



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 35 – dezembro de 2025**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i35p102-118>

**Estranhar para entranhar: Modesto Carone e o insólito**

**To defamiliarize in order to defamiliarize: Modesto Carone and the  
uncanny**

*Mario Marques\**

**RESUMO**

Este artigo apresenta um estudo do conto “Ponto de vista”, do escritor Modesto Carone, e busca identificar elementos que apresentem, formal e tematicamente, a reincidência do elemento insólito. Dentro dessa perspectiva, foram utilizados três referenciais teóricos. O primeiro referencial tem como sustentáculo os conceitos de montagem e fragmentação, conforme estudos de Sergei Eisenstein. O segundo tem relação com a posição do narrador nos contos de Carone. O terceiro referencial tem como base a própria crítica ensaística de Carone, com maior ênfase nos conceitos de Metáfora e Montagem. Por outro contexto, aproxima-se a obra de Modesto com a de Franz Kafka. Esse contato estreito com a prosa do escritor tcheco provocou ecos em sua própria obra: o foco narrativo, o insólito, o absurdo e a linguagem protocolar são manifestações que, em alguma medida, espelham essa experiência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto; Modesto Carone; Montagem; Metáfora; Opressão

**ABSTRACT**

This article presents a study of the short story “Point of view” by Modesto Carone and seeks to identify elements that formally and thematically demonstrate the recurrence of the uncanny. Within this perspective, three theoretical frameworks were used. The first framework is supported by the concepts of montage and fragmentation, according to studies undertaken by Sergei Eisenstein. The second theoretical framework relates to the narrator's position in Carone's stories. The third framework is based on Carone's own critical essay, with a more in-depth focus on the concepts of metaphor and montage. In another context, it brings together Modesto's and Kafka's work. Modesto's close contact with the prose of the Czech writer echoed in his own work: the narrative focus, the unusual, the absurd, and the formal language are manifestations that, to some extent, mirror this experience.

**KEYWORDS:** Short story; Modesto Carone; Montage; Metaphor; Oppression

---

\* Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza — CEETEPS; Faculdade de Tecnologia de Carapicuíba — FATEC Carapicuíba — São Paulo-SP – Brasil – [mario.marques@fatec.sp.gov.br](mailto:mario.marques@fatec.sp.gov.br)

## Introdução

O princípio de realidade supera o princípio de prazer: o homem aprende a renunciar ao prazer momentâneo, incerto e destrutivo, substituindo-o pelo prazer adiado, restringido, mas garantido (Marcuse, 1975, p. 34).

Paulista de Sorocaba, Modesto Carone nasceu em 1937 e faleceu em 2019, em sua cidade natal. Jornalista, professor, escritor, tradutor, ensaísta, editor e crítico literário, ensinou literatura nas Universidades de Viena e de Praga e nas de São Paulo (USP) e Estadual de Campinas (Unicamp). Publicou artigos de jornal, ensaios, contos e uma novela; traduziu quase toda a obra de Franz Kafka diretamente da língua alemã para o português. Como ficcionista, Modesto publicou os livros de contos *As marcas do real* (1979), pelo qual recebeu o Prêmio Jabuti; *Aos pés de Matilda* (1980); *Dias melhores* (1984) e *Por trás dos vidros* (2007), a novela *Resumo de Ana* (1998), que lhe garantiu o segundo Prêmio Jabuti; entre seus livros de ensaios está *Lição de Kafka* (2009).

### 1 A trilogia de contos

A trilogia de contos de Carone é muito ampla e diversa. Os temas tratados cobrem os mais diferentes assuntos, mas sempre com algumas características recorrentes, tais como o tom protocolar e formal da linguagem, a ironia e o duplo sentido, a presença de situações estranhas e insólitas, o uso frequente de metáforas, a visão de câmera como se a narração fosse de uma cena teatral ou de um filme, o narrador em primeira pessoa, a ausência de diálogos, personagens atormentados por questões psicológicas latentes, a violência e a dominação. A questão das escolhas temáticas foi contada pelo próprio autor na pequena biografia que se encontra na última página do livro *Dias melhores*:

Só comecei a escrever ficção em 1973, aos 38 anos de idade. Até então minha atividade literária tinha se limitado ao ensino de letras e a uma coletânea de poemas que nunca editei. Fui jornalista profissional durante dez anos, estudei no Largo de São Francisco e na Rua Maria Antonia, lecionei literatura brasileira na Universidade de Viena e literatura alemã na Universidade de São Paulo; atualmente faço parte do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP. Fiz análise, sou casado com uma psicanalista e tenho dois filhos adolescentes, Sílvia, de 15 e André, de 13 anos. Acredito que me vi tentado a trabalhar com a imaginação depois que, entre outras coisas, cumpri as tarefas acadêmicas de escrever teses (doutoramento em 1973, livre-docência em 1975 — ambos na Faculdade de Filosofia da USP). Publiquei dois livros de ensaio sobre poesia (*Metáfora e Montagem* e *A Poética do*

