

A IDÉIA E A FORMA: A FICÇÃO DE MODESTO CARONE

Vilma Arêas

RESUMO

A autora aborda a obra ficcional de Modesto Carone, analisando seu projeto narrativo desde seus livros de 1979 a 1984 (*As marcas do real*, *Aos pés de Matilda* e *Dias melhores*) até a novela *Resumo de Ana*, de 1989. A análise busca uma caracterização da ficção de Carone a partir de suas temáticas e técnicas de composição, em face de obras da literatura brasileira e internacional bem como da relação ficção/história.

Palavras-chave: literatura brasileira; Modesto Carone; história e ficção.

SUMMARY

In her discussion of Modesto Carone's fiction, the author analyzes this writer's narrative project from his earlier works of 1979 to 1984 (*As marcas do real*, *Aos pés de Matilda* and *Dias melhores*) to his short novel *Resumo de Ana*, written in 1989. Her analysis seeks to characterize Carone's fiction in terms of its thematic content and composition techniques, comparing it to works in the Brazilian and international literary traditions and discussing it in light of the dialogue between history and fiction.

Keywords: Brazilian literature; Modesto Carone; history and fiction.

Para Natércia, filha de criação

... the idea and the form, are the needle and thread...

Henry James

A primeira impressão desses textos¹ é a de estranhamento sem adesão. Pois o sentido, de aparência enigmática, infestado de objetos e detritos, se casa à claridade da forma, ferindo as noções comuns de harmonia. Se gostamos, podemos perguntar como Mário de Andrade a respeito dos contos de Murilo Rubião: "Terei gostado certo?"². O que quererão dizer os cacos de cenários e personagens cuidadosamente construídos? São Paulo, seus viadutos, estações ferroviárias, o vale do Anhangabaú, o largo do Arouche, terrenos baldios, edifícios que trancam o horizonte, paisagem roída de fuligem e perfurada pelo ruído contínuo do trânsito, sirenes abertas

(1) Os textos de Modesto Carone examinados são de: *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; e "Resumo de Ana". *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, nº 25, outubro de 1989.

(2) In: *Mário e o pirotécnico aprendiz — Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/IEB-USP, 1995.

— eis o cenário. Estamos longe da cidade—"comoção de minha vida" da *Paulicéia desvairada*, pois o texto leva ao limite do horror a invenção literária de São Paulo, inaugurada por Álvares de Azevedo em nossa literatura, e o mal-estar da dissonância sentida por Mário na cidade; o que era espaço regido pelo folhetinesco e pelo sangrento no primeiro e o que se fazia revelação do mundo por meio da exploração da subjetividade em Mário transformam-se agora em crispação e pesadelo, não se destacando qualquer inferioridade da parafernália de instrumentos cortantes, chicotadas, bichos/seres humanos e taxinhas que armam as cenas, nas quais o humor é mais um golpe que desilude. Em tal circunstância, cidade e quarto se descrevem como locais de encarceramento que mal se diferenciam dos porões sinistros habitados por ratos "de pupilas vermelhas como pontas de cigarro". Achatados numa superfície única, direito e avesso desse cenário brutalmente se revelam (num segundo uma avenida chique exhibe o subsolo com seus esgotos) e sua alteridade vertiginosa se oferece aos olhos como simultaneidade, como diagnóstico instantâneo a olho nu. Os enredos fazem soar esta espécie de hora H em todos os relógios, cujos mostradores congelam as cenas multiplicadas em todos os espelhos — acessórios constantes do cenário. 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 rapidíssimo³, constitui o ponto sensível da ficção de Carone, e encontra no congelamento da cena — espécie de *tableau* teatral — seu equivalente formal. A cena congelada, o instante, o clichê num átimo ruião 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 torpe 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 dos lugares-comuns da figuração literária, decisão que não se reduz a uma nota só. Vários dos títulos ("O eterno marido", "Águas de março", "Crime e castigo", entre muitos outros) propõem releitura cáustica e/ou bem-humorada dessas obras. Mas não se trata absolutamente de citação vã, pois, salvo engano, o intuito é também colocá-las ao alcance do mesmo *sopro torpe*.

Os personagens dessas cenas são muitos, prisioneiros mesmo quando perambulam compulsivamente pela cidade, achatados num eterno e inespecífico *eu*, o que os faz às vezes existirem como pura frontalidade. Casais e mais casais, amantes contraditórios, perversos ou contrafeitos, asmáticos, claustrofóbicos, alcoólatras, obsessivos, aposentados, escritores da mídia, atores de subúrbio, torturadores e torturados, suicidas, todos entretanto se assemelham: são ou se comportam como funcionários de segunda classe, regulados pela burocracia oficial.

Dito isto, podemos pensar que uma ruptura radical divide a ficção de Carone: a trilogia publicada de 1979 a 1984, respectivamente *As marcas do real*, *Aos pés de Matilda* e *Dias melhores*, versus *Resumo de Ana*, novela que

(3) A fórmula iniciada por *quando*, marcando o instante pontual da ação, funciona um sem-número de vezes como suporte da frase.

surgiu em outubro de 1989. De um lado uma construção convulsa que pode indispor o leitor (a intenção é mesmo esta), de outro uma narrativa lisa que conta uma história, assim somos avisados, verídica. O que poderia haver em comum entre o feitiço cortante dos primeiros textos, nos quais a repetição incansável das cenas — de trabalho, de amor, de assassínios, de pequenas e crônicas moléstias, de violação etc., sob o denominador comum do autoritarismo — é esvaziada de subjetividade, e *Resumo de Ana*, que flui ao ritmo regular da construção intencional da memória?

Meu propósito, entretanto, é apontar a continuidade de um projeto narrativo tanto mais coerente quanto mais aparentemente dissociado.

O primeiro problema é tentar localizar o ponto de encaixe dessa ficção. Onde inseri-la? Uma ficção do "insólito absurdo" contaminada por certo tom do "realismo feroz"⁴? Mas as peças não se ajustam exatamente, são de outra qualidade o absurdo e a violência descritos. Talvez haja mesmo neles certos vestígios de Álvares de Azevedo, segundo Carone "o primeiro poeta urbano moderno da literatura brasileira"⁵, no que nele se pode diagnosticar como experiência de ruptura entre o indivíduo e sua referência social; também não se pode esquecer que no avesso do horror romântico o exercício crítico se desdobra, na pena de nosso Maneco, em ironia, em *non-sense*, em sátira, perversão ou humor *noir*⁶. Por outro lado, se tentamos compreender a estranheza dessa ficção em relação à literatura super-realista de feição nacional, de imediato salta aos olhos a construção por subtração de Carone, o distanciamento imposto pela ironia, a intenção de tudo reduzir a seu traço mínimo *versus* a mágica regida por uma espécie de razão multiplicativa e pela continuidade narrativa, que encontramos tanto nas realizações mais artificiais, como a de Rosário Fusco, quanto nas mais bem-sucedidas, como a de Murilo Rubião.

Em "Kafka e kafkianos"⁷ Anatol Rosenfeld observa que a obra do autor de *O processo* é fácil de ser lida a partir de generalizações especulativas (e as interpretações mais contraditórias acabam por se encontrar), mas resiste a uma leitura mais colada ao texto. Daí o interesse, diz ele, da análise de Martin Walser, que em vez de especular com liberdade pôs-se a contar portas e janelas, pormenores físicos de caracterização e recorrência de expressões verbais, antes de um cauteloso juízo abrangente.

A referência a Kafka é proposital, pois não é raro considerar-se a ficção de Carone excessivamente ligada à do escritor tcheco. De qualquer modo, talvez a observação de Rosenfeld seja útil para uma primeira abordagem dos textos. Em linhas gerais aí está o universo aparentemente de fraco teor mimético⁸, na medida em que rearticula em outra ordem nítidos elementos da realidade empírica, tal como sucede no mundo onírico; aí também está o que Rosenfeld denominou "ontologização" da metáfora, tomando-a os narradores ao pé da letra e desenvolvendo-a como fato objetivo. Gregor não é *como* uma barata, ele *é* uma barata; o protagonista de "Aos pés de Matilda", no livro homônimo, 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,

(4) Retirei os termos da classificação de Antonio Cândido ("A nova narrativa". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987).

(5) In: "Álvares de Azevedo, um poeta urbano". *Folha de São Paulo*, "Folhetim", 13/09/81.

(6) Esse aspecto de Álvares de Azevedo está cuidadosamente estudado por Vagner Camilo (*Risos entre pares*. São Paulo: Edusp, no prelo).

(7) In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

(8) Em mais de uma ocasião Modesto Carone tem discutido a qualidade da ficção de Kafka, considerando-o o Flaubert do século XX. Escolho ao acaso a seguinte declaração a *IstoÉ/Senhor*, de 05/09/92: "É comum rotular-se Kafka como um escritor surrealista ou fantástico. Quem faz isso não entendeu nada. [...] O autor tcheco era, sim, um realista".

que lhe troca as fraldas e passa Hipoglós em suas assaduras mais recentes. Em suma, podemos perceber nos dois autores a deformação expressionista da realidade externa a serviço do grande tema dessa prosa, que é a configuração alienada da vida imediata, fazendo-se principalmente a cidade cenário da subjetividade que se estranha.

