

DALTON TREVISAN E SUA FILIAÇÃO AO CONTO TCHEKHOVIANO: DIÁLOGO ENTRE PERIFERIAS DO CAPITALISMO

DALTON TREVISAN E HIS FILIATION TO CHEKHOV'S SHORT STORIES: DIALOGUE BETWEEN PERIPHERIES OF CAPITALISM

Isabela Chaves Silva¹

Resumo: Este artigo visa a pensar as conexões entre a obra de Dalton Trevisan e a de Anton Tchekhov a partir da análise comparativa dos contos “Angústia do viúvo”, do escritor brasileiro, e “Angústia”, do artista russo. Este imprimiu uma nova feição ao gênero conto ao criar personagens protagonistas cuja vida é monótona e sem grandes acontecimentos, ao romper com a tradicional construção dramática e ao preconizar a concentração de recursos expressivos. Trevisan vincula-se ao modelo de conto tchekhoviano, colocando em cena vidas desinteressantes, narradas a partir de uma linguagem breve e direta. A expressão artística de ambos aponta para os impasses de uma modernização tardia na periferia do capitalismo.

Palavras-chave: Conto. Trevisan. Tchekhov. Modernidade Periférica.

Abstract: This article aims to think about the connections between the work of Dalton Trevisan and that of Anton Chekhov based on the comparative analysis of the Brazilian writer's "Anguish of the Widow" and "Anguish" by the Russian artist. This one imprinted a new feature to the genre short story by creating protagonist characters whose life is monotonous and without major events, breaking away from the traditional dramatic construction and advocating the concentration of expressive resources. Trevisan is linked to the Chekhovian short story model, putting on the scene uninteresting lives, narrated from a brief and direct language. The artistic expression of both points to the impasses of a late modernization on the periphery of capitalism.

Keywords: Short Story. Trevisan. Chekhov. Peripheral Modernity.

O conto como forma literária é relativamente recente. O americano Edgar Allan Poe (1808-1849) – que, além de contista, foi o que lançou as bases do conto, tal como o conhecemos hoje – desenvolveu princípios estéticos que permanecem como referências para críticos e contistas, mesmo quando o intuito é questionar ou rejeitar o modelo construído por ele (MELLO, 2003, p. 9-21).

Como indica Mello (2003, p. 9), a teoria desenvolvida por Poe na primeira metade do século XIX preconizava o efeito único ou a impressão total que a narrativa deveria causar sobre o leitor, alcançada através da economia dos meios narrativos e da unidade entre as partes, fazendo com que tudo convergisse para o conflito único. Era categórico o crescimento gradual da tensão em direção ao desfecho da trama, que deveria ser interessante para o leitor.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB), na linha “Crítica literária dialética”. Endereço eletrônico: belinha_ch@hotmail.com

Guy de Maupassant (1850-1893) apareceu no cenário literário na segunda metade do século XIX e produziu cerca de 300 contos no decorrer de dez anos. Sua capacidade de criar histórias que enlaçam o leitor até a resolução do conflito é notável. Enquanto Poe, apontado como o criador do gênero ficção policial, cria histórias voltadas para o fantástico e o misterioso, Maupassant geralmente não ultrapassa os limites da verossimilhança (MARIA, 1992, p. 35), mas, ainda assim, suas narrativas têm como cerne, em geral, um episódio envolvente ou singular. Seus personagens não são normalmente seres pacatos cujas vidas nos desinteressariam: muito pelo contrário, tendemos a acompanhar seduzidos e magnetizados suas peripécias.

O americano Edgar Allan Poe e o francês Guy de Maupassant são reconhecidos mestres do conto de acontecimento, ou seja, aquele que “tem o que contar”, cujo encadeamento de eventos “constitui sua espinha dorsal, centro irradiador de todo poder de atração” (MARIA, 1992, p. 36). Neles há sempre algo de extraordinário e interessante a ser narrado, que instiga o leitor mediante a técnica do suspense, levando-o a acompanhar com curiosidade e atenção cada passo da trama, com vistas ao desvendamento do conflito. Nas suas narrativas, os fins são conclusivos, isto é, fecha-se a história e sabemos que fim teve o personagem.

Anton Tchekhov (1860-1904), dez anos mais novo do que o escritor francês, surge também na segunda metade do século XIX. Contudo, Tchekhov lançou-se em caminhos diversos dos dois colegas contistas e, influenciado pelas novas tendências modernistas que apontavam, liberou o conto de um dos seus alicerces mais firmes, o do acontecimento (GOTLIB, 1991, p. 46). Enquanto Poe “joga com categorias de irrealidade e sobrenatural” (MARIA, 1992, p. 35) e Maupassant escolhe personagens que frequentemente têm experiências curiosas e intrigantes, Tchekhov seleciona aqueles que nada de surpreendente têm a contar, movidos por uma vida sem sentido e monótona. Os seres que povoam os contos de Tchekhov são, em sua maioria, infelizes e solitários, que vivem um dia após o outro numa total fixidez e apatia, sem esperança de qualquer mudança ou acontecimento inusitado em seus mundos. Daí a nossa impressão, ao lê-lo, de que nada realmente importante acontece.

