

# TRANSTEXTUALIDADES: RESSONÂNCIAS E EFEITOS KAFKIANOS EM *POR TRÁS DOS VIDROS*, DE MODESTO CARONE

Rita de Cássia Silva Dionísio / UNIMONTES<sup>1</sup>

**RESUMO:** Franz Kafka (1883 – 1924, Áustria), escritor tcheco de língua alemã, conforme críticos diversos, autor da mais importante obra literária do século XX, escreveu, entre outros, *A Metamorfose* (1915) e *O Processo* (1925) – considerado a sua obra-prima. Modesto Carone (1937 – Sorocaba, São Paulo), crítico literário, tradutor, contista, escritor conhecido e elogiado pela crítica, publicou dois livros de crítica literária e cinco livros de ficção, entre os quais estão *As marcas do real* (1979), *Resumo de Ana* (1998) e *Por trás dos vidros* (2007), concluiu recentemente a tradução de toda a ficção de Kafka diretamente do alemão para o português. Para Carone, a sua tarefa de ficcionista está completamente relacionada à sua atividade de tradutor e crítico literário e o conjunto da sua vida literária só se completa com as obras de Kafka, de quem teria assimilado a linguagem enxuta, burocrática, protocolar. Nesta comunicação, a partir do conceito de transtextualidade, de Gerard Genette, pretende-se refletir sobre as ressonâncias e efeitos kafkianos presentes na obra *Por trás dos vidros*, de Carone, considerando a influência da experiência tradutora desse como forma de atualizar e renovar a obra literária do autor tcheco.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modesto Carone; Franz Kafka; Gerard Genette; tradução; transtextualidade; criação ficcional.

**ABSTRACT:** Franz Kafka (1883 – 1924, Austria), Czech writer of German language, according to diverse critics he is the author of the most important literary writings of the XX century, wrote, among others, *A Metamorfose* (1915) e *O Processo* (1925) - considered his masterpiece. Modesto Carone (1937 – Sorocaba, São Paulo), literary critical, translator, short story teller, writer knew and commended by critical published two literary critical books and five fiction books among them are *As marcas do real* (1979), *Resumo de Ana* (1998) e *Por trás dos vidros* (2007), he concluded recently the translation of all Kafka fiction directly from German to Portuguese. To Carone his work like fictionist is completely related to his activity like translator and literary critical and the combined of his literary life only is complete with Kafka writings, of whom have assimilated the dry, bureaucratic and protocol language. In this communication, from the concept of transtextuality by Gerard Genette, it intends to reflect about the Kafka's resonances and effects in Carone's narrative *Por trás dos vidros*, considering the influence of the translator experience of him like a way of up date and renew the literary writings of the Czech writer.

**KEY WORDS:** Modesto Carone; Franz Kafka; Gerard Genette; translation; transtextuality; fictional creation.

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura no Departamento de Comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES; Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG; Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB, desenvolvendo pesquisa sobre a pós-modernidade nas narrativas de Modesto Carone, a partir da influência da experiência do autor como tradutor de Franz Kafka. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG (Programa de Capacitação de Recursos Humanos – PCRH). E-mail: <cassiadionisio@hotmail.com>

## I – INTRODUÇÃO

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

Modesto Carone, In *Lição de Kafka*.

Essa epígrafe constitui-se o primeiro parágrafo do texto “Alguns comentários pessoais sobre a tradução literária”, de Modesto Carone, publicado pela primeira vez na *Folha de São Paulo*, em 20 de setembro de 1986, e será a partir dela que discutiremos o tema proposto para esta comunicação.

Escritor, conforme críticos diversos, da mais importante obra literária do século XX, Franz Kafka (1883 – 1924, Áustria), é autor de contos e romances, dos quais os mais conhecidos são *A Metamorfose* (1915), *O Castelo* (1922) e *O Processo* (1925) – este último, considerado a sua obra-prima.

Modesto Carone (1937 – São Paulo, Brasil), crítico literário, tradutor, contista, escritor conhecido e elogiado pela crítica, publicou dois livros de crítica literária – *Metáfora e Montagem* (1974) e *A Poética do Silêncio* (1979) – e cinco livros de ficção – *As marcas do real* (1979, Prêmio Jabuti de 1980), *Aos pés de Matilda* (1980), *Dias Melhores* (1984), *Resumo de Ana* (1998, prêmio Jabuti 1999) e *Por trás dos vidros* (2007), e concluiu recentemente a tradução de toda a obra de Kafka diretamente do alemão para o português.

