

A DIALÉTICA DA DOMINAÇÃO DE CLASSE EM “INTRANSITIVO”, DE MAFRA CARBONIERI

CÁSSIO TAVARES*
GUSTAVO ARNT**

RESUMO

Neste artigo examinamos o conto “Intransitivo”, de Mafra Carbonieri, pelo prisma da dialética de forma e conteúdo (Hegel), tal como operacionalizada por Adorno, Benjamin e Peter Szondi. Por essa via detectamos no conto a função estruturante da dominação de classe, internalizada no modo de narrar pela formalização estética da dialética sujeito-objeto, que se desdobra nas oposições público-privado e narrar-descrever (Lukács).

PALAVRAS-CHAVE: dialética forma-conteúdo, dominação de classe, conto brasileiro, Mafra Carbonieri.

O conto “Intransitivo”, de Mafra Carbonieri, é publicado na coletânea *Contos da repressão*, organizada por Fábio Lucas (1987, p. 10), definindo assim o tema da repressão:

Mas o Estado é uma organização do poder, do poder de uma classe ou de um grupo. Daí tornar-se um Estado conservador, defensivo. Pratica uma violência preventiva contra qualquer tipo de modificação que afete a titularidade do poder. A essa força generalizada de defesa chamamos Repressão. Na Repressão se dá a utilização da violência física e psicológica de modo sistemático, não legitimada e consensual, para a interdição de determinada faixa do poder. Numa microanálise, diríamos que são práticas que vedam o acesso ao desejo. Daí o sentido dos *Contos da Repressão*, narrativas dos processos violentos de tomada ou de negação do poder.

Somente de passagem, observemos que o uso de maiúscula inicial no vocábulo “Repressão” o converte em nome próprio que sugere, de saída, certo conjunto de funções e estruturas do Estado resultante do golpe de 1964, que mal começávamos a superar quando da publicação

do volume em discussão. Isso particulariza o contexto, que já fica pressuposto. A dominação de classe é, aliás, aqui, dominação de classe à brasileira.

Mas nossa reflexão aqui nasce de outra observação: Lucas assenta explicitamente no plano do conteúdo o critério de seleção para os contos da coletânea – eles narram “processos violentos de tomada ou de negação de poder”. Nosso propósito neste trabalho é demonstrar que, no conto “Intransitivo”,¹ o arranjo *formal* é no mínimo tão decisivo para elaboração do tema da violência quanto o conteúdo direto – mais que isso: o sentido do conto como totalidade se produz na dialética *forma-conteúdo*.

As dimensões *forma* e *conteúdo* são quase sempre pressupostas nos Estudos Literários e raramente trabalhadas explicitamente em sua recíproca determinação: em geral, prevalece a dicotomia sobre a dialética. Há exceções honrosas, dentre as quais sobressai o estudo de Peter Szondi sobre o drama moderno. Nele, o autor demonstra como o movimento de constituição histórica das formas teatrais se explica pela emergência de novos conteúdos que, se por um lado tornaram-se socialmente relevantes, por outro, entram em choque com aquilo que as formas disponíveis pressupõem, o que dá início a um gradual ajustamento (pela experimentação formal) da forma ao novo conteúdo, cuja expressão artística se tornou histórica e socialmente necessária. Se Hegel assevera que “as verdadeiras obras de arte só são precisamente aquelas cujo conteúdo e cuja forma se mostram como *inteiramente idênticos*” (1995, p. 254, grifo nosso), Szondi nos mostra que o estudo de obras em que eles estão em contradição pode ser talvez mais revelador das dinâmicas de produção histórica de formas estéticas novas (2001, p. 24-26).

Entretanto, a discussão da hipótese da identidade de forma e conteúdo permanece estranha para nós, profissionais dos Estudos Literários, parece que fomos formados para ver nessas categorias substâncias incomensuráveis, de modo que a fórmula hegeliana se nos afigura, mais que enigmática ou esotérica, sem sentido.² Mas sua operacionalização eficaz nos Estudos Literários não é nova: ela está na *Origem do drama barroco alemão*, de Benjamin (1984), e se define de modo lapidar na fórmula de Adorno que define *forma* como *conteúdo sedimentado* (1988, p. 15). Seja como for, fato é que, ressalvadas essas

exceções, a dialética hegeliana de forma e conteúdo não rendeu os frutos que prometia, na medida em que, até onde sabemos, não tem orientado a leitura crítica de obras literárias. Neste trabalho pretendemos, a par da análise da representação da violência de classe no conto em foco, contribuir para a superação dessa lacuna.

O PÚBLICO, O PRIVADO E A APROPRIAÇÃO DA FORMA NARRATIVA

“Intransitivo”, de Maфра Carbonieri, ambientado no que talvez tenha sido o período mais violento da Ditadura Militar (o governo Médici), narra o caso de um industrial de São Paulo, Lauro Carlos de Andrade Pereira, que, de madrugada, sai com sua jovem secretária de uma chácara de Alto Tatuapé, onde haviam participado de uma noitada de sexo grupal. Alcoolizado, dirige seu Mercedes em alta velocidade pela Rua Tuiuti, via cujo calçamento já por si mesmo não oferece a segurança necessária e que se torna por demais escorregadia em razão de uma garoa renitente. Há na rua inclusive porções alagadas. Desrespeitando a preferência, o empresário irrompe na Marginal Tietê, atingindo o flanco da Kombi de um feirante que vinha passando. A gravidade dos ferimentos da secretária não é muito visível, mas Lauro Carlos, que não teve nada, nota que ela está desorientada, o que sugere algum dano não imediatamente visível. Os ferimentos do feirante, por outro lado, são gravíssimos: preso às ferragens retorcidas da Kombi, ele perde muito sangue. Mas em vez de socorrer os dois feridos ou de buscar socorro, o industrial se movimenta decididamente para acionar um contato seu na polícia – o escrivão Benevides – para lhe encomendar que o problema desapareça. A morte do feirante é condição necessária ao esquema e a omissão do socorro, nesse caso, providência cuja racionalidade não se discute. Benevides organizará a adulteração da cena do crime, contratando ainda uma testemunha, de modo que a responsabilidade pelo acidente recaia sobre o feirante, inocentando o empresário. O morto não contestará essa versão.