No entanto, a afinidade dessa planta baixa é abalada no plano vertical e no pormenor. Quem se aproxima da ficção de Carone observa, ao lado do famoso "estilo cartorial" de inspiração kafkiana⁹, as crispações, variações, impaciências e provocações de um narrador cuja mobilidade, identificando-se e desidentificando-se com seu personagem, cria uma assimetria inesperada de vozes inspiradas por motivações opostas e tensionadas (inconsciência/consciência, tolice/esperteza, apatia/gesticulação paroxística, conformismo/revolta etc.), o que acaba por construir uma página de temperamento duplo, entre o libelo e a frieza (beleza) estética. Mediando ambos, uma fratura capaz de provocar tanto o humor quanto o horror. Como a vagina de Marta ("Eros e civilização"), o buraco aberto à nossa frente despede um arrepiante "sopro forte", desmascarando os objetos mais familiares: utensílios, relações familiares, papéis sociais, subjetividade.

A sinalização das epígrafes manda um recado explícito ao leitor, recado provocativo e um pouco impudente, sublinhando a resistência dos textos, ou porque cedam a uma decisão clara ("Fora daqui: é este o meu alvo" — Kafka) ou por obediência a características objetivas de desarticulação ("Meus braços resolvem atos / Cada um para seu lado" — Murilo Mendes), admitindo o traço desolado ("Estou escuro, rigorosamente noturno" — Drummond) misturado à ironia ou ao sarcasmo ("*Liebestod mit Limonade*" — Brecht). Digamos que o sarcasmo ou a comicidade impassível, cara à modernidade, transforma-se aqui muitas vezes em gargalhadinha sacolejante, ora à socapa ou agressivamente exposta, casando-se a graça vulgar e bruta ao *estilo* sofisticado, o que é outro engaste difícil de lidar. Mas é precisamente esse tom o que cria um distanciamento às vezes abrupto, muitas vezes didático, à inspiração brechtiana.

Por exemplo, quem quer que leia com atenção "Choro de campanha", num conjunto de textos extremamente violentos em relação às circunstâncias nacionais dos anos 70 (*As marcas do real*), percebe que tem diante dos olhos uma verdadeira *paideia* do militar fascista entre nós¹⁰, sua formação a partir dos primeiros anos, suas pretensões políticas, sua *doença em* estreita relação com a crise do processo histórico, dedilhada em todos os diapasões no resto do livro. Aí estão a *velhinha de cem anos*, antiga professora do grupo escolar que torturava os alunos com régua e palmatórias, e a educação da caserna, que alimenta sonhos de poder e conecta erotismo com abjeção: em visita compulsiva à casa de detenção o personagem tem uma ereção *inevitável* com os ruídos possivelmente de tortura *que vinham do fundo sujo dos corredores*.

Mas o quadro assim traçado correria o risco da simplicidade panfletária, se não estivesse presente algo que o dobra e desdobra, mostrando-o não igual a si mesmo, sem identidade (imagem congelada na miragem da farda

(9) Em "O realismo equívoco do contista Carone" (*Folha de S. Paulo*, "Ilustrada", 31/08/80), O. C. Louzada Filho discute o equívoco de se apostar demais no acento kafkiano.

(10) Um dos possíveis modelos do personagem está em "L'enfance d'un chef", de Sartre (devo a sugestão a Paulo Arantes). Enquanto simples tema, a tradição de déspotas na América Latina é de tal monta que na Hispanoamérica chegou a formar um novo gênero narrativo: o romance do tirano, desde *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, passando por Pablo Neruda, Augusto Roa Bastos, Silvina Ocampo, com seu *El verdugo etc.* (cf. Suarez, Mercedes. *La América mágica através de su literatura*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1996).

sem pescoço, espécie de *alma exterior* machadiana, cujos contornos surgem em outros momentos¹¹) e, por conta da dissonância assim estabelecida, cheio também de comicidade, respingado de humor negro. Ora, esse *algo* é a sentimentalização que envolve todas as cenas. Nosso candidato militar é um sentimental no melhor estilo luso-brasileiro, que chora de emoção quando reencontra a velhinha sádica que lhe ministrou as primeiras letras com *brilho de aço* nos olhos, e cujas lições abrigadas no próprio coração o transformaram no protótipo do *homem cordial*, lido enquanto *capital do sentimento*. Nosso personagem obviamente se auto-interpreta como bondoso e sensível: comove-se com o pôr-do-sol, chora pela segunda vez na casa de detenção diante das portas *severamente guardadas* das celas e suporta mal *a vista de sangue no prato*, enxugando-o com miolo de pão e corrigindo o gosto com molho vinagrete. (A confissão de suscetibilidade e a reflexão sobre os próprios sentimentos acontecem logo em seguida a um acidente com a Esquadilha da Fumaça durante o banquete em sua homenagem que acabou num incêndio em campo aberto, a que nosso personagem permaneceu absolutamente indiferente, concentrando-se em vez disso na picanha *quase crua*.)

Há nesse trabalho cruzado uma lição aprendida também com Machado de Assis em alguns de seus momentos ferozes. Alguma coisa de "O verdadeiro Cotrim", por exemplo, correu até esse "Choro de campanha", na construção mecânica da sátira que escorrega para a notação realista, funcionando como acusação num processo que se delineia aparentemente como defesa¹². Em suma, somos instruídos enviesadamente sobre a melhor maneira de se treinar um monstro que, obediente à lição, realiza inteiramente o projeto (a pecinha não deixa de ser um *Bildungsroman* sinistro em escala concentrada).

Se colocamos entretanto "Choro de campanha" ao lado de outros relatos da mesma índole, isto é, problemáticos e analíticos, sejam os onze textos de "Masculino feminino", que tratam da relação amorosa, seja o asfixiante "À sombra de Borel", sobre perseguição e tortura, sejam aqueles sobre as inúmeras variações das relações familiares, verificamos que em todos a marca da primeira pessoa, que fala compulsivamente, em vez de indício de individualidade é a negação mesma de um substrato individual do personagem, que pode ter duas caras, ser o outro, estar ao mesmo tempo no palco e na platéia etc. A qualidade desse fio ininterrupto, distante do *eu* romântico e do monólogo infinito rosiano, virá com certeza de *A voz subterrânea*, do antigo funcionário de Dostoiévski, doente e mau, que talvez sofresse do fígado, segundo sua própria confissão, não conseguindo sequer transformar-se em inseto, conforme aconteceria mais tarde com Gregor; e nesse sentido foi retomada por Kafka e por Beckett¹³, cujo *tom* colore alguns contos. Acrescente-se que em Carone a "casa vazia" da primeira pessoa referida a personagens diversas torna universal a experiência da consciência estilhaçada, da *doença* (sensações e regressões sado-masoquistas), relativizando o peso das polaridades e desautorizando qualquer divisão simplista, por exemplo oprimido/opressor; sem negar a diferença da oposição, a

(11) Por exemplo, no enigmático "As faces do inimigo" (primeiro texto de *As marcas do real*), quando o funcionário tem de se olhar no espelho para se ver de fora.

(12) Remeto o leitor à clara interpretação do personagem machadiano no sétimo capítulo do ensaio de Roberto Schwarcz: *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

(13) *Dias melhores* retoma *Dias felizes* no título e na terrível ironia da construção às avessas — a mulher progressivamente enterrada que recorda objetos e frases, enquanto declama louvores ao universo criado. Obedientes a esse sinal, as epígrafes do volume apontam para o contrário do que se arma em cada uma das partes. A situação me parece exemplar no primeiro relato, em que se narram as humilhantes, acovardadas e inúteis estratégias de um homem encurrulado para negociar com seu perseguidor enquanto espera *dias melhores*.

atenção dos textos se volta de preferência para os matizes da alienação, fixando-se muitas vezes numa alienação escolhida ou consentida, resultando sempre num tipo de morte ("O cúmplice", que ecoa no desolado "Ponto de vista", pode servir de exemplo: *quem convive com os seres da sombra sabe muito bem que eles se apegam à vida assim que nós os tornamos necessários*).

A morte mais drástica, se é que se pode dizer isto, é a redução a títere, que funciona como no palco — artefato que permite variadíssimo uso, com manipulação direta ou distante —, assim como a crueldade, os golpes, os disparos, pela insistência e caráter mecanicamente repetitivo na ficção de Carone, se assemelham às maldades cômicas, que não eliminam a vítima, mais boneco que ser vivo, e contribuem para a continuação do jogo. O efeito crítico dessa construção é bem conhecido da comédia, como sabemos. Desse ponto de vista tem interesse a leitura da teoria da rigidez do cômico de Bergson (re)feita por Renato Poggioli¹⁴. Segundo ele, a tensão cômica advém da vitalidade do homem *versus* a rigidez da máquina, formulação que historiciza a equação bergsoniana. Assim, o humorismo patético, grotesco e absurdo que encontramos com freqüência na arte moderna — com parentescos com a ironia romântica e com o *spleen* de Baudelaire e dos decadentes — brotaria do *mecanismo formal da vida moderna*, nas palavras de Poggioli. Acrescento que a ironia e o sarcasmo que se geram nesse cruzamento provocam um tipo de *cômico elevado*, a que o expressionismo alemão não era particularmente alheio.

Mas a redução do humano também se faz a planos inferiores do ser, a animais (Borel, um dos *seres da sombra*, é um rato), a objetos (a ressentida Débora de "O som e a fúria" vira chapa de metal), invadindo a esfera figurada, quando vozes são pregos, o próprio crânio se transforma em peças ou alçapões da paisagem etc.