A ficção de Modesto Carone configura-se como representação de fatos traumáticos e inverossímeis, que exploram inusitadas situações limites vivenciadas pelo sujeito contemporâneo. O autor admite que suas obras são bastante influenciadas por Kafka – de quem é tradutor – e que, como aquele escritor, seus textos tratam com técnicas “estrangeiras” a realidade da qual não se pode escapar: há um mundo cada vez mais institucionalizado e possível de ser focado pela arte, porque ela se opõe e critica a realidade de onde partiu. Para Carone, na literatura, há uma distância entre a arte e o mundo empírico e, por isso, naquela há um ponto de vista privilegiado de crítica<sup>2</sup>.

Neste texto, a partir do conceito de transtextualidade, de Gerard Genette, e da análise de textos das obras *Narrativas do espólio*, de Kafka, e *Por trás dos vidros*, de Carone, refletiremos sobre a influência da experiência de Carone como tradutor de Kafka como forma de atualizar e renovar a obra literária do escritor tcheco, fazendo com que a obra do brasileiro se configure o que Genette nomeia como “literatura de segunda mão”.

## II - MODESTO CARONE: RUMORES DE UM TEMPO EM CRISE

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

As narrativas de Modesto Carone aqui analisadas – escritas, em sua grande maioria, na época da Ditadura Militar – são elaboradas com personagens prisioneiros, amantes contraditórios,

---

<sup>2</sup> CARONE, 2008.

perversos, alcoólatras, escritores de mídia, torturadores e torturados, suicidas, que são ou se comportam como funcionários de segunda classe, regulados pela burocracia oficial. As principais referências do autor são calçadas na retórica de repressão política da época e em seus chavões jornalísticos espelhados nas medidas provisórias editadas pelo governo, optando por trabalhar no nível dos fenômenos com suas minúcias e fragmentos, expondo, assim, o aspecto matizado e geral que a alienação pode ter<sup>3</sup>. Há, em seus contos, algo de provocador, inquietante e, não poucas vezes, uma aparência misteriosa, margeando o absurdo. Os contos representam os rumores e tensões de um tempo de crise. A utilização de metáforas como recurso constante, possibilita uma plurissignificação da linguagem, reforçando a idéia do texto como um enigma.

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

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

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

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

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

Do livro *Aos pés de Matilda* (1980, São Paulo, Summus) foram extraídos os seguintes contos: “Bens familiares”, “A força do hábito”, “Ponto de vista”, “Encontro” e “Matilda” (o último, publicado anteriormente com o título “Aos pés de Matilda”). Esses contos trazem sujeitos solitários – às vezes claustrofóbicos – que, em dias cinzentos, percorrem viadutos e caminhos urbanos ladeados de casas, muros e edifícios, como se procurassem uma meta. Entretanto, não a encontram, pois, alienados, não são, sequer, capazes de identificar o que procuram. Barulhos de corpos caindo sobre as pedras do calçamento, olhares ofuscados pela intensidade das luzes da

---

<sup>3</sup> ARÊAS, 1997, p.120.

cidade, corpos cansados dos mal-estares cotidianos que se entregam pesadamente às molas de um colchão são cenas que incitam os sentidos do leitor, possibilitando, assim, a elaboração de uma narrativa sinestésica. O conto “Matilda” apresenta-se como um ponto extremo da deformação, ao trazer um narrador que, ora adulto, ora criança, perde a noção da realidade ao fixar o seu olhar nos pés de Matilda que “eram grandes demais; vistos contra a parede pareciam dois píncaros distantes”<sup>4</sup>.

Do livro *Dias melhores* (publicado em 1984, em São Paulo, pela Brasiliense, com dezoito contos divididos em três partes,) quinze estão em *Por trás dos vidros*. São narrativas em que, por exemplo, a esperança apresenta-se na forma de um homem sitiado em sua própria casa, acostumando-se e sentindo falta dos tiros de um anônimo. O conto “O assassino ameaçado” – que em sua primeira publicação em 1984 trazia como subtítulo “alusões a partir do quadro de Magrite” – analisa o fato de que não pesa a menor ameaça sobre o assassino ameaçado; alguns desses contos pretendem dissecar as relações entre o masculino e o feminino, “numa galeria de mulheres cuja proximidade nunca existe, só uma estranheza radical”. No conto “O ponto sensível”, “a geografia e o espaço urbanos – São Paulo, o Largo do Arouche, o mercado das flores, a rua, o prédio, um apartamento comum, o corredor, as escadas – se ampliam como uma fantasmagoria insuportável, que o personagem asmático percorre como no pior dos pesadelos”<sup>5</sup>. Além dos contos citados, *Por trás dos vidros* apresenta também os seguintes textos, já publicados em *Dias melhores*: “Dias melhores”, “Corte”, “Janela aberta”, “O espantalho”, “Virada de ano”, “O som e a fúria”, “Rodeio”, “Determinação”, “A tempestade”, “Subúrbio”, “Rito sumário”, “Fim de caso” e “Escombros”.