No plano do conteúdo, a história põe o protagonista na condição de absoluto domínio de todas as coisas de seu interesse. Isso se traduz na instrumentalização racional de tudo à sua volta como meio para um fim, com o corolário da aniquilação de quem se interponha como obstáculo. Como se organiza formalmente esse conteúdo?

Começaremos a responder argumentando que, no conto, aquilo que podemos especificar como espaços públicos e privados assume uma função estrutural importante. Enquanto guia seu Mercedes em altíssima velocidade pela Rua Tuiuti, Lauro Carlos de Andrade Pereira ocupa imediatamente um espaço fechado e privado. Mas apropria-se do espaço público estendendo o espaço privado do carro, que o instrumenta para projetar no entorno sua dominação ativa. Essa apropriação é violenta e tensa, uma vez que o espaço público como que resiste a aceitar-se privado, a curvar-se aos desígnios egoístas de seu “dono”. A resistência inicial é da própria pavimentação, cujo estado, ainda mais com a chuva, não admite o inteiro desempenho do potente carro importado. O modo de enfrentamento dessa resistência, no entanto, diz muito: “Lauro Carlos de Andrade Pereira aproximava-se da Marginal do Tietê a 150 por hora, *dominando o dança-derrapagem* na pavimentação irregular” (LUCAS, 1987, p. 41, grifo nosso). Dominar é o que move Lauro Carlos de Andrade Pereira, mas isso impõe superar a resistência natural daquilo que domina.

Assim, o industrial irrompe na Marginal do Tietê sem respeitar a sinalização, ele não reconhece, em sua condição de indivíduo e proprietário que não se curva a determinações e vontades externas, que o sinal de parada obrigatória lhe diga respeito. Ignorando-o, ele avança, dominador, provocando a colisão com a Kombi, cuja simples presença material contradiz (impertinência da Kombi!) a suposição de onipotência do industrial. Detentor das prerrogativas de vontade, decisão e, por intermédio delas, autodeterminação, esse sujeito age de acordo com os imperativos de sua própria subjetividade. Tal subjetividade, porém, depara-se com uma realidade que impede esse indivíduo de transitar livremente por esse espaço que arbitrariamente toma para seu uso discricionário. O espaço público oferece barreiras. Aqui a pedra no meio do caminho é uma Kombi conduzida por um trabalhador pobre, antípoda do industrial rico e poderoso.

Como se fosse um pacote de papelão, a perua foi arremessada na outra pista, por cima do passeio. Arrancando o gradil do canteiro e capotando duas vezes, desmantelou-se contra um poste. O barulho da primeira pancada — que logo se dispersou na garoa — incluiu um estouro de vidros quebrados e o debater-se da ferragem no as-

falto. O Mercedes, depois do choque, derivou um pouco à direita e subiu no canteiro, com a frente danificada. (LUCAS, 1987, p. 42).

Aí está, pois, o impedimento material do domínio que, como piloto audaz no controle de sua máquina poderosa, o industrial parecia exercer com tanta desenvoltura, no “dança-derrapagem”, sobre o espaço público. Note-se que, ao contrário do que ocorre com o clube fechado localizado na chácara do Alto-Tatuapé, o Mercedes, embora também privado, projeta imediatamente seu usuário no espaço público das ruas. Lauro Carlos somente se importará com esse detalhe, quando esse se interpõe em seu caminho com o peso de uma Kombi. Impedido de transitar pela cidade, como proprietário do espaço público, Lauro Carlos de Andrade Pereira vê-se na contingência de ter de sair de seu espaço privado/fechado, de sujar os sapatos e ver despentearem-se seus cabelos. Se enquanto guiava seu Mercedes ia transformando as ruas em extensão de seu espaço privado (em propriedade), agora precisa ocupar um espaço que se lhe afigura alheio e hostil: incomoda-lhe sujar os sapatos, ter seu penteado desarmado pela garoa etc.

Leva pouco tempo avaliando a situação e logo se decide sobre o caminho a ser tomado para escapar da “enrascada”, como ele mesmo diz. Isso lhe impõe transitar pelo espaço inóspito para enfim dominá-lo, fazendo que tudo volte a se curvar à sua vontade, garantindo a restituição da conformidade da vida com seus interesses. No trajeto até a Kombi, onde o feirante agoniza, avança pela via suja e manchada pela mistura de tomates com sangue. “O filho da puta era feirante. Com nojo de tudo aquilo, o industrial tropeçou nos destroços duma balança e, arregaçando a calça, evitou pisar nos tomates que rolaram dos caixotes.” (LUCAS, 1987, p. 42). Após um diálogo cínico com o feirante, o industrial busca um lugar em que possa utilizar um telefone para, nas suas palavras, “tratar do capital”! (LUCAS, 1987, p. 44). Chegando a um posto de gasolina, Lauro Carlos de Andrade Pereira pede para utilizar o telefone, mas o vigia explica que não tem ordem para isso. Trata-se de um empregado zelando pela propriedade de seu patrão? O acesso à propriedade privada requer autorização, mas na leitura do industrial, o vigia apenas joga com essa norma; em todo caso, o industrial resolve logo o problema com uma gorjeta, e o vigia prontamente lhe fraqueia a entrada no escritório e o uso do telefone. Na atitude do industrial, nota-

se que ele objetifica o vigia enquanto se apodera desse novo espaço, o vigia é mais um elemento de um ambiente à sua disposição. Esse processo se estenderá ao cenário do acidente, que será reinventado no laudo da polícia segundo os interesses do industrial.

Sintetizando então nosso argumento até aqui, temos que o conto, no seu conteúdo, mostra a violência de classe pela qual um industrial exerce seu domínio sobre os destinos: seu e de quem cruza o seu caminho, tomando tudo e todos como objeto e como propriedade sua. Temos que, no arranjo formal da narrativa, a oposição entre espaço privado (como *locus* privilegiado de exercício desimpedido da vontade do agente proprietário) e o espaço público (como negação desse privilégio) organiza essa matéria e qualifica sua dinâmica. A apropriação do espaço público como extensão do espaço privado aparece inicialmente mediada por um tipo especial de espaço privado — o carro —, que projeta imediatamente a vontade de seu proprietário para o mundo exterior, público, na forma de deslocamento veicular. A possibilidade dessa projeção é negada em seguida pelo caráter incontornável do alheio: o pobre, o veículo utilitário, o trabalhador. Lauro Carlos de Andrade Pereira é então constrangido a penetrar num espaço público manifestamente alheio, que lhe parece inicialmente estranho e hostil. Em seguida, por sua ação e iniciativa, o próprio espaço público é submetido, restabelecendo-se o domínio do industrial, agora no seio do espaço público mesmo.