*Silêncio*, ambos pela Perspectiva) e dois de ficção (*As Marcas do Real*, *Paz e Terra*, e *Aos Pés de Matilda*, Summus). Estou fazendo e refazendo *Dias Melhores* há pelo menos três anos, e devo à Brasiliense a decisão de terminá-lo agora. Na minha opinião, os livros de contos que escrevi compõem uma trilogia, porque tratam de temas recorrentes numa mesma linguagem-padrão, cujo tom protocolar é deliberado. Recebo de um grupo de amigos e críticos o estímulo para continuar escrevendo; mas o material, quem me dá é a realidade que anda por aí (Carone, 1984, p. 94).

Na dimensão estrutural, os volumes de contos de Carone são organizados em narrativas curtas no começo do livro; contudo, à medida que o leitor avança, percebe que os entrechos ficam maiores e que sempre o último texto de cada tomo da trilogia é um conto de fechamento do livro, contendo grande número de páginas.

No livro *Um artista da fome* (1998) e *A construção* (1998), de Franz Kafka, com tradução de Modesto Carone, pode-se ler, no posfácio escrito por Carone, uma passagem em que efetua uma análise da composição formal de Kafka, bem como sublinha que o autor tcheco determinava ao seu editor, criteriosamente, a disposição dos contos de cada livro. Carone descreve essa estrutura organizativa de Kafka no posfácio e pode-se crer que provavelmente ele mesmo também tenha optado pela escolha detalhada da ordem dos seus contos em seus livros, cioso de seu trabalho:

A sequência das peças foi cuidadosamente calculada, como era hábito do autor em relação aos livros que publicou em vida. (Publicou apenas sete, ou seja, um sexto do que produziu.) O volume, que era magro, mas poderoso, abre com o conto mais curto ('Primeira dor') e termina com o mais longo ('Josefina'). A forma do conjunto é fechada, uma vez que no plano do conteúdo os textos tematizam personagens-artistas, com exceção de 'Uma mulher pequena', que funciona como intervalo entre as peripécias do trapezista e do artista faquir. Segundo um especialista, essa interrupção é intencional, pois Kafka não queria que os dois artistas se tocassem no corpo do livro (Carone, 1998, p. 111-12).

Em seu livro de estreia, *As marcas do real*, de 1979, Carone traz a lume 22 contos, cujos temas se mostram diferentes e variados; as intrigas aparecem sem nenhuma divisão ou ajuntamento por grupos ou assuntos, permitindo a leitura da obra de forma bastante aberta e livre.

Vilma Arêas, em seu artigo intitulado “A ideia e a forma”, de 1979, observa na contística de Carone a referência direta a nomes de livros, filmes e músicas:

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 vadia, pois, salvo engano, o intuito é também colocá-las ao alcance do mesmo sopro torpe (Aréas, 1997, p. 120).

Com isso em mente, poderia se pensar em uma possível releitura dessas obras artísticas consagradas com um novo enfoque ou abordagem proposta por Carone. Talvez o autor quisesse criar uma conexão simbólica entre o seu conto e a obra referenciada, mas qualquer tentativa nesse sentido, por parte de pesquisadores, não logrou êxito ou não foi realizada, no entanto, temos uma pequena indicação:

Outro fenômeno reconhecido normalmente como montagem em literatura é a incorporação, ao texto, de trechos provenientes de outras fontes — citações que passam a agir no corpo mesmo do poema, ora como foco de contraste, ora como fator de sustentação semântica, ora realizando simultaneamente os dois desempenhos. É o que fazem Ezra Pound nos seus *Cantos*, e T.S. Eliot em vários poemas — entre os quais o mais célebre, ‘Waste Land’, onde comparecem, entre outros, trechos isolados, mas amarrados ao texto, de Richard Wagner, de Baudelaire e dos Vedas, ocorrência, aliás que se deveria, com mais propriedade, chamar de ‘colagem’, no caso definível como uma espécie do gênero montagem, caracterizada pela apresentação, no texto-base, de elementos estranhos a ele, os quais, embora assimilados ao contexto, não perdem os contornos originais dentro do organismo em que se viram de repente introduzidos (Carone, 1974, p. 101).

A normalização do insólito é utilizada como ferramenta de construção do conto e de adaptação do leitor ao conteúdo narrado. A descrição de um ambiente, aparentemente verossímil, que aos poucos começa a apresentar elementos insólitos, estranhos, é uma forma de produzir novos significados para contextos usuais e, dessa forma, transmitir o que não seria possível de ser transmitido somente por meio do uso de palavras. Constrói-se uma imagem, um contexto, cenas que se sucedem e criam na imaginação do leitor uma nova forma de ver o velho renovado:

Sendo assim, tanto a metáfora-contra-senso quanto a montagem podem ser compreendidas como os expedientes que o poeta utiliza esteticamente para cercar, como palavras antigas, o novo que, em sua obra, coincide com o indizível. São estas características fundamentais que tornam a fala trakliana inequivocamente antilinear e moderna, embora ainda mantendo, no nível de constituição da frase, uma aparência de normalidade (Carone, 1974, p. 17-8).

