

NARRADORES ESPECULADORES

CÁSSIO TAVARES*

RESUMO

Este artigo apresenta uma discussão teórica e crítica de uma modalidade moderna de narrador, a que me refiro como narrador especulador, apoiada na análise de um conto de Luiz Vilela e de uma trilogia de coleções de contos de Modesto Carone.

PALAVRAS-CHAVE: teoria da narrativa, conto brasileiro, Luiz Vilela, Modesto Carone.

Meu assunto aqui é um tipo muito particular de narrador – o narrador especulador – que, mais que um tipo disponível entre outros tipos para seleção, é expressão de uma condição histórica de impossibilidade de narrar de outro jeito, da condição de um sujeito que, posto na contingência de narrar e empenhado em fazê-lo conforme certo padrão de coerência consagrado nas convenções narrativas legadas pela tradição, permanece, entretanto, aquém da tarefa em razão de uma opacidade insuperável de seu objeto.

O SUJEITO DRAMÁTICO E A FORMA NARRATIVA

Para fundamentar, pois, uma reflexão sobre a condição e a constituição desse narrador, será preciso comentar inicialmente aquelas convenções narrativas legadas pela tradição (e seu padrão de coerência), em que o narrador não é nesse aspecto problemático.

É fato facilmente verificável que, em se tratando do conto, uma parte expressiva da produção canônica do século XX não se conforma ao modelo teórico ainda hoje ensinado em cursos de graduação no Brasil

* Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: cassio.ufg@gmail.com

e, suponho, fora dele. Há razões históricas para isso,¹ mas aqui apenas discutirei brevemente dois teóricos representativos do problema a que me refiro: Massaud Moisés, cuja obra exerce ainda grande influência no ensino introdutório de Teoria Literária no Brasil, e György Lukács, cuja relevância é mundial.

Moisés sustenta que o conto “constitui uma unidade dramática, uma célula dramática” e que “se tudo estivesse em plena paz e em ordem entre as personagens, não haveria conflito, portanto, nem história” (1977, p. 124). E postula que, no conto, o conflito deve aparecer como “o único e o mais importante na trajetória do protagonista”, justificando que, como corresponde “ao momento mais importante da vida da personagem, pouco interessa o que está antes ou depois do drama” (1977, p. 125). E conclui: “A vida, aqui fora, continua, e o conto se fecha, completo, insequente” (1977, p. 133). A expectativa dramática aí expressa, se levada a sério, é radical: sem conflito nem mesmo há uma *história*. E o conflito requerido não há de ser qualquer conflito, mas um que se apresente como o conflito fundamental da existência da personagem – aquele depois do qual nada realmente significativo há de ocorrer em sua vida.

Lukács, o segundo teórico que discutirei, vai mais longe, porque prescreve o drama como modelo para toda narrativa. Em “Narrar ou descrever?”, Lukács formaliza uma teoria da narrativa² em que o “elemento dramático” – “decisivo elemento” – (1965, p. 50) é explicitamente dominante. Por isso a seleção dos pormenores deve ser na épica “tão rigorosa quanto a do drama” (1965, p. 62). Ao elemento dramático da narrativa estarão subordinados todos os demais, inclusive a descrição, que deve ser sempre “traduzida em ações”.³ Dele o autor deriva todas as características formais da narrativa, chegando a conclusões equivalentes às afirmações de Moisés citadas acima. Segundo Lukács, a narrativa “sempre representou o sucesso ou o fracasso das intenções humanas na prova da experiência e disso decorre a sua profunda significação” (1965, p. 58); e enquanto lemos, ficamos à “espera do êxito ou do fracasso” das “personagens com quem nos familiarizamos” (1965, p. 65). E no final compreendemos essencialmente a personagem porque é possível “ter uma visão de conjunto quando se chega ao final” (1965, p. 63), quando “a tortuosidade dos caminhos da vida se simplifica” (1965, p. 62). E, como em Moisés, a perspectiva

dramática inscrita na narrativa é totalizante: “A localização da ação épica no passado [...] comporta a seleção do que é essencial neste copioso oceano que é a vida e a representação do essencial de maneira a suscitar a *ilusão de que a vida toda esteja representada na sua extensão integral*” (1965, p. 62; destaque meu).

Novamente, a expectativa dramática é radical e normativa. Evidentemente ela será frustrada na leitura de um grande número de contos e romances, e alguns prosadores específicos se recusam intencional e sistematicamente a atendê-la. Apenas condenar esses numerosos autores e obras, como faz Lukács, como simples expressão da decadência burguesa, é perder a oportunidade de investigar o lastro social do fato literário: como fenômeno coletivo e duradouro, mesmo se corresponderem ao processo de decadência de uma classe, as novas formas de expressão narrativa, em seu significado global, devem ter lá o seu quê de verdade, na mimese do seu contexto sócio-histórico.

Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno” (1996), toma como objeto de reflexão justamente os romances condenados por Lukács, os examina, os reúne em grupos configurando tendências, que analisa para extrair delas o seu fundamento social e histórico. Parte da observação de uma crise geral das formas de representação artística a partir do final do século XIX, e da consequente experimentação formal, em busca de uma interpretação abrangente do fenômeno. Esboça assim um panorama esclarecedor, na sua excelente caracterização do *Zeitgeist* prevalente no momento de deflagração da crise. Recorro a ele porque foi naquele contexto que surgiu pela primeira vez – na obra de Kafka – o narrador a que me refiro como especulador.

Rosenfeld observa que há, tanto na pintura quanto no romance quanto no teatro do século XX, uma recusa da perspectiva. Na pintura, o autor relata assim o caso:

A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto *em relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas essa relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. (1996, p. 78)

[...] a pintura moderna – eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva ‘ilusionista’ e a realidade dos fenômenos projetados

por ela – é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a ‘visão’ do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento. (1996, p. 79)

E descreve assim o romance perspectivista:⁴

No romance do século passado [XIX] a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas por uma espécie de truque: o romancista, onisciente, [...] enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança [...] conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico (retrocessos no tempo eram marcados como tais), de encadeamento causal. O narrador [...] impunha-lhe [à narrativa] uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo. Por mais fictício que seja o imperfeito da narração, esta voz gramatical revela distância e indica que o narrador não faz parte dos sucessos, ainda que se apresente como Eu que alega narrar as próprias aventuras: o Eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu passado (narrado) para ter visão perspectivista. O Eu passado já se tornou objeto para o Eu narrador. (ROSENFELD, 1996, p. 91-92)