Do livro *As marcas do real* (livro de 1979, publicado no Rio de Janeiro pela Editora Paz e Terra) composto, na época, por 22 narrativas, 18 foram republicadas em *Por trás dos vidros*: “As faces do inimigo”, “Noites de circo”, “Choro de campanha”, “Mabuse”, “Pista dupla”, “As marcas do real”, “Fendas”, “Águas de março”, “Sagração da primavera”, “Eros e civilização”, “Crime e castigo”, “Vento oeste”, “O cúmplice”, “Duelo”, “O jogo das partes”, “Reflexos”, “A manta azul” (ou “De bruxos”) e “Utopia do jardim-de-inverno”.

Em comentário sobre *As marcas do real*, Antonio Candido afirma que:

As idéias que vêm ao espírito lendo estes textos de Modesto Carone são a de corda esticada e a de fio da navalha. O equilibrista andando com tranquilidade, embora cautelosamente, na superfície arisca que quase não existe, que pode fazê-lo cair a cada instante para um lado ou outro do abismo. O abismo, no caso, é o insignificante, isto é, o que não forma sentido nenhum, dissolvendo-se na assemia do nada. Meio sem fôlego, o leitor acompanha o autor no seu caminho.<sup>6</sup>

André Bueno, em seu ensaio “O mosaico da memória” (2005), considera que:

[...] nos contos de *As marcas do real* lê-se o pesadelo narrado com uma linguagem poética e precisa. Cria-se uma estranheza radical, narrando a alienação por dentro. No fio da navalha, na corda bamba, à beira da queda e do abismo, vai seguir, vai cair. Não que vá cair na falta de sentido. As marcas do real são essas mesmo: a solidão, a falta de sentido, o pesadelo, a distância

---

<sup>4</sup> CARONE, 2007, p. 59.

<sup>5</sup> BUENO, 2005, p. 163.

<sup>6</sup> CANDIDO apud BUENO, 2005, p. 162.

imensa que separa os que estão mais próximos, o incrível peso das coisas e da vida de todo dia. Parece um pesadelo ao modo de Kafka.<sup>7</sup>

Os personagens apresentados nas narrativas caroneanas, em sua incomparável impossibilidade de se representarem como pessoas, parecem transitar entre muitos universos: sonho/realidade, cenários cobertos por água, escuridão, tempestade, móveis que se agridem e mudam de lugar, pêlos, pupilas, olhos, pés de impensadas proporções – o que funciona como composição de um contexto de profundo estrangulamento do sujeito contemporâneo. Os textos do autor são, como ele mesmo afirma, produto da observação atenta da realidade pós-moderna, fruto da experiência.

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

A propósito da referência a Kafka em artigo do pesquisador André Bueno em que se analisa a obra de Carone, parecer importante lembrar que as obras literárias, desde a invenção do livro, jamais apresentaram à sociedade um texto despido, carente. Ao contrário, o texto é sempre cercado de notas e informações que o completam e/ou o protegem em relação ao público, conforme o propósito do autor.

Como se verá nesta comunicação, as relações que aqui se estabelecem entre Carone e Kafka, em uma perspectiva pós-moderna da elaboração da arte, no sentido da influência que Carone sofre de Kafka ao traduzir suas obras, parecem ser de considerável importância para os estudos literários contemporâneos.

### III - FRANZ KAFKA E O MUNDO DO IMPONDERÁVEL

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

Modesto Carone, In *Lição de Kafka*

Franz Kafka fez parte, junto com outros escritores da época, da chamada Escola de Praga, movimento que, em sua essência, era uma maneira de criação artística alicerçada em uma grande atração pelo realismo, uma inclinação à metafísica e uma síntese entre uma racional lucidez e um forte traço irônico, e incorporou à sua escrita o sistema burocrático em que vivia, recriando, na ficção, o estilo protocolar como forma de registro e ironia. A obra do autor possui um olhar direcionado para aspectos como a justiça, a opressão burocrática das instituições e a fragilidade do homem comum frente a problemas cotidianos.