No conto “O Assassino Ameaçado (alusões a partir do quadro de Magritte)”, enfeixado no livro *Dias melhores*, o narrador descreve a cena de um assassino que está de costas para a sua vítima e não esboça nenhuma reação, enquanto escuta música sendo tocada em um gramofone. A descrição da cena é muito formal, como se fora montada quadro a quadro, com comentários sobre o terno do assassino que está impecável, apesar do cruel ato praticado de forma premeditada. O registro é formal e realça características apenas do assassino, enquanto o cadáver, que jaz no chão, é praticamente ignorado. Nesse conto, também se pode evidenciar a alusão referencial a um quadro conhecido e a reconstrução da descrição do quadro como um jogo de cenas pré-planejadas, em uma montagem bem elaborada que guia o leitor como se estivesse assistindo à descrição da montagem de um filme:

Tudo indica que não pesa a menor ameaça sobre o assassino ameaçado. Embora a vítima continue ao alcance do seu braço o distanciamento interior é suficientemente amplo para livrá-lo de qualquer prevenção. Essa circunstância explica não só que conserve as costas voltadas para o cadáver, mas também que ignore o sangue espalhado na boca. Não surpreende, portanto, que acompanhe a música do gramofone com o ar de quem a conhece: intocável no terno cinza, nada nele supõe a premeditação e a prática de um atentado. Pelo contrário, o traço dominante é a compostura e o rigor de uma paz civilizada (Carone, 1984, p. 27).

A aparente naturalidade da narração de fatos não exatamente naturais em textos literários, como é comumente empregada nos contos de fadas, pode ser considerada uma técnica de aproximar o extraordinário do ordinário ou um uso estilístico de construção da narrativa. Em muitos casos, o escritor descreve uma cena ou cenário totalmente não usual de maneira formal, protocolar e, em alguns casos, utilizando-se de advérbios, pretende incutir no leitor a ideia de naturalidade do extraordinário, com o uso, por exemplo, dos advérbios naturalmente, certamente, obviamente e outros mais dessa mesma natureza. Com essa afirmação positiva, por parte do autor, de que o cenário descrito é comum, apesar de claramente extraordinário, o leitor acaba se acostumando com a descrição e tem uma tendência a diminuir o seu sentimento de estranhamento. Talvez, por esse motivo, tantas pessoas gostem de contos de fadas, a despeito de saberem que se trata de uma narrativa em boa parte fantasiosa:

Claro que é difícil falar de símbolos num relato cuja qualidade mais sensível se encontra justamente na naturalidade. Mas a naturalidade é

uma categoria difícil de entender. Há obras em que os acontecimentos parecem naturais ao leitor. Porém há outras (mais raras, é verdade) em que o personagem é que acha natural o que lhe acontece. Por um paradoxo singular, embora evidente, quanto mais extraordinárias forem as aventuras do personagem, mais perceptível será a naturalidade do relato: ela é proporcional à distância que se pode sentir entre a estranheza da vida de um homem e a simplicidade com que esse homem a aceita. Parece que esta é a naturalidade de Kafka (Camus, 2019, p. 128).

De acordo com Ricoeur, a metáfora tem três traços distintivos, sendo que o primeiro traço corresponde ao próprio nome:

Primeiro traço: a metáfora é algo que acontece ao nome. Como enunciamos desde a introdução ao vincularmos a metáfora ao nome ou a palavra e não ao discurso, Aristóteles orienta por vários séculos a história poética e retórica da metáfora. A teoria dos tropos — ou figuras de palavras — está contida *in nuce* na definição de Aristóteles. Esse confinamento da metáfora entre as figuras de palavras será, certamente, a ocasião de um refinamento extremo da taxonomia. Mas ele será pago a um preço elevado: a impossibilidade de reconhecer a unidade de certo funcionamento que, como Roman Jakobson mostrará, ignora a diferença entre palavra e discurso e opera em todos os níveis estratégicos da linguagem: palavras, frases, discursos, textos, estilos (Ricoeur, 2000, p. 29-30).

Muitos elementos fora de ordem, frases que não se conectam ao trecho que está sendo narrado, personagens que parecem existir, mas ao mesmo tempo parecem não existir; uma literatura de latitude absurda, fantástica, insólita ou até mesmo obscura? Talvez a melhor opção seja ler e reler o texto literário para se aproximar aos poucos dos cheiros, dos sons, das cores, dos sentidos, das emoções e, talvez, mediante um procedimento sinestésico que combine esses vários elementos narrativos, formar ou deformar uma ou mais de uma interpretação para o que está sendo lido — e, nesse sentido, afastar a obscuridade ou na verdade adentrá-la e fazer parte dela, pois nada do que está sendo narrado ali é totalmente novo ou estranho ao nosso entendimento.