Por mais que a convergência dos esforços de muitos prosadores (e deles com dramaturgos, artistas plásticos e músicos) indicasse o declínio do sentimento de plausibilidade dessa posição superior, de onde o significado da vida é prontamente acessível, Lukács mantém a preferência pela perspectiva, cujo mecanismo ele assim descreve:

O escritor épico que narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve a narração de uma série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz retrospectivamente, adotando a perspectiva alcançada no final deles, torna clara e compreensível para o leitor a seleção do essencial que já foi operada pela vida mesma. [...] É verdade que o leitor, ao ler, desconhece o final. [...] Mas o leitor é guiado pelo autor através da variedade e multiplicidade de aspectos do entrecho, e o autor, na sua onisciência, conhece o significado especial de cada particularidade, por menor que seja, sua ligação à solução definitiva, sua conexão com

o desenvolvimento conclusivo dos caracteres, e só lhe interessam as particularidades que podem servir para a realização da trama e para o desdobramento da ação no sentido de suas conclusões finais. (1965, p. 63; destaque meu)

A conexão épica não consiste na mera sucessão dos diversos momentos [...]. É o próprio escritor que, na sua narração, precisa mover-se com a maior desenvoltura entre passado e presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual estes acontecimentos *derivam uns dos outros*. (1965, p. 69; destaque meu)

Em nenhum momento Lukács relativiza a verossimilhança desse arranjo – ao contrário, pressupõe a sua correspondência imediata ao processo histórico concreto, cujas forças propulsoras objetivas, ele crê, seriam passíveis de encontrar representação direta na forma da narrativa subjetivo-perspectivista. Para Rosenfeld, ao contrário, o mérito da narrativa do século XX é o de ter desenvolvido a consciência da artificialidade e do caráter ilusório dessa forma ordenada, coesa e inteligível de representação da vida.

Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. Não se refletiria esta experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir da própria consciência? Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser um “mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. De qualquer modo, desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência. (ROSENFELD, 1996, p. 86-87)

Todo o movimento das inovações técnicas no campo das artes nesse período – e não só da arte de narrar – Rosenfeld (1996, p. 97) interpreta como expressão de “uma nova visão do homem e da realidade”, como uma “tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo” tentativa que pretendia “assimilar, *na estrutura da obra de arte* (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno”.

É nesse quadro que se desenvolve isso a que aqui me refiro como *narrador especulador*. Sua condição de narrador implica uma aporia: sua racionalidade está intacta, e seu modelo narrativo de referência é o lukacsiano, mas os materiais de sua narrativa são colhidos num “mundo sem explicação”, em que as coisas em revolta se fecharam às luzes do espírito e recalcitram indevassáveis. Em face dessa aporia, o narrador, entretanto, não abre mão de sua prerrogativa de narrador e, não percebendo ou não admitindo o impasse, se empenha em narrar nos moldes da narrativa perspectivica dramática, que pressupõe a capacidade (que ele não possui) de avaliar a significância de cada pormenor, e sua parte na produção do “*destino*”.⁵ Impossibilitado de estabelecer o nexo de necessidade entre os pormenores do caso para produzir bem formada sua narrativa, passa a propor nexos especulativos com os quais tenta preencher as lacunas de seu encadeamento. O resultado é uma narrativa que ostenta a aparência de uma linearidade conexa formalmente construída, mas à qual não corresponde nenhuma linearidade de substância.

UM NARRADOR ESPECULADOR EM LUIZ VILELA

A alienação e, em particular, a reificação implicam necessariamente alguma medida de degradação da experiência subjetiva a amortecer no indivíduo, em alguma medida, sua identidade de *sujeito como não-objeto*. O sujeito reificado fica parcialmente borrado como sujeito-objeto, e por isso fica mal representado naquela forma narrativa em que o subjetivo-perspectivismo separa e hierarquiza o subjetivo e o objetivo numa configuração específica da dualidade narrar-descrever que espelha a separação absoluta pela qual percebemos nossa própria natureza de sujeitos como intimidade pura, separada de qualquer objetividade material. Se a intenção, por outro lado, é dar a

ver essa compartimentação como problema – por exemplo, quando tratar de indivíduos degradados pela reificação e pela atomização –, a representação tende a pedir algum esfumaçamento da distinção entre o sujeito e a *sociedade das coisas*, comprometendo também, de quebra, a cisão e a hierarquia entre aquele narrar e descrever hegemonicamente concebidos. É o que ocorre no conto “Dois homens”, de Luiz Vilela (1977). Nele aparece uma forma simples do narrador especulador: dada a externalidade absoluta do narrador em relação ao narrado, a estrutura interna do narrador, sua transparência para si mesmo, não constitui problema.

No conto figuram dois homens apenas sentados à mesa de um bar – não estão comendo, não estão conversando, não estão fazendo coisa alguma. Em volta, tudo segue seu ritmo normal, o garçom se move atarefado, os outros fregueses também estão em atividade, mas os dois protagonistas permanecem inertes – não só física como, ao que parece, espiritualmente. É justamente na ausência de ação, de vontade, de subjetividade, de razão, que o conto encontra o que é mais relevante para a mimese que realiza: o vazio mental, o hiato relacional, o isolamento, a incomunicabilidade, a total dissolução da individualidade autodeterminadora, enfim, o zero espiritual que caracteriza a redução dos dois homens ao mesmo estatuto das coisas que o garçom recolhe da mesa e que despeja na cozinha ou lança ao lixo. Ora, essa mesma ausência de ação e, de resto, de tudo o que seria interioridade subjetiva, enquanto desqualifica os protagonistas como indivíduos não descaracteriza, no mesmo passo e na mesma medida, a própria narração?

De fato, o texto assume um caráter um tanto descritivo, pois, na falta de qualquer substância interior a que se apegar, o narrador fica na contingência de dar um peso considerável à exterioridade objetiva: a aparência física dos dois homens, a posição em que se postaram, a mesa, o que está sobre ela, o ambiente do bar. É claro, por outro lado, que isso não basta para caracterizar a medida em que a atomização da sociedade atinge os protagonistas, o grau de desumanização a que eles estão sujeitos, de modo que, se fosse só isso, a descrição permaneceria simples descrição exterior que, não sendo capaz de mostrar a individualidade das personagens, também não a negaria – no máximo a afirmaria indevassável. Ocorre que essa descrição não é simples portadora daquela exterioridade satisfeita em subsistir como tal: ela

traz, ao invés disso, a exterioridade de quem se chega ao alpendre, bate na porta, pisa na soleira e experimenta a maçaneta: fica claro, se nada acontece, que a casa está vazia.

