidianos.

Os contos “A batida no portão da propriedade”, “Sobre a questão das leis” e “Advogados de defesa”, de Kafka, são exemplos de narrativas que contêm marcas das experiências vividas pelo autor, na medida em que elaboram temáticas que se voltam, de certa forma, para a sua própria biografia. Inclusive, conforme Modesto Carone, estudiosos preferem nomear as narrativas breves de Kafka – ou “peças”, ou “pequenas peças”, nas palavras do próprio Kafka – como “poemas em prosa” ou “fragmentos de memória”³⁶⁴.

Em Carone, as experiências do autor se diluem nas ficções em “O Natal do viúvo”, “À margem do rio” e “As marcas do real”, com lembranças de um Natal solitário, sem a presença da família, no primeiro conto; as recordações de um amor clandestino da adolescência do autor; e com retomadas de aspectos de investigações acadêmicas a respeito

³⁶² PETRI, 1992, p. 112.

³⁶³ PETRI, 1992, p. 112.

³⁶⁴ CARONE. In: KAFKA, 2002, p. 218.

do escritor Georg Tralk, respectivamente.³⁶⁵ Em “Visita”, a respeito do retorno a um espaço por ele habitado na infância, o narrador revela: “[...] lá passei os primeiros anos entre tios e avós e mais tarde conheci como uma lembrança viva de amêndoas na garganta o peso do trabalho obrigatório.”³⁶⁶

Há referência à música, e a oposição *som versus* silêncio e os movimentos rítmicos regulares e compassados das histórias estão presentes nos textos “O silêncio das sereias” e “Investigações de um cão”, de Kafka, e em “Dueto para corda e saxofone” e em “O som e a fúria”, de Carone.

Tanto em Kafka quanto em Carone, os textos apresentam uma sucessão de relógios, abajures, escrivatinhas, máquinas de escrever, cadeiras de escritórios e livros de anotações.

Outro fenômeno que chama a atenção, nas obras estudadas, é a presença de “elocubrações filosóficas”³⁶⁷ dos autores, alinhavando as partes das histórias, ou que, às vezes, surgem como se fosse de lugar algum, falseando a coerência dos textos. Para exemplificar, pode-se citar a seguinte frase, retirada dos trechos do conto “Durante a construção da muralha da China”, de Kafka: “O ser humano, em sua essência instável, da natureza da poeira que sobe, não suporta grilhões; se ele mesmo se acorrenta, começa logo a sacudir loucamente os grilhões e a atirar aos pedaços para todos os pontos cardeais da muralha, cadeia e a si próprio.”³⁶⁸ Ou, ainda, do texto “Sobre a questão das leis”: “[...] na verdade continuam a existir as liberdades possíveis no ato de interpretar, mas elas são muito limitadas.”³⁶⁹

Em Carone, dignas de nota são as seguintes frases: “[...] as imagens poéticas não mudam o mundo [...]”³⁷⁰ e “Quando o prazer me invade o corpo tenho os olhos molhados de surpresa e reconhecimento.”³⁷¹

Como já se afirmou, pode-se nomear esse processo de *hipertextualidade*, no sentido de que contos de Carone (textos B) não poderiam existir como existem sem contos de Kafka (textos A) – pois que decorrem, além de outros aspectos, das leituras e inserções de Carone na obra de Kafka, por meio da tradução.

³⁶⁵ Essas afirmações se confirmam na entrevista que o escritor Modesto Carone concedeu à autora desta tese, transcrita ao final.

³⁶⁶ CARONE, 2007, p. 19.

³⁶⁷ KAFKA, 2002, p. 170.

³⁶⁸ KAFKA, 2002, p. 79.

³⁶⁹ KAFKA, 2002, p. 123.

³⁷⁰ CARONE, 2007, p. 41.

³⁷¹ CARONE, 2007, p. 133.

A partir dessa problemática, desenvolveu-se uma reflexão cujo postulado foi a historicidade das relações entre os textos – anteriormente demonstrada quando se remeteu às teorias de Bakhtin, Kristeva e Genette – e, adotando-se o método analítico e o procedimento explicativo e compreensivo dos contos cotejados, chegamos ao conceito do que se pode nomear “transversalidade literária”, com o objetivo de se descrever e explicitar a correlação existente entre as obras *Por trás dos vidros*, de Carone, e *Narrativas do espólio*, de Kafka.

O prefixo “trans”, conforme Antônio Houaiss, consigna para mais de oitocentos termos e entre os seus significados encontram-se: 1) além de, para lá de, depois de; 2) travessia, transposição: transmigrar, transpassar/traspasar/trespasar, transportar etc.; 3) transferência, cessão: traduzir, transcrever, transferir, transplantar etc.; 4) mudança, transformação: transfigurar, transformar, transmudar etc.; 5) negação: transcurar³⁷².

A palavra “transversal” apresenta como sinônimos: 1) Que passa de través; que segue direção transversa ou oblíqua. 2) Não reto; colateral [...]. 3) Diz-se de certas partes que estão colocadas obliquamente [...]. 4) Que atravessa ou corta o sentido longitudinal, verticalmente [...]. 5) Diz-se da linha reta que intercepta obliquamente uma linha ou sistema de linhas, ou que cai obliquamente sobre uma linha. O vocábulo “transversalidade” concerne ao “caráter ou qualidade de transversal”³⁷³.

Nesses termos, a *transversalidade literária* pode ser considerada, portanto, uma forma oblíqua, transversa de relação entre um texto e outro, completamente dependente, mas para além da transtextualidade/hipertextualidade. Como desdobramento dos conceitos construídos por Gérard Genette, a *transversalidade literária* abrangeria as similitudes de nuances, matizes – tons – apresentados por dois ou mais objetos cotejados.

Neste ponto de vista, a *transversalidade literária* é, outrossim, um estado de ausência/presença/ausência de um texto em outro; é um evocar da história, da tradição, ao mesmo tempo em que é a representação do momento presente, um olhar direcionado às agendas contemporâneas. Ademais, essa ausência/presença/ausência da tradição seria algo instável, ou seja, alguma coisa que se sente presente, mas ao mesmo tempo está ausente; uma ambiência, vozes audíveis, mas distantes.

Assim, essa nova formulação – transversalidade literária – pensada na abrangência que a teoria das transtextualidades de Genette indica, representaria a

³⁷² HOUAISS, 2001, p. 2749.

³⁷³ MICHAELIS, 1998, p. 2102.

ausência/presença/ausência de um texto em outro, como uma especificação da hipertextualidade: o tom.

Há, na análise das afinidades entre os textos dos dois autores, uma impossibilidade de se identificar as referências de Carone a Kafka, o que, conforme se assegurou, não permitiria que o tipo de transtextualidade fosse *intertextualidade*, nem *paratextualidade*, nem *metatextualidade* e nem ainda *arquitextualidade*. Todavia, as relações pertencem à esfera da *hipertextualidade*, como já foi dito: os contos de Carone não poderiam existir como existem sem os contos de Kafka.

Nessa ordem de ideias, nomeia-se a relação que existe entre os textos de Modesto Carone e os textos de Franz Kafka como *hipertextualidade* e, mais especificamente, como *transversalidade literária*.

Assim, pois, a *transversalidade literária* – que pertenceria à hipertextualidade e, por conseguinte, à transtextualidade – refere-se à presença de um “tom” de um autor em outro, às similitudes entre um texto e outro, mas consigna as afinidades diferentes daquelas já classificadas por Genette: é, portanto, uma presença, porém volúvel, movediça. A presença de Kafka em Carone é real, mas instável: é transversal. Trans. Travessia.

Na impossibilidade de se utilizar um dos conceitos elaborados pelos autores referidos nesta tese para nomear essa relação complexa que se percebe entre a ficção de Modesto Carone e a ficção de Franz Kafka, a expressão “transversalidade literária” pode ser percebida, como já dito, como um viés do conceito de transtextualidade.

Embora haja paratextos no livro *Por trás dos vidros*, essa designação não se aplica aos contos analisados, pois não apresentam títulos, subtítulos, epígrafes etc., cujo autor seja Kafka – essas referências, encontradas nas divisões das partes da obra, por exemplo, são a autores diversos.