---

<sup>7</sup> BUENO, 2005, p. 163.

Criador de personagens inscientes<sup>8</sup>, Kafka é considerado o autor da maior novela da literatura (*A Metamorfose*) e, em suas obras, o escritor fala, com humor, sensibilidade e sensualidade, de experiências marcadas por frustrações e inquietudes, e cria mundo em que se deve cumprir com precisão a lei que se desconhece – como em *O Processo*. De acordo com Carone,

toda a importância da obra de Kafka, toda a sua força, não vem propriamente da história contada, mas sim da sua coerência e da sua extraordinária unidade, do seu timbre particular inconfundível. [...] É sempre uma mesma voz que fala, é sempre uma mesma voz que se pode reconhecer, mas na verdade não se ouve senão essa voz, e essa voz é inteligível de imediato, mas não é possível dizer o que ela de fato exprime, apesar da angústia, da desolação, do humor e da falta de saída do entrecho.<sup>9</sup>

Com motivos que se alternam entre a condenação e a morte, as narrativas criadas por esse judeu tcheco que escrevia em alemão possuem como matéria e motivo as crises do sujeito que caminhava nas ruas das metrópoles de sua época, aprisionado em um mundo obscuro e sem redenção, como por exemplo: um homem metamorfoseado em inseto defronte à arrasadora realidade contemporânea, um homem julgado e condenado à morte sem compreender a dinâmica de seu processo.

O pesquisador Élcio Loureiro Cornelsen, em seu artigo “O estilo de um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka”, elabora uma breve, entretanto excepcional reflexão sobre alguns textos de Kafka e afirma que, “grosso modo”, pode-se dizer que o universo kafkiano se configura como um mundo de opressão e angústia, em que o protagonista, único foco de lucidez, anda em círculos<sup>10</sup>. Os textos de Kafka manifestam o que se poderia nomear como sabedoria “vazia”: uma “escritura que, por estar condenada a ser solta, lança uma ponte para o impossível”.<sup>11</sup>

Em “Teses sobre o conto”<sup>12</sup>, Ricardo Piglia afirma que o conto clássico narra em primeiro plano a história 1 e constrói em segredo a história 2. A arte do contista consistiria em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconderia uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. O surpreendente seria quando, ao final, a história secreta se revelasse. Conforme Piglia, Kafka conta com clareza e simplicidade a história secreta e narra sigilosamente a história visível até transformá-la em algo enigmático e obscuro. Esta inversão constitui-se o que se pode nomear como “kafkiano”.

Para Carone, entretanto, como se percebe na epígrafe acima, kafkiana é a situação ilimitada de alienação do sujeito, que não possui livre arbítrio, mas se subjugava a um poder incompreensivelmente determinante.

*Narrativas do espólio*<sup>13</sup> (Companhia das Letras, 2002) reúne trinta e um textos escritos de 1914 a 1924 que o autor nunca viu publicados em vida. As peças – que foram selecionadas por

---

<sup>8</sup> Diferentemente do narrador onisciente, aquele que narra, em Kafka, “diante do impasse moderno da perda da noção de totalidade, não sabe nada, ou quase nada, do que acontece – do mesmo modo, portanto, que o personagem.” (CARONE, 2009, p. 65.)

<sup>9</sup> AMANCIO, 2000.

<sup>10</sup> CORNELSEN, 2005, p. 244.

<sup>11</sup> MANDELBAUM *apud* CORNELSEN, 2005, p. 247.

<sup>12</sup> PIGLIA, 2004, p. 89-92.