Porque instala a universalidade da voz, o uso intensivo da primeira pessoa é o recurso que permite também a modulação variadíssima da presença do narrador, cujas incursões no texto podem ser examinadas sob vários pontos de vista. Às vezes provocam o leitor casando o tom experimental com o irônico ou o brincalhão, disfarçando dessa forma o traço grosso e o baixo nível proposital de algumas peças, usados com grande apetite crítico.

A esse respeito vale a pena comentar a série "Os móveis", textos de abertura de *Aos pés de Matilda*. A se tomar ao pé da letra, os móveis em pauta são *cadeira*, *cama* e *mesa*, extravagantes protagonistas (ou quase) de "Recato", "A força do hábito" e "Ponto de vista". No primeiro, um homem confessa sua decisão recatada (alusão do título) de jamais sentar-se¹⁵ pelo transtorno que isso lhe causa e pela compulsão irrefreável de... instalar-se nas cadeiras. Perde a cabeça se vê um desses móveis e como a resistência lhe parece impossível resolve livrar-se radicalmente dos utensílios, habituando-se a ficar de pé ou deitado. Com isso tem vantagens: sobra-lhe energia para outras atividades, melhora seu sistema digestivo e aprende a lidar com a intransigência alheia por meio da compreensão e de se *pôr no lugar dos outros*.

(15) É divertido pensar na solução idêntica imaginada por Nelson Rodrigues em sua "farsa irresponsável" *Viuva, porém honesta*; nela, Ivonete, jovem meio maluca e de moral comicamente duvidosa, decide-se a jamais sentar-se quando perde o marido, sob o argumento de que só se pode traír um homem vivo. Os dois textos, portanto, associam o *sentar-se*, isto é, *usar o assento*, com o *copular*. Em Nelson Rodrigues o detalhe da trama funciona como pretexto para realçar a verdadeira natureza da farsa, que significa uma sátira feroz dirigida aos críticos de teatro cariocas. Em Modesto Carone os "móveis" são exemplares do que O. C. Louzada Filho ("No abismo das significações": *Folha de S. Paulo*, "Ilustrada", 30/09/79) chama de "notável capacidade de jogar" dos textos e do "conflito e oposição entre verdade e aparência". Desse modo, transforma-se o lúdico "em coisa muito séria".

À primeira vista a história desnorteia, podendo a ela também dar-se o epíteto de *irresponsável*. Mas certas marcas estrategicamente dispostas na página nos levam à significação dupla dos termos. Assim, *móvel* tem o sentido de *peça de mobília*, mas também *o que pode ser movido ou deslocado, o que se dobra, móbil; recato*, que significa *guardar em segredo*, também quer dizer *ocultar-se, rebuscar*. Basta a polissemia desses dois títulos para nos pôr em guarda. A partir daí trata-se apenas de generalizar o procedimento e desativar a armadilha. Assim: se *cadeira* significa *móvel*, no plural são os *quadris*; *assento é tampo de cadeira*, mas também *nádegas*, e assim por diante. O próprio texto nos adianta que no conjunto o móvel lembra ao personagem *uma matrona*, desmentida pelo *espaldar* (que também significa *espádua*) reto, contrastando os *braços* com o *colo*. A pecinha nos convida então a que desloquemos ligeiramente esses objetos móveis e anatômicos para que se dê uma reviravolta completa da cena. Nesta, alguém grotescamente e de modo esconso nos confessa ser um obsessivo sexual¹⁶, cujo sentimento de culpa o empurra a uma sempre frustrada abstinência. Podemos supor que o atormentam também como uma grande culpa, portanto com toda a graça da tolice cômica, as prescrições do consenso que pretendem regular a sexualidade, determinando a moderação; quando a atividade é intensiva supostamente provoca "fraqueza" ou anemia, depois das refeições causa congestão etc. Assim, quando se livra das *cadeiras*, que sempre se prestou a brincadeiras poéticas por conta de seu bissemantismo, o personagem sente seu aparelho digestivo realmente melhorar, sobrando-lhe energia *para outras atividades*. Como o texto é também uma confissão, apóia-se inteiramente na ambigüidade (confessa-se a culpa para se poder repeti-la) e no absurdo da expiação, deslocando-se o drama íntimo para um exterior absoluto. Por seu turno, "A força do hábito", sendo uma descrição direta e brutal, porque mecânica e burocrática, da cópula (o ajuste *ponto por ponto das peças* — acrescenta-se a palavra *anatômicas* —, o contato entre *as partes* — leia-se *órgãos genitais externos* —, o *emprego de encaixes removíveis* — que o personagem diz achar *normal*), desenrola-se sobre a mesma pista dupla de "Recato", enquanto "Ponto de vista", alegoria da submissão, alienação e burocratismo, ilumina com sua generalidade os dois textos anteriores. Em suma, esses textos podem ser compreendidos em primeiro lugar como denúncia gaiata dos limites da arbitrariedade das figurações, e também como variações bem-humoradas de estratégias de desmascaramento, trabalhando e retrabalhando um material que, segundo Carone, "quem me dá é a realidade que anda por aí"¹⁷.

Que essa confissão casual não significa ingenuidade prova-o "Utopia do jardim de inverno por um doutor de letras" (de *As marcas do real*), verdadeira arte poética do escritor, que vira pelo avesso a freqüentada metáfora do "jardim das artes e das letras". Antes *lugar laborioso* que *lugar ameno*, esse agora jardim *criado*, escorço do que se estende além de suas paredes de vidro, estabelece as estritas regras de adequação que unem — e separam — o fora e o dentro, vida e arte. O escritor se alinha em oposição

(16) A obsessão sexual é um traço característico dos personagens de Carone, que trafega a 200 Km por hora na contramão da sexualização edulcorada da publicidade e da literatura — escrita ou televisiva — de massa.

(17) Palavras da "biografia" ao final de *Dias melhores*.

aos mestres da inspiração e junto aos poetas que *articulam um projeto de lucidez*, que é como Carone define as poéticas de João Cabral de Melo Neto e Paul Celan¹⁸: o trabalho quase invisível que requer, além de atenção e vista treinada para alterações mínimas, discernimento frente a uma dialética da composição. Assim, nesse espaço feito à mão (não é um jardim *de verdade*, sublinha) que caracteriza o mundo figurado movimenta-se *um organismo vivo*, tecido embrionário que se afirma e se desfaz, insistentemente voltado ao instante impossível de se fixar. O resultado é um conjunto livre e ao mesmo tempo *minuciosamente regulado*, que não admite o vôo livre da interpretação, nem apaga a relação factual entre jardim e jogo de aparências.

A constelação de forças desse mundo aparente se comporta como *as peças de um caleidoscópio*, variação do *tableau*, na sucessão vertiginosa de movimento e imobilidade que marca, do ponto de vista formal, a corrosão dos tópicos pouco a pouco submetidos — porém *sem manipulação* — ao teste da análise. As transformações estão inscritas no próprio metabolismo das plantas (que também significam *desenhos, planos ou projeções horizontais* de um edifício ou cidade) por mais que seja arisca essa *bolha desconhecida que é o sono de um vegetal*. Assim, gradativamente aparecem na linha imaginária traços da *vida* e do *trabalho*, ajustados por certas *regras de adequação* que colocam a expressão permanentemente em xeque: o entregador de leite que deixa *uma mancha branca no ânimo de flores e xaxins*, no plano do sentido, também provoca uma nódoa que *suja* o bom gosto convencional da expressão. O resultado de tal ajuste ou *adequação* aparece *no setor operário dos vasos a vestir a carranca das usinas*, por exemplo, o que nos faz imediatamente voltar a Poggioli.

Apesar de tanto esforço poderá haver apaziguamento (*fatossíntese final*, diz o texto) aos impasses da construção? Talvez por meio da referência cruzada ao *cacto intratável* de Manuel Bandeira enraizado nesse espaço utópico, combinando "imobilidade e estado de alerta" (parte 5), sua beleza bruta¹⁹ supostamente se afasta da estética convencional e sua imobilidade, pela comparação explícita com a estatuária, cria outra variação dos momentos congelados que pontuam o ritmo da prosa de Carone. O mundo utópico da estufa se oferece aos olhos como uma minúscula máquina-do-mundo (*na miniatura os gestos descobrem a coerência do jogo*) transparente e de sentido plausível, mas o princípio de contradição se inscreve nessa qualidade embrionária e plena, completa e dependente, que faz com que a existência concreta da arte *não tenha nome certo* e que por isso *aceita outro totalmente provisório*.

O processo parece desdobrar-se em "O assassino ameaçado (alusões a partir do quadro de Magritte)" (*Dias melhores*). Trata-se agora de uma cena representada no interior de outra que alude a ela, interpretando-a; essa distância é cada vez mais alargada pela impossibilidade também de se dar *um nome certo* ao sentido do que se representa, que acaba por coincidir com um *retrato falado: o que se vê nunca é aquilo que foi, mas sempre o que se disse*. Se o retrato falado pode ser o texto que temos sobre a cena pintada, esta parece fechar-se a uma explicação cabal também às pessoas direta-

(18) Remeto o leitor aos ensaios de Carone: *Metáfora e montagem* (São Paulo: Perspectiva, 1974); *A poética do silêncio* (São Paulo: Perspectiva, 1979), respectivamente sobre Georg Trakl e João Cabral de Melo Neto e Paul Celan.