Verdade é que não se pode nomear o processo de absorção de Kafka por Carone de *metatextualidade* – pois os contos não se constituem “comentários” da obra de Kafka – e, nem ainda, de *arquitextualidade* – não sendo possível identificar em Carone qualquer relação de taxonomia entre sua obra, que é objeto desta investigação, e a obra de Kafka. Nesse sentido, reitera-se, haveria uma aproximação transversal, um certo tom ou “espírito” kafkiano presente em Carone.

As obras de Modesto Carone e Franz Kafka que constituíram o *corpus* desta pesquisa reúnem contos breves, porém, de uma elevada intensidade dramática e extrema precisão literária, e são marcadas por personagens que vivem em situações-limite, destinos e circunstâncias traumáticas, apontando, não raro, para os territórios ignorados da alma humana.

Com uma maestria narrativa sensível e sutil, Franz Kafka e Modesto Carone desenrolam histórias de sonhos e pesadelos de personagens solitários e oprimidos por uma realidade insustentável. Estas obras parecem evocar, ainda, registros autobiográficos de alguns episódios decisivos das vidas de homens que possuem uma tarefa histórica de interpretar o seu tempo e o seu contexto. Experiências, às vezes patéticas, provocam no leitor reações que transitam do mal-estar à incompreensibilidade. Entretanto, essa mistura indissociável do que se apresenta como real e daquilo que tende a ser considerado como irreal talvez seja a verdade de nossa existência ambígua, traduzindo o que, naturalmente, poder-se-ia considerar como a experiência de um homem cotidiano. Vistas dessa maneira, as narrativas desses autores – falsamente obscuras, portanto – revelariam um processo de conformação do sujeito a um mundo cada vez mais sob o governo de forças institucionais.

A inscrição de vestígios de uma poética kafkiana nos textos de Carone aponta para uma prática que delinea temas, espaços narrativos e performáticos de uma tradição literária ocidental que encenaria problemas relacionados a identidades, discursos e relações de poder. A literatura de Kafka enseja, por exemplo, o problema em que se transformou a técnica de narrar após a Primeira Guerra Mundial, considerando que a técnica da guerra transforma as próprias relações entre os indivíduos. As experiências da guerra, que são intensamente fortes, a ponto de não poderem ser narradas, transformam-se em trauma, apenas possível de se transmitir simbolicamente. Ao mesmo tempo em que há uma necessidade de contar, não se consegue contar. Ao lado dessa difícil questão, as tensões contemporâneas atravessam os escritos de Kafka, realizando-se na forma de fluxos narrativos descontínuos. Os três principais romances do autor, por exemplo – *O processo*, *O castelo* e *A metamorfose* – começam abruptamente e não são concluídos. Em obras tradicionais, clássicas, mesmo que o final fosse lastimoso e sombrio, havia um sentido dado, o que se poderia considerar como uma forma acabada. Em Kafka, não há “a última palavra”, algo que aponte para um sentido. Isso testemunharia a dificuldade moderna de sintetizar, de concluir. Ademais, é importante acrescentar que o autor experimenta um certo fenômeno de desterritorialização: O autor encontra o seu estilo em uma língua de repartição pública, uma língua rasa, plana e seus textos são marcados por proposições e conjunções adversativas que relativizam as afirmativas, criando um mundo de incertezas³⁷⁴. Em Carone, há, também, um outro processo de sofrimento em escrever, que, às vezes, pode, inclusive, justificar a ocorrência de um léxico hipotético, imaginado, nos textos do autor, que, nas várias instâncias textuais, opta por um uso

³⁷⁴ GAGNEBIN, 2009.

sempre elegante e distinto da palavra. Grande parte dos textos do autor, escritos na época da Ditadura Militar no Brasil, oferece ao leitor a possibilidade de compreender a repressão daquele contexto. Os contos de Modesto Carone – às vezes, com fina elegância e discrição, às vezes, com vigorosa crítica à sociedade burguesa – expõem a miséria e a realidade do país das décadas de 1970 e 1980, com o seu crescimento sem distribuição de renda, provocando a exclusão social e a alienação dos sujeitos. Como em Kafka, em alguns contos de Carone não há nada que aponte para uma totalidade, mas apenas detalhes esquisitos que parecem não conduzir à construção do sentido, como, por exemplo, no conto “Bens familiares”, em que um narrador, após passar horas observando o som de um “engasgo” das engrenagens de um relógio de parede que herdara do pai, estilhaça-o com uma barra de ferro e, depois, apalpa a própria carne constatando, “com espanto que ela continuava sólida como antes”³⁷⁵. Além disso, as narrativas de Carone, também como em Kafka, representam consciências incertas ou oprimidas, de indivíduos aprisionados em espaços exíguos da existência. A luta contra o pai – que estaria nos alicerces de toda a ficção de Kafka, como o dissera o próprio autor³⁷⁶, mas que, entretanto, não se deixa registrar nos contos do livro *Narrativas do espólio* – também não se faz olvidar em Carone, notavelmente no conto “Duelo”, como se explicitou em páginas anteriores.

Como se demonstrou no desenvolvimento deste trabalho, os aspectos literários que se tomaram objeto desta pesquisa são, em si mesmos, complexos – e, por isso, exigiram também um tratamento complexo. No entanto, pode-se afirmar que, a partir de um fenômeno empírico, a pesquisa permitiu que se aproximasse de um tema fecundo, que é o estudo das contiguidades entre textos de diferentes autores, a partir do exercício da tradução. Em que pese que esta investigação se limitou a construir uma visão às vezes panorâmica sobre o objeto, não se pode deixar de citar a densidade dos aspectos envolvidos em cada passo da pesquisa e, nesse sentido, espera-se que este trabalho tenha resultado frutífero, não apenas por suscitar reflexões sobre um tema nodoso, mas, também, pelo esforço de investigação e de elucidação empírico-conceitual que exigiu.

Portanto, espera-se que o que aqui se elaborou seja retomado por outras investigações científicas na área dos estudos literários e das ciências humanas, demonstrando – como afirma Benedito Nunes em texto citado como epígrafe desta parte – como “o objeto literário permanece inesgotável”.

³⁷⁵ CARONE, 2007, p. 45-47.

³⁷⁶ Esse aspecto foi referido na oportunidade em que se apresentou a obra *Carta ao pai* (Companhia das Letras, 1997).

REFERÊNCIAS

Bibliografia de Modesto Carone

BONASSI, Fernando; CARONE, Modesto et al. *A alegria: 14 ficções e 1 ensaio*. Fotografias Eder Chiodetto. São Paulo: Publifolha, 2002.

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

CARONE, Modesto. Os Aforismos reunidos de Franz Kafka. In: SERROTE. Rio de Janeiro. Instituto Moreira Salles. n. 1 mar. 2009. Quadrimestral. p. 72-85.

CARONE, Modesto; SÁ, Xico. Programa Letra Livre. TV CULTURA. 07 de janeiro de 2008. (Apresentador: Manuel da Costa Pinto.)

CARONE, Modesto. O Fausto do século 20. In: KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 353-361.

CARONE, Modesto. *Por trás dos vidros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARONE, Modesto. Um dos maiores romances do século. In: KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 257-267.

CARONE, Modesto. Um espólio de alto valor. In: KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 215-222.

CARONE, Modesto. Catorze contos exemplares. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 75-81.

CARONE, Modesto. Um primeiro livro lírico e uma novela impecável. In: KAFKA, Franz. *Contemplação e O fogueira*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 89-97.

CARONE, Modesto. Duas novelas de primeira. KAFKA, Franz. *O veredicto e Na colônia penal*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 73-81.

CARONE, Modesto. Histórias de um mestre no fim da vida. In: KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 111-114.

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

CARONE, Modesto. A mais célebre novela de Kafka. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 89-96.

CARONE, Modesto. Uma carta notável. In: KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 77-83.

CARONE, Modesto. *A expressão da modernidade no século XX*. São Paulo: FFLCH – USP, 1996a.

CARONE, Modesto. Os companheiros. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles. n. 2. set. 1996b.