<sup>13</sup> “o mestre-escola da aldeia”, “Blumfeld, um solteirão de meia idade”, “A ponte”, “O caçador Graco”, “Durante a construção da muralha da China”, “A batida no portão da propriedade”, “O vizinho”, “Um cruzamento”, “Uma confusão cotidiana”, “A verdade sobre Sancho Pança”, “O silêncio das sereias”, “Prometeu”, “O brasão da cidade”, “Posêidon”, “Comunidade”, “À noite”, “A recusa”, “Sobre a questão das leis”, “O recrutamento das tropas”, “A

Modesto Carone – são breves e enigmáticas como epigramas, e manifestam uma sabedoria disfarçada, na medida em que a forma diminuída serve de veículo para tratamento de grandes questões<sup>14</sup>. Ao lado de outras coletâneas, esses textos teriam garantido ao autor um lugar de destaque na literatura mundial como um dos maiores criadores de narrativas breves já conhecidos além de, especialmente, ser também considerado um clássico da literatura alemã. Várias dessas narrativas possuem o que se pode considerar como um tipo de composição característico de Kafka: uma frase simplesmente introdutória; uma frase que esquematiza a trajetória da personagem; e uma última frase fulminante, que corta a história no ar.

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

[...] é justamente essa estratégia artística que articula, no plano da construção formal, a consciência alienada do homem moderno, constringido a percorrer às cegas os caminhos de uma sociedade administrada de alto a baixo, onde os homens estão concretamente separados não só uns dos outros como também de si mesmos.<sup>15</sup>

Na análise da obra kafkiana, há que se considerar alguns importantes fatos que, de forma evidente ou não, atravessam o fio do discurso: o autor era conhecedor profundo da tradição judaica, e foi também influenciado pela religiosidade eslava e por escritores como Kierkegaard, Pascal, Freud e Robert Walser, entre outros. Outro fato importante estreitamente ligado à elaboração de sua obra é que ordenou, em testamento, ao seu amigo Max Brod, que queimasse todos os seus originais e que não reimprimisse os textos já publicados – fato esse que evidencia a relação da vida do autor com sua obra, feita, em sua maior parte, de fragmentos<sup>16</sup>.

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

#### **IV - TRANSTEXTUALIDADES: RESSONÂNCIAS E EFEITOS DE KAFKA EM CARONE**

*Sem prejuízo de outras atividades, como a de jornalista e professor universitário, com algumas incursões pela crítica e pelo ensaio, a tradução marcou a minha carreira de escritor. Devo dizer, com a modéstia possível, que*

---

prova”, “O abutre”, “O timoneiro”, “O pião”, “Pequena fábula”, “Volta ao lar”, “A partida”, “Advogados de defesa”, “Investigações de um cão”, “O casal”, “Desista!”, “Sobre os símiles”.

<sup>14</sup> CARONE, 2009, p. 140.

<sup>15</sup> CARONE, 2009, p. 17.

<sup>16</sup> CASTRO, 1997, p. 264.

*meu interesse maior sempre foi a ficção. Mas há muitos anos ele se tornou inseparável da tradução. [...] o prêmio para a insistência e a tenacidade de quem traduz – a descoberta e a viagem pelo laboratório de um escritor. É aqui que fervilham e se codificam tanto a imaginação poética como as marchas da escrita que objetiva essa imaginação.*

Modesto Carone, In *Lição de Kafka*.

A inscrição acima, de Carone, de certa forma, conduz à afirmativa de que os textos, em geral, são compreendidos como construções polifônicas, em que várias vozes se cruzam e se neutralizam em um jogo dialógico, o qual evidencia também uma teia de diversas ideologias. Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), define o texto literário como um “mosaico”, uma construção caleidoscópica e polifônica. Esse conceito estimulou a reflexão sobre a produção do texto e sobre a forma como ele absorve as vozes da história que escuta.

Julia Kristeva, na década de 1960, chegou à noção de “intertextualidade”, que designaria o processo de produtividade do texto literário, a partir da idéia de que todo texto é absorção e transformação de outro texto. Nesse sentido, o processo da escrita seria, então, resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior – o que possibilita afirmar que um texto é, portanto, absorção e réplica a outro texto – ou a vários outros.

Para Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*<sup>17</sup>, o mais inegável sucesso do texto contemporâneo são as citações que o leitor faz no texto, as paradas, as reticências, os obstáculos de sua leitura. Entregando-se à leitura, ele aceita todas as citações que lhe queiram impor, sejam elas provenientes ou não de sua própria leitura, de sua própria competência. O texto concede ao leitor uma única liberdade: a da acomodação. Ele deve acomodar o texto e nele se acomodar, encontrando o lugar de onde o texto lhe seja legível, aceitável. Não se pode exigir do leitor que esse lugar lhe seja inteiramente desconhecido no momento em que abre um livro: um livro que não ofereça nenhum ponto de acomodação, que subverta todos os nossos hábitos de leitura, que não exija nenhuma competência especial, mas as ultrapasse todas, é-nos completamente inaceitável.