A deformação está presente na obra caroniana em um processo de transfiguração do real, como um método para alcançar novos níveis de ressignificação das metáforas, por meio de um procedimento de manifestação simbólica de conteúdos, muitas vezes oníricos, sensoriais, primitivos. O deslocamento é realizado de maneira paulatina, englobando desde coisas até lugares e funcionalidades, em um jogo que explica e confunde o leitor, que se questiona, em parte, pelo que se lhe apresenta, buscando constantemente verificar se entendeu certo:

Para o crítico alemão, Kafka não é estetizante, santo ou sonhador, nem forjador de mitos ou simbolista – é um fabulador realista. Isso quer dizer que sua ficção não se pauta pelo esoterismo, como à primeira vista parece ser o caso, nem por um mundo sobrenatural ou místico. (Adorno afirmou, na Teoria Estética, que se a arte de Kafka parece ‘metafísica’, a culpa não é dela, mas do universo de onde ela derivou. O que a define é, em essência, a deformação como método. Walter Benjamin considerava que em Kafka as deformações são precisas.) Anders explica o procedimento de base que sustenta a ficção desse autor com uma analogia eficiente: a ‘distorção’ como método na ciência. A atividade científica remete seu objeto à sua situação artificial a fim de atingir o cerne que a estrutura (ou ‘desfigura’), o qual fica, desse modo, deslocado (ou ‘deslucrado’) (Carone, 2011, p. 15).

A busca incessante pela forma que permita a expressão real de realidades que aparentemente se apresentam no campo do insólito viabiliza ao leitor o acesso a conteúdos imagéticos, que provocam reverberação em significados profundos, às vezes ocultos, na trama delineada pelos personagens. O abrutalhamento de situações e experiências levam o espectador ao limite do verossímil ou, às vezes, o ultrapassam, em um movimento que parece único em literaturas do período. São corpos, vidas, relacionamentos violados e transmutados em situações não esperadas e desesperadoras, em que geralmente não existe uma saída possível ou previsível, deixando o leitor preso em uma condição de isolamento e alheamento. Segundo Arêas (1997, p. 138):

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 consequente, 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.

O fantástico e o estranho são considerados, na leitura de Todorov, gênero e manifestação muito próximos — a diferença entre eles, segundo o historiador búlgaro,

pode ser considerada em relação às leis da natureza, aos parâmetros da realidade circundante. No fantástico, leis fundantes são instauradas, de forma que o leitor adentra um novo mundo, em que geralmente o personagem tem, inclusive, que aprender como as coisas funcionam nesse universo desconhecido. Quando o texto se expressa no território do estranho, as leis do mundo natural conhecido são respeitadas, haja vista o empreendimento metafórico da linguagem. As frases e as situações têm para o leitor um sabor de estranhamento, mas em alguma medida respeitam as regras da realidade e, em suma, apresentam uma concretude subjetivada, vista pelo olhar de um narrador que expressa a sua visão de mundo por meio de construções linguísticas novas:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. O fantástico leva, pois, uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo (Todorov, 2010, p. 48).

A abordagem realista, mas com elementos que indicam uma conformação própria, até mesmo subjetiva dessa realidade, é uma constante nos contos de Carone; nessas narrativas, uma situação comum é apresentada com elementos que causam estranheza ao leitor e remetem ao insólito:

Carregando as palavras de significado, como em toda linguagem poética, a originalidade de Carone reside principalmente no fato de que, lidando sempre com temas insólitos, jamais envereda pela análise psicológica nem pelo desgastado realismo mágico. Seus textos são metáforas secas e dolorosas de um mundo em pedaços, solitário e desprovido de qualquer sentido, mas rigorosa e surpreendentemente realistas (Abreu, 1980, p. 111-12).

No entanto, caberia, aqui, uma observação complementar à abordagem de Abreu: apesar de o narrador não empreender análise psicológica dos fatos narrados, existem índices nodais no texto que remetem à questão de que essa análise ficaria a cargo do leitor, ampliando as possibilidades de interpretação da obra, como um desafio lançado pelo

ficcionalista. Outro aspecto da leitura de Abreu que reclamaria revisão, corresponde à declaração de que os contos de Carone trazem elementos de um mundo em pedaços e desprovido de qualquer sentido. Se assim fosse, o leitor estaria diante de um texto que ofereceria uma situação absurda, paradoxal, carente de um sentido específico e objetivo. No entanto, a aparente situação limite em que os personagens de Carone se apresentam, parece corresponder ao campo da especulação sobre identidades e comportamentos a partir do uso do insólito, com a intenção de causar estranhamento e, talvez, questionamentos que possivelmente poderiam reverberar no leitor:

Absurdo originalmente significava ‘fora de harmonia’, num contexto musical. Daí sua definição de dicionário: ‘em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracional, ilógico’. Em linguagem corrente, ‘absurdo’ pode querer dizer apenas ‘ridículo’, mas não é nesse sentido que Camus usa a palavra, nem tampouco é assim que é empregada quando falamos do Teatro do Absurdo. Em ensaio sobre Franz Kafka, Ionesco definiu sua concepção do termo da seguinte maneira: ‘Absurdo é aquilo que não tem objetivo. [...] Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, só o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis’ (Esslín, 2018, p. 23).