(19) A análise do poema feita por Antonio Cândido (*O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, s/d) desdobra o arco das associações do cacto: "o 'seco nordeste' desértico, e mais outros elementos botânicos que nele são característicos: matas de carnaúba, capoeiras ralas. É parte de um todo violento e áspero". A referência portanto à *planta* de Bandeira esclarece o projeto de Carone de forma exemplar, desde a trilogia, passando pela utopia da composição, até a violência contida de *Resumo de Ana*. Cf. também Davi Arrigucci Jr. (*O cacto e as rutinas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997), que leva avante essas considerações, analisando a complexidade e o caráter exemplar da figuração, que ultrapassa os limites do nacional enquanto motivo.

te envolvidas, isto é, a maioria desses personagens de Magritte, que fixam *outra coisa* que não o foco de atenção.

Por outro lado, a descrição (interpretação) do quadro aponta para outro espaço utópico, que é o da poesia tornada visível. Digamos que a prosa de Carone sonha também com uma contenção poética de tal forma perfeita e definitiva que se assemelhe à simultaneidade espacial da pintura, a do "quadro vivo" teatral²⁰. Entretanto o *retrato falado* rearruma os esforços de conjugar a literatura com as artes visuais ou com a música (também *mostrada* no quadro de Magritte pela distração do criminoso, atento ao gramofone); essa complementaridade de artes distintas foi desejada, como se sabe, por românticos, simbolistas e concretistas, por motivos diferentes. Pode a literatura tornar os objetos visíveis? — esta é uma das questões. Talvez o *nouveau roman* tenha tentado essa proeza.

Carone adiciona sua pitada de sal ao debate *ut pictura poesis* que sofreu interpretações várias desde sua formulação por Horácio. Se Lessing com a separação das artes desejava combater a literatura idílica, que se inebriava com *pintar* flores e paisagens, Carone, mantendo embora a diferença (não nos esqueçamos de que o retrato é *falado*), usa da complementaridade como ferramenta crítica privilegiada, na medida em que significa movimento negativo²¹ que intercepta a história, pulveriza o trecho, proíbe a fluidez, à semelhança do tecido embrionário *que se afirma e se desfaz*. Clichês, mecanismos de narrativa de entretenimento, historinhas de amor, relatos criminais (que não por acaso pertencem também ao universo de Magritte), dramatismos descabelados se diluem em nada enquanto puros ingredientes ficcionais. Esses enigmas do banal, se podemos dizer assim, encontram, isso sim, seu ponto de ancoragem nas motivações extra-artísticas, uma vez filtradas no fio da tradição estética. Ao mesmo tempo que trabalha aos solavancos essa tradição, o escritor calça suas principais referências na retórica da repressão política da época e em seus chavões jornalísticos, espécie de jargão burocrático, aprendido, diz Carone, nas medidas provisórias editadas pelo governo. Redireciona-se assim o "surrealismo", a "loucura" das cenas²², ou outra qualquer pirueta de estilo.

Já nos referimos a "Choro de campanha", cujo protagonista pode ter sido desenhado à mão livre à inspiração talvez do general João Baptista Figueiredo, ditador militar empossado em 1979²³. Mas se examinamos, ao acaso, "As faces do inimigo", do homem da lupa que vigia o crescimento incontrolável dos pêlos do próprio corpo, verificamos que a montagem do trecho corre apoiada numa frase *deles* (o sublinhado é do texto), *contra as manifestações espontâneas*, frase que evidentemente lemos muitas vezes referida à proibição de ajuntamentos ou manifestações populares. Devo acrescentar que o rebaixamento do assunto ao nível corporal — o mecanismo que alimenta a figuração é fornecido pelo próprio texto (a visão agigantada pela lupa) até perder os contornos razoáveis e explodir no absurdo — reforça o caráter absoluto (mais o *baixo nível?*) da repressão policial, denunciando ao mesmo tempo a resistência a ela.

(20) O leitor poderá encontrar a discussão e o histórico dessa oposição no ensaio de Lessing "Laocoonte ou sobre os limites da pintura e poesia". Existe tradução de Anatol Rosenfeld (*Lessing: de teatro e literatura*, São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1992, 2ª ed.).

(21) Alcir Pécora e Berta Waldman ("As partes do jogo". *Discurso*. São Paulo: Ciências Humanas, nº, 1981) analisam a relação estabelecida entre as regras de produção do discurso e o sentido de negatividade já implícito no jogo lingüístico,

(22) Quem quer que lembre a própria experiência ou leia depoimentos de presos e torturados dos anos 70 encontrará invariavelmente a expressão do pavor "medonho" ou do "pesadelo". O jornalista Frederico Pessoa, por exemplo, no Dossiê *Herzog* (São Paulo: Global, 1979) relata que em 1975 os torturadores entravam na câmara de tortura gritando: "Que é isso? Isso aqui virou hospício? Todo mundo gritando, todo mundo nu, que negócio é esse?". O que desejo frisar é que, dando a volta às invenções vanguardistas, os clichês lingüísticos amarram os textos a esse contexto e não autorizam a interpretação aleatória.

(23) Vale a pena lembrar a década, que se abre com a Amazônia saqueada, a criação do Esquadrão da Morte, sequestros, banimentos e os assassinos de Lamarca e Mari-gheila; em seguida o dito milagre econômico, as escolas de tortura (1971), o terrorismo oficial e a repressão feroz à guerrilha do Araguaia de 1973; seguem-se os assassinatos nos quartéis, a Lei Falcão, a grande (para a época) corrupção das mordomias, o Pacote de Abril; a época se fecha com a posse de Figueiredo em 1979.

Centrando o foco no instante do desconjuntamento, exceção se faça às páginas de reflexão sobre a arte, Carone observa o que acontece à superfície do tecido social para golpeá-lo e descobrir-lhe as motivações, examinando-o, conforme tentei mostrar, por meio de uma linguagem que retoma com distanciamento o modo como é praticada automaticamente (nua e crua) por seus burocratizados e alienados personagens; se estes não vêm será porque não podem ou porque escolheram o compromisso com *o lado da sombra*.

A gama dos usos e efeitos desse recurso é ampla: uma vogal que estremece (sala/cela, rosto/resto) pode dar a qualificação final de uma cena ("Intimidade"), uma ênfase indevida pode transformar *chave* em *chavão* ("Sagração da primavera"), enquanto *espiar* (sic) a própria culpa funciona como zombaria tão impudente quanto a famosa *aura* referida a vaginas ou aos pés descomunais da amada, semelhantes a nevados píncaros distantes; para observá-los a seu lado, na cama, o herói tem de erguer a gola do paletó do pijama, morto de frio.

No nível mais amplo da construção, a falta de encaixe da frase com a situação estabelece o distanciamento para a denúncia de automatismos ou para o registro cômico, em suas modalidades de ironia, humor etc. Vejamos: baleado e lobrigando os dentes de seu perseguidor cintilando entre as moitas, o personagem espera *dias melhores*; o *chavão a face palpável do amor possível* se resume a uma cabeleira que brilha sob uma clarabóia, entre escombros; *quando conheci Alma o que mais me impressionou foi a excelência do seu corpo* ("Viagem" — *As marcas do real*); aos pés de Matilda, o herói só pode ter *um pé atrás*, enquanto seu coração bate *no compasso dos surdos* (era carnaval, a mascarada situa as ambigüidades sucessivas muito longe da festa turística). Os exemplos são inúmeros. Esse movimento, sempre pouco casto porque exhibe com impudor proposital a intencionalidade feroz e brincalhona do narrador, empurra o texto para adiante, funcionando no mesmo sentido da organização lógico-formal (a enfiada dos *naturalmente, evidentemente* etc.) que se choca desse modo com os conteúdos dos relatos.

No entanto, já em *As marcas do real* surge um núcleo de uma outra qualidade, que alcança um ritmo seqüencial serenamente narrativo, perdendo um pouco de suas *toxinas expressionistas*²⁴: trata-se do relato do mesmo nome, resumo da biografia de Georg Trakl.

O texto alimenta-se de um cortejo de imagens intensamente coloridas onde deslizam barcas e papoulas. Isto não impede que a dicção da obra seja clara e segura, lembrando um mundo complementar à realidade histórica circundante. Podemos considerar esse texto como passagem para *Resumo de Ana*, também uma biografia, também relato *verdadeiro*. Ambos participam do verso/reverso de uma mesma construção, mas mudam de lugar seus fios corridos e seus espaços mortos. Por exemplo, a trilogia escolhe trabalhar de preferência no nível dos fenômenos com suas minúcias e fragmentos, dando conta do aspecto matizado e geral que pode tomar a alienação. Como não poderia deixar de ser, insiste na repetição e bane a

(24) A expressão é de Mário Pedrosa referindo-se a "A cidade, moradias coletivas", de Rubens Gerchman, no catálogo da Galeria Relevo (Rio de Janeiro, abril de 1965). In: Mendonça, Casimiro X. de. *Figura e objeto*. Galeria Millan, 1988.

particularidade. *Resumo de Ana*, ao contrário, examina um caso particular só inteligível a partir de seus fundamentos históricos, sobre os quais entretanto se cala. Apesar disso, a trilogia só pode ser inteiramente compreendida *a posteriori*, uma vez lida a novela, que contém *in nuce* o fundamento do absurdo fora do texto e dentro dele.