Toda citação, conforme Compagnon<sup>18</sup>, é primeiro uma leitura – assim, como toda leitura, enquanto grifo, é citação – mesmo quando a consideramos no sentido mais trivial: já lemos, outrora, a citação que fazemos, antes de ela ser citação.

A análise dessa produtividade leva à investigação sobre as relações que os textos estabelecem entre si e à verificação da presença de um texto em outro, através dos procedimentos de absorção das várias vozes – reflexões que conduzem, também, às análises sobre a tradução de uma obra, ao aparato crítico que a acompanha, aos dados da edição, entre outros aspectos.

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

A tradução, nesse sentido, é também uma criação, considerando que o tradutor – principalmente em se tratando de texto literário – necessita de habilidades e competências específicas para a tarefa complexa que desenvolve no processo tradutório, envolvendo inclusive a

---

<sup>17</sup> COMPAGNON, 1996, p. 18-9.

<sup>18</sup> COMPAGNON, 1996, p. 17.



produção e recepção de textos e a tomada de decisões na recriação de um texto em uma nova língua e cultura. Assim, a tradução – que exige engajamento, responsabilidade, pois que “tarefa” – teria como finalidade exprimir a relação mais íntima entre as línguas: restituir, em uma experiência pós-babélica, o sentido ao texto original, cujo elo ou obrigação da dívida passa entre dois textos, duas produções, duas criações.

No caso de Modesto Carone, esta tarefa tradutora é praticamente simultânea à criação de seus próprios textos ficcionais, o que, evidentemente, determina a influência kafkiana em sua criação literária<sup>19</sup>.

Gerard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006)<sup>20</sup>, afirma que o objeto da poética não seria o texto, considerado na sua singularidade, mas o arquiteyto, ou a arquiteytoalidade do texto, isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros, literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. Mais amplamente, pode-se dizer que este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que se definiria como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos”.

Para explicitar a sua tese, Genette propõe cinco tipos de relações transtextuais, enumeradas em uma ordem crescente de abstração, implicação e globalidade<sup>21</sup>. O primeiro é a *intertextualidade*, explorado, há alguns anos, por Julia Kristeva, e fornece ao autor o seu paradigma terminológico. Genette define-o de maneira restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal seria a prática tradicional da *citação*; sua forma menos explícita e menos canônica seria a do *plágio*, que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal seria a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.

O estado implícito do intertexto se constituiria o campo de estudos privilegiados de Michel Riffaterre, que definiu, em princípio, a intertextualidade de maneira mais ampla do que a que Genette elabora e aparentemente extensiva a tudo o que este nomeia como transtextualidade: para Riffaterre, o intertexto seria a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outra, que a precedera ou a sucedera, chegando até a identificar, em sua abordagem, a intertextualidade (como Genette faz com a transtextualidade) à própria literariedade: “A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido”<sup>22</sup>. Porém, a esta ampliação teórica corresponderia uma restrição de fato, pois as relações estudadas por Riffaterre são sempre da ordem de micro-estruturas semântico-estilísticas, no nível da frase, do fragmento ou do texto breve, geralmente poético. O “traço” intertextual, segundo Riffaterre, seria, então, (como a alusão) mais da ordem da figura pontual (do detalhe) que da obra considerada na sua macro-estrutura, campo de pertinência das relações que Genette estuda. As pesquisas de Harold Bloom, em *A angústia da influência*<sup>23</sup>, sobre os mecanismos da influência,

---

<sup>19</sup> CARONE, 2009, p. 106-115.

<sup>20</sup> Extratos traduzidos do Frances por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006.

<sup>21</sup> Para as finalidades desta exposição, os tipos de relações intertextuais enumerados por Genette serão reproduzidos, quase que integralmente.

<sup>22</sup> RIFFATERRE, 1982. *Apud* GENETTE, 2006: p. 9.

<sup>23</sup> Rio de Janeiro: Imago, 2002.

apesar de conduzidas por uma abordagem completamente distinta, incidem sobre o mesmo tipo de interferências, mais intertextual que hipertextuais.