Avaliar a produção caroniana a partir do arcabouço teórico disponível é uma atividade de difícil categorização. A leitura de seus contos leva o leitor a certa dificuldade, ao tentar encaixar o que está sendo lido em algum modelo preestabelecido, até mesmo para facilitar ou direcionar a compreensão. O procedimento mais usual costuma ser a tarefa de efetuar comparações, para buscar uma proximidade comparativa com alguma outra obra de feitura similar, devido à necessidade de organização e classificação contextual:

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’? 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’, 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 *nonsense*, em sátira, perversão ou humor *noir* (Arêas, 1997, p. 121).

## 2 Seleta insólita

O conto “Ponto de vista”, presente no livro *Aos pés de Matilda*, é dividido em sete partes. A trama está escrita em primeira pessoa; o narrador, que atua em um escritório, encontra-se na posição de uma pessoa agachada: há anos trabalha embaixo de uma mesa de escritório. Devido a isso, ele sente dores agudas nas costas, mas acostuma-se ao desconforto; surpreendentemente, percebe que, após um processo inicial de adaptação a essa posição, suas energias se renovam. Quando não se dedica exaustivamente ao trabalho, o incômodo físico intensifica-se, e isso resulta em sentimento de culpa.

Nessas situações em que ele se dedica e se esforça ao máximo, agradece a providência, que lhe assegura uma jornada de trabalho tranquila, além de aumento da sua produtividade. A providência geralmente é designada como ação de uma vontade externa, podendo ser até mesmo considerada espiritual. Nesse conto, no entanto, não fica claro qual seria a providência a que o narrador se refere, podendo ser uma entidade religiosa, um poder supremo, ou apenas a própria sorte pessoal. Todavia, o narrador acredita em forças superiores, que governam o plano físico.

Nessa narrativa, há um procedimento formal que se faz recorrente na estilística de Modesto Carone: as frases encadeadas, presentes costumeiramente no primeiro parágrafo ou nos sintagmas introdutórios de vários de seus contos. Trata-se de uma estrutura constituída de sentenças verbais interligadas, cuja edificação parece funcionar como um prelúdio *sui generis* ao leitor, informando-o e posicionando-o.

Em geral, essa estrutura é composta de uma afirmação inicial, que nesse conto é: “Faz anos que passo os dias agachado embaixo da mesa” (Carone, 1980, p. 17); aparentemente espontânea, situa-se acerca do que está acontecendo na intriga. Após essa afirmação, podem seguir outras que contextualizam a anterior e que ampliam ou justificam a assertiva inicial, como: “Evidentemente a posição é incômoda para quem trabalha: ainda hoje sinto uma dor aguda no meio das costas” (p. 17). Na sequência, vem uma frase que cria uma oposição ou um contraponto, comumente com um advérbio de negação, como: “Isso não impede que eu me adapte ao desconforto; pelo contrário, o processo de ajustamento sempre despertou em mim energias inusitadas” (p.17).

Verifica-se, conforme foi exemplificado, que o recurso da negação induz o leitor a reconhecer a passividade do narrador, aparentemente conformado com a situação em que se encontra. Em outros contos, a negação tem outra intenção: a de criar uma oposição ao conflito inicialmente apresentado.

Nesse processo, o leitor acaba entrando pelo mesmo caminho e não sabe o que pode encontrar na narrativa. Isso porque, segundo o próprio Carone:

[...] a fachada é o falso. Se você reproduz a fachada, você duplica o falso. O realismo mudou de jeito, de orientação, mas continua sendo realismo. No Kafka, por exemplo, a invenção de um narrador que deixa de ser onisciente, como o de Flaubert, e baixa ao nível do ombro do personagem não sabe nada, o leitor entra no rolo e também fica sem saber nada. Por isso o horizonte da narrativa fica obscuro. Ocorre uma espécie de mapeamento da alienação por dentro e você sai da leitura com a experiência da alienação. Não existe nenhum narrador iluminista que diga o que é a alienação porque, como diz Adorno, esta já foi muito longe. Ninguém escapa dela. [...] O personagem vai tateando por aquele mundo todo regulamentado, cheio de poderes desconhecidos, mas não metafísicos. São poderes desconhecidos, mas não metafísicos. São poderes reais, embora desconhecidos. [...] Isso é alienação. Você passa a ser rigidamente determinado (Carone, 2001, p. 204).