Luzia de Maria, referindo-se a essa ruptura estabelecida por Tchekhov, enuncia que:

Enquanto o contista francês elege em seus textos o ser humano detentor do fato curioso, interessante, quando não, extraordinário, Tchekhov se interessa pelo mais comum dos mortais, aquele cuja apatia monótona da vida é a única e mesma estória. Como, então, do mais comum dos homens, sofredor e solitário, daquele que não vive nenhum drama insólito, nem qualquer experiência fulgurante, “ter o que contar”? Pois é deste material aparentemente estéril e inosso que Tchekhov

consegue extrair o que pode ser considerado o “modelo” do conto moderno. (MARIA, 1992, p. 37)

Retratando seres humanos simples em sua pasmaceira cotidiana, o contista russo também quebra com a tradicional construção apoiada em uma única ação, com desenvolvimento, clímax e desenlace. Poe, com seus contos de terror e policias, e Maupassant, com seus contos de acontecimento simples,² uma vez representantes máximos dessa configuração clássica do conto, assentada no princípio da causalidade, estruturavam suas histórias de forma a ter um início, meio e fim, construindo “enredos que projetam sempre para a frente o recurso de uma surpresa bem armada, que causará o espanto ou maravilhamento do leitor no desfecho da história” (MARIA, 1992, p. 36).

Em Tchekhov, não existe o crescimento rumo a um ápice, que caracteriza o conto estruturado em torno da unidade dramática com início, conflito, culminância e desfecho. Por vezes, mantém-se o mesmo tom no transcorrer de toda a narração ou, então, dá-se uma “curva descendente” (GOTLIB, 1991, p. 47), como explicita o próprio Tchekhov ao se referir à sua peça *A gaiivota*, em correspondência com Alekséi Suvórin, diretor de um jornal de São Petersburgo: “Bem, terminei a peça. Eu a comecei forte e acabei pianíssimo – contrariamente a todas as regras da arte dramática” (apud GOTLIB, 1991, p. 47).

Em consonância com Poe, Tchekhov também julgava importantes a brevidade do conto e a condensação dos elementos artísticos. A fim de que se alcançasse a concisão, fazia-se indispensável deixar de lado o que não fosse essencial. O autor teria que conter a propensão aos “excessos e supérfluos”. Objetividade é indispensável: “Quanto mais objetivo, mais forte será o efeito.” (apud GOTLIB, 1991, p. 43), atesta o contista em uma carta à escritora L. A. Avílova. A obtenção de um efeito único sobre o leitor era um procedimento igualmente sustentado por Tchekhov. No entanto, segundo Ítalo Ogliairi, o artista russo elabora uma outra solução estética para o expediente da impressão total:

Desenvolveu uma nova ‘fórmula’ para a narrativa curta, diluindo essa impressão total pelo decorrer da narrativa. As histórias intrigantes, de desfechos inesperados, como *O gato preto* [de Poe], que predominavam entre os praticantes do gênero inspirados por Poe, foram – assim credita o estudo sobre o conto e é possível perceber através do cotejo entre os dois autores – modificados por Tchekhov, que preferiu criar atmosferas, registrando situações abertas, que não se encerravam no

² Entenda-se por “acontecimento simples” aquele que não é de caráter sobrenatural ou fantástico, como os escritos por Poe, mas que, ainda assim, apesar de seu caráter verossímil, magnetiza o leitor devido ao seu grau de inventividade. O termo, próprio da teoria do conto, pode gerar confusão porque pode se considerar como acontecimento simples aquele típico do enredo de Tchekhov, em que nada de relevante se sucede. Contudo, para o nosso uso aqui, seguiremos a acepção utilizada pelos teóricos do conto. Destarte, o modelo narrativo de Poe tinha como base acontecimentos extraordinários, enquanto que o de Maupassant caracterizava-se pelo acontecimento simples.

fim dos relatos. Com uma visão de mundo ora humorística, ora poética, ora dramática, Tchekhov joga com os momentos ocasionais dos conflitos humanos, fatias de vida, pequenos flagrantes do cotidiano e do estado de espírito do homem comum, como no conto *O beijo*, em que o protagonista, no escuro, recebe um beijo inesperado, passando o restante da narrativa tentando encontrar, sem sucesso, quem lhe fizera aquilo, transformado uma série de incidentes laterais e aparentemente insignificantes da existência individual em debate sobre o homem. (*apud* ESTEVES, p. 72)

A tensão crescente que resulta no desfecho inesperado característico do modelo de conto teorizado e praticado por Poe já não é possível na mesma intensidade em Tchekhov porque neste o término das histórias não apresenta uma resolução. Fica em aberto o que acontecerá aos personagens. A respeito disso, Boris Schnaiderman avalia que “o não-desfecho, ou melhor, um desfecho diferente do consagrado, sugerindo continuidade, afastava o leitor do enclausuramento no determinismo causal do século XIX” (SCHNAIDERMAN, 1999, p. 335). O drama dos personagens não finda ali com a conclusão do conto. A vida continua e, também, as questões que afligem os homens. O desfecho tchekoviano compõe-se, assim, de uma ácida ironia.