O movimento da narrativa, portanto, começa por uma subsunção do espaço público no privado, instável porque contraditória. O espaço público é propriamente alheio ao espaço privado do Mercedes. Essa contradição se desdobra num movimento de estranhamento, cujo resultado é a exposição do indivíduo proprietário ao mundo hostil do alheio. Vitória provisória do público, que desta vez subsumiu o privado: o Mercedes reduz-se nesse momento a uma irrelevância largada no canteiro da marginal. E, neutralizado o automóvel, o industrial está exposto aos determinantes de uma realidade aparentemente englobante. No entanto, isto também é apenas um momento na dialética da dominação do espaço. Ainda que arrancado de seu lugar inicial de domínio, Lauro Carlos permanece proprietário, permanece industrial, e o espaço público não é senão a face reversa do espaço privado numa sociedade de classes. Como indivíduo proprietário, o industrial

penetrará no espaço público (aparentemente hostil) em desvantagem (aparente), mas sua presença nesse espaço público vai fazendo emergir nele a sua essência privada: o Estado aparece agora como instrumento do capital. Assim se completa o movimento da narrativa, que devolve o privado ao privado – públicas são as aparências.

Isso posto, podemos notar que o cinismo do capitalista, e sua atitude de considerar desde o início o acidente (fatal para o feirante) como uma simples chateação – “Era chato ter que enfrentar esse tipo de coisa num sábado, com a secretária a tiracolo e, o que era pior, ter topado com uma Kombi. Os amigos iam rir.” (LUCAS, 1987, p. 42) –, aparece como índice de que para o industrial o caráter privado do público está implicitamente dado. Enfim, podemos esquematizar esse arranjo da seguinte maneira:

FIGURA 1 - DIALÉTICA PÚBLICO-PRIVADA NO TRATAMENTO FORMAL DO ESPAÇO NA NARRATIVA



Fonte: Elaborada pelos autores, 2018.

Isso perfaz a primeira camada do arranjo formal do conteúdo *dominar*; mas há uma segunda, instalada no movimento do próprio narrar. De modo muito nítido, a narrativa começa, no tom e no estilo, mimetizando a linguagem do jornalismo policial, com elementos de Boletim de Ocorrência:

Na madrugada de 5 de fevereiro de 1970, com farol de milha varrendo a garoa, o industrial Lauro Carlos de Andrade Pereira guiava pela Rua Tuiuti um Mercedes vermelho metálico. Naquela semana o industrial comprara o Mercedes dum funcionário do Itamarati que, acumulando o cargo de adido de Embaixada com o de revendedor de carros estrangeiros, operava no eixo Bonn–São Paulo. (LUCAS, 1987, p. 41)

Elementos de narrativa literária estão presentes, é claro, desde o início, e o caráter ficcional do texto é evidente nos índices de onisciência do narrador, raros ainda nos primeiros parágrafos, assim como no manejo do discurso direto no relato dos dizeres das personagens, nesse início, dizeres da secretária Marli dos Santos Fonseca. Mas as marcas formais da objetividade e concisão características do jornalismo policial estabelecem a atmosfera geral, sendo a proximidade com o registro policial de ocorrência marcada mais visivelmente nas especificações de pessoas por seus nomes completos e na especificação minuciosa de detalhes objetivos não necessariamente conexos à ação. Assim constituído, pode-se dizer que o processo narrativo assume inicialmente uma fisionomia essencialmente pública (o discurso jornalístico, embora em geral produzido por instituições privadas, é convencionalmente visto como de interesse público) e a oficialidade do discurso dos documentos policiais não deixa dúvidas sobre seu caráter.

Assim enquadradas à narração, as personagens, suas ações e as circunstâncias são apresentadas com distanciamento por um narrador que aparece nitidamente como narrador observador. Essa forma de narrar meticulosamente mantida nos primeiros doze parágrafos sofre uma primeira quebra no 13º, com a primeira ocorrência do discurso indireto livre, que não pode senão contradizer a aparente externalidade e objetividade de um narrador que se revelará também objeto da dominação do industrial.

Sentiu no rosto a sombra úmida da garoa. Aborreceu-se por sujar os sapatos na lama. Não tendo trazido uma capa, ia molhar-se, que porra; o penteado grisalho, desarmando-se, acentuaria na cara a palidez balofa. E o tempo que perdera com o secador elétrico na chácara? Sim, um desastre, a frente do Mercedes estava estragada. (LUCAS, 1987, p. 42)

O praguejar, reforçado pela reflexão em forma de pergunta e resposta é sugestivo de um processo de elaboração interior do protagonista em processo de avaliar sua situação. A interrupção não suprime de vez o padrão anterior do narrador observador, apenas inaugura uma segunda fase do narrar: doravante, esse padrão anteriormente estabelecido será entrecortado por um segundo modo de narrar, em que o discurso

narrativo assume a perspectiva subjetiva do industrial, estabelecendo uma duplicidade muito característica na figura do narrador. À medida que esse novo processo narrativo se desenvolve, o peso relativo do distanciamento e da fusão vai-se invertendo, de modo a ir superpondo, à aparente objetividade e neutralidade do narrador, a sua subordinação de fundo ao ponto de vista do industrial. A partir daqui o modo de narrar entra num movimento de apropriação do discurso narrativo pelo sujeito proprietário Lauro Carlos de Andrade Pereira.