Ainda no tocante à situação descrita pelo narrador, no primeiro fragmento do texto em que ele se autodescreve trabalhando agachado embaixo de uma mesa, delineia-se a subversão da nossa concepção tradicional de trabalho; o leitor é instigado a descobrir o que será apresentado na continuidade do conto, intrigado com as idiossincrasias do mundo, em seus comandos arbitrários e estranhos. É evidente que nenhum trabalhador pode exercer sua atividade agachado embaixo de uma mesa, então a metáfora fica evidente, quer-se realçar a opressão atroz sofrida pelo personagem, descrita de uma maneira indireta, sugerida, metafórica, insólita:

O insólito, em linhas gerais, pode ser definido pela presença de processos cuja marca definidora seja a irrupção do inesperado, de um fenômeno inquietante, perturbador; pode ser compreendido como uma manifestação, em termos de elementos da narrativa: personagens, tempo e espaço, ação, de uma incongruência, ou alguma fratura de ‘representação’ referencial da realidade vivida pelos seres de carne e osso em seu real cotidiano. Nesses termos, esse ‘incomum ficcional’ traduz-se como uma manifestação inusitada, inaudita, que primaria pela ruptura com a representação coerente da realidade extratextual (Cunha; Menna, 2017, p. 24).

No segundo fragmento, o narrador anuncia que, para se manter atento ao trabalho e melhor operar, faz-se preciso evitar distrações — assevera que a realidade é o trabalho e o sonho leva a digressões prejudiciais, pois promove uma falsa ilusão do mundo. Por isso, o trabalho embaixo da mesa é mais eficiente, impossibilita olhar para o lado. Em resumo, sonhar traduz-se em gesto de infração, quebra do contínuo social, uma forma subversiva de repensar o modelo vigente, com o objetivo de modificá-lo. O sonho impõe-

se, portanto, como um antídoto às regras de conduta impostas pelo regime político vigente da época.

Nessa parte do conto, temos uma referência praticamente direta ao mito da caverna de Platão — lembra-nos de que os moradores da gruta acreditam que a realidade corresponde ao que acontece ali dentro, a partir das imagens que conseguem vislumbrar pelas sombras vindas de fora. Isto é, permanecer na caverna implica a manutenção da forma de pensamento, impede a distração com elementos do universo exterior, da mesma forma que o personagem do conto prefere permanecer embaixo da mesa e tomar conhecimento da realidade do escritório de maneira indireta, sem interação real com os seus superiores.

Quanto ao trabalho em condição escravizada, alienante, identificado nessa escritura de Carone — fardo que paradoxalmente se mostra compensador a quem o executa —, não seria demais recuperar as considerações de Ana Maria Machado; para quem os regimes autoritários mantêm o comportamento de associar a repressão a pequenos atos de permissões especiais, que acabam agradando a determinados tipos de pessoas:

Aos poucos, aprendi que proibições e atos de repressão são frequentemente acompanhados de autorizações especiais. Um sinal da ‘magnanimidade’ da pessoa poderosa que perpetra a violência. Além de ser um ato de força e covardia, do forte contra o fraco, a outra característica fundamental que os define é justamente essa: a arbitrariedade, a desigualdade perante a lei (Machado, 2014, p. 15. Tradução nossa).<sup>1</sup>

Também se inscreve no texto de Carone o foco ocular e os objetos metálicos. No terceiro fragmento, registra-se: “Creio que o fato se deve à redução do ângulo visual por parte do sujeito” (Carone, 1980, p. 19). Lê-se em outro trecho: “Este se faz mais rigoroso à proporção que seu tamanho decresce, possibilitando a percepção ideal de quem olha” (p. 19). E ainda: “Nesse sentido não admira que os clips caídos no assoalho emitam reflexos tanto mais nítidos quanto mais numerosos eles são. Acresce que a teia de raios metálicos encontra na parte interna da mesa a tela adequada às suas projeções” (p. 19-20). Metais e máquinas, apesar de não serem elementos naturais, permeiam e, em alguma

---

<sup>1</sup> No original: Poco a poco iba enterándome de que las prohibiciones y actos de represión suelen acompañarse de permisos especiales. Señal de la ‘magnanimidad’ del poderoso que está practicando la violencia. Además de ser un acto de fuerza y cobardía, del más fuerte contra el más débil, el otro rasgo fundamental que las caracteriza es justo ese –el arbitrio, la desigualdad ante la ley.

medida, influenciam a vida de suas personagens, que a eles se submetem mecanicamente; os clips de papel funcionam como elementos metaforizados que transmitem impressões, projetam na parte interna da mesa informações que viriam de esferas superiores, substituem o que seria uma comunicação real entre os chefes e seus subordinados.