CARONE, Modesto. *Dias melhores: contos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARONE, Modesto. *Aos pés de Matilda*. São Paulo: Summus, 1980.

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

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Bibliografia sobre Modesto Carone

AMÂNCIO, Moacir. *Carone Kafka: A Angústia de Modesto Carone, o tradutor brasileiro de Kafka*, por Moacir Amâncio. *Jornal O Estado de São Paulo*, 2 de julho de 2000. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br/coluna_moaciramancio2.htm>. Acesso em: 8 out. 2008.

ARÊAS, Vilma. “A idéia e a forma: a ficção de Modesto Carone”. In: *NOVOS ESTUDOS CEBRAP*, São Paulo, n. 49, 119-139, nov. 1997. Ensaio.

BUENO, André. O mosaico da memória. In *Terceira Margem: Forma literária e processo social: a representação das lutas sociais no Brasil dos séculos XIX e XX*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, ano IX, n. 12, p. 161-179, 2005.

CARONE, Modesto; SÁ, Xico. Programa Letra Livre. *TV Cultura*. 07 de janeiro de 2008. (Apresentador: Manuel da Costa Pinto.)

DIONÍSIO, Rita de Cássia Silva de. *As marcas do real: ficção, memória e história em Resumo de Ana*, de Modesto Carone. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG: 2005. (Dissertação de Mestrado.)

GALVÃO FILHO, Paulo Lara. *O realismo agudo de Modesto Carone*. São José do Rio Preto – SP: UNESP, 2004. Dissertação de Mestrado.

SÜSSEKIND, Flora. *Escalas e Ventriloquos*. Disponível em <<http://oribela.tripod.com/artigos/flora.htm>> Acesso em: 12 ago. 2004. Ensaio.

Bibliografia de Franz Kafka

KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAFKA, Franz. *Contemplação e O fogueira*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAFKA, Franz. *O veredicto e Na colônia penal*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *Desista! Gib's aufl.* Trad. Modesto Carone. *Folhetim*, São Paulo, 3 jul. 1983, p. 5.

Bibliografia sobre Franz Kafka

AMÂNCIO, Moacir. *Carone Kafka: A Angústia de Modesto Carone, o tradutor brasileiro de Kafka*, por Moacir Amâncio. *Jornal O Estado de São Paulo*, 2 de julho de 2000. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br/coluna_moaciramancio2.htm> Acesso em: 8 out. 2008.

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

CARONE, Modesto. Os Aforismos reunidos de Franz Kafka. In: SERROTE. Rio de Janeiro. Instituto Moreira Salles. n. 1 mar. 2009. Quadrimestral. p. 72-85.

CARONE, Modesto. O Fausto do século 20. In: KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 353-361.

CARONE, Modesto. Um dos maiores romances do século. In: KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 257-267.

CARONE, Modesto. Um espólio de alto valor. In: KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 215-222.

CARONE, Modesto. Catorze contos exemplares. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 75-81.

CARONE, Modesto. Um primeiro livro lírico e uma novela impecável. In: KAFKA, Franz. *Contemplação e O foguista*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 89-97.

CARONE, Modesto. Duas novelas de primeira. KAFKA, Franz. *O veredicto e Na colônia penal*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 73-81.

CARONE, Modesto. Histórias de um mestre no fim da vida. In: KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 111-114.

CARONE, Modesto. A mais célebre novela de Kafka. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 89-96.

- CARONE, Modesto. Uma carta notável. In: KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 77-83.
- CARONE, Modesto. *A expressão da modernidade no século XX*. São Paulo: FFLCH – USP, 1996a.
- CARONE, Modesto. Os companheiros. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles. n. 2. set. 1996b.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *Der Prozess* e a arte - Anotações para uma poética de Kafka. *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte (Centro de Estudos Literários/UFMG), v. 5, p. 263-280, out. 1997.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. “O estilo de um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka.” In: PERES, Ana Maria Clark et al. (Org.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de UFMG, 2005. p. 235-249.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Literatura e Filosofia: Kafka e os desafios da interpretação. In: III Seminário de Pesquisa do Mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Universidade Federal de Ouro Preto, mai. 2009 [Conferência].
- LAGES, Susana Kampff. América de Kafka, Kafka na América. In: *CULT: Revista Brasileira de Literatura*. Dossiê. São Paulo, ano IV, n. 36. jul. 2000. p. 47-63.

Bibliografia geral

- ADAM J. –M. *Linguistique textuelle*. Des genres de discours aux textes. Paris: Nathan, 1999. Apud: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- ALIENAÇÃO. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ARISTÓTELES, Cap. IX da Poética, 1451^a 36.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso de outrem In: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira. 12^a ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- BANDEIRA, Manoel. *Poesias Reunidas: Estrela da Vida Inteira*. Livraria José Olympio Editora – 1980. Disponível: <http://www.fisica.ufpb.br/~romero/port/ga_mb.htm> Acesso em: 12 mai. 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Karlheinz Barck et. al. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1994. In: CASTELO BRANCO, Lucia (Org.) *A tarefa do tradutor*,

- de Walter Benjamin: quatro traduções para o português.* Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 51-65.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue longínquo.* Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica.* Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- BÍBLIA SAGRADA: Nova Tradução na Linguagem de Hoje. N. T. Mateus. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2000. cap. 17, p. 979.
- BLANCHOT, Maurice. A leitura de Kafka. In: *A parte do fogo.* Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 9-18.
- BLANCHOT, Maurice. Kafka e a literatura. In: *A parte do fogo.* Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 19-33.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia.* 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.
- BORGES, Jorge Luís. “Pierre Menard, autor de Quixote”. In: *Ficções.* Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999. p. 48-57.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficções.* Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 42 ed. São Paulo: Cultrix: 1994.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido.* 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles. n. 2. set. 1996b.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Ressonâncias. In: *O albatroz e o chinês.* Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 42-51.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada.* 4. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- CASTELO BRANCO, Lucia (Org.) *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português.* Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso.* Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick. Catégories de langue, catégories de discours et contrat de communication. In: MOIRAND. S; ALI BOUACHA A.; BEACCO J. -C.; COLLINOT A. (EDS.) *Parcours linguistiques de discours spécialisés.* Berne, Peter Lang. 1993a. p. 315-326. Apud: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso.* Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick. Des conditions de La mise em scène Du language. In: *L'esprit de société.* A. Decrosse (ed.). Liège, Mardaga, 1993b, p. 27-65. Apud: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso.* Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COURTINE J. –J. queles problèmes théoriques ET méthodologiques em analyse Du discours. À *propôs Du discours communiste adresse aux chrétiens*. Langages, 1981. Apud: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. Literatura infantil. In: *A literatura no Brasil: relações e perspectivas*. 6. ed. São Paulo: Global, 2003. p. 200-222.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. A narrativa de semiotização do absurdo do acontecimento: o mundo “absurdo” de Albert Camus e o mundo “fantástico” de Murilo Rubião. CERRADOS. Revista do curso de Pós-Graduação em Literatura. Brasília, v. 10, n. 11, p. 67-77, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: IMAGO EDITORA LTDA., 1977.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DICIONÁRIO ESCOLAR DA LÍNGUA PORTUGUESA. Academia Brasileira de Letras. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

EVEN-ZOHAR, Itamar. La posición de la literatura traducida en el polissistema literario. In: *Teroria de los polisistemas*. Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. [Bibliotheca Philologica Serie Lecturas] Madrid: Arco, 1990. p. 223-231. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-Posicion-Traduccion.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2010.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A posición da traducción literaria dentro do polissistema literario. In: *VICEVERSA*, Revista Galega de Traducción. Trad. X. M. Gomez; C. Noia; M. Sola Bravo. Vigo: Universidade de Vigo, 1997. p. 57-65. In: EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*. Tel Aviv: Poetics Today: International Journal of Theory and Analysis of Literature and Communication. V. 11, n. 1. 1990. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> . Acesso em: 29 ago. 2010.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*. Tel Aviv: Poetics Today: International Journal of Theory and Analysis of Literature and Communication. V. 11, n. 1. 1990. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> . Acesso em: 29 agos. 2010.