É que a descrição, aqui, institui uma busca sempre frustrada por uma história a se contar. Dois homens estão sentados um defronte o outro, mas nada acontece. Sua descrição física culmina numa especulação (seriam pai e filho), que é uma primeira tentativa de estabelecer uma relação entre eles. Segue-se a descrição da mesa, com o que está sobre ela – motivo para nova especulação: “acabaram de comer há algum tempo”.⁶ Teoricamente esse comentário tem o tempo verbal certo para uma narrativa, mas na verdade ele se retira do tempo cronológico de que a narração se propõe a dar testemunho, tempo este indicado por contraste na expressão adverbial “há algum tempo”: a narração propriamente dita procede aqui no presente do indicativo. Mas o narrador é persistente e, como lhe falta material, se põe a especular em forma narrativa sobre o que poderia ter acontecido (“devem ter palitado os dentes”, o velho “educadamente”, o moço “sem o recato” do velho; talvez o velho nem tenha dentes e, nesse caso é possível que tenha ficado apenas “a observar o filho palitando” etc.). Essa espécie de narração exploratória do que não se sabe é a marca desse pequeno conto e, em rigor, a única narrativa possível, considerando que o efetivamente presenciado pelo narrador, que não nasce de nenhuma especulação, pode ser resumido nesta sentença: “Há talvez uns quinze minutos já que os dois estão assim, sentados um frente ao outro sem dizer nada e sem fazer nada”.

E diga-se que essa exploração narrativa de personagens que não se oferecem voluntariamente ao enredo ambiciona o *status* de narrativa plena – evidência disso é o fato de que, na boca do narrador, aquilo que no começo era simples especulação (o palitar) é convertido na sequência em fato consumado: o filho deve ter apoiado o cotovelo na mesa “depois de palitar e largar o palito no pratinho”. O mesmo acontece com a suposição de serem pai e filho e de terem comido. E como qualquer narrativa que se preze deve, como dizem, fazer aparecer por inteiro o indivíduo que ela enreda, é de se esperar que também essa precária narrativa exploratória o tente fazer. De fato, assim como o ponto de partida descritivo foi a porta de acesso para a tentativa de narração, também a narração pretende ser o corredor para a área

privativa das duas individualidades que nela figuram, no interior da qual sua constituição como subjetividade poderia, em princípio, ser revelada. Assim, da narração por hipóteses, o narrador avança para a busca exploratória do universo mental dos dois homens, e é justamente aí que ele chega à descoberta que frustra definitivamente seu projeto de narrar uma história: não há universo mental nesses dois homens; não há constituição subjetiva a ser revelada; não há, mesmo, aqui, qualquer traço de individualidade. Isso é muito bem caracterizado no conto:

[...] não, ele não tem o ar melancólico de quem estivesse pensando essas coisas ou outras semelhantes que tivessem como causa o filho à sua frente; ele teria apenas observado, apenas olhado, como agora olha na direção da porta de entrada do bar sem que pareça estar pensando nela; na verdade é difícil imaginar o que ele está pensando, pois parece não estar pensando em nada – parece não estar pensando; e parece também não estar olhando para coisa alguma, apenas os seus olhos estão abertos e o seu rosto está voltado na direção da porta, mas não parece haver nada ligando-o à porta ou a outra coisa fora a porta.

É importante observar que o narrador chega a essas constatações a partir da exploração narrativa: a suposição de que o velho, sem dentes para palitar, teria observado o filho enquanto este palitava, dá ocasião a uma comparação entre os modos do filho e os do pai, o que, por seu turno, leva o narrador a considerar se o velho teria pensado nisso. E, enfático, tudo, desde a relação de parentesco, passando pelo comer e pelo palitar, até a observação do moço pelo velho e seus possíveis pensamentos são apenas especulação pela qual o narrador se empenha em produzir na cena morta uma linha narrativa concatenada. A descoberta final do narrador resulta, pois, neste conto, de uma tentativa de narração que, como nada está acontecendo, só podia ter como ponto de apoio a descrição exterior. Simetricamente, o mesmo exato percurso se repete em relação ao suposto filho: ele primeiro palita, depois deixa o palito no pratinho para assumir certa posição física; essa posição sugere “cansaço ou tristeza”, e o narrador passa a considerar se o moço está cansado ou triste: “o rosto não expressa nem uma coisa nem outra; como o do velho, seu rosto não expressa nada e ele também parece não estar pensando em nada”. Dada essa construção, a ausência que se estabelece

na presença espectral desses dois indivíduos sem individualidade é tão ostensiva que não é possível concluir o conto narrativamente, mas apenas com um arremedo de narração que só pode apresentar qual seria, fosse isso uma narração plena, o destino natural desses dois homens:

Sob a luz clara do bar, entre outras mesas cheias de gente, conversas, ruídos, [os dois homens] dão a impressão de dois objetos sem nenhuma relação entre si e com o mundo ao redor, e que se acham ali por mero acaso, e que serão recolhidos com a garrafa, os copos e os pratinhos pelas mãos ágeis do garçom, que não vendo neles qualquer utilidade os lançará ao lixo.

Frustrada a narração, a qualidade que resta tende ao descritivo, como se observa inclusive nesta última citação, mas espero ter demonstrado que a exploração narrativa pela via especulativa é pelo menos tão determinante para o efeito descritivo do conto quanto a descrição *tout court*. Narrar e descrever aqui são inextricáveis não só porque interagem na consecução do objetivo da obra (coisa que já acontece na descrição subordinada à ação dramática), como também porque se superpõem na prosa sem possibilidade de separação na linha sintagmática.