Com efeito, em que se modifica o caráter da narrativa com o aparecimento do discurso indireto livre? Para compreendê-lo temos que considerar dois elementos: primeiro, que o narrar de fora, objetivo e conciso, não é completamente abandonado e persiste, assim como o emprego do discurso direto (objetivo para o observador); segundo, que o discurso indireto livre é reservado exclusivamente para o industrial. Se esse novo modo de narrar fosse prevalente no conto todo, diríamos apenas se tratar de um caso simples de onisciência seletiva, aliás, muito comum, sobretudo quando seleciona o protagonista. No conto em discussão dá-se outra coisa, fica estabelecida de início, muito zelosamente, uma narrativa de traço objetivo e neutro. Essa forma narrativa é depois intercalada com outra, em que o narrador passa a expressar o ponto de vista do protagonista, ou seja, justamente daquele que, na vida, deve prevalecer sobre tudo e todos. A diferença entre a onisciência seletiva típica e o que vemos aqui é a presença de um movimento próprio da forma, cujo esquema coincide com o movimento do conteúdo. A forma de narrar tem desenho paralelo ao que já vimos em relação aos espaços públicos e privados, ambos correspondendo (ainda que cada um a seu modo) ao desenvolvimento do conteúdo. Note-se que a nova inclinação do narrador em favor do industrial não suprime de vez as marcas do modo de narrar anterior, mas o invade e passa a dominá-lo. Ou seja, se no âmbito do conteúdo a dominação de classe era desde o início a questão central, tudo parece indicar que o mesmo se passa no âmbito formal. A imbricação no plano sintagmático entre objetividade e subjetividade não se estabelece como simples mistura: ela organiza e hierarquiza a matéria na medida em que o tratamento distingue formalmente as personagens que são distintas no conteúdo por sua classe, abrindo a própria forma do narrar para expressar essa dominação.

Esse processo se desenvolve de maneira relativamente rápida: em poucos parágrafos o discurso indireto livre está completamente integrado na forma narrativa. Então, outra novidade que prolonga o movimento formal em curso aparece e leva ao limite a impregnação do narrador pelo espírito do protagonista: o discurso *direto* livre. No início do 17º parágrafo, temos a impressão de que o narrador observador recobrou sua independência, mas essa impressão se desfaz quando nos deparamos, com surpresa, com o pronome “eu”, na voz do narrador:

A jovem fez um gesto inacabado. Então escutaram um gemido mais forte. As casas, por ali, tinham sido demolidas para alargamento da Marginal. A noite transformava em escombros os espaços poeirentos. Eram duas e trinta no painel do Mercedes. Que situação. Eu preciso me mandar. Como quem se desincumbe duma tarefa injusta, Lauro Carlos de Andrade Pereira afastou-se rumo à Kombi. (LUCAS, 1987, p. 42)

Note-se que, subtraindo-se dois curtos períodos – “Que situação. Eu preciso me mandar” –, o modo de narrar nesse parágrafo corresponde exatamente àquele padrão estilístico afim do jornalismo policial e àquela forma narrativa externa e objetiva que foram estabelecidos nos parágrafos iniciais do conto. Além disso, o primeiro deles, isolado, funcionaria como discurso indireto livre intercalado no narrar de observador, conforme o padrão instaurado alguns parágrafos antes. Note-se ainda que após a inserção do discurso direto livre o discurso narrativo assume a feição anterior, de caráter oposto. Explicitando o contraste de ponto de vista, dadas às implicações do uso do nome completo, entre: “Eu preciso me mandar” e “Lauro Carlos de Andrade Pereira afastou-se rumo à Kombi”. É sistemática a alternância das perspectivas contrastantes nessa fase, intensificada a partir de agora pela possibilidade de recurso não somente ao discurso indireto livre (retomado várias vezes nos parágrafos seguintes), mas também do discurso direto livre, que reaparece nos parágrafos 21º, 23º etc., até chegar ao parágrafo 38º, em que a voz do narrador é inteiramente tomada pela consciência do industrial:

Eu já vou indo, feirante. Boa noite. Morra em paz. Também, se não morrer, que tal vender tomates numa cadeira de rodas? Pô, você

faturava dobrado, feirante. A humanidade se emociona fácil com os aleijados que não pedem esmolas. Por que será? Simplesmente porque não pedem esmolas. Acho. Mas esclareço esse ponto com meu psiquiatra. Oi feirante, o seu borracheiro tem diploma da USP? (LUCAS, 1987, p. 43-44)

Está nesse ponto completa a subsunção do discurso narrativo à perspectiva do industrial. O conto estabelecera formalmente, desde o início, a separação entre o discurso do narrador e o discurso das personagens pela delimitação do último com aspas, que isolam como enunciado de outrem aquilo que circunscrevem. O parágrafo que acabamos de citar, por sua vez, expressa evidentemente o conteúdo da consciência do industrial, mas a voz é do narrador, dado que as marcas formais do discurso relatado (seja direto ou indireto) estão ausentes. Aqui chegamos ao ponto máximo da apropriação do discurso narrativo pela consciência de Lauro Carlos de Andrade Pereira, o que não significa que a narrativa deixe de conservar, no seu interior, o esquema geral da alternância que acabamos de discutir:

João manobrou o Volks quase sem ruído. O industrial, desabotoando o colete e o colarinho, desfez o nó da gravata e acomodou-se pensativamente no banco do Mercedes, apoiando-se ao volante. Que vida. Já não garoava e, com o calor de fevereiro acordando antes do sol, os pernalongos do Tietê iniciavam o seu zunido. Só então senti o soco no peito. É que com a batida eu fui prensado contra o volante. Amassei uma das medalhinhas de minha corrente. Lauro Carlos de Andrade Pereira imaginava como contar o episódio aos amigos. Aguardei calmamente a polícia, fumando um Phillip Morris para espantar os mosquitos. (LUCAS, 1987, p. 45-46)

Nesse parágrafo estão presentes todos os elementos do modo de narrar resultante do processo anterior, com a integração fluida de relato objetivo e distanciado (inclusive, como desde o início, com a especificação da pessoa pela enunciação de seu nome completo), discurso indireto livre e discurso direto livre. O arranjo mantém marcas da objetividade inicialmente estabelecida, mas essa objetividade agora aparece subordinada à subjetividade do protagonista, caracterizando a apropriação efetiva do discurso narrativo pela consciência do industrial.