FOUCAULT, Michel. «La pensée du dehors», Critique, no 229, juin 1966, pp. 523-546. (Sur M. Blanchot.) In: *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, pp. 518-539.

FRANÇA, Júnia Lessa et al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

- FRANÇOIS, Frédéric. Dialogismo e romance ou Bakhtin visto através de Dostoiévski. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005. p. 187-208.
- GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. In: ITINERÁRIOS. Araraquara. Vol. 19, 2002, p. 25-33.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Traduções. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II (1948 – 1959)*. Org. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 218-222.
- HOUSE, Juliane. *Translation*. Oxford: University Press, 2009.
- ILARI, Rodolfo. GERALDI, João Wanderley. *Semântica*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- JOBIM, Antônio Carlos. “Águas de março”. Disponível em: < <http://letras.terra.com.br/tom-jobim/49022/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2011.
- KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACQUANITI, María Ana; MANGIAPANE, Florencia. *Traducción Literaria e Industria Cultural: Condiciones de circulación de la serie Harry Potter en la Argentina*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2009. Disponível em: <<http://sinca.cultura.gov.ar/archivos/documentacion/tesinas/Tesina%20Lacquaniti%20-%20Mangiapane.pdf>> . Acesso em: 1 set. 2010.
- LAGES, Susana Kampff. “A tarefa do tradutor” e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/5378/4924>> Acesso em: 19 de janeiro de 2010. p. 63-88.
- LAMBERT, Joseph. A la recherche de cartes mondiales des littératures. In: RIEZ, Janos. RICARD, Alain. *Semper Aliquid Novi*. Tübingen: Narr, 1990. Apud: TORRES, Marie-Hélène Catherine. Balanço e perspectivas da literatura francesa traduzida no Brasil de 1970 a 2006. In: *CERRADOS*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Org. Álvaro Faleiros; André Luis Gomes. Ano 16, n. 23 (2007). Brasília: Universidade de Brasília, 2007. p. 15-26.
- LAMBERT, Joseph. La traduction, les langues et la communication de masse. *Target; International Journal of Translations Studies*, v. 1, n. 2. Amsterdam: Benjamins, 1989. Apud: TORRES, Marie- Hélène Catherine. Balanço e perspectivas da literatura francesa traduzida no Brasil de 1970 a 2006. In: *CERRADOS*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Org. Álvaro Faleiros; André Luis Gomes. Ano 16, n. 23 (2007). Brasília: Universidade de Brasília, 2007. p. 15-26.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Nouvelles tendances em analyse du discours*. Paris: Hachette, 1997. [Novas tendências em análise do discurso. Campinas: Pontes, 1997.] Apud: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Trad. Márcio Venício Barbosa, Maria Emília Amarante Torres Lima. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores: 1975.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- OLIVEIRA, Letícia Mendes de. *Instantâneos: o conto mínimo e a cena teatral em Fernando Bonassi*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005, Dissertação de Mestrado.
- PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Célia; ALVES, Fábio. Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação. São Paulo: Contexto, 2000.
- PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.
- PAVEL, Thomas. *Univers de La fiction*. França: Seiul, 1988. Apud COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- PÊCHEUX, M. *Les Vérités de La Palice. Linguistique, sémantique, philosophie*. Paris: Maspéro, 1975. [Semântica e discurso. Campinas: UNICAMP, 1995.] Apud: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- PEDROSA, Cleide Emília Faye. Um estudo dos traços semânticos nas ‘Frases’ das revistas *Veja* e *Istoé*. Disponível em: http://www.pos.ufs.br/letras/images/stories/File/Artigos/UM_ESTUDO_DOS_TRACOS_SEMANTICOS_NAS_FRASES_DAS_REVISTAS_VEJA_E_ISTOE.pdf. Acesso em: 11 de Nov. 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Schwarcz, 1990.
- PETRI, Paulo. Conceito de conto. In: TEMA. Revista das Faculdades Teresa Martin. n. 16. abr. a ago. 1992. São Paulo: CESPAL – Centro de Estudos e Pesquisas de Artes e Letras Teresa Martin, 1992. p. 112.
- PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto.” In: *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. v. 1, p. 60-66.
- POSSENTI, Sírio. Observações sobre interdiscurso. REVISTA LETRAS. Curitiba: Editora da UFPR, 2003. n. 61, especial. p. 253-269.
- PYN, Anthony. *Method in translation history*. Manchester: Saint Jerome, 1998. Apud: TORRES, Marie- Hélène Catherine. Balanço e perspectivas da literatura francesa traduzida no Brasil de 1970 a 2006. In: *CERRADOS*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Org. Álvaro Faleiros; André Luis Gomes. Ano 16, n. 23 (2007). Brasília: Universidade de Brasília, 2007. p. 15-26.
- REVISTA ULTIMATO. Viktor Emil Frankl: o salmista do século XX. Ano XLIII, n. 327, nov./dez. 2010. p. 26-27.
- ROSA, João Guimarães. Duelo. In: *Sagarana*. Guarulhos (São Paulo): Nova Fronteira, 2007. p. 175-208.

- REIS, Luzia de Maria. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SANTIAGO, Silviano. A explosiva exteriorização do saber. *Jornal do Brasil*. Caderno Idéias/Livros, de 30, jun. 1990. In: LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno.” In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Luciane Alves. A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. In: REVISTA ELETRONICA DE CRÍTICA E TEORIA DE LITERATURAS. PPG-LET – UFRGS, Porto Alegre. Vol. 2, n. 2, jul./dez. 2006.
- SCHNEIDER, Michel. Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. Apud GALVÃO FILHO, Paulo Lara. *O realismo agudo de Modesto Carone*. São José do Rio Preto – SP: UNESP, 2004. Dissertação de Mestrado.
- SOBRE. In: MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. p. 1956.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico: ensaios*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- TEMA. Revista das Faculdades Teresa Martin. n. 16. abr. a ago. 1992. São Paulo: CESPAL – Centro de Estudos e Pesquisas de Artes e Letras Teresa Martin, 1992.
- TORRES, Marie- Hélène Catherine. Balanço e perspectivas da literatura francesa traduzida no Brasil de 1970 a 2006. In: *CERRADOS*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Org. Álvaro Faleiros; André Luis Gomes. Ano 16, n. 23 (2007). Brasília: Universidade de Brasília, 2007. p. 15-26.
- TOUPEIRA. In: MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998, p. 2090.
- TRAGTENBERG, Mauricio. *Burocracia e ideologia: ensaios*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2006.
- TRANS. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2749.
- TRANSVERSAL. In: MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. p. 2102.
- TRANSVERSALIDADE. In: MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. p. 2102.
- TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.
- VALÉRY, Paul. Oeuvres. Paris: Gallimard, 1960. vols. 1 e 2 (Bibliothèque de La Pléiade). Apud NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