Consideremos, pois, o trecho: “Há algum tempo já que ele está assim, imóvel, sem fazer qualquer gesto, sem que nada nele se mexa”. Claro, dizer que ele ficou assim (com a cara virada para a porta de entrada do bar) é descrever sua postura, mas é também dizer que ele ficou quieto. Ora, se narrar é dizer o que alguém fez, não será também narrar, necessariamente, dizer que alguém ficou quieto? Se a história fosse outra, e a personagem precisasse ficar quieta para não ser descoberta pelos inimigos, ninguém duvidaria do caráter narrativo de algo como – “ele nem respirava”. E ficar quieto por mais do que certo tempo, quando se é um indivíduo pleno, costuma ser tarefa bastante difícil. É só quando pressupomos que, no dizer o que alguém fez, que o narrar implica, são necessárias intenção, motivação, vontade – atributos de indivíduo pleno –, é só aí que não podemos mais ver que as mesmas palavras são, no exemplo, ao mesmo tempo narrativas e descritivas. Em contexto dramático, um gesto só se torna ação se for decorrente de intenção, motivação, vontade e, sobretudo, decisão – mas não estamos em contexto dramático. Dizer que dois homens ficaram parados por

quinze minutos é, por qualquer padrão, narrar, exceto que esses homens particulares de que o conto trata não são homens segundo todos os padrões de narrar, e é isso que o conto efetivamente mostra.

Nesse sentido, a escolha do presente do indicativo como o tempo verbal da narração foi crucial, pois dizer que eles *ficaram* parados por certo tempo implica uma suposição de circunstancialidade compatível com a ideia de motivação, decisão, intenção: após esse período, mudadas as circunstâncias ou as intenções, eles não permanecem assim. Mas em vez de narrar no pretérito, o narrador o faz no presente: diz que os dois homens *estão* parados há algum tempo, sem qualquer sugestão de que alguma circunstância possa mudar eventualmente o quadro. O pretérito narrativo situa o ato numa linha temporal dotada de um *depois*, o que sugere uma ação que vai se desdobrar; o presente, entretanto, não é temporalmente limitado (desde quando, até quando?), e assume um caráter *estático*, que tende ao descritivo – e aqui transparece um dos mecanismos pelos quais o narrar pode constituir o descrever. Como observou Lukács (1965, p. 68-69): quando assume um ponto de vista contemporâneo do narrado, “o autor⁷ perde a clarividência e a onisciência que distinguem o antigo narrador”.

O NARRADOR PADRÃO DE MODESTO CARONE E A ESPECULAÇÃO

No conto que acabo de analisar, a coisificação das personagens centrais lança o narrador na contingência de especular. Mas o narrador ele mesmo não é atingido pelo processo de coisificação, de modo que o prejuízo em sua capacidade de narrar só pode ser debitado na conta do outro: a distinção entre sujeito e objeto se desfaz somente no plano do narrado (diz respeito a personagens), ao mesmo tempo em que o narrador permanece perfeitamente blindado de sua matéria narrativa, como sujeito diante de um objeto cujos limites são bem definidos. Há, entretanto, inúmeros contos em que fica comprometida já no narrador a relação sujeito-objeto. É o que se dá, e radicalmente, no conto “O jogo das partes”, de Modesto Carone.⁸ Trata-se de uma questão recorrente, aliás, neste autor, que, tendo apreendido em profundidade as lições de Kafka, de quem é tradutor dedicado, municia com frequência seus narradores de armas especulativas.

O veremos nos contos da trilogia que o autor publicou entre 1979 e 1984: *As marcas do real* (1979), *Aos pés de Matilda* (1980) e *Dias melhores* (1984).⁹ Assim como faz o narrador de “Dois homens”, os narradores de Carone parecem querer encontrar um sentido para a história que tentam contar, e falham – não como lá, em consequência do oco dos materiais com que se tenta compor uma narrativa, mas porque o próprio sujeito narrador sofre de um *deficit* que o torna incapaz de sustentar eficazmente, nos termos da oposição narrar-descrever, a sua relação com o objeto. Esse *deficit* não corresponde a uma condição de insanidade mental, mas a uma insuficiência, digamos, *ontológica*, da qual emerge uma prosa em que o narrar e o descrever são inextricáveis e nesta forma participam da efetivação do sentido que ganha aqui o modo de organização dos materiais.

Em sua trilogia, Carone elabora um modelo preferencial de narrador, cuja constituição interessa à discussão presente. Um primeiro traço significativo é que o narrador tipicamente coincide com o protagonista: em 48 contos presentes nos três volumes somente seis tematizam alguém, tendo outro a palavra. E isso quase sempre por exigência do assunto: três desses contos configuram uma tentativa de dar sentido ao destino de uma personagem-tema que de saída está morta; outro pretende dar coesão e sentido aos esparsos dados biográficos de um poeta histórico; outro, ainda, especula sobre a ação de personagens de um quadro de Magritte. Em todo caso, o narrador parece sempre padecer de uma constituição individual precária no que concerne sua integridade de sujeito (narrador) em face de objetos (narrados) – sobretudo o narrador protagonista: nele são defeituosos, ou estão parcialmente obstruídos, os canais pelos quais se comunicam a consciência e a existência, de modo que se configura no narrador um desacerto essencial (independente da circunstância com que, como personagem, ele se defronta na narrativa), entre sua materialidade e sua subjetividade.

A falha aparece de formas diferentes em diferentes contos, mas uma de suas manifestações típicas é a de uma incapacidade de entender ou de controlar o próprio corpo. Em “As faces do inimigo” (AMR, p. 11-15), por exemplo, o protagonista se exaspera em busca de controle sobre o crescimento de seus pelos corporais, cuja obstinação ele não compreende e contra a qual reage com igual obstinação. Aqui o

narrador especulador se aproxima da constituição simples do narrador especulador de “Dois homens” porque, embora tome seu próprio corpo como objeto, a natureza compartimentada de sua percepção de si não lhe permite se reconhecer nele – seus pelos são personificados como “essa vida estranha”, alheia e sem explicação, crescendo sobre seu corpo à sua revelia. Está estabelecida a opacidade sujeito-objeto que leva o narrador à deriva especulativa. Nesse conto em particular, na maior parte de sua extensão, o narrador especula moderadamente, pois tem uma tarefa prática que o absorve: disciplinar o crescimento dos pelos. E a absoluta alteridade desses seres que ele precisa controlar não desperta de início a simpatia da curiosidade genuína. À medida que a narração avança, contudo, a tarefa vai se tornando cada vez mais difícil, dado o caráter coletivo progressivamente mais intratável dos pelos (que faz lembrar a “revolta das coisas” referida por Rosenfeld, citado anteriormente), até que, sem saída, o narrador reorienta sua atitude para a pura especulação: “o que será que *eles* [os pelos] acham de tudo isso?” A consciência súbita da subjetividade do outro desloca o narrador de sua posição autocentrada, levando-o a procurar um espelho, pois precisa se “ver de fora”; e olhando o próprio rosto “abismado” ele percebe, numa epifania, que “muito pouco se pode fazer contra as manifestações espontâneas”.