Com um pé do lado de cá, "As marcas do real", o conto, retém espertamente a *toxina expressionista* por contaminação com a experiência de drogado de Trakl em meio aos incidentes e acidentes delirantes de sua vida. Em *Resumo de Ana*, nada de imperativos espetaculares, nada de *mise-en-scène*, enfim, ironicamente, pois se trata de uma metáfora, nada de literatura. Da passagem de uma representação a outra, de um tempo a outro, a ficção é recolocada por alteração de cena: sobe ao proscênio o humilde, personagem ingrato e difícil de tratar.

É o que vamos ver em seguida.

2

O poeta que exhibe seus sentimentos, que infla publicamente o humilde com sua paixão, o conspurca e destrói.

Elias Canetti

Quer sob o ponto de vista da literatura ou dos estudos sociais²⁵, *Resumo de Ana*, pelo tratamento do tema, é uma narrativa inaugural, e é isto que desejo comentar.

Trata-se do relato da vida de Ana Baldochi, nascida Godoy de Almeida, conforme foi contada por Dona Lazineira (Lázara Edea) ao narrador. Filha de sitiantes de Itavuvu, município de Sorocaba, Ana nasce em 1887 e após a morte dos pais, quando contava 5 anos de idade, passa a ser filha de criação de Ernestina Pacheco em Sorocaba, onde permanece até os 17 anos, transferindo-se para São Paulo como empregada doméstica, depois governanta numa família de posses. Passados oito anos retorna a Sorocaba, onde se casa com um antigo pretendente. Seguem-se os relatos de suas *desventuras*, conforme sublinha o texto, até sua morte, em 1933, aos 45 anos de idade.

Embora esse parco resumo quase nada revele do verdadeiro sentido do relato, autoriza uma primeira pergunta: será esta história, ficção?

Desaparecem nesse momento as *imagens intensamente coloridas*; a aparente retração dos recursos artísticos parece fazer a prosa de Carone passar rente ao não-literário, avançando até seus próprios limites. Além disso, seguindo as informações do narrador, que antes de mais nada declara ser a protagonista sua avó, podemos conferir contingências históricas que comparecem por referências ou alusão e que enquadram a narrativa no período de transição do regime escravocrata para o capitalista. De 1888, com a Abolição, passando pelo golpe militar de 1889, que derrotou as forças

(25) Embora haja estudos clássicos sobre a história da família no Brasil, como se sabe, suas relações com a escravidão, adoção e compadrio, são poucos os ensaios específicos sobre a filha de criação.

mais progressistas, ao golpe de Estado de 1937, marca-se a crise da Monarquia e a consolidação da República oligárquica no país — eis a moldura. Com a crise no campo, a disputa entre pequenos e grandes proprietários se configura claramente no final do século, e pouco a pouco desaparece o pequeno lavrador independente, que passa a sítiante como os pais de Ana e depois a arrendatário. Embora quase nada se diga das vicissitudes da família Godoy de Almeida, assistimos a sua crescente pauperização, culminando com o desespero de um dos irmãos da protagonista, que ateou fogo na plantação, queimando o dinheiro guardado numa enxerga.

Na cidade de São Paulo, a companhia canadense Light and Power é referência importante: suas primeiras instalações remontam às primeiras décadas deste século, coincidindo com uma crise de superprodução de café e com os primeiros germes da indústria no estado (Lazinha, aos 14 anos, é operária da indústria têxtil e metalúrgica de Sorocaba). Os trilhos dos bondes da Companhia atravessam a avenida Angélica, onde se localiza o primeiro emprego de Ana, e é na casa de um alto funcionário da Light, o fraudulento Ellis, que ela desempenha a função de governanta, a partir de 1908.

No entanto, menos que dados ou datas, são as relações de trabalho no Brasil o grande motor desta história.

Caio Prado Jr.²⁶ chama a atenção para a permanência das estruturas do passado colonial até hoje, havendo antes uma adaptação mais ou menos bem sucedida do trabalho escravo do que sua extinção. A afirmação não constitui novidade. A própria imigração e o recrutamento do homem pobre e livre, conforme foi projetado pela oligarquia, transformaram o escravo em modelo permanente de trabalho, estendendo suas características a todo trabalhador, "considerado como máquina humana à disposição integral do senhor, ou do patrão"²⁷. As condições do trabalho industrial não se afastavam dessa trilha: depois da greve de 1917, verificou-se que 50% do operariado fabril brasileiro era constituído por menores de idade, o trabalho noturno ia das 19 às 6 horas e as crianças costumavam ser espancadas²⁸.

Ora, a filha de criação, que não se confunde simplesmente com a *agregada*²⁹, obedecendo esta também a várias modalidades, nem com a *afilhada* e outras espécies de laços na constelação familiar brasileira, pode ser entendida como uma forma maquiada das relações escravistas. Até pouco tempo era uma verdadeira instituição, principalmente no interior, mas a prática não deve ter desaparecido por ser extremamente flexível: como a filha de criação não é empregada³⁰, não tem salário, e como não é filha, o trabalho é sem tréguas. Além de toda a faina, uma de suas tarefas é cuidar do doente ou do louco da família. Começam tão cedo, essas crianças pobres, que me lembro do caixotinho onde tinham de subir para desempenhar as tarefas no fogão ou na pia.

Ana é um exemplo cabal dessa modalidade de escravização: começa aos 5 anos, também em cima de seu caixotinho. Em casa de Ernestina

(26) *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1957, 2ª ed.

(27) Cf. Cândido, Antonio. "Racionalismos". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, 3ª ed.

(28) Cf. Beiguelman, Paula. *A formação do povo no complexo cafeeiro — Aspectos políticos*. São Paulo: Pioneira, 1978.

(29) Pode-se supor que a agregada seja mais comum em famílias de posses, e os romances de Machado de Assis dão bons exemplos disso. Mas eis o depoimento de Pedro Nava, nascido quatorze anos após a Abolição: "Há uma espécie de sofisma comum em Minas: o sujeito não podia mais ter escravo, mas, pra não pagar criado, tomava crias, pretinhas órfãs, e ia enchendo a casa. Essas pretinhas dormiam pelos cantos, como podiam, em esteiras, e trabalhavam num regime de escravidão, porque não ganhavam um tostão. Ganhavam comida e roupa velha" (entrevista a *O Pasquim*, n.º 635, 02/09/81). A filha de criação era posse de famílias de classe média ou de baixa renda, impossibilitadas de alimentar muitas bocas. Sendo em geral apenas uma, era mais sobrecarregada de trabalho. Podemos transferir para ela o que afirmou Gilberto Freyre (*Sobrados e mucambos*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1936) a respeito da máquina escravista: quanto mais pobres os senhores, mais impiedosos com o escravo, "espremendo-se até o último pingo de rendimento".

(30) Sua qualidade dúplice faz que caiba nas descrições das empregadas-meninas, como nesta, dura, de Dalton Trevisan, incansavelmente denunciador da prostituição e exploração do trabalho de menores: "As que não são mais meninas, pensam no fim que as espera: devolvidas a algum parente que não as quer, escravas da patroa que fecha o guarda-comida à chave, as mais bonitinhas desfrutadas pelo patrão e pelo filho do patrão" ("O espião". In: *Cemitério de elefantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964).

levantava-se de madrugada, acendia o fogão a lenha, preparava a mesa do café, varria o quintal, enxaguava a roupa suja numa tina d'água, passava e engomava com ferro a carvão. Um pouco mais tarde, cria mais adestrada, diz o texto, passa a tomar conta de uma sobrinha doente, pequenina, que foi morar com a família, *com os direitos devidos a uma parenta de sangue.* Além disso, Ana pode ser considerada fora de série, pois desempenhava ainda as funções de um negro de ganho, isto é, o que trabalhava para fora, para lucro do senhor: ela torrava e moía café, indo vendê-lo a familiares de Júlio Prestes, para os quais também lavava e engomava roupa. Os rendimentos desses serviços, que não conheciam a folga dos domingos, iam naturalmente para o bolso da mãe de criação, que dava à criança teto, comida, roupa velha ou feita em casa e instrução caseira, com os meios e os métodos rudimentares de que Ernestina dispunha, *sem exclusão do poder disciplinador dos coques e da reguada no nó dos dedos,* o que aliás fazia parte do método pedagógico de qualquer escola da época. Era de se esperar, com o tempo livre de que (não) dispunha e com a ausência de escolaridade, que fosse mal alfabetizada. O texto esclarece que escrevia mal o próprio nome e sublinha o seu encantamento diante dos filhos dos primeiros patrões paulistas, que escreviam na lousa *com uma caligrafia que mobilizava a fantasia de Ana.*

A essa altura podemos nos perguntar sobre o sentido, para o pobre, da incorporação da cultura do rico quando as circunstâncias não são revolucionadas, tomando-se *cultura* no sentido de aprimoramento intelectual e adestramento social. Como essa incorporação não é efetiva nem constante, nem pode atingir um mínimo razoável, em suma, como não pode ser utilizada, não fazendo parte de um todo orgânico, e *Resumo de Ana* sublinha esse aspecto, transforma-se em traço francamente disfuncional, quando não constrangedor e eventualmente trágico, conforme aconteceu com a *cria* de Ernestina Pacheco.