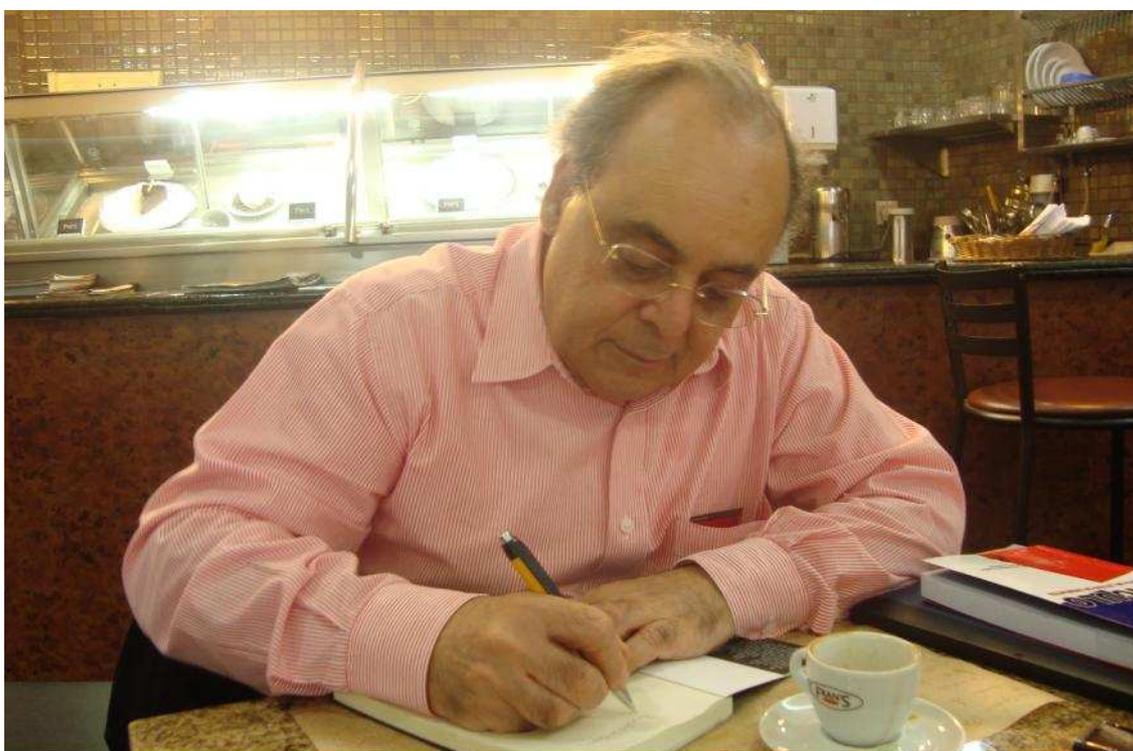
WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

YERRO, Hernán. Estratégias no processo de tradução literária: reconstruindo o itinerário entre Brasil e Argentina. In: *Revista Inventário*. 5. ed. mar/2006. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/05/05hyerro.htm>> Acesso em: 25 ago. 2010.

ANEXOS

Entrevista com o escritor Modesto Carone

REFLEXÕES SOBRE A CRIAÇÃO LITERÁRIA: ENTREVISTA COM O ESCRITOR MODESTO CARONE³⁷⁷



“A grande literatura não é uma literatura que tem compromisso com a verdade, com a realidade, com a crítica”, afirmou o escritor e tradutor Modesto Carone, em entrevista –

³⁷⁷ A entrevista foi gravada em MP4 e a transcrição inicial foi feita por Andréa da Silva Mota, aluna do 6º período Letras Português/2010, da Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES. Optou-se, nesta versão – na medida em que foi possível – pela supressão de elementos e marcas da oralidade do discurso relatado, com vistas à clareza e à estruturação coerente e coesa do texto. Fez-se, ainda, um recorte, prescindindo-se das questões que não estavam diretamente relacionadas à temática da pesquisa desenvolvida no doutorado em literatura, na UnB.

abaixo transcrita – à pesquisadora Rita de Cássia Silva Dionísio³⁷⁸, professora do Departamento de Comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, na quinta-feira, 16 de abril de 2009, no Frans Café Sumaré em São Paulo.

RITA DE CÁSSIA: A minha pesquisa de mestrado (2003-2005, UFMG), cujo objeto foi *Resumo de Ana*, tentou verificar as condições de produção desse texto literário e suas articulações entre ficção, memória e história, considerando o contexto histórico da época em que o enredo dessa obra se desenvolve. Discutindo algumas questões sobre o contexto contemporâneo e pós-moderno, o meu trabalho fundamentou-se na afirmação de que, nessa obra, o condicionamento social e histórico da literatura não constitui apenas uma moldura, mas a própria substância da realidade artística. Gostaria que o senhor comentasse como foi o processo de elaboração desse texto ficcional.

MODESTO CARONE: *Resumo de Ana* pode ser descrito assim: a minha mãe se referia episodicamente à mãe dela, pela qual tinha grande admiração, mas esse relato sempre fragmentado, um trecho aqui, um trecho ali, mas com um entusiasmo muito acentuado. Um dia eu falei que queria ouvir aquela história inteira. Ela sentou-se e falou. Eu não abri a boca, não tomei nota, só memorizei o que era necessário. E ela contou a história inteira. Depois que a história termina, ela, a minha mãe, é já pré-adolescente. Depois que a história tinha terminado, eu falei: “Ah! Isso aí é fácil, fácilimo. Sei como devo escrever”. Mas, eu me enganei profundamente. Porque eu sabia de cor a história, mas, e a composição, como é que eu fico? Porque aí é que está o “x” do problema. Como diz Antonio Candido, o que importa é a fatura, e não o evento. No “Resumo de Ana”, eu fiquei seis meses, eu demorei seis meses para escrever. A primeira parte. Terminei, fiquei satisfeítíssimo, saiu no México, pela UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México. E daí eu pensei: “isso precisa de um complemento. Isso é da mãe e da relação com a filha, e um narrador neutro. Inclusive, eu fiz dezoito cortes; em cada corte, o texto volta para o presente, que é o diálogo da informante com o seu interlocutor. E ele sempre põe em questão certas coisas. E ela responde para ele. Inclusive, do ponto de vista factual, ela foi me mostrar os lugares. Eu conheci todos os lugares que não conhecia.

RITA: Há aspectos autobiográficos nesse romance? Então, o sobrinho do Ciro é o senhor?

MODESTO: Sim, sou o sobrinho do Ciro, teoricamente, porque eu inventei muita coisa. Não dá para transcrever, você tem que ficcionalizar. A primeira parte eu escrevi em seis meses. Foi difícil, mas deu. Quando eu vi que estava pronto, pensei: “agora é necessário um complemento”. E o complemento é a história do irmão dela (de minha mãe), que se deu mal na vida, e não deve ter sido por acaso. Ela não estava muito a fim de me contar essa história (a do Ciro), mas eu o tinha conhecido. Minha avó eu não conhecia, minha avó morreu antes que eu tivesse nascido.

RITA: Essa mulher seria a personagem Ana, fascinantemente incrível por sua simplicidade?

³⁷⁸ Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2005), com dissertação sobre as relações entre história, memória e ficção em *Resumo de Ana*, de Carone, integra, desde 2005, o Grupo de Pesquisas em Estudos Literários – GEL da Unimontes. Atualmente faz doutorado em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB, desenvolvendo pesquisa sobre a pós-modernidade nas narrativas de Modesto Carone, a partir da influência da experiência do autor como tradutor de Franz Kafka, cuja pesquisa tem o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG (Programa de Capacitação de Recursos Humanos – PCRH). (Endereço CNPq: <http://lattes.cnpq.br/0886864680892636>)

MODESTO: A Ana. Eu sabia exatamente como era a história; mas fui escrevendo tal, tal, e comecei a empacar, falei: Perdi a história! Ela escapou pelos dedos, e eu não sei por que não conseguia ir em frente. Olhe, se na primeira parte eu fiquei meio ano, no máximo, um ano, na segunda, eu fiquei oito. Demorei dez anos no total (para terminar a obra *Resumo de Ana*). Só nos últimos seis meses do trabalho foi que eu descobri por que. Pensei: “eu estou querendo saber quem é esse sujeito, quem é esse personagem, mas ele não sabe quem ele é, ele não tem consciência de quem ele foi, do que ele representa.” Há um momento na novela em que acontece um encontro – isso eu inventei – uma praça, que tem um canhão. Foi a Revolução Liberal de 1842 contra D. Pedro II e a guerra se deu entre Itu e Sorocaba. E há um dignitário local, que é o Rafael Tobias de Aguiar. Ele é um patrono da Polícia, da Polícia Militar, a palavra ROTA³⁷⁹ é isso. E ele era um escravocrata. O cemitério local foi feito no local onde ele mandava enforcar os escravos fujões, um homem cruel, como foram os escravocratas, como a maioria dos dignitários brasileiros. Ele perdeu a parada, porque D. Pedro mandou o Duque de Caxias (que ainda não era o Duque, era o Barão de Caxias). Quando ele veio, formou-se uma coluna contra, que chegou até perto do Rio Pinheiros, que se defrontou com uma tropa aguerrida, a dos chamados “Os Papagaios”, gente recrutada de todo o país, que gostava de guerra, de briga; apavoraram a coluna patriótica, que começou a recuar, e recuou muito além da cidade. Foi para o Sul do país. E Sorocaba era centro do Sul do país, era a capital do Sul do país, Paraná, Santa Catarina, até o Rio Grande do Sul. Quando houve a derrocada, prenderam o Pe. Feijó em Itu. Ele estava muito doente e por isso o soltaram. O Rafael Tobias de Aguiar, para não ser preso, acabou se casando com a Marquesa de Santos, diante da filha bastarda do D. Pedro I, e transferiu os bens para ela e ela ficou lá, se escondeu num mosteiro, e depois numa fazendola rural, até passar o perigo. Não houve a menor resistência, aqueles canhões nunca deram um tiro. E foram as primeiras peças de ferro feitas no Brasil, em um lugar próximo a Sorocaba, chamado Ipanema, onde houve a primeira fundição de ferro. Sorocaba era uma cidade industrial, não era uma cidade do interior propriamente dita. Foi lá também que se iniciou a indústria têxtil do Brasil, que se tornou o império da Votorantim, do Ermírio de Moraes, que por sua vez se casou com a filha de um industrial progressista. Esse havia feito uma vila em que os operários não pagavam nada. Ele aprendeu isso na Inglaterra. Fez umas casinhas, de tijolinhos – que eu não sei se existem ainda, mas provavelmente sim, porque se tornaram um monumento histórico. Eles trouxeram o jogo de futebol para lá, os ingleses trouxeram o jogo de futebol para cá.