Esse desfecho relativamente otimista é incomum nesses contos, e sobre ele cabe alguns comentários. A epifania, quando aparece nesses contos de Carone, é em geral uma epifania frustrada, e sua função, irônica. O seu caráter relativamente otimista neste conto se localiza na sugestão de uma trégua entre o narrador e os pelos que crescem nele: já que “muito pouco se pode fazer”, é de se esperar que o protagonista relaxe sua vigilância repressiva (aparelhada de lupas, holofotes e pinças especiais) sobre esse vulnerável coletivo de pelos. Isso é significativo se considerarmos simultaneamente a intenção do conto como alegoria dos esforços do Estado militarizado no controle social (TAVARES, 2003, p. 369-371) e sua produção durante o período da chamada abertura. Entendo que a epifania foi instalada aí como comentário irônico do autor implícito sobre a própria prática histórica do controle social naquele contexto: por mais aterrorizante e brutal que fosse, não deixava de ser também custosa e ineficaz, contingência que reduz o grandiloquente projeto de abertura à sua condição efetiva de *saída honrosa pelo centro*.

Relativizando, pois, a suposição do otimismo, é bom destacar que, embora o reconhecimento de que muito pouco se possa fazer acene com uma perspectiva de abertura, nenhuma solução efetivamente conciliadora foi sequer sugerida: o outro permanece irremediavelmente outro, incompreendido, estranho, potencialmente ameaçador.

Há casos de cisão entre materialidade corpórea e subjetividade que são ainda mais radicais, na medida em que atingem funções corporais que deveriam ser voluntárias, debilitando na personagem o controle e a compreensão de seus próprios gestos e ações, cuja fonte é com frequência obscura. Há inúmeros exemplos disso, que podem ser apreciados rastreando-se nos diversos contos a forma da motivação (ou antes o que ocupa o lugar dela). Em “O beco das flores” (AMR, p. 59-63) – “Atendendo a um comando subterrâneo eu segurava o punhal com a mão direita”; em “Duelo” (AMR, p. 91-97) – “O que no fundo me impelia era surdo com um aceno de redenção”; em “Rito sumário” (DM, p. 53-57) – “é provável também que [o gesto] já traísse o comando subterrâneo que o conduzia até ela”. Esse descompasso entre intenção e ação se dá tanto porque a ação independe de uma intenção definida e consciente, como nesses exemplos, quanto porque, havendo uma intenção consciente, a ação efetiva não responde a ela: em “Águas de março” (AMR, p. 53-57) – “Quero compor o gesto de quem abafa um ruído intolerável, mas o que faço realmente é enfiar o dedo na cavidade do ouvido”; em “Crime e castigo” (AMR, p. 91-97) – “Fiz o possível para me controlar, mas o máximo que consegui foi percorrer as teclas da máquina de escrever”. Diante disso o narrador desempenha sempre precariamente a sua tarefa integradora, permanecendo o tempo todo sob uma ameaça de desintegração penosamente contornada por sua atividade racional-especulativa, mas nunca efetivamente eliminada. Aliás, a própria atividade racional, se quase sempre tem sucesso em se fazer racional na forma, com frequência falha em fazê-lo em substância, e com isso não cumpre sua tarefa de apropriação da vivência pela consciência.

E o quadro se agrava porque o abismo estabelecido entre a consciência e a vivência, associado à linguagem protocolar e racional de matiz kafkiano, produz um efeito de externalidade do *narrador enquanto narrador* em relação ao *narrador enquanto personagem*: configura-se um narrador protagonista com o *ethos* de narrador externo. No plano

da linguagem, esse efeito se intensifica com a omissão das marcas de pessoa (pelo uso do sujeito oculto e de formas verbais ambíguas quanto à pessoa verbal: “entrando”, “tateava” etc.), o que se observa de forma dispersa no conjunto dos contos, e é elemento decisivo em “O jogo das partes”¹⁰ (AMR, p. 103-107). Essa quase *terceirização* da primeira pessoa, assimilada à incapacidade do eu de integrar seus fragmentos de percepção pela simples força da palavra pensada de um indivíduo em plena posse de si, atesta o grau de dessubjetivização do narrador. E o *eu* manifestar-se como um terceiro é a mais perfeita figuração da alienação.

Assim reduzido, mas não se admitindo coisa, o narrador frequentemente recorre a formas de contraponto, armadas no plano da linguagem em estruturas bipolares de caráter racional-especulativo, articuladas por expressões como: “isso não significa que”; “é verdade que... mas”; “pensando bem”; “é provável... mas”; etc. Às vezes essas estruturas se ampliam para o plano discursivo, produzindo finais de efeito pelos quais o narrador, em seu esforço obstinado (mas finalmente vão) de dar conta da matéria vivenciada, recorre a uma espécie de conclusão compensatória, insuficiente para resolver a questão, mas eficaz para encerrar o assunto: o suicídio, em “Passagem de ano” (DM, p. 23-25), explica-se (embora não se explique) pela “determinação própria dos grandes momentos de euforia”; o assassinato, em “Rito sumário” (DM, p. 53-55), encontra (não encontra) sua justificativa quando a assassina, após o ato, “sente apenas o silêncio, que ela goza como quem destrói um objeto desejado”. Esses exemplos tipificam o *final de efeito* caroneano, de caráter compensatório para o narrador (mas irônico para o autor implícito), decorrendo de um fracasso consumado no decorrer da narrativa. Em “Escombros” (DM, p. 61-63), por exemplo, um homem persegue entre os escombros de uma ruína uma mulher, que jamais alcança e que no processo mal vislumbra; no final, quando ele está desistindo, ela se volta e fala com ele; mas ele não a pode ver, vê apenas os seus cabelos iluminados sob uma claraboia; a conclusão compensatória: “mesmo assim o contato foi suficiente; pois apesar de sumário ele mostrava a face palpável do amor possível”. Em “Dias melhores” (DM, p. 9-14), o narrador protagonista vive sob o cerco de um atirador; ele se adapta ao cerco e convive com ele, mas a situação se

torna insustentável quando o atirador passa a investir com armamento novo e fúria renovada, que não é mais possível resistir; eis o desfecho:

A resposta não se fez esperar – um tiro riscou meu couro cabeludo. Apesar de surpreso não desisti de investigar o que se armava por trás dos arbustos; foi assim que divisei os dentes do atirador no meio da folhagem. É provável que eu me engane, pois na hora tinha o rosto coberto de sangue; mas aquele sorriso se entrelaçava ao brilho da carabina a ponto de me acenar com a esperança de dias melhores. (DM, p. 14)

Tudo isso define, na contística de Carone, uma convergência dos muitos narradores em um único narrador modelo. Vilma Arêas (1997, p. 120) afirma que, nessa trilogia, a uniformidade do narrador achata “num eterno e inespecífico eu” personagens que deveriam ser várias. Esse narrador modelo, debilitado como está para enfrentar o real, é inserido num mundo absurdo, de rasgo expressionista – como no conto “Aos pés de Matilda” (APM, p. 67-104), em que “o protagonista [...] não tem apenas uma crise de regressão psicológica, mas literalmente se transforma num bebê, afivelado à cadeira bebê-conforto, fazendo birra e sendo tratado como criancinha pela amada” (ARÊAS, 1997, p. 121) – e surrealista, como na representação da terrível (e cômica) *vagina dentata* de Marta, em “Eros e Civilização” (AMR, p. 65-68), que não apenas é capaz de devorar uma banana (literal) em segundos, com as lâminas metálicas dos pequenos lábios, mas que pôde também ser utilizada pelo protagonista narrador para... cortar as unhas!

Todos esses elementos compõem um quadro ficcional complexo em que um narrador em princípio participante enfrenta a irracionalidade incontrolável, arbitrária e ameaçadora de um mundo hostil (de que seu próprio corpo pode fazer parte) mediante um relato em que a linguagem protocolar e a atitude racional removem o narrador protagonista de seu lugar tradicional: ao invés de *interiormente comprometido* com sua parte do narrado, parece como que pairar sobre ela, narrando seu agir como de um estranho. Nesse contexto e nessa condição, é levado a especular – o que se evidencia no plano da linguagem por articulações argumentativas como “isso explica que”, “é plausível que”, “é provável que”, “sem dúvida”, “há indícios de”, “é verdade que”, “nada impede”, “não é exagero pensar”, e outras tais, abundantes como estas nos três

volumes aqui examinados. A própria ação em que se envolve o narrador tende a não se separar de sua atividade especulativa. Mas é preciso dizer que, na conjunção complexa de todos os elementos acima discutidos, o caráter especulativo do narrador, embora decisivo, não subordina os demais. Ao menos não nos contos narrados em primeira pessoa. No pequeno número dos contos em terceira pessoa, a especulação assume uma posição mais central, como se pode observar em “As marcas do real” (AMR, p. 35-40).

Esse conto versa sobre assunto não ficcional: o poeta austríaco Georg Trakl. A primeira pergunta cabível, entretanto, não diz respeito propriamente ao conto, mas à sua motivação: O que levaria Carone, um estudioso de Georg Trakl, alguém que dedicara ao poeta sua pesquisa de doutoramento, e que dois anos mais tarde veria publicada a sua tese, alguém que já tinha dito tanto sobre Trakl e que, caso julgasse não ter dito o suficiente, teria tido acesso fácil às páginas das publicações especializadas – o que, afinal, levaria alguém assim a desejar incluir em seu livro de estreia como contista uma peça que muitos evitariam chamar de conto, feita basicamente das mesmas informações biográficas já presentes na introdução de seu livro sobre o poeta? Porque a pergunta geradora do processo especulativo que se desenvolve no conto e formulada na última linha não pode ser respondida, como o próprio autor explica em seu livro sobre o poeta: “Quem poderia ter sido Georg Trakl? O que dele se sabe, no nível do registro de dados, é insuficiente para responder à pergunta” (1974, p. 22). Trata-se, pois, de responder o irrespondível do mesmo modo como a questão para a poética de Trakl, segundo Carone, é dizer o indizível. É verdade, o pesquisador pode sempre discutir o problema, mas fica muito limitado o espaço para resultados conclusivos, dados os rigores do trabalho acadêmico, para o qual a obra tem de ter precedência sobre o homem, e o documento sobre a especulação. É aí que o assunto, limitado para o pesquisador, mostra-se fértil para o ficcionista munido de um narrador adaptado a realidades fragmentadas e inclinado, na impossibilidade de superar a fragmentação, a remendar a matéria pela especulação.

O conto escapa de ser uma *assemblage*¹¹ porque há um esforço do narrador especulador em relacionar as informações díspares que apresenta, ainda que isso só possa ser feito precariamente. Mas sua composição recorre pesadamente ao método da justaposição –

em linguagem de documentário, reúnem-se no conto comentários críticos sobre a obra do poeta; informações biográficas; dados sobre as circunstâncias históricas em que viveu e produziu; hipóteses especulativas acerca do homem ou da relação entre o mundo, a obra e a vida; os versos finais de um poema; algumas observações desconexas, como a de que “o lógico vienense Ludwig Wittgenstein [...] admirava sua poesia embora afirmasse não entendê-la” (AMR, p. 40). Essa forma de construção já sugere os meios de que o autor dispõe para responder o irrespondível – eles são os mesmos do poeta: metáfora e montagem. O procedimento, que Carone declara ter empregado na confecção de sua tese, “se resume numa *junção de imagens*” para compor metáforas (1974, p. 13), e seu mecanismo, formalizado por Eisenstein, é o mesmo do ideograma chinês:

[...] o conceito de “dor” é veiculado pela junção de dois hieróglifos ou desenhos estilizados – um que representa uma “faca” e outro que representa “coração”. Isso significa, em outras palavras, que o ideograma é uma metáfora visual engendrada por uma montagem de hieróglifos. (CARONE, 1974, p. 15-16)

A descrição do trabalho do poeta, análoga à do ideograma, também pode ser projetada para a obra do contista: o poeta constitui “o seu produto na base de junção de imagens descontínuas” que formam “um conjunto de *metáforas visuais* sem necessidade ‘lógica’”; seu “significado seria aferível pela forma em que essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras na consciência de quem lê o poema” (CARONE, 1974, p. 15). No conto em análise, isso se manifesta não só no plano geral, em que as imagens são agrupadas em blocos justapostos (primeiro parágrafo, a mãe; segundo parágrafo, o pai; terceiro parágrafo, a irmã etc.), mas também na composição miúda, a que o mesmo procedimento também está disponível: na imagem do pai, por exemplo, três informações desconexas são apresentadas numa sequência rápida (era negociante próspero que faliu; era, segundo as evidências, um homem vulnerável; aparece num poema do filho como um velho leproso) cujo sentido só pode se constituir no momento em que suas partes “colidem” na mente do leitor. Nesse sentido, pode-se dizer que no conto “As marcas do real”, Modesto Carone compõe uma “metáfora visual” de Georg Trakl.