Mas chegamos a essa subordinação relativamente cedo no curso da narração, antes que atingíssemos a metade do conto está já estabelecido o viés de classe do próprio narrador.

Cabe então indagar o que acontece daqui por diante. Com efeito, o movimento da forma narrativa não está encerrado ainda: o parágrafo que acabamos de citar contém a última ocorrência do discurso direto livre, e o discurso narrativo assumirá doravante uma feição apenas onisciente, não aparecendo mais como canal para a expressão direta da consciência do protagonista, aliás, também não ocorrerá mais até o fim do conto o discurso indireto livre. O que se dá aqui, pois, na forma do narrar?

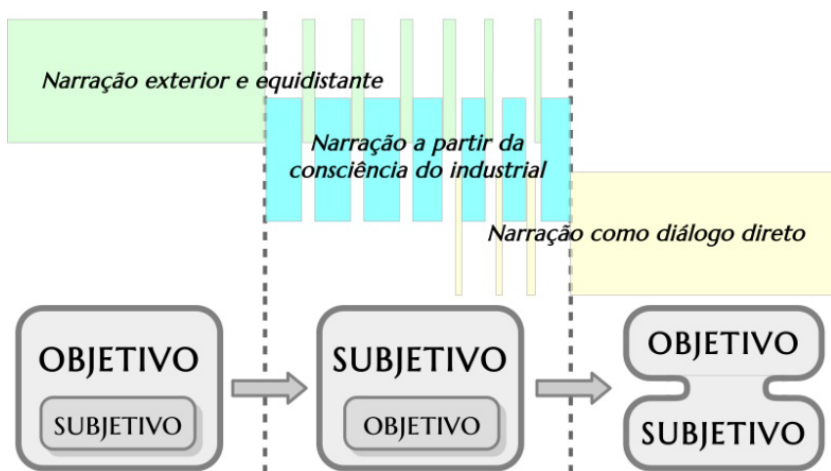
Indicamos já que desde o início do conto há a ocorrência do discurso direto. Faz-se necessário agora observar que há diferenças no modo como o discurso direto aparece ao longo do conto. Durante a primeira fase da narrativa, em que o narrador se manifesta como observador objetivo e neutro, o discurso direto figura somente como registro de falas avulsas, não constituindo nenhum diálogo. Em seguida, na segunda fase da narrativa, o discurso direto constitui diálogos, mas localizados, relativamente curtos e enquadrados por um narrar sumarizante no qual se encontram os processos formais efetivamente decisivos, correspondentes ao movimento de apropriação do discurso narrativo pela consciência do protagonista, como vimos. Nas últimas páginas do conto, por outro lado, essa relação se inverte: é o diálogo que agora estrutura o processo narrativo, e o discurso próprio do narrador se reduz drasticamente, tanto na sua prevalência relativa quanto na sua importância estrutural: torna-se discreto, exclui uma proximidade ostensiva com o protagonista, e chega mesmo a insinuar de passagem alguma apreciação crítica quando se refere ao industrial, por antonomásia, como “o homicida” (LUCAS, 1987, p. 48).

O movimento é paralelo ao descrito anteriormente, a propósito do tratamento do espaço, e correlacionado a ele. No narrar inicial, o narrador observador medeia o processo comunicacional implicado na apresentação da matéria, e sua objetividade épica filtra e organiza os elementos subjetivos associados às personagens, e no processo mesmo de fazer isso produz um discurso com a fisionomia pública do jornalismo e do boletim de ocorrência. Num segundo momento o elemento objetivo permanece, em linguagem que parece não se distinguir daquela

utilizada antes. Mas na medida em que o protagonista se apropria do narrar, de modo que este se torna expressão de sua consciência, a oposição entre o narrar objetivo e o subjetivo aparece com a hierarquia invertida – a objetividade épica cede seu papel estruturante, assumido agora pela consciência subjetiva do protagonista. Resultado: a forma narrativa agora organiza e distingue as personagens como sujeitos e objetos da dominação de classe, tema do conto. O narrar assume então um caráter privado, mesmo nos momentos em que o narrador aparece como objetivo, ele reflete agora os interesses privados do capitalista para quem aquilo que o narrador trata objetivamente corresponde a objeto de que dispor.

Mas a forma ainda não estacionou. Num terceiro (e último) movimento do narrar, o narrador recupera neutralidade, embora em outros termos: simplesmente apresenta o que se disse e o que se fez, interpondo aqui e ali, muito discretamente, informações situacionais do diálogo, permitindo que ele se desenvolva em seus próprios termos. Parece que, assim como ocorre na dialética hegeliana dos três gêneros, esse terceiro movimento corresponde à suprassunção (*Aufhebung*) do momento subjetivo (o narrar como expressão da consciência e ponto de vista de um sujeito particular), antinômico com um momento objetivo anterior (o narrar distanciado e neutro). No diálogo em discurso direto, o que o narrador apresenta de imediato são as falas objetivas das personagens; essas falas, entretanto, correspondem à subjetividade delas em ato, o que suprime a contradição entre elas. Isso posto, e considerando o conjunto, podemos esquematizar o movimento formal do narrar do seguinte modo:

FIGURA 2 - DIALÉTICA OBJETIVO-SUBJETIVA NO MOVIMENTO DA FORMA NARRATIVA



Fonte: Elaborada pelos autores, 2018.

Mas se o diálogo dramático elimina a contradição entre sujeito e objeto – nele todos são, em igual medida, sujeitos e objetos – como ficam as contradições da sociedade de classes que ele não pode suprimir? Vejamos.