RITA: Então, na verdade, a história da Ana é a sua história, e a história do Brasil, de certa forma.

MODESTO: O nosso amigo Tobias de Aguiar se disfarçou de vaqueiro, foi para o Sul, mas o pegaram, e depois o transportaram para o Rio de Janeiro. Ele ficou na Fortaleza de Laje, e foi diante dessa Fortaleza que muito tempo depois que ele morreu afogado, em um naufrágio. Marquesa de Santos saiu do erário e foi herdeira dele. Então, (na segunda parte do romance) o narrador, que era o interlocutor da Lazineira, que só falava em discurso indireto, se apresenta como personagem. As posições todas são trocadas: a Lazineira, que é a personagem principal, uma das personagens principais, fica secundária na primeira parte; o interlocutor torna-se personagem importante na segunda parte; o narrador assume o papel de narrador, já não é mais apenas um interlocutor. Ciro, que mal existia, já aparece; os oito anos que ele pode conviver com a mãe são repetidos. Alguns me interrogam por que é que eu escrevi a mesma coisa. Mas era para reconstituir mesmo.

³⁷⁹ ROTA: Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar. Rafael Tobias de Aguiar é considerado o Patrono da Polícia Militar de São Paulo.

RITA: De certa forma, a história é contada sob um outro ponto de vista, outra perspectiva, de maneira complementar. Esse caráter fragmentário da sua narrativa – entre outras características – a tornam um exemplo da ficção pós-moderna, considerando-se aqui as discussões sobre *A condição pós-moderna* elaboradas pelo Jean-François Lyotard³⁸⁰. Esse aspecto formal de se compor por fragmentos apontaria para a caracterização também fragmentária dos sujeitos representados?

MODESTO: Sem dúvida. E, por que é que eu fiquei tanto tempo para escrever esta história? Porque eu queria saber quem era Ciro – personagem. Mas como eu saberia quem ele era se ele mesmo não sabia quem era? Se o narrador soubesse quem era esse personagem seria uma intrusão formalmente incorreta. Quando descobri isso, terminei a narrativa. Ciro parecia com um vulto. Ele é minuciosamente representado, e é a incorporação do revés, revés de uma classe. Tanto é que ele é enterrado no lugar errado, em uma cova errada.

RITA: Isso é extremamente significativo, do ponto de vista da coerência ficcional.

MODESTO: Mas isso é verdade, é verdade. O Ciro realmente foi enterrado em uma cova errada. Ficção é o encontro naquela Praça do Canhão, que ficava em frente ao casarão do Rafael Tobias Aguiar. Este era um homem muito rico. Insurgiu-se quando o D. Pedro I substituiu os conservadores pelos liberais no governo central. Ele se sentiu prejudicado porque era liberal. A Revolta Liberal de 1842, do Partido Liberal. Ana e Ciro já nascem prejudicados. Sabe por que a família (de Ana) foi destruída? Por causa do *crash* de 29 em Nova Iorque, como está acontecendo agora; quer dizer, o capitalismo é assim, de tempos em tempos ele entra em crise e leva muita gente para o fundo. Balila, que é o marido de Ana, era nascido em Marselha e lá viveu até os doze anos. Os pais dele, que vinham da Toscana, haviam ido trabalhar em Marselha. Meus avós paternos vieram para cá porque não tinha jeito, não tinha mais lugar. Eles eram verdadeiros expatriados pela própria pátria. Eles chegam aqui, no Porto de Santos, e vêem gente carregando banana, falando uma língua que eles nunca ouviram falar. Escrever essa história era uma aventura intelectual, em que a questão da forma para mim era definitiva – o saber como se faz. Eu sabia o deveria fazer, mas não como se fazia. Esse *como se faz* eu fui descobrindo. Então, a minha escolha foi a concisão extrema. Daria para se escrever cinco romances.

RITA: Construindo o texto, criando os sentidos, por meio da condensação? A mesma técnica de criação literária que o senhor já utilizara em narrativas anteriores?

MODESTO: A condensação é a conversação poética – parece-me. Se tomarmos Balzac, dois romances do Balzac³⁸¹, percebemos que ele acertou em cheio: parece mesmo, mas não é. Os tipos determinam as formas. Não é que eu seja formalista. É que esta forma se impôs para mim, porque a história eu conhecia. O problema era saber como é que eu comporia esta história. Aí a dor de cabeça foi grande. O que mais me deu trabalho foi exatamente o Ciro, porque eu tentava descobrir quem ele era, como disse anteriormente. E o narrador não tem esse direito, não está autorizado a saber quem é esse homem. Seria uma violação formal que afetaria o conteúdo. Agora, do nascimento de Ana à morte de Ciro correm cem anos. Descobri isso depois que eu terminei. São cem anos de História do Brasil, através de indivíduos que

³⁸⁰ LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

³⁸¹ Honoré de Balzac (Tours, no dia 20 de maio de 1799 – Paris, 18 de agosto de 1850) foi um romancista francês de estilo realista.

“não são importantes”. Claro que são importantes – não no curso da história oficial. Aliás, a história oficial pode ser uma mentira; só que é mentira às vezes deliberada, às vezes não. É uma ideologia apenas. Pessoas anônimas, pessoas alienadas pelo processo social, são figuras representativas. Essa representação produz esses efeitos. Entre meus contos, eu contei uma história real, com minúcias, de maneira que isso pode levar a pensar que não parece real, parece ficção. Em outros, eu contei histórias que são ficção, mas tem um ingrediente nelas que as faz parecerem reais.

RITA: A história do Georg Trakl³⁸² é real?

MODESTO: Totalmente. Aquela é o modelo. O que eu fiz? Fiz uma compressão tão grande que parece que a história não é verdadeira. E é verdadeira, não tem nada ali que pudesse ter sido inventado. A única coisa que eu fiz foi selecionar os elementos para fazer aquela composição. Aí entrou o senso da composição. Eu li Georg Trakl quando morava em Viena. Ele era um poeta. Eu considero o conto uma história verdadeira, real, que tem o alcance essencial da poesia, que é, em minha opinião, a forma mais alta da literatura de verdade.

RITA: Por falar em poesia, o senhor já escreveu ou escreve em versos?

MODESTO: Eu escrevi um tempo, mas depois eu vi que era um mau poeta, faltava alguma coisa. Então comecei a escrever em prosa, e vi que aqui me sinto melhor.

RITA: Seus primeiros livros de ficção estão esgotados. Mas em *Por trás dos vidros* (Companhia das Letras, 2007), além dos contos inéditos, há uma reedição dos contos de suas três primeiras obras, entretanto com algumas modificações nas frases, na pontuação, etc. Gostaria que o senhor comentasse esse fato. As narrativas inéditas são especialmente instigantes. “À margem do rio”, por exemplo, é um conto do qual gosto muito. Eu o considero excepcional.