O segundo tipo de transtextualidade descrito por Genette é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: seriam título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato e por vezes um comentário, do qual o leitor nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. Genette aponta como exemplo de *paratexto* o caso de *Ulisses*, de Joyce, pois, quando da sua pré-publicação em fascículos, esse romance dispunha de títulos de capítulos que evocavam a relação de cada um deles com um episódio da *Odisséia*: “Sereias”, “Nausica”, “Penélope”, etc. Quando ele é publicado em livro, Joyce retira esses intertítulos, que são, entretanto, de uma significação fundamental. Esses subtítulos suprimidos, porém não esquecidos pelos críticos, fazem ou não parte do texto de *Ulisses*? Genette considera essa questão tipicamente de ordem paratextual. Desse ponto de vista, o autor afirma que o “pré-texto” dos rascunhos, esboços e projetos diversos, pode também funcionar como um paratexto. Nesse sentido, Genette se pergunta: como devemos ler um texto póstumo no qual nada nos diz se e como o autor o teria publicado se estivesse vivo? Pode acontecer também de uma obra funcionar como paratexto de outra. Assim, o autor argumenta que a paratextualidade seria, sobretudo, “uma mina de perguntas sem respostas”.

Gerard Genette, em *Seuils*<sup>24</sup>, já concedera a essas informações que cercam um texto – a apresentação editorial, o nome do autor, título, dedicatória, epígrafes, notas e prefácio – a denominação de *paratextos*. Segundo o autor, esses paratextos possuem informações que não podem ser olvidadas, mas que só adquirem real sentido se destinadas a um leitor atento.

No que concerne aos paratextos, far-se-ão, neste artigo, parênteses para algumas considerações sobre à epígrafe de Theodor Adorno utilizada por Carone em *Por trás dos vidros*.

A epígrafe – desencadeadora de todo o texto que a sucede – é um tipo de citação que aparece na abertura de um texto, logo após o título, servindo-lhe como moldura ou comentário introdutório, com o propósito de reafirmar o ponto de vista do texto que introduz ou apresentando-se como uma síntese do tema desenvolvido. Para Compagnon<sup>25</sup>, a epígrafe “é a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas”. Na borda do livro, a epígrafe seria um sinal de valor complexo, um índice, mas, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação. Mais que isso, ela seria uma imagem, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor. A epígrafe seria, ainda, uma condensação do prefácio cuja forma foi definitivamente dada por Descartes. Nela, o autor mostra as cartas. Sozinha, no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contra-senso – infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela seria um grito, uma palavra inicial, um “limpar de garganta” antes de se começar, realmente, a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé: “eis aqui a única proposição que mantereí como premissa, não preciso de mais nada para me lançar”<sup>26</sup>. Base sobre a qual repousaria o livro, a epígrafe seria uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares.

---

<sup>24</sup> GENETTE, 1987, p. 239.

<sup>25</sup> COMPAGNON, 1996, p. 79.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 79-80.

Para Genette<sup>27</sup>, a epígrafe teria a função de comentário, às vezes, decisivo. Ela seria uma justificativa do título e não do texto, um gesto mudo, cuja interpretação dependeria do leitor.

Reputado o vigor das epígrafes e a sua faculdade de operar na construção dos sentidos de um texto, a citação “Quando mergulhamos em nós mesmos não descobrimos uma personalidade autônoma desvinculada de momentos sociais, mas as marcas do sofrimento do mundo alienado”, de Adorno, permite e, de certa forma, ratifica o que se disse anteriormente sobre o fato de que os contos de Modesto Carone em *Por trás dos vidros* representam, ficcionalmente, a alienação e o estrangulamento do sujeito contemporâneo, para o qual não há alternativas de indulgência e misericórdia.

O terceiro tipo de transcendência textual, à qual o autor chama de *metatextualidade*, é a relação, chamada mais corretamente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo, ou sem mesmo nomeá-lo. É, por excelência, a relação crítica. Genette afirma que certos metatextos críticos e a história da crítica como gênero já foram muito estudados, mas talvez não se tenha considerado com toda a atenção que merece o fato em si e o estatuto da relação metatextual.

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

Como no texto de Genette, por uma questão de coerência, também adiamos a referência ao quarto tipo de transtextualidade – *hipertextualidade*. O autor entende por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chama *hipertexto*) a um texto anterior A (que chama *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora – *brota* – e no uso da negativa, Genette considera esta definição provisória, ou seja, como uma noção geral de texto de segunda mão ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto “fala” de um texto. Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta (ao fim de uma operação que Genette qualifica, ainda provisoriamente, de *transformação*) e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. O hipertexto seria mais freqüentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra, por assim dizer, automaticamente no campo da literatura.