No drama, tal como implicado na dialética hegeliana dos gêneros, o diálogo é, por premissa, a expressão livre da vontade e motivações dos indivíduos autônomos em conflito – conflito de cujo desenvolvimento e superação ele é o suporte. Isso quer dizer que os sujeitos do diálogo se relacionam simetricamente como sujeitos confrontados por uma alteridade irreduzível, vale dizer, seres cuja vontade e atividade não são extensão de sua própria. Ora, a secretária, ainda meio zonzá, foi retirada da cena (sabe-se lá como reagiria quando se recuperasse); a única personagem potencialmente antagonista foi literalmente eliminada: o trabalhador pobre deixado à morte na Kombi, e cujo corpo é depois removido na ambulância do IML. Assim, a narração cedeu o diálogo à expressão exclusiva dos interesses privados e subjetivos do industrial, seja por sua própria boca, seja pela boca do interlocutor, o escritor Benevides *que está a seu serviço*. Ora, com a supressão profilática do antagonista e da testemunha real (recordemos que o plano inclui a

contratação de um falso testemunho), a única vontade que permanece ativa é a do industrial. O *outro sujeito* do diálogo absorve inteira e zelosamente os interesses de Lauro Carlos de Andrade Pereira, de modo que a dialética do drama emperra, e o diálogo emerge como uma aparência degradada do diálogo dramático – essencialmente um não diálogo. Do diálogo dramático ele preserva apenas a feição exterior.

Com efeito, embora Benevides aja por interesse próprio, a negociação desse interesse é apenas indicada e em seguida remetida para um vago “ao fazer o preço” (LUCAS, 1987, p. 46, grifo nosso), um depois fora do escopo da narrativa. As ações efetivamente narradas do escritor derivam de sua inteira racionalidade e dos interesses imediatos do industrial. Assim como o espaço público acaba por revelar sua essência privada (como vimos), o discurso objetivo, cuja forma de início aparecia com caráter público, precisa ser inicialmente negado pelo discurso privado e subjetivo do industrial, para se chegar *não à suprassunção real da contradição no subjetivo-objetivo do diálogo dramático, mas à sua aparência*, num diálogo cuja feição dramática é só o manto ideológico que não alcança encobrir efetivamente a subordinação essencial da própria objetividade à dominação de classe. O narrador assume inteiramente sua posição de classe, revelando ao mesmo tempo (ponto para o autor implícito) a natureza bárbara dessa posição. Faz isso com tanta eficácia que o conteúdo monológico desse diálogo e o modo violento e opressivo como procura assegurar a posição dominante do protagonista não deve escapar a muitos leitores, porque a forma estética burguesa do livre agir e falar foi estruturalmente sabotada por um narrar sofisticado e complexo, de que o diálogo é um elemento entre outros.

CLASSE E A RELAÇÃO SUJEITO-OBJETO NA REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS

Tudo isso posto, a dominação se configura como a supressão das subjetividades potencialmente antagônicas, e o mecanismo para isso é a redução a objeto, à exceção daquele que exerce a dominação. Como vimos, nem o narrador como focalização escapa. Das personagens secundárias, a que mais perto chega de configurar uma individualidade autêntica, esboçando uma defesa de seus interesses (o escritor),

também é reduzido a instrumento, dado que fica suspensa a cura efetiva de seus interesses. Curiosamente, é o industrial quem puxa o assunto – Benevides apenas retruca de passagem e, ato contínuo, retoma com zelo o problema da impunidade de Lauro Carlos. Vimos que no plano do conteúdo a objetificação de tudo e todos caracteriza o processo de dominação protagonizado pelo industrial. Vimos também como esse conteúdo se reafirma formalmente pela estruturação do espaço e do discurso narrativo a partir das contradições (correlatas) público-privado e subjetivo-objetivo. Resta ver como o narrar resultante afeta a representação das personagens.

Das 26 vezes em que aparece no texto, o sintagma “Lauro Carlos de Andrade Pereira” desempenha o papel de sujeito oracional em 25, sendo que na única ocorrência distinta – “acudiu a Lauro Carlos de Andrade Pereira que ...” (LUCAS, 1987, p. 47) – a semântica não deixa de apontar para o caráter de sujeito (algo equivalente a “Lauro Carlos de Andrade Pereira pensou que ...”). A essa recorrência podem-se somar as outras muitas em que o nome próprio é substituído por elementos coesivos, tais como “o industrial”, “ele”, elipse. Essa regularidade composicional no plano sintático é coerente com o fato de que Lauro Carlos de Andrade Pereira é alguém que age e segue agindo – sua atividade domina o conto. Além disso, ela é atividade original e propulsora – a atividade das demais personagens é derivada: eles *respondem* ou *reagem* ao industrial. Neste conto a conformidade entre o ser e o fazer se fundamenta no fato de que o jogo da atividade das personagens as organiza como objetos e o sujeito que deles dispõe.

E também a técnica ficcional diferencia as personagens pelo modo como articula a representação do que são com a do que fazem. Esse problema de ordem técnica diz respeito às funções descritiva e relatora da linguagem ficcional. Em *A ascensão do romance*, Ian Watt (1990) destaca a nova função que a descrição assume a partir do século XVIII.³ Ela conquistou seu espaço na ficção com o papel de contribuir para a impressão de realidade que o novo romance pretendia provocar, mas logo assumiu uma função muito mais orgânica no desenvolvimento do entrecho – dar “força dramática” ao cenário (WATT, 1990, p. 26). Para tal, torna-se necessária uma articulação particular entre o descrever e o narrar, que será depois convertida por Lukács em norma válida não só para o cenário, mas para toda descrição. Resumindo muito o

argumento, esta deve estar integrada à ação e subordinada a ela – deve apresentar elementos materiais e morais que especifiquem e qualifiquem os processos e mecanismos pelos quais a ação e as personagens se desenvolvem no tempo da narrativa (LUKÁCS, 1965).

É segundo esse modelo, realizado com maestria, que se constrói aqui a figura do protagonista: seus traços descritivos, e de seu ambiente imediato, aparecem não como descrição em estado puro, mas como um descrever narrando, de modo que quem ele é, inclusive fisicamente, se desdobra de seu fazer. Quando, após a colisão, o industrial precisa sair do conforto e segurança de seu espaço privado (o Mercedes) para enfrentar o que naquele momento aparece como – o mundo hostil do alheio –, surgem seus cabelos grisalhos e sua trabalhosa *mise-en-plis* com o secador, surgem aí somente no contato do protagonista com a garoa, que, ao desfazer-lhe o penteado, “acentuaria na cara a palidez balofa”. Os traços *grisalho*, *pálido* e *balofa*, juntos, e em contexto, prolongam o aborrecimento da lama nos sapatos, preparando o estado de ânimo que se expressa em seguida na interjeição – “Droga...” – e se acumula até explodir, meia página depois, como hostilidade de classe em relação à vítima – “O filho da puta era feirante” (LUCAS, 1987, p. 42). A *garoa* e a *lama* são elementos materiais do ambiente e não traços descritivos do industrial, mas dotados igualmente de força dramática, por sua relação imediata com o estado e o devir do protagonista (o mesmo se dando em seguida com a balança estropiada e os tomates esmagados no asfalto). Para não prolongar a análise mais do que o necessário e cabível, acrescentamos apenas que esta é, neste conto, a forma geral de narrar-descrever o caráter e desenvolvimento do protagonista e de seu agir. O terno, a gravata, o colete, a rua, o posto de gasolina – tudo nele e em torno dele recebe sistematicamente o mesmo tratamento. Até o gato que fortuitamente cruza seu caminho tem a função dramática de suspensão momentânea do diálogo entre o industrial e o escritor.