Mas isso não explica tudo. Obviamente o caráter de metáfora visual não pode ser tão dominante no contista quanto no poeta até pela concentração formal do poema, mas há, além disso, na articulação narrativa do conto, um movimento paralelo a esse e em sentido contrário. Refiro-me à ação integradora do narrador. Com efeito, nem sempre as imagens são justapostas simplesmente como no caso do pai: a imagem da mãe é associada ao consumo de drogas do filho por umnexo explicativo; a associação de Trackl a Hölderlin parte de uma aproximação crítica; o trecho que abrange o início da Primeira Guerra até o internamento do poeta num sanatório militar se articula narrativamente segundo uma estrutura linear de causação. A atribuição já no texto de umnexo entre as partes é estruturadora para o pensamento e impede, quando está presente, aquele choque que propiciaria o efeito metafórico. Entrou em cena aí o narrador especulador de Carone, que, para salvar a sua unidade subjetiva, precisa trabalhar o fragmentário do material na tentativa de configurar alguma estrutura de pensamento, ainda que artificial.

Ora, de novo, então, vê-se que o processo narrativo se configura como um confronto entre duas forças: uma força interna, integradora, e uma externa, desintegradora – aqui é preciso considerar que o procedimento da montagem se dirige para o leitor, sendo deliberado apenas para o autor implícito; para o narrador, porém, ele traz a marca do ininteligível, o que explica que ele insista em tentar amarrar o quanto possa dos fragmentos que dispõe. Em “As marcas do real” o narrador consegue articular relativamente pouco, de modo que o efeito de metáfora visual pesa mais (pelo menos comparando-se com alguns outros contos do autor). No plano geral do confronto entre a força externa desintegradora e a força integradora do sujeito narrador, não se pode dizer que este último venceu. Pois ao final, da perspectiva do narrador, a pergunta que dá ao conto sua razão de ser permanece irrespondida; nós leitores, por outro lado, somos duplamente agraciados: com uma metáfora visual do poeta e com a constatação da impossibilidade da resposta nos termos da ação integradora do narrador especulativo.

É interessante observar que esse modelo pode ser generalizado como esquema geral dos contos da trilogia, sugerindo que a análise do conjunto possa se beneficiar de um exame dos contos individuais, sobretudo dos narrados em primeira pessoa, à luz da categoria *metáfora*

visual – fica a sugestão para futuros estudos. Resumindo muito, pode-se dizer, de boa parte desses contos, que eles se estruturam em torno de um narrador às voltas com informações lacunares (que podem, mas não precisam, ser agravadas por uma ruptura, no narrador, entre sua materialidade e sua subjetividade); têm um narrador especulativo que busca dar a essas informações uma configuração equivalente a uma estrutura de pensamento; esse esforço falha em estabelecer uma unidade rigorosa e coesa, de modo que subsiste, a par das conexões esparsamente estabelecidas pelo narrador, uma larga margem de fragmentação que só pode ser apreciada como “metáfora visual”.

Pode-se dizer, de todo modo, que o narrador especulador de Modesto Carone tem uma função de convergência para o real – basta ver, por exemplo, que é ele que, em “As marcas do real”, estabelece o nexo de complementaridade entre a ruína concreta da “Monarquia do Danúbio” e o “cortejo de imagens intensamente coloridas” do poeta (AMR, p. 39). Trata-se, afinal, de um narrador atraído para o real e marcado pelo real, mas incapaz quer de superar essas marcas, quer de torná-las necessárias e aceitáveis. Enfim, mostra quase involuntariamente, tenta resolver mas não resolve, o problema das condições de inteligibilidade do sujeito em face de um mundo degradado pela atomização e pela alienação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A forma não é fôrma arbitrária nem mero acidente. Ela organiza o conteúdo, interferindo no sentido global da obra. Por isso, à medida que é trabalhada, em cada período, por autores historicamente situados, a forma tende a se ajustar aos conteúdos e valores prevalentes naquele contexto. Mudando o contexto, com seus valores e conteúdos típicos, a forma de convenção pode se tornar problema – é o que está em jogo aqui.

O conjunto dos processos históricos que podem ser agrupados sob o nome de Revolução Burguesa trazia a promessa implícita de um mundo de igualdade, liberdade e abundância. Na base dessa promessa estava uma utopia que se associava, no plano econômico, ao liberalismo: na mão invisível e reguladora do mercado estava pressuposta uma dinâmica social pela qual os esforços individuais egoístas, se universalizados na sociedade, só podiam ter como resultado,

mesmo num ambiente competitivo (que era premissa), a progressiva (e ilimitada) melhora na vida da sociedade em seu conjunto. Como não poderia ser? Se todos estão empenhados industriosamente em melhorar sua vida, e sendo os seres humanos ao menos medianamente capazes de decidir e agir com eficácia, então, na média, a cada passo a sociedade progride. Daí que se veio a glorificar a ação autodeterminadora do indivíduo, do que Robinson Crusoé é personagem símbolo. É nesse contexto que a narrativa passa a buscar com empenho o “elemento dramático” lukacsiano, e é nesse contexto (anterior a Lukács) que ele se torna normativo.

Mas o tempo revelou sem substância as promessas da Revolução Burguesa, e ingênua a utopia liberal: os esforços egoístas em ambiente competitivo tendem a se cancelar num vale tudo que vai ao caos, não ao equilíbrio. A mão invisível não existe ou não se importa. O progresso contínuo da utopia liberal foi desaguar em guerras civis e ditaduras fascistas; em duas guerras mundiais separadas (ou unidas) por uma profunda depressão econômica, em face do que a razão e ação autodeterminadora dos indivíduos reais se mostrou impotente. Nesse novo contexto, a velha forma narrativa baseada no domínio da consciência subjetiva sobre a matéria passiva do mundo perde sua força mimética, refugiando-se na indústria cultural, onde medra há mais de século, fornecendo ao consumidor oportunidades de compensar em fantasia a carga de frustração que sua subordinação à máquina capitalista lhe impõe, e a sensação de impotência que daí advém.