Neste sentido, a ficção de Carone seria um hipertexto da ficção de Kafka: não poderia existir da forma que existe sem a ficção do escritor tcheco. A análise da perspectiva narrativa, dos

---

<sup>27</sup> GENETTE, 1987, P. 145.

temas e da forma literária presentes nos contos dos livros *Narrativas do espólio*<sup>28</sup>, de Kafka, e *Por trás dos vidros*<sup>29</sup>, de Carone, conforme já se demonstrou, exemplifica o processo de absorção dos procedimentos kafkianos por Carone.

Em *Por trás dos vidros* conforme dito anteriormente – Modesto Carone reúne, além de contos inéditos, grande parte dos textos de *As marcas do real* (1979), *Aos pés de Matilda* (1980) e *Dias Melhores* (1984), obras que são um marco da recente narrativa breve brasileira. Assim como em Kafka, os personagens caroneanos transitam entre a realidade e o surrealismo, explicitando, de forma instigante, as experiências cotidianas. Em vários contos, a finalidade e a razão do olhar permanecem, até o final, como enigma<sup>30</sup>; as narrativas sugerem uma extrapolação do sensível e, simultaneamente, a materialização dessa sensibilidade.

Há, nos contos – mesmo aqueles em que transitam quimeras e sonhos – um realismo intenso. Não, evidentemente, o realismo objetivo do século XIX, mas um realismo problematizado, de mudanças constantes de perspectivas, de cenas e sequências de eventos em que a caracterização das personagens, a encenação narrativa, seus entrecchos, desencadeiam uma multiplicidade de leituras, de visões parceladas que, como em Kafka, revelam a existência de um sujeito encarcerado.

Nessa perspectiva de análise – cujo suporte teórico é a teoria dos palimpsestos, de Gerard Genette – a ficção de Modesto Carone constitui-se, certamente, uma literatura de segunda mão. Essa tese se baseia, também, na afirmativa do próprio autor, para quem a sua tarefa de ficcionista está completamente relacionada à sua atividade de tradutor e crítico literário e o conjunto da sua vida literária só se completa com as obras de Kafka, de quem teria assimilado a linguagem enxuta, burocrática, protocolar.

## V- CONCLUSÃO

Consoante ao que foi demonstrado neste artigo, um texto literário constrói-se como um artefato composto de partes diversas, às vezes distintas, de pequenos fragmentos da história. Nesse sentido, é evidente que as fontes dos textos caroneanos estão pulverizadas em forma de gotas tênues nas vivências e leituras do autor ao longo de sua vida, em suas viagens pelo mundo, em suas experiências como professor e ensaísta, em sua percepção meticulosa do que se tem produzido na literatura e no cinema universal, por exemplo – fato que se pode comprovar por meio da análise das epígrafes, títulos e referências diversas presentes em sua ficção.

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

Os dois livros citados neste artigo servem para demonstrar que a tradução de Kafka – mas, antes disso, a leitura acurada dos textos desse autor – estão na gênese da criação ficcional de

---

<sup>28</sup> KAFKA, 2002.

<sup>29</sup> CARONE, 2007.

<sup>30</sup> SANTIAGO, 1989, p. 49.

Carone que, por meio da intuição sensível de uma tarefa concebida como labor especializado, que exige dedicação pertinaz e criativa, presentificou, em seus textos, ambientes, personagens e motivos kafkianos.

## VI - REFERÊNCIAS:

AMÂNCIO, Moacir. *Carone Kafka: A Angústia de Modesto Carone, o tradutor brasileiro de Kafka*, por Moacir Amâncio. Jornal O Estado de São Paulo, 2 de julho de 2000. Disponível em: <[http://www.germinaliteratura.com.br/coluna\\_moaciramancio2.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/coluna_moaciramancio2.htm)> Acesso: 8 out. 2008.

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

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Karlheinz Barck et. al. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, s/d.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

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

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

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

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

CASTRO, Manuel Antônio de. *Der Prozess e a arte - Anotações para uma poética de Kafka*. *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte (Centro de Estudos Literários/UFMG), v. 5, p. 263-280, out. 1997.

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

CORNELSEN, Elcio Loureiro. “O estilo de um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka.” In: PERES, Ana Maria Clark et al. (Org.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de UFMG, 2005. p. 235-249.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 8-15.

GENETTE, Gerard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

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

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto.” In: *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno.” In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