Sim, a *força dramática* observada por Watt na descrição moderna é conquistada através de uma realização técnica especializada que o autor de “Intransitivo” provou dominar completamente. Diante dessa constatação, e se aceitarmos a posição normativa de Lukács, fica inexplicável que essa técnica não seja aplicada uniformemente ao desenvolvimento das demais personagens. Aliás, a diferença de tratamento fica muito evidente no conto porque, à exceção do caso

do industrial, a regra é o *divórcio* entre narrar e descrever, muito em conformidade com o que para Lukács seria contraexemplo! O contraste mais eloquente nesse aspecto se observa no caso da testemunha contratada por Benevides – Manuel de Matos Peixoto, assim introduzido na história:

Só então Lauro Carlos de Andrade Pereira reparou num camarada atrás do escrivão: um pardo de modesta aparência, ainda que de cos- teletas e uma blusa *Columbia University*. Era magro, mas com a bar- riga crescida sobre um cinturão de fivela prateada. Usava com dis- plicência um Seiko de mostrador azul e umas calças pretas com friso acetinado. Levava um jeito de garçom. Com aqueles sapatos de tiras trançadas sem meias, ele devia ter calos.” (LUCAS, 1987, p. 48)

Terminada sua descrição, Manuel começa a agir – mas é uma ação toda derivada dos estímulos que recebe: cumpre as formalidades convencionais quando apresentado ao protagonista, responde o que lhe é perguntado, permanece disponível para desempenhar, quando a isso instado, seu papel de testemunha. Nada em sua presença e atividade sugere qualquer laivo de uma interioridade capaz de se externalizar em atos que expressem seu caráter e natureza individuais. Ora, a forma (adotada para o industrial) do descrever subordinado ao relato do agir é inviável para esse conteúdo: estaria em contradição com ele, uma vez que pressupõe um agir nascido das motivações e da constituição interna do sujeito que age – é pela mediação dessas motivações e constituição interna que os elementos descritivos se conectariam organicamente ao desenvolvimento da ação (a exemplo do que se dá com a lama ou os cabelos grisalhos, no caso do protagonista). O único ato não reativo que Manuel pratica é tomar para si, antes que atuassem fogo na Kombi, um encerado de lona que estava nela. Não nos parece que esse ato seja suficiente para caracterizar uma interioridade – aliás, no conto, o ato é estereotipificador: o industrial (através de cujo olhar Manuel é representado) já havia antes reparado, com desprezo e ódio de classe, na conduta semelhante dos funcionários de uma padaria.

Viu, do outro lado da pista uma janela iluminada. Aborreceu-se com isso. Que tipo de gente se levanta às três da madrugada? Perguntaria a algum sociólogo comunista do Guarujá. Lauro Carlos de Andrade

Pereira, irritando-se, jogou com força o filtro do cigarro no chão. Uns idiotas cercavam a Kombi: eram os empregados da padaria da esquina. Confabulavam. Um deles enchia de tomates uma cesta. Sim. Só chamariam a polícia depois da *rapinagem*. Ainda não tinham reparado no Mercedes. Burros. Seriam padeiros o resto da vida (LUCAS, 1987, p. 45, grifo nosso).

A “rapinagem” conecta Manuel aos padeiros como conduta automática de sua classe (odiosa para o industrial) – nenhuma atividade interior autônoma fica, portanto, sugerida. Mas a forma orgânica de articulação entre a representação da natureza/caráter e das ações das personagens as pressupõe indivíduos autônomos em busca ativa de autodeterminação. Manuel não o é. Também não o são a secretária, o vigia do posto, o feirante morto, o escrivão. A maioria deles nem sequer recebe uma descrição.

Da secretária só sabemos que é jovem pela necessidade estilística de uma antonomásia para evadir à repetição de seu nome ou de sua função, ambos estando muito perto na frase anterior. A caracterização do vigia do posto se dá nesta frase: “o frentista, de boné de couro e paletó sobre o macacão, hesitava se permitiria ou não ao estranho entrar no escritório” (LUCAS, 1987, p. 44). Os particulares descritivos: *boné*, *paletó* e *macacão* estão integrados à ação *hesitar* sintaticamente, porque todos predicam o frentista. Mas essa integração sintática apenas disfarça a ausência de integração dramática efetiva: boné, paletó e macacão não explicam, não intensificam e não qualificam a hesitação, que nada tem a ver com eles. Embora reunidos num único período simples, o narrar e o descrever constituem processos autônomos. E que sentido tem a descrição autônoma?

A descrição autônoma tem seu modelo ideal na Épica homérica. Ali, objetos insignificantes para o desenvolvimento da ação são descritos com um nível de detalhes que sinaliza o interesse absoluto que a cultura grega tinha pela apropriação das coisas sensíveis por meio da linguagem verbal. Ali, a descrição autônoma implica um observador que apreende o caráter de um objeto e o verte em palavras – o que pressupõe uma relação não problemática entre sujeito e objeto.⁴ Mas sabemos que esse pressuposto há muito não se nos aplica. No conto que estamos analisando, o narrador se define, como vimos, por um

movimento problemático entre a objetividade épica, a subjetividade lírica e a presença dramática, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva. Ocorre que há estrutura e método nessa constituição problemática do narrador, que é formalização daquilo que a experiência social ofereceu à elaboração ficcional. Estrutura e método que vimos explorando. Segundo a objeção de Lukács (1965) à descrição autônoma, o problema é que ela fragmenta a ação e reduz as personagens a objetos sem vida. Ora, é exatamente nisso que o conto em foco acerta: descrição integrada à ação para o capitalista, descrição autônoma para a classe trabalhadora – nos dois casos resulta a forma idêntica ao conteúdo. Aqui também nos deparamos com estrutura e método. Vejamos.