MODESTO: A história não é real, mas eu conheci aquela artista de circo. Eu devia ter uns treze anos. O primeiro conto do livro (*Por trás dos vidros*) é “Natal do Viúvo”. Fiquei viúvo faz vinte e três anos. E um dia eu vi um quadro do Magritte, uma casa completamente escurecida e o céu lá em cima claro. O contraste é incrível. Eu acho que aquela paisagem é aqui, aquela outra história que eu não sei qual é, é aqui³⁸³. Eu estou lendo Beckett³⁸⁴, de quem gosto muito... O texto diz: “Era tarde. A chuva batia nos vidros. Não, não era tarde. E não estava chovendo.” É isso aí. O “Natal do viúvo” se desfaz em nada. Quando ele começa a se formar, acaba em nada. É uma experiência. Eu não sei explicar direito, eu procurei uma representação poeticamente qualificada desta circunstância. Custou-me muito isso. São várias coisas, uma coisa retoma a outra. Eu não sei como é que acontece, eu sei que de repente criou forma para mim. Muitos contos vieram para minha cabeça como uma frase. Por exemplo, aquele conto dos pelos³⁸⁵ aconteceu em um dia em que houve referência a um certo secretário da segurança que afirmou que a dialética está solta pelas ruas, que queria colocar ordem em tudo. Pensei comigo mesmo: há coisas que têm uma regra própria. Tomo por exemplo o

³⁸² “As marcas do real”. In: *Por trás dos vidros*, p. 158-161.

³⁸³ Referência ao conto “Utopia do jardim-de-inverno”. In: *Por trás dos vidros*, p. 190-196.

³⁸⁴ Samuel Beckett (Dublin, 13 de abril de 1906 – Paris, 22 de dezembro de 1989) foi um dramaturgo e escritor irlandês. Recebeu o Nobel de Literatura em 1969. Utiliza em suas obras, traduzidas em mais de trinta línguas, uma riqueza metafórica imensa, privilegiando uma visão pessimista acerca do fenômeno humano. É considerado um dos principais autores do denominado teatro do absurdo. Sua obra mais famosa no Brasil é a peça *Esperando Godot*.

³⁸⁵ Conto “As faces do inimigo”. In: *Por trás dos vidros*, p. 149-150.

aspecto material da metáfora, e não o sentido, de um sujeito que quer colocar ordem em todas as coisas, nos pelos do corpo, nas unhas. Ele vive uma madrugada de grande trabalho e depois percebe que nada se pode fazer contra as manifestações espontâneas. Isso tem a ver com um episódio aqui em São Paulo, incendiaram ônibus, em protesto contra a ditadura, e chamaram isso de “manifestações espontâneas”. Essa expressão foi a detonadora para a elaboração desse conto.

RITA: É assim, então, que nascem os contos?

MODESTO: Há um momento em que “alguma coisa acontece no meu coração”³⁸⁶. Passa por aí. Em um, eu imaginei um sujeito deprimido, e o imaginei como um cara que fosse se matar. Mas teria que haver algo irônico e que não fosse irônico: “Duetto para corda e saxofone”. Só que a corda era corda mesmo, e o saxofone era porque ele via da sacada do prédio um brilho de prata lá em cima e pensou: “o que será isso? Um saxofone? Mas existiria um saxofone nesse prédio? Em uma vila?” As coisas começam numa árvore, toda florida, o sol entrando como que por uma grande porta de vidro, e se refletindo em um tapete de sisal. Eu gosto muito de objetos, objetos, para mim, são primordiais. Não dá para se falar nada sem objetos. E há outras (narrativas) que são puro divertimento. A novela “Aos pés de Matilda”³⁸⁷ é uma loucura total, mas eu sabia o que estava fazendo, é uma espécie de loucura sob controle. Deixei a fantasia esvoaçar. Às vezes, há momentos sombrios, como a visão do túnel³⁸⁸, quando o cara está lá no alto do prédio e olha para baixo. A impressão que se tem é que ele vai pular. Como se fosse um espelho.

RITA: O senhor já afirmou que é profundamente influenciado por Kafka – de quem é tradutor. Mas, além de Kafka, qual o outro escritor tem lhe influenciado? O senhor já fez referência a Beckett, a Balzac, mas que outras fontes seriam as suas? Como é a sua biblioteca?

MODESTO: Olhe, quando me perguntam “que influência você teve”, respondo: ora, desde que eu abri o dicionário. Mas, como autor, eu me lembro de ter lido com nove anos o Monteiro Lobato e eu fiquei fascinado. Deve ter sido no primário, e fiquei com pena quando o livro ia terminando. Eu acho que peguei hábito de leitura por ali. Minha mãe também gostava de ler, e às vezes ela lia em voz alta. Ela era uma dona de casa, mas gostava de ler. E uma vez, o meu pai deu a ela “Contos de Shakespeare”, de Charles e Mary Lamb. E ela lia. Tanto que fiquei sabendo da história Roma, Cesar, etc. e tal, através dessas coisas e fiquei interessadíssimo em me inteirar dos fatos. Eu me tornei um verdadeiro leitor. Então a leitura se tornou para mim uma espécie de... Eu não me sinto bem quando não leio um dia, por exemplo. Parece que eu perdi esse dia. É claro que leio com satisfação. Eu gosto de ler. Em primeiro lugar, a leitura. Eu gosto de cinema. Eu vou muito ao cinema. Mas ter a chance de ler quando criança ajuda demais. Casa onde não há livros – e aí tem o Machado de Assis – casa onde não há livros não floresce. Mas, há casas onde não há livros e as pessoas que moram ali gostam de livros, vão a bibliotecas, etc, emprestam, isso se transmite. Não é pela coisa em si, mas é pelo exemplo. Educação é feita pelo exemplo. E depois eu acho que a gente tem de se acostumar – no meu tempo isso era mais difícil – a educação é uma forma de repressão. A repressão necessária para tornar o aluno um cidadão. Respeito aos outros, se introjetam as leis. Não é repressão no sentido ruim, isso provoca dor. E hoje parece que as escolas, durante a ditadura, queriam oferecer um espaço de liberdade. Porque a escola era a

³⁸⁶ Referência à música “Sampa”, de Caetano Veloso.

³⁸⁷ “Matilda”. In: *Por trás dos vidros*, p. 59-80.

³⁸⁸ “O ponto sensível”. In: *Por trás dos vidros*, p. 125-145.

falta de liberdade. Então, a escola ficou sendo um espaço da prática da liberdade. A história mudou, mas continua a mesma coisa. Assisti recentemente a um filme que se chama *Dentro da sala de aula*, qualquer coisa assim, um filme francês, que está aí na Avenida Paulista, Reserva Cultural e Espaço Unibanco, que é fantástico. É uma escola de periferia, pública, multicultural, tem marroquino, tem subsaariano. E o professor luta. Ele erra “pra burro”. Ora, em uma sociedade má, é impossível ser bom. Mas você não descola os olhos um só segundo. Passa-se em sala de aula. De vez em quando, tem uns momentos de intervalo, mas rápidos. Mas é um filme que todo professor deveria ver. E todos os alunos também, porque é impressionante. Naquele microcosmo da sala de aula, por exemplo, a França está vivendo, entende?! Lá está explodindo um caldeirão, ninguém segura mais as pessoas. Acho que os estrangeiros que eles empregaram, para competir com os vizinhos, a preço de banana, os empregados mal pagos, para enfrentar a concorrência com os outros, os outros países ricos. Eles prometem a cidadania e dão, mas não dão condições para o exercício dela.

RITA: O seu livro *Resumo de Ana* foi traduzido para o francês. Para o senhor, como é essa experiência de ver seu livro ser traduzido³⁸⁹? Como tradutor experiente e respeitado, como é que o senhor vê isso? (O senhor comentou a dificuldade que o tradutor francês encontrou para a tradução de “rapadura”.)