No entanto, as relações entre filha e mãe de criação, a despeito da exploração do trabalho, são complexas e, no caso de Ana, a fraude familiar não aparou todas as suas aspirações: foi-lhe permitida a ida para São Paulo, por intermédio de Ernestina conseguiu o emprego em casa de Mr. Ellis (contra todas as expectativas chorava de saudades da mãe de criação) e, de volta a Sorocaba para casar-se, foi abraçada com lágrimas nos olhos por quem assumia *ares de mãe verdadeira*, talvez porque o noivo fosse considerado um bom partido. Apesar do constrangimento imposto pela escravização a seu natural desenvolvimento, o que obviamente deixou sua marca na personalidade de Ana, nada disso foi *fatal* para a jovem, e sim o contato com a prosperidade da casa do funcionário da Light, o estreitamento dos laços com a patroa, que a transformou em confidente, os hábitos culturais da família, dos quais participava. As idas à ópera, as toaletes, os acessórios emprestados por Judith, a patroa, o contato, em suma, com a cultura dos ricos transformou-se em causa de permanente instabilidade para Ana: não pertencia à família Ellis, do mesmo modo como passou a não se encaixar com naturalidade em seu grupo de origem³¹.

(31) Tal situação ambígua, que desdobra contradições próprias, é bem conhecida em relação ao escravo chamado *de dentro*, habitando a casa-grande, e que, por uma superioridade adquirida, separava-se de seu grupo natural (cf., entre outros, Costa, Emilia Viotti da. *Da senzala à colônia*. São Paulo: Ciências Humanas, 1982, 2ª ed.)

Por sua dramaticidade, o tema não tem sido esquecido pela literatura. Talvez o exemplo mais acabado seja *Brooksmith*³², de Henry James, que explica a genealogia de seu próprio texto. Trata-se de uma história que lhe foi narrada a respeito de uma criada de quarto de dama ilustrada que veio a falecer. Ora, habituada à conversação culta e inclinada por temperamento a dar o maior apreço a tal privilégio, como infelizmente aconteceu, amargurou-se com sua perda. Foi cruel o retorno ao próprio meio. Em suma, tinha sido estragada (*spoiled*) para sempre.

Entusiasmado com o entrecho (mal o ouviu, um sininho interior badalou "*dramatise, dramatise*"), Henry James decidiu escrevê-lo, transformando a heroína em herói, assim como a patroa em patrão, para que o tema fosse suficientemente amplo e tensionada ao máximo a fatal experiência. Sem discutir essas razões, detenho-me na infelicidade da inclinação do temperamento a que se refere James ("nascera para gozar esse privilégio ao máximo, como infelizmente aconteceu"). Uma vez em contato com ambiente adequado, a personagem (o criado) pudera experimentar, segundo o escritor, *la beauté parfaite*, da qual não podia mais abrir mão sem se consumir. O contraste é feito no texto com aqueles "que possuem a boa fortuna de nunca terem abandonado seu estrato (*level*) natural". O drama vivo do pobre Brooksmith era o ter-se tornado instruído ("mas para que estava sendo educado este sensível jovem de 35 anos, da classe subalterna?").

Não hesitaria em alinhar Ana ao lado de Brooksmith, jovens com grandes potencialidades, mas submergidos ambos no jogo da dominação de classe, que é o que faz mover tanto a narrativa de Henry James quanto a de Carone, obviamente segundo andamentos diferentes. A definição clara das classes na sociedade inglesa, com seus lugares nitidamente marcados, faz do caso Brooksmith um caso um pouco especial na Inglaterra, tanto no particular como no geral. Mas um criado erudito que fala línguas, aprecia poesia culta, sem ao mesmo tempo deixar de ser um "*british domestic* de race", certamente não encontra paralelo mesmo entre os patrões em nossa sociedade. Por outro lado, a proximidade consentida, a permissão para acompanhar as conversas, evidentemente sem interferir nelas, o ser chamado "*my dear fellow*" ou "*my poor child*", tudo isso constituía um sinal de extravagância do sr. Offord, o patrão, que, apressa-se a dizer o texto, vivera largos anos no exterior, não podendo ser considerado, desse ponto de vista, *típico*. Sob tal luz, se o destino de Brooksmith é trágico, faz-se ao mesmo tempo lógico e natural, cabendo inteiramente e sem sobressaltos na frase final do conto: "*He had indeed been spoiled*".

O contraste entre essas condições e nossa experiência social não pode ser maior. A pouca definição, a mistura (Lazinha, a filha de Ana, foi batizada por parentes do presidente de São Paulo, por exemplo³³), a intimidade patrões/empregados, as particularidades da constituição familiar, a flexibilidade quando não inexistência da lei, sempre uma questão policial e sempre contra os despossuídos, não constituem novidade e tecem uma rede de grande complexidade ao redor das relações de classe. No caso dos

(32) In: *Tales of Henry James* (selected and edited by Christof Wegelin). New York/London: W. W. Norton & Company Inc., 1984.

(33) Tais relações de compadrio cimentam fidelidades políticas, como sabemos. Por conta da proximidade de Ana com a família de Júlio Prestes, Balila, seu marido, passa a ser correligionário e participante das reuniões locais dos conservadores, na época *alvorçados com o levante de Isidoro*.

escravos *de dentro*, das empregadas domésticas, dos agregados, das filhas de criação (mais raro no masculino) essa complexidade corre por incontáveis e delicados filamentos. Em relação a Ana, a isso se junta a infelicidade da inclinação ou do temperamento, conforme pondera Henry James a respeito de Brooksmith. Na verdade Ana tinha ambições, amor próprio, era vaidosa, demonstrava curiosidade pelas coisas e pelas pessoas, apreciava música, gostava das boas coisas.

Puxando a brasa para a sardinha da literatura brasileira, penso na adorável Lalau³⁴, agregada apaixonada pelo filho de D. Antonia, sua protetora, e que *tinha o rasgo pueril de achar prazer em qualquer coisa*, segundo juízo do velho cônego, na sutilíssima cena da biblioteca, ao notar o deleite com que, disfarçadamente, a mocinha escorregava o pé a gozar a maciez do tapete que forrava o aposento. Quase filha da dona da casa, era natural que se confundisse quanto às próprias pretensões e que não percebesse exatamente que *toda a gente a tratava de um modo afetoso, mas superior*. As palavras de D. Antonia ao cônego a respeito da jovem e do namoro com o filho são conclusivas; a lógica é a mesma que rege Brooksmith, embora sejam outros os incidentes da trama e o corte do relato: *é muito boa menina, dei-lhe a educação que pude, não sei se mais do que convinha [...] Nós não vivemos no mundo da lua, Reverendíssimo. Meu filho é meu filho, e além dessa razão, que é forte, precisa de alguma aliança de família. Isto não é novela de príncipes que acabam casando com roceiras, ou de princesas encantadas*.

O desfecho de "Casa velha", conforme sabemos, apesar do palpitante enredo sentimental, são favas contadas.

A espaços, de maneira descontínua, Carone vai compondo os traços de Ana ao sabor da história que lhe era narrada: *a jovem órfã era esperta e recatada, de olhos vivos, cabelos pretos e pele alva, que gostava de se enfeitar com os poucos recursos disponíveis*. A caminho da igreja com os pais de criação, *Ana observava com atenção nas ruas de Sorocaba os transeuntes mais solenes, pois o que admirava neles era o porte e as boas maneiras, que procurava mimetizar sempre que possível para um dia compor o seu estilo pessoal*. Aos 16 anos *parecia uma portuguesa do tipo mignon, vestida com alguma fantasia e traindo no olhar uma inquietação que a vivência da orfandade e o trabalho compulsório não conseguiram embotar*. Comportava-se nos ofícios religiosos com adequação, *pois valorizava a liturgia e o espetáculo — gosto que mais tarde a tornaria apreciadora sincera da ópera*.

Ao que tudo indica, inconformada com a estreiteza de horizontes, não corresponde aos dois pretendentes de Sorocaba, Balila e um sírio de olhos verdes, e tenta a vida na cidade grande. Simples empregada, dama de companhia, depois governanta em casa do alto funcionário da Light, é dada à jovem a oportunidade de aperfeiçoar sua educação possível. *Pelo menos uma vez por mês assistia às óperas e aos espetáculos musicais do Teatro Municipal com direito a indumentária de gala e poltrona na platéia ou em camarote reservado. Embora soubesse escrever mal o próprio nome Ana já memorizava trechos da Traviata, ópera que sempre a emocionou até as*

(34) Personagem de "Casa velha", de Machado de Assis (São Paulo: Martins, 1968).

lágrimas, pois a história facilitava a identificação com a protagonista [...]. Em público o traquejo aumentava e ao sair para um passeio formal com a família suspendia num gesto rápido e natural a barra do vestido enquanto avaliava pelo canto dos olhos o aprumo do penteado no espelho da entrada; já na calçada colocava-se à esquerda de Judith e do marido e entrava por último no carro que os aguardava.