Na quarta parte do conto, o narrador se fascina pelas abas das calças de um inspetor, que ele observa muito bem a partir da sua posição embaixo da mesa. Pode-se perceber, na descrição da barra da calça, o modo detalhado na exposição de aspectos de objetos, personificando-os. As dobras da barra da calça são alegoricamente comparadas às dobras do poder, recurso irônico e metafórico que Carone utiliza com frequência para, a partir de certas propriedades dos objetos, atribuir características subjetivas a seus personagens, como se essas marcas verificadas nos objetos expressassem a natureza de quem as possui. Tudo que pode ser observado representa algo que não seria interpretado dessa forma em situação convencional. Ocorre um processo de dar outro significado ao significante, associar novos conteúdos a objetos que, de outra maneira, não seriam interpretados dessa forma, ressignificar os objetos em um processo interpretativo metafórico, alienado e alienante, dentro de situação subalterna ou servil.

No quinto fragmento, continua-se com a montagem crescente de uma cena passada em quadros dentro do escritório, que auxilia o leitor a formar uma imagem de câmera da cena descrita. Nesse fragmento, a observação recai sobre os sapatos do supervisor, que são vistos de forma mais completa do que as barras da calça, em decorrência da posição embaixo da mesa. São descritos os adornos dos sapatos (suas fivelas à moda antiga brilham muito e causam no narrador calafrios premonitórios). As premonições sentidas pelo narrador, expostas no sexto fragmento, são relacionadas a fatos acontecidos há 15 dias, quando, após a conclusão de um relatório sobre gastos orçamentários, e devido a seu empenho e sua antiguidade no cargo, considera que provavelmente será agraciado com uma promoção. Afinal, sente-se parte do sistema e quer obedecer ao regulamento, produzir e ser reconhecido por sua produção em favor do regime estabelecido. Nesse ínterim, o desprezo aos colegas de trabalho é evidente, e reina um clima de concorrência, visando à realização do melhor serviço e o direito à ascensão. A subserviência cega é a regra e a competição está firmada, com o fito de agradar aos superiores invisíveis.

No entanto, após o supervisor verificar o relatório e constatar que ele havia feito correções importantes em itens que estavam errados, recebeu um pontapé vindo de cima da mesa, acertando-lhe as costas e fazendo-o cair prostrado no chão do escritório. Não

fica claro qual foi o motivo da reação do supervisor, pois, segundo o narrador, ele apenas corrigiu defeitos e vícios que constavam do relatório inicial, referentes a um anúncio que ouviu no rádio sobre alterações na contabilidade pública. Talvez, aqui, se possa inferir que a intenção da repartição, e dos relatórios gerados pelos empregados, era difundir informações falsificadas e, devido à ingenuidade de produzir informações verossímeis ouvidas no rádio, o narrador teria sido repreendido violentamente.

Esse episódio se assemelha ao comportamento padrão das ditaduras, em que a verdade é escondida ou modificada nos informes oficiais do governo e, em seu lugar, são fabricados dados falsos, a fim de enganar a opinião pública. O narrador olha em volta e pela primeira vez percebe quanto espaço há disponível no escritório, apesar da dor que sente em suas costas por conta do pontapé. Apesar de o narrador ter nesse momento um vislumbre de como é a vida no escritório, além dos limites da sua posição embaixo da mesa — e mesmo ficando maravilhado com o que pode ver —, decide voltar à sua antiga posição subalterna.

No sétimo e último fragmento, o narrador, depois de recolher-se novamente para debaixo da mesa, jamais recebe um novo trabalho, tampouco sua pretensiosa promoção, que provavelmente viria com uma medalha de reconhecimento, que ele tanto desejava, a ponto de sonhar com ela. Agora, ele fica embaixo da mesa sem fazer nada; a princípio, pensa que poderia ser uma retaliação pelo relatório, mas depois se conforma e considera que talvez seja uma deferência pelo trabalho bem-feito, de modo que possa usufruir de um período de merecido descanso — apesar de afirmar que padece pela falta do que fazer e que tem sentido pontadas que se irradiam pela nuca e para os lados com impiedade. O narrador, enfim, padece: sofre por ter fantasiado uma nova perspectiva, em que seria reconhecido pelo seu trabalho e até mesmo condecorado e promovido por isso. E assim o conto finaliza:

Naturalmente continuo no mesmo espaço apertado onde as colunas de madeira suportam a minha angústia. A diferença porém é que a dor no lombo agora modela meu ócio como um ofício: a tanto conduz a auto-complacência de um corpo acuado (Carone, 1980, p. 24-25).

## Conclusão

Do ponto de vista do narrador, no entanto, não há que se questionar a grandeza do desafio, porque quanto maior for o empreendimento, maiores serão as conquistas. Há de

se sublinhar que o mundo descrito por Carone é repleto de situações inusitadas, beirando, ou inserindo-se, em alguns casos, o surreal e o insólito. Esse cosmos sofre deformações, que são engendradas pelo sujeito cognoscente — e, nesse percurso de transformação e de entendimento do que é considerado real, permite-se criar uma nova realidade, exposta de maneira a atrair a atenção do leitor e a este ela se mostra possível, verossímil, (parece-lhe conhecida, mas ao mesmo tempo deslocada).