MODESTO: Como é que é “rapadura”? Não existe em francês, tive de explicar, pois lá não se teve a experiência do ciclo da cana de açúcar. Francês não sabe o quê que é um sobrado. E na língua espanhola não têm “sobrado”. É brasileiríssimo. Eu tinha que escrever para o tradutor. Houve coisas que ele não entendia. E olhe que ele fala muito bem português.

RITA: E o senhor considera que a tradução da obra *Resumo de Ana* foi bem aceita na França?

MODESTO: Eu acho que sim, acho que foi muito bem recebida. Eu gostei, porque eu acompanhei quase passo a passo. Nesse ponto eu gostei. O Michel (tradutor) é casado com uma brasileira, a filha da Vilma Arêas. É um cruzamento. E ele às vezes me telefonava e eu escrevia para ele. Uma tradução muito boa a do Michel Riaudel. Edição linda, a capa muito bonita. Tiraram uma fotografia de São Paulo parecida com Sorocaba. Então, eu fui obrigado a ir à França para lançar o livro. Enviaram um convite lá da editora, e ao mesmo tempo emendaram com o ano do Brasil na França (2005). Trem bala para cá, metrô para lá, só faltei andar a cavalo, o resto foi tudo. E em Paris, eu estava no metrô, e fiquei pensando: “parece que está crispado aqui”. Então, eu fui a um subúrbio, fazer uma conferência em uma biblioteca, e falei francês. Eu vi que era melhor eu falar, com erro e tudo, que eu ia acabar sendo compreendido. Quando eu descii do metrô, em uma plataforma, eu vi um monte de jovens, um monte, e o olhar treinado da gente já imagina: isso aqui vai acabar mal. Não é que fui racional. Primeiramente senti. No dia seguinte ao que eu vim embora, voltei para o Brasil, estourou a violência por lá. Mil e quinhentos automóveis foram queimados. E, depois, rebelião popular. Só que o proletariado é outro agora, não é o da Revolução Francesa, nem o da Revolução de 48. É o estrangeiro maltratado, enganado, sem emprego, é o primeiro que perde o emprego, quando tem emprego. Os lugares onde eles moram são abandonados. Então, eles não têm mais perspectiva, o contato com o país de origem se perdeu.

RITA: Esse seu relato remete-me às obras do Edward Said, especialmente no que diz respeito à temática do exílio. “Fora do lugar”³⁹⁰, por exemplo. Said, falando do próprio exílio,

³⁸⁹ *Resumo de Ana* foi traduzido pela Chandeigne: *Résumé d’Ana*, França, 2005.

³⁹⁰ *Fora do lugar*: memórias. Edward Said. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

consegue traduzir essa angústia que é do humano. Antes de ser do exilado apenas, é do humano essa condição, a sensação de se estar fora do lugar, ainda que seja no seu próprio país. E quanto ao Kafka?

MODESTO: O Kafka também, de alguma maneira experimentou isso. Para ele, o aquém é o além, o aquém é o além meu, porque eu não chego lá, nunca vou chegar lá, sempre vou estar fora. Então ele vai se sentir sempre angustiado porque é repellido.

RITA: Do ponto de vista da literatura contemporânea, pode-se dizer que Kafka, mesmo tendo escrito no início do século XX, antecipa questões que estão na agenda dos escritores contemporâneos? As angústias experimentadas por seus personagens, por exemplo, transcende o tempo do Kafka? O conto “Um artista da fome”, seria um exemplo dessa angústia?

MODESTO: Sim! Era verdadeiro, porque ele (Kafka), com tuberculose pulmonar, já chegando à faringe, não podia mais falar, só podia beber um golinho d’água, não podia comer. Ele era um homem grande, alto, e pesava quarenta quilos, parecia um alguém que vinha de Auschwitz. Mas ele estava no centro da discórdia, que era aquela Europa Central, que tem conflito que não acaba mais. Só no país dele havia três comunidades se digladiando, e ele estava no meio. Ele fala: “Eu sou judeu, mas não me identifico com os judeus. Eu falo alemão, mas não me identifico com os alemães e eles não me querem. Os Tchecos... Eu falo tcheco, mas não escrevo em tcheco.” Os Tchecos eram contra os judeus. Aristocracia e burocracia também não o aceitavam. Ele dizia: “E eu não me aceito, eu estou fora do mundo. Porque a felicidade para mim seria mulher, filhos e família. Eu não tenho isso, e não vou ter.”

RITA: O que significa a epígrafe “fora daqui: é este o meu alvo”³⁹¹, de Kafka, que o senhor cita em *Aos pés de Matilda* (1980, em *Por trás dos vidros* (2007)?

MODESTO: “Fora daqui. Eu quero sair daqui...” Eu acho que é um dos maiores escritores, escreveu no século XX, chegou ao século XXI. Cada vez mais, ele se afirma como tal. Vou te dar um exemplo que é *A Metamorfose*. Eu a traduzi primeiro para Brasiliense e depois passei para a Companhia das Letras. O Governo Federal, no Plano Nacional de Leitura, acatou o livro. Houve dezenove edições pela Brasiliense, vinte e uma pela Companhia das Letras, no Plano Nacional de Leitura, mais de mil exemplares. Quer dizer, mais de meio milhão de livros circulando. É um fenômeno, pois se trata de um autor difícil.

RITA: E para o senhor, como se dá essa inter-relação entre professor-escritor-crítico? O senhor experimenta uma angústia da criação?

MODESTO: Até tenho angústia, não posso esquecer que tenho angústia. Eu não acredito em literatura que não seja baseada na experiência. Eu acho que a literatura, mesmo que não queira, tem uma função pedagógica. Por causa da literatura desde a infância, eu sou um leitor mais preparado. A literatura é uma forma de conhecimento. É como as ciências naturais, você aprende. Com a literatura, você aprende o que é a alma humana, as contradições do homem.

RITA: O senhor se relaciona muito com Antonio Candido, com Roberto Schwarz, como falou. O que o senhor pensa sobre essa geração de críticos?

³⁹¹ “Fora daqui: é este o meu alvo”. Epígrafe de Franz Kafka usada primeiramente em *Aos pés de Matilda* (1980), na página 9, e usada também em *Por trás dos vidros*, na página 81, como introdução aos contos de *Dias melhores*, de 1984.

MODESTO: É uma geração muito forte.

RITA: E em relação aos escritores de literatura?

MODESTO: Tenho mais ligação com os jovens escritores.

RITA: Bernardo Carvalho, o Rubem Fonseca, por exemplo, como senhor se relaciona com esses escritores?

MODESTO: Olha, o Rubem Fonseca, eu gostei dele até que ele começou a escrever romance. Aí eu pensei: “ah, não é o gênero dele”. Eu nunca vi *Bufo & Spallanzani* (romance, 1986). Mas depois ele inovou a linguagem. “O Cobrador” eu acho um dos grandes contos da Literatura Brasileira. “Feliz ano novo”... O Rubem é um bom escritor, sem dúvida. Um dos grandes escritores da literatura, só que eu prefiro os contos, como “O Cobrador”, por exemplo. Mas ele não vai escrever nunca melhor do que isso. É como o Chico (Buarque). O Chico começou muito bem com *Estorvo* (romance, 1991), deu um salto fantástico no *Budapeste*. É um livro que eu li quando estava de cama. Eu acabei de ler o livro e comecei a ler outra vez, porque morria de rir, é um livro muito, muito bem escrito. O humor dele ali está a mil por hora. Depois vem *Leite derramado*.

RITA: Voltando ao seu último livro, *Por trás dos vidros*, houve cortes, mudança nos parágrafos, nos contos que já haviam sido publicados em outros livros. O que falar dessa sua obra? Poder-se-ia considerar os contos como novos textos?

MODESTO: Ah, sim. Meu livro mudou de estilo. Mas não é só isso. Eu cortei. Pensei: “vou ver quantos contos escrevi e publicá-los em um livro”. Iria publicar uns oitenta. Então, li os oitenta, mas vi que não estavam dando ritmo. Eu cheguei a sessenta. Li os sessenta e vi que ainda não estava dando. Cheguei a quarenta e nove, e ao lê-los, pensei: “agora chega. Agora está dando.” É esse livro aí.