Embora nos aspectos exteriores Ana discrepasse cada vez menos da família, nada leva a crer que se sentisse *pertencer* a ela, como o provam as circunstâncias da ruína econômica dos patrões, com os quais não se sentiu obrigada a se solidarizar. É o que a fez retornar a Sorocaba e a se casar com Balila Badochi, agora dono de uma padaria no local. Saltando pormenores e elucubrações a respeito dos motivos do casamento (cálculo ou não), a pedra de instabilidade da vida de Ana incrusta-se na lembrança de um passado recente caro à sua alma, na reivindicação de freqüentar a ópera *vestida com esmero* e na prática da etiqueta aprendida e incorporada, que o marido obviamente não compreendia nem valorizava; com a prosperidade dos negócios, entretanto, era paciente com *uma ou outra reivindicação de luxo da mulher*.

Não é difícil perceber que a divisão interior de Ana, que facilitou fantasias amorosas pelas quais foi bem castigada, deveu-se em grande parte ao lugar dividido que ocupava desde os 5 anos de idade, teatralmente exemplificado nas recepções que oferecia: após passar horas preparando pratos finos, punha-se ela mesma a servi-los aos convidados envergando seus trajes de gala, o que está longe de ser comum nas classes altas, pelas quais certamente se pautava e que caricaturava sem perceber; o mesmo quanto aos conjuntos orquestrais de segunda categoria, pois que o repertório era *de músicas quase decoradas*, que ela alugava para distrair os convivas. Desse ângulo, um dos momentos altos da narrativa surpreende Ana, sem abrir mão das fantasias românticas, tentando seduzir um dentista — noivo e arredo — vestida com os trajes de luxo que conseguira subtrair à penhora dos bens familiares.

A comparação com Balila força o contraste: mais simples, ocupando um lugar sem ambigüidades no jogo das relações, talvez por isso mesmo sem divisões, o antigo padeirinho de Sorocaba prova ser um homem feito de um só bloco: a prosperidade que goza num certo momento da vida, até a crise de 29, não lhe sobe à cabeça e quando se transforma em caixeiro-viajante e se interna no sertão de Iguape em lombo de burro para tentar suprir as necessidades da família arruinada, ao contrário do que se esperaria, diz o texto, *nunca se sentiu tão bem*.

Do ponto de vista do enredo, apesar do contato com as classes altas, de seu desejo de ascensão social e de seu gosto pelos bens culturais, se olhado pelo traço grosso o destino de Ana não se afastou muito da sorte dos escravos em geral, a partir da dispersão familiar e da pulverização secular do espaço social — apanágio das classes populares — até a autodestruição pela bebida. "O vício da bebida tornava-se uma calamidade" — afirma Emília Viotti da Costa³⁵ em relação aos escravos — "chegando a preocupar,

(35) Op. cit.

em São Paulo, a Assembléia Legislativa, que tentou reprimi-la por várias formas". Uma tentativa radical foi a obrigatoriedade da máscara de folha-de-flandres, descrita com sarcasmo por Machado de Assis³⁶.

Não se afirma aqui, claro, que o vício da bebida era ou é privilégio de escravos, mas que o desenraizamento e falta total de perspectivas, a ausência de correlação entre necessidades ou aspirações e sua satisfação levam compulsivamente as pessoas — e no caso da escravidão crua ou disfarçada o impulso será natural — a desejar, com paixão, se alhear do mundo contingente. Em relação a Ana podem-se acrescentar a qualidade e a força trágica das ambigüidades, que no final fizeram cada gesto seu quebrado ou roto.

Neste ponto voltamos à indagação inicial: será esta história, ficção? A própria dúvida, que surgiu em alguns leitores, acrescenta interesse ao texto. Adiantando conclusões, diria que é uma ficção de corte realista, sem qualquer relação entretanto com o puro documentário. Talvez a qualidade do narrador seja uma das chaves de diferenciação entre ficção e história. Na narrativa histórica o viés do historiador permanece embutido no conteúdo, embora enforme o relatado, a partir mesmo de seu *gesto teórico* e da formulação de hipóteses; ao contrário, um dos procedimentos básicos da ficção é o modo particular — e variado segundo a intenção do narrador — de deslizamento do foco narrativo, na medida em que sua matéria-prima fundamental é a memória.

A esse respeito a ficção de Natalia Ginzburg é exemplar. Na "Advertência" que *introduz Lessico familiare*³⁷ afirma que, no livro, lugares, fatos, pessoas e nomes de pessoas são reais e que não inventou nada. No entanto, dentre o que se lembrava, teve liberdade para selecionar o que quis. Por isso, embora *verdadeiro e extraído da realidade*, o livro não pode ser lido como uma crônica, por seus vazios e lacunas, e sim como um romance. "A memória é lábil — ensina — e os livros extraídos da realidade frequentemente não passam de tênues vislumbres e estilhaços de tudo o que vimos e ouvimos".

Não é difícil perceber que a compreensão de *Resumo de Ana* se ilumina com essas palavras. Apesar disso a novelinha coloca problemas de ordem variada à análise literária. Num primeiro momento confia-se na aparência lisa do relato, sem os "ferrinhos de frisar" a expressão, e essa recusa de recursos estilísticos aparentes parece assegurar a ausência de astúcia do que se diz. O corte clássico se deixa entrever no compasso regular da voz narrativa e no tom geral da narração, compondo um modelo de estilo nu e sem ornamentos, em preto e branco, diria, na busca da máxima concentração, evitando a palavra rara e pouco usual. Essa regularidade é reforçada pelos blocos narrativos que abrem vãos livres na página. São em número de dez: quatro trechos narrativos seguidos de interrupções do narrador, um trecho que funciona como introdução e outro que pode valer como epílogo. Contudo, conforme acontece nas obras clássicas, sem exclusão da epopéia, a modulação da voz ao sabor do assunto, peripécias, intromissões do narrador etc. contornam o perigo da monotonia. Em

(36) "Pai contra mãe". In: *Relíquias da casa velha (Obra completa)*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, vol. II).

(37) Publicado em 1963 (Einaudi) e traduzido ao português por Homero Freitas de Andrade (São Paulo: Paz e Terra, 1988).

Resumo de Ana a variação é ao mesmo tempo regular e irregular: o tamanho variável dos trechos quando olhados separadamente, mais concentrados ou mais diluídos segundo a dramaticidade do assunto ou a necessidade de fornecer dados ao leitor, compõe um desenho harmonioso se dispostos em blocos. Assim, o bloco inicial (introdução, primeiro trecho e primeira interrupção), 218 linhas; blocos do meio (o segundo e o terceiro, seguidos de intromissões e comentários), 216 linhas; bloco final (quarto trecho com sua interrupção e quinto trecho interpretado como epílogo), 217 linhas. O interesse da construção entretanto talvez repouse na maneira de se cruzarem os fios da composição, obedecendo a pesos variáveis. Assim, se os trechos começam em sua máxima extensão (180 linhas, o primeiro), chegando a apenas 48 no centro do relato para tomar novo impulso ao final (149), os comentários descrevem curva oposta, embora apensos a eles: o mais longo se localiza no meio e faz *pendant* com o trecho menor, enquanto o gesto mais intromissor, o que mais denuncia uma interpretação do narrador, não vem materialmente destacado e apenas arremata o epílogo. Sua estridência é surpreendente³⁸, se bem que acondicionada pela extensão do período, o último da novela: "... e foi assim que em meados de 1933, com quatorze anos completos, Lazineira saiu da casa da avó ainda de madrugada e subiu a pé a rua dos Morros em meio a uma pequena multidão de moças e rapazes cujos rostos a escuridão ocultava, até chegarem juntos aos portões do prédio onde ela ficava de dez a quatorze horas por dia costurando sacos de café: *era a Fábrica Santa Maria, propriedade industrial da família de Paulo Emílio Salles Gomes, que àquela altura ensaiava em São Paulo os primeiros passos de sua carreira de escritor e militante de esquerda*" (grifos meus).

As linhas temporais por sua vez, que se cruzam no presente, lugar do narrador, iniciam com o nascimento de Ana, prosseguindo até sua morte, enquanto Lazineira entra em cena na velhice e caminha em sentido contrário, sendo surpreendida aos 14 anos ao final do relato, como vimos.

Outros cruzamentos, que são também variações de natureza diversa, sustentam a narrativa. Uma dessas variações diz respeito à qualidade do narrador, da voz que narra e que nos chega aos ouvidos num tom ao mesmo tempo familiar e estranho. O familiar corre por conta da semelhança com as narrativas da tradição oral, em que um narrador pretende transmitir aos ouvintes o sentido da experiência. No entanto há diferentes vozes embutidas na voz do narrador e que permanecem, por decisão expressa deste último, estranhamente audíveis, decerto por não se saber exatamente qual o sentido da experiência individual com todas as suas particularidades irredutíveis. O narrador, pelo menos, não demonstra tal sabedoria além da esfera do desejo de saber. Assim corta-se o vínculo com as narrativas exemplares do passado, afirmando-se que o tempo deste *Resumo* é o de agora. Como se não bastasse, nessa história que se transmite de boca em boca — de mão em mão, como num jogo de anel — a voz principal não soa. É ao redor desse vazio que gira a narrativa depois de ter atravessado sucessivas camadas que acabam por *esfriar* os fatos e as ocorrências,

(38) O recurso retoma o final do conto "As marcas do real", sobre a vida de Trakl, germe do *Resumo de Ana*, quando o narrador lança mão de matéria exterior ao relato para forçar o contraste, atirá-lo à esfera de uma maior generalidade e fazer sobressair desse modo o sentido dele. No conto o recurso é realizado pela presença inesperada de Rilke no fecho do relato: "Georg já estava enterrado no cemitério Rakowicz de Cracóvia quando saiu na Alemanha *Sebastian em sonho*, coletânea de suas primeiras obras-primas. *Ao ler o livro em 1916 Rainer Maria Rilke perguntou: quem teria sido ele?*" (grifos meus).

mantendo ao mesmo tempo seu caráter de pregnância, domínio do ficcional. A voz de Ana não soa verdadeiramente; é transmitida e retransmitida, eco ou vestígio, semelhante à imobilidade da mulher um dia viva na fotografia minúscula, sorridente e de *mãos apoiadas na cintura fina*.