Consideremos a secretária Marli dos Santos Fonseca. O caráter fragmentário de sua ação é notável. Antes da colisão, as imprudências do industrial ao volante a levam a agarrar-se a ele e a expressar preocupação e medo, pedindo moderação; após o acidente, é vista enrolando num lenço pedras de gelo; em seguida Lauro Carlos se dirige a ela e a jovem apenas esboça um gesto; adiante a encontramos com o gelo no lenço aplicado à cabeça; finalmente, ela está deitada de través nos bancos do Mercedes. O narrador não conecta nenhuma dessas ações por intenções ou motivações – seria fácil indicar que o gelo se destinava a evitar o hematoma, ou diminuir o inchaço, ou amortecer a dor, dando assim sentido ao ato, mas, em vez disso, o narrador se refugia na consciência do industrial, que fica livre para especular grotescamente sobre a finalidade do gelo.

A descrição autônoma reduz as personagens a objetos sem vida. Note-se que a descrição autônoma mais longa e completa, que citamos acima (a da testemunha paga, Manuel), é introduzida assim: “Só então Lauro Carlos de Andrade Pereira reparou num camarada...”. Com esse expediente, toda a descrição fica associada ao olhar do protagonista, que aparece como o sujeito que objetifica esse “camarada”, na verdade um trabalhador. De fato, é o olhar de Lauro Carlos que reifica Manuel, segundo o padrão geral de conduta do industrial, como instrumento de que dispor. A cavalo comprado cumpre examinar os dentes, de modo que a descrição autônoma de Manuel se ajusta às relações de classe e ao ponto de vista de classe que o conteúdo do conto implica.

A conjugação do que se diz com o como se diz, do que são as personagens com o que fazem e o como se configuram esteticamente

nesse ser e fazer ou, mais especificamente, a realização técnica da antinomia sujeito-objeto na forma-conteúdo do conto, possibilitou que fosse internalizado esteticamente não apenas como tema, mas como princípio estruturante (como potência formativa) do processo social particularmente violento que a dinâmica capitalista instituiu nesse Brasil ainda marcado pela herança escravista (mesmo para além do período específico do Estado militarizado daqueles tempos de AI-5 em que o conto é ambientado). Essa versão brasileira da antinomia sujeito-objeto, com efeito, determina o movimento geral do narrar e a focalização, a estrutura interna, a caracterização e o modo de apresentação das personagens, a articulação das partes e dos diferentes elementos da narrativa, entre outros que não pudemos tratar aqui.

NOTAS

- 1 Todas as citações do conto serão referidas somente pelo número da página na coletânea organizada por Fábio Lucas (1987).
- 2 Didaticamente, *conteúdo* costuma ser associado àquilo que é dito, enquanto *forma* remeteria ao modo de dizer, à maneira de organizar aquilo que se diz. Mas essa explicação didática, embora não seja exatamente falsa, faz parecer que é possível extricar uma da outra as duas categorias, o que não é. Ao fazer isso, imobiliza a sua dinâmica. Forma e conteúdo são *momentos* ou *movimentos* da totalidade do dizer. E, examinando-os com atenção, veremos que se *forma é organização* ou *sistema de relações*, cumpre observar que organização e relações significam e são também, por isso, *conteúdo*; simetricamente, se conteúdo é conjunto de informações, não há como negar que informações também conectam e organizam e nesse sentido são também, portanto, *forma*.
- 3 Watt trata especificamente do romance inglês do século XVIII, mas suas observações podem ser extrapoladas porque a forma narrativa que estava ali em construção viria a ser modelo para todo o ocidente — na verdade, ela nem mesmo chega a ser uma forma especificamente inglesa: faz parte do desenvolvimento de um novo universo cultural europeu, como a cereja do bolo da revolução burguesa.

- 4 A esse respeito, é muito elucidativa a análise que Auerbach (1994) faz da épica homérica, inclusive apontando nela a ausência de *perspectiva* (que relativiza a objetividade, dado que a subordina ao sujeito particular que *olha*).

THE DIALECTICS OF CLASS DOMINATION IN “INTRANSITIVO”, BY MAFRA CARBONIERI

ABSTRACT

In this article we examine the short-story “Intransitivo”, by Mafra Carbonieri, through the lens of the dialectics of form and content (Hegel), as operationalized by Adorno, Benjamin and Peter Szondi. Thereby we uncover in the story the structuring role of class domination, internalized in the mode of narrating through the aesthetic formalization of the subject-object dialectics, which unravels as the public-private and the narrate-describe (Lukács) oppositions.

KEYWORDS: Form-content dialectics, Class domination, Brazilian short-story, Mafra Carbonieri.

LA DIALÉCTICA DE LA DOMINACIÓN DE CLASE EN “INTRANSITIVO”, DE MAFRA CARBONIERI

RESUMEN

En este artículo examinamos el cuento “Intransitivo”, de Mafra Carbonieri, por el prisma de la dialéctica de forma y contenido (Hegel), tal como operacionalizada por Adorno, Benjamin y Peter Szondi. Por esa vía detectamos en el cuento la función estructurante de la dominación de clase, internalizada en el modo de narrar por la formalización estética de la dialéctica sujeto-objeto, que se desdobra en las oposiciones público-privado y narrar-describir (Lukács).

PALABRAS CLAVE: Dialéctica forma-contenido, Dominio de clase, Cuento brasileño, Mafra Carbonieri.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, Edições 70, 1988.

AUERBACH, Eric. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 1-20.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio (1830)*. São Paulo: Edições Loyola, 1995. (A Ciência da Lógica. v. 1).

LUCAS, Fábio. (Org.). *Contos da repressão*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever? Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Submetido em 31 de agosto 2018

Aceito em 5 de dezembro de 2018

Publicado em 14 de maio de 2019.