É, enfim, essa realidade problemática que os artistas passaram a tomar como critério de verossimilhança, e o narrador especulador é uma das várias soluções formais encontradas nesse contexto. A impotência, a alienação, a reificação, a atomização, a desintegração interior do sujeito são os seus materiais. Ele permite representar literariamente a desilusão a respeito da potência da consciência subjetiva na organização do mundo objetivo. Nesse sentido, do ponto de vista do empenho autoral, talvez se possa dizer que o narrador especulador é, entre outras coisas, uma arma estética contra a ilusão cor-de-rosa. Responde ao fim de uma utopia para a qual nenhum substituto está disponível, e isso explica o traço basicamente pessimista das narrativas resultantes.

Aqui, em geral, só é possível falar em narrador como um conceito estendido em relação aos limites que lhe impõem os termos

usuais da oposição entre narrar e descrever. O narrador especulador não *alterna* narração e descrição, fazendo-as sucederem-se sem perder, contudo, a integridade; em vez disso, as *funde*, ou as *confunde*, negando-nos o conforto que, na literatura de realismo ilusionista, parece nos conferir a absoluta cisão e hierarquia entre sujeito e objeto. O narrador especulador põe em causa a oposição, como contraditório,¹² entre “narrar” e “descrever”, o que me parece um mérito, porque, posta como contraditório, a distinção limita o campo do literariamente representável, e o faz suprimindo justamente aquilo que poderia pôr em risco a hegemonia da naturalização literária da racionalidade instrumental, inscrita na atividade autodeterminadora do sujeito dramático. A formulação normativa da oposição como um contraditório glorifica o indivíduo como potência determinadora e critério de valor para o real.

SPECULATING NARRATORS

ABSTRACT

This paper presents a theoretical and critical discussion of a modern mode of narrator, to which I refer as the *speculating narrator*, relying on the analysis of a short-story by Luiz Vilela and a trilogy of short story collections by Modesto Carone.

KEY WORDS: narrative theory, brazilian short story, Luiz Vilela, Modesto Carone.

NOTAS

- 1 Propus uma análise desse fenômeno em minha tese de doutorado, intitulada *O conto e o conto brasileiro contemporâneo* (2003), cuja elaboração contou com o apoio financeiro da Capes. Os materiais para a reflexão que aqui desenvolvo vêm de lá; entretanto, a articulação desses materiais foi modificada, com outra orientação: não há lá, como aqui, uma discussão teórica específica sobre o *narrador especulador* como categoria.
- 2 Sua discussão gira em torno do romance na maior parte do ensaio, mas como os exemplos que o autor apresenta para ilustrar os princípios narrativos que defende incluem outros gêneros, fica claro que esses princípios são

entendidos como princípios universais do narrar, aplicáveis assim a Homero como a Balzac, assim a Lesage como a Tolstoi. Para o que interessa aqui, basta dizer que o conto “Depois do baile”, de Tolstoi, está entre as obras tomadas por Lukács como narrativas exemplares.

- 3 É o que faz Balzac, para quem a descrição “não é jamais senão uma ampla base para [...] o elemento dramático” (1965, p. 50).
- 4 A aplicação do termo à narrativa não é original de Rosenfeld. Auerbach, por exemplo, já o utilizara em *Mimesis*, para tornar mais clara a distinção que estabelece entre a forma subjetivo-perspectivista da narrativa do *Gênesis* bíblico e a forma chapada da épica homérica.
- 5 Termo repetidamente empregado por Lukács para se referir ao ponto de chegada do percurso dramático do protagonista, a partir do qual o narrador olha para trás e reconstitui o sentido da vida.
- 6 Tendo esse conto (VILELA, 1977) somente uma página, não repetirei a referência a cada citação – todas provêm da mesma edição e mesma página.
- 7 Lukács frequentemente usa os termos autor e narrador como equivalentes.
- 8 Cf. “A experiência empobrecida do drama segundo o conto *O jogo das partes*, de Modesto Carone” (TAVARES, 2008).
- 9 Para tornar a referência ao mesmo tempo concisa e de apreensão mais imediata, esses três volumes serão doravante indicados respectivamente pelas abreviaturas AMR, APM e DM. As referências aos contos particulares serão dadas pela abreviatura do volume correspondente, seguida dos números das páginas que o conto ocupa.
- 10 Cf. “A experiência empobrecida do drama segundo o conto *O jogo das partes*, de Modesto Carone” (TAVARES, 2008).
- 11 O princípio construtivo da *assemblage* (de que a colagem é um caso particular) é a simples justaposição, com a suposição de que dela não resultará nenhuma síntese. Forma-se um conjunto, que até há de significar algo como conjunto, mas as partes não são nem devem ser superadas.
- 12 Entender a oposição como um contraditório implica supor que os dois processos são mutuamente exclusivos, sendo necessário, em cada momento, optar por um *ou* outro. Isso não significa dizer que não possa haver alternadamente descrição e narração na mesma narrativa – Lukács é muito claro nesse ponto, prescrevendo apenas que, na sua sucessão, os momentos descritivos se subordinem ao fluxo narrativo que produz a totalização dramática.

REFERÊNCIAS

- ARÊAS, Vilma. A ideia e a forma: a ficção de Modesto Carone. *Novos estudos*, CEBRAP, n. 49, p. 119-139, nov. 1997.
- CARONE, Modesto. *As marcas do real*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Aos pés de Matilda*. São Paulo: Summus, 1980.
- _____. *Dias melhores*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Metáfora e montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trackl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LUKÁCS, György. Narrar ou descrever?: contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.
- MOISÉS, Massaud. O conto. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*, 8. ed. rev. São Paulo: Melhoramentos, 1977. p. 119-151.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *Texto/contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.
- TAVARES, Cássio. *O conto e o conto brasileiro contemporâneo*. 604p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.
- _____. A experiência empobrecida do drama segundo o conto *O jogo das partes*, de Modesto Carone. In: MAGALHÃES, José Sueli et al. (Orgs.). *Literatura e interseções culturais*. Uberlândia, MG: Iteel, 2008.
- VILELA, Luiz. Dois homens. *Tremor de terra*, 4. ed. São Paulo: Ática, 1977.