As interrogações confessadamente não respondidas, o manter-se interessado mas respeitosa à distância diante da complexidade de sua personagem fazem toda a diferença desta narrativa de Carone se confrontada com outras de tema similar. Citei *Brooksmith*, cuja nitidez de traço reassegura os lugares assinalados de seus personagens, todos claros, de instabilidade sob o controle das explicações. Mas a observação vale para nossa literatura, quando trata do mesmo tema. Vestida segundo figurinos variados, pitorescos, cômicos ou folclóricos, sempre mais ou menos exóticos, essa presença do humilde sublinhada pela distância e diferença é rasurada por *Resumo de Ana*, que assim fazendo paradoxalmente o dignifica. Portanto, as distâncias criadas não se devem ao escárnio ou ironia, tons que a trilogia sublinha. Elas existem por uma razão técnica de esgotamento formal do assunto conforme foi trabalhado pela tradição; em seguida, pela situação de afastamento real que empurra o narrador para fora da experiência narrada. Consequentemente, nesse texto valem menos os acontecimentos descritos que a relação destes com os acontecimentos omitidos, ou desconhecidos. Digamos que não se percebe muito bem o ponto cego sobre o qual a obra se (des)equilibra nesse trabalho de lacunas. É esse o traço decisivo que faz explodir qualquer tentativa de incluir o texto num "estudo de caso" ou "estudo de temperamento" executados por narradores frios cujo distanciamento tem outra qualidade e significa entre outras coisas a certeza das soluções literárias³⁹. Ao contrário, há empatia e identidade⁴⁰ nesse narrador de agora, seduzido pela sombra de Ana. A esses sentimentos ele alude em voz alta, e de forma até um pouco didática, por meio da relação estabelecida, na qual sem dúvida se acha embutido, entre a operária (Lazinha) e o intelectual de esquerda (Paulo Emílio) na derradeira frase da novela⁴¹.

Outra linha cruzada será então nitidez *versus* alusão. Existem pequenos mas claros suportes materiais que sustentam a dissipação do acontecido. Do ponto de vista da existência de Ana, mergulhada na labuta diária, os acontecimentos históricos ou culturais do período pouco significam, embora sejam o que a determina por meio dos efeitos da dominação ou das conseqüências da crise. Como se para o narrador o escorço, o resumo não obedecesse apenas à impossibilidade de penetrar na espessura da subjetividade dessa personagem *de longe* e apontasse antes de mais nada a essência do sistema — aí se imobiliza o caleidoscópio das marcas do real.

Ainda do ponto de vista da composição, por outro lado, o resumo assinalado no título não cede apenas ao impulso de concentração estrutural, mas retém em si, de modo alusivo, outras possibilidades ficcionais, segundo a armação do enredo e o deslizamento do narrador, que comenta, antecipa, interpreta, justifica a localização estratégica dos episódios mais violentos, como a visita ao leprosário e o encontro com a outrora rica Judith, num

(39) Incluiria aqui o célebre conto "Negrinha", de Monteiro Lobato, no livro homônimo (1920). Apesar do interesse do texto, nele o sadismo da "bondosa" dona Inácia e o terror da tortura ininterrupta roubam inteiramente a cena, deslizando para o "estudo de caso".

(40) A fina interpretação de Rodrigo Naves (*A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996) a respeito do que chamou de *empenho ético* e de *classicismo humilde* na arte de Lasar Segall ajuda, sem forçar nenhuma comparação, a compreender traços de nosso narrador.

(41) Na ficção política do Paulo Emílio jovem, a fábrica Santa Maria, de propriedade da família, surge entre os opressores do operariado (cf. Prado, Décio de Almeida. "Paulo Emílio quando jovem". In: *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997).

porão, trabalhando como costureira num circo de arrabalde. A alusão mais clara, entretanto é a *A dama das camélias* por meio de *La Traviata*, ópera que sempre emocionou Ana até as lágrimas, pois a história facilitava a identificação com a protagonista. Como se de maneira enviesada Carone nos dissesse que aquela história de ilusões de classe, subordinação, filhos separados dos pais, perseguição de mães falsas, desventuras e castigos pudesse fazer parte do elenco das narrativas melodramáticas ou românticas. Mas não faz. Quer dizer, Carone se decide por não despertar no leitor uma resposta de ordem sentimental. E o gesto de Ana ao aplaudir o jovem tenor que cantava as árias mais conhecidas da ópera de Verdi, sentindo as mãos arderem sob as luvas, permanece suspenso (não há pacificação possível entre personagem e contexto) a não ser pela perda: a perda do leque cor de jade que madame lhe emprestara, afinal resumo do resumo da história.

Apesar de ter me referido no início ao aspecto inaugural da ficção de Carone, uma pergunta se coloca: qual o interesse real ou a diferença desses textos tão trabalhados em relação a outros da literatura contemporânea no Brasil? A resposta só poderá ser precária e provisória, pois todos sabemos que é preciso que as potencialidades da escrita se iluminem ao olhar de leitores variados no correr do tempo. Entretanto, descartando os textos de divertimento lucrativo e sem precisar repetir os traços da produção literária moderna que estão presentes na ficção de Carone, diria que é sua obsessão (apaixonada) em formalizar a experiência social selvagem da sociedade brasileira, no que ela tem de universalidade e de feição exclusiva. Sem esquecer um minuto sequer essa "incumbência", que sem dúvida se origina na compreensão da literatura enquanto atividade conseqüente, Carone experimenta e reexperimenta seus materiais contornando a gratuidade estética, enfrentando o poder de desrealização que o capitalismo imprime aos objetos (o realismo, sabemos, é o do dinheiro) e forçando a reflexão. Em *Resumo de Ana*, por exemplo, a impressão de simplicidade esconde uma elaboração sofisticada em que entram não só decisões estéticas como fidelidade histórica, numa composição cruzada. A simulação de oralidade — uma história de família contada por uma mulher mais velha depois do jantar passando o dedo em cima de um friso da toalha ou de um veio saliente no braço da poltrona — poderia nos fazer atrelar a narrativa à fonte da tradição oral, em que beberam tantos autores nossos⁴². Essa situação armada pelo texto entretanto diz menos da sabedoria ou transmissão de experiência, conforme assinalei, do que da proximidade com o modelo brasileiro que enquadra *Resumo*. Isto é, nossas relações escravistas estão presentes, hoje, na sala de jantar — esta é a necessidade da construção cruzada no plano formal. Elas não são portanto assunto relegado ao passado enquanto traços definidores de nossa formação familiar e social em sentido amplo. A *mistura* se localiza neste ponto, enquanto a mescla estilística, de gêneros etc. só é aludida para ser descartada.

A compreensão aguda disso só poderia conduzir a esse tratamento raro do humilde, abordado na tradição estética ora como objeto de compaixão, quando se trata dos pobres diabos, imbecilizados e derrotados

(42) Muitas dessas conclusões levam em consideração as reflexões de Davi Arrigucci Jr. contidas em diversos textos esclarecedores de *Enigma e comentário* (São Paulo: Companhia das Letras, 1987) e em "Romance e experiência em Guimarães Rosa" (*Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n° 40, 1994); minha intenção é mostrar os aspectos divergentes de Carone.

(43) Numa entrevista gravada em vídeo e exibida em Roma, em 1992, Antonioni declara que no fascismo é impossível falar dos pobres, acrescentando que sua complexidade psicológica é ainda mais violenta ou maior que a dos ricos, pois eles não têm tempo nem os recursos necessários para elaborar seus problemas.

por suas supostas autolimitações, ora tratado com a ênfase da denúncia social, ora como personagem folclórico ou cômico, mas sempre com a distância da superioridade, qualquer que seja o sentido que tome esse sentimento. O afastamento de Carone, por seu turno, só pode ser traduzido por escrúpulo, certamente pela dificuldade de tratamento da figura ambígua da filha de criação, com sua condição intrincada⁴³, sua genealogia, suas aspirações, suas desditas, sem qualquer espaço para um tratamento enfático ou romanesco. A forma lisa é que multiplica a violência do conflito. Se essa mistura do ponto de vista formal não foi inventada por Carone e faz parte de uma linha forte da modernidade, quando acrescentada ao conjunto das soluções propostas por *Resumo de Ana* caracteriza o que chamaria de originalidade e inteireza (também integridade) da obra. Que, arrisco dizer, veio para ficar.

Recebido para publicação em
3 de outubro de 1997.

Vilma Arêas é professora de
Literatura Brasileira na Uni-
camp.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 49, novembro 1997
pp. 119-139