Para isso, o excesso é necessário, mostrar algo de uma forma que normalmente não é apresentada, que causa estranheza pelo exagero, pela disposição, utilização e colocação de objetos, pessoas e situações. Nesse sentido, a anormalidade é a normalidade, o impossível acaba se tornando possível e até o improvável acontece, para permitir ao leitor mais atento uma nova significação do real.

O uso de metáforas é largamente empregado para permitir ao leitor a formação mental de imagens variadas, que podem levar a múltiplas interpretações. A descrição dos fatos e das situações não é realizada de forma extensiva — a intenção é fazer com que o leitor use a sua imaginação e complemente o que está sendo narrado com elementos de sua própria depreensão. Em geral, a descrição de personagens e cenários acontece de maneira direta, sem intenção de situar o leitor nos acontecimentos que serão apresentados, em um formato que se aproxima bastante de *flashbacks* cinematográficos, que formam através do texto imagens visuais em que o receptor parece assistir à apresentação de algumas cenas da vida cotidiana.

No conto caroniano não existem muitas explicações, pois se iniciam diretamente no meio da ação, e o narrador, habitualmente em primeira pessoa, é elemento participante da trama, apesar de, em geral, não saber quase nada do que está sendo narrado. Sugere-se aqui, como em Kafka, o uso do narrador insciente, que é aquele que tem o mesmo nível de conhecimento do leitor, ou seja, nada sabe sobre o que está sendo narrado.

Nesse percurso, o narrador, que em algumas situações atua também como herói da intriga, em geral, não consegue atingir o seu objetivo. Mostra-se passivo e apático, em alguns graus até mesmo conformado com a sua situação, e está sempre à espera de uma solução que venha de algum lugar desconhecido. Esse recurso é, às vezes, acompanhado do uso do tom protocolar, a linguagem utilizada nesses momentos parece a que seria utilizada em situações formais do cotidiano, em que o uso do registro formal da linguagem é privilegiado em detrimento de uma narrativa mais fluida e objetiva. Essa escolha linguística causa estranheza ao leitor que se depara com situações contraditórias, em que

a situação não é formal, mas a linguagem utilizada é formal, acentuando a sensação de deslocamento, de desconforto, de coisa fora do lugar que o texto transmite.

A influência de Kafka é notada em vários aspectos da escrita dos contos caronianos e pode-se ressaltar, do ponto de vista temático, a similaridade da oposição entre o indivíduo, com sua personalidade, e as diversas contradições de um mundo administrado pelas relações sociais — com diversos estilos e protocolos — e o das relações profissionais. Os personagens de Carone travam batalhas metaforizadas com suas contrapartes, momentos em que somos levados a situações-limites de destruição, rebaixamento moral, submissão cega, oposição flagrante, em que o deslocamento e o desajustamento se tornam explícitos, propositais, inviabilizando a integração do personagem ao contexto narrado, com insatisfação constante (semelhante a uma ferida que nunca fecha e que volta a incomodar e perturbar o personagem no dia seguinte, e que continua assim por todos os dias, um labirinto em que o personagem está preso, enredado, e do qual não vê perspectiva de saída ou de solução).

## REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. Curto e denso. **Revista Veja**, São Paulo, p. 111-112, 31 de julho de 1980. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/acervo/>. Acesso em: 07 nov. 2025.

ARÊAS, V. A ideia e a forma: A ficção de Modesto Carone. **Revista CEBRAPE**, São Paulo, número 49, 1997. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remeate/article/view/8636050>. Acesso em: 7 nov. 2025.

CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Editora BestBolso, 2019.

CARONE, M. **Metáfora e montagem**. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CARONE, M. **As marcas do real**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1979.

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

CARONE, M. **Dias melhores**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CARONE, M. Posfácio. In: KAFKA, F. **O artista da fome / A construção**. Trad. e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARONE, M. Mimese e Contradição. Entrevista com Modesto Carone. **Rodapé**. Crítica de literatura brasileira contemporânea, São Paulo, n. 1, nov. 2001. Tenho o livro físico.

CARONE, M. Posfácio. *In: KAFKA, F. Essencial Franz Kafka*. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

CUNHA, M. Z.; MENNA, L. **Fantástico e seus arredores**: figurações do insólito. São Paulo: Editora da FFLCH, 2017.

ESSLIN, M. **O teatro do absurdo**. Trad. Barbara Heliodora e apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2018.

MACHADO, A. M. En las alas de la libertad. **REB**. Revista de Estudios Brasileños, Salamanca, v. 1, n. 1, 2014. Disponível em:  
<https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2386-4540/article/view/reb2014111324>. Acesso em: 10 nov. 2025

MARCUSE, H. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

RICOEUR, P. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

*Data de submissão: 09/07/2025*

*Data de aprovação: 04/10/2025*