Vale indagarmos rapidamente sobre por que e como Tchekhov conseguiu renovar o gênero conto, alterando radicalmente o que vinha sendo produzido até então – com base nos princípios de Poe, e diferenciando-se de Maupassant, seu contemporâneo.

Maupassant produz na segunda metade do século XIX, quando o capitalismo já estava em seu estágio de decadência ideológica. Em 1848, com a derrota dos trabalhadores nas várias revoluções ocorridas em países europeus, o capitalismo entrou em uma nova fase de sua evolução, a apologética. A burguesia, de revolucionária, passa a reacionária, afastando-se das classes trabalhadoras e aproximando-se da aristocracia, que ela havia derrotado. Nesta fase, a luta de classes fica evidente e a burguesia se torna a classe dominante, não representando mais os interesses dos trabalhadores, mas os do capital.

Lukács ressalta que o triunfo da literatura russa e escandinava se deu exatamente quando o realismo europeu entrava em seu período decadente. Abordando os motivos de tal acontecimento, ele aponta que o desenvolvimento do capitalismo nesses países começou mais tarde do que na Europa Ocidental, conseqüentemente, a luta de classes entre a burguesia e o proletariado continha uma importância menor. Entre 1870 e 1890, sua ideologia não era ainda apologética. Os pressupostos do grande realismo que estiveram na base da evolução da literatura europeia ainda existiam na Escandinávia e na Rússia, mesmo que em condições diferenciadas (1965, p. 175-176).

Tchekhov e Maupassant escrevem no momento da decadência do realismo europeu. Esta fase, entretanto, corresponde também ao período do triunfo da literatura russa. As possibilidades que se colocam para a produção do artista russo diferem das do francês conforme visto acima. Portanto, Tchekhov encontrou as condições para renovar o gênero conto nas próprias circunstâncias históricas e sociais peculiares da Rússia.

A respeito da transformação da arte de contar que o escritor russo operou, Schnaiderman declara:

Esta subversão do consagrado, no gênero conto, impressionou profundamente os contemporâneos e os estudiosos de Tchekhov em geral. Para convencer-nos disso basta ler o que escreveu sobre ele Virginia Woolf no ensaio “Russian Point of View”. Na realidade, esta subversão tinha muito de russo, pois na Rússia os padrões ocidentais de gênero eram aceitos, mas ao mesmo tempo havia uma resistência que acarretava flutuação e afastamento, e isto marcou a literatura russa desde os seus inícios como uma das grandes literaturas modernas, pelo menos a partir da obra de Púchkin no começo do século XIX. (Essa resistência foi defendida com ênfase por Tolstói a propósito de *Guerra e paz.*) (1999, p. 334)

Essa resistência a que se refere Schnaiderman pode ser melhor compreendida a partir das relações que Roberto Schwarz estabelece sumariamente entre as literaturas brasileira e russa.

Schwarz (1959) ressalta que há algo de comparável entre a literatura russa e a literatura brasileira no tocante às questões essenciais que ambas levantam e à formação história e social dos respectivos países.

As ideias burguesas de universalidade da lei, liberdade e ética do trabalho, autonomia da pessoa, destoavam da realidade brasileira do século XIX (e ainda hoje!), em que o sistema econômico agrário era fundado no latifúndio de base escravocrata e cujo nexos ideológico estava na prática do “favor” entre os proprietários de terra e os chamados “homens livres”. Estes tinham acesso aos bens e à vida social por intermédio de um “favor” dos proprietários, o que reproduzia a dependência da pessoa, a exceção à regra, a remuneração e os serviços pessoais. Em se tratando de práticas claramente incompatíveis com os ideais liberais, estes não correspondiam, portanto, nem mesmo à aparência da sociedade brasileira. Daí serem chamados ideologias de segundo grau.

Contudo, apesar do antagonismo aparente entre o pensamento liberal e o Brasil do século XIX, aquele foi utilizado para justificar, de forma racional, o arbítrio e o favor. Na era da razão, legitimar práticas tão atrasadas a partir de princípios tidos como tão modernos, era marca de progresso e relevância social. Assim, os opostos conviveram de forma estabilizada, o que levou ao ceticismo dos mais conscientes frente ao ideário burguês.

Com a derrota dos trabalhadores nas revoluções de 1848 na Europa, as ideias burguesas que foram antes revolucionárias e representativas das duas classes, indo contra o privilégio feudal, agora entravam em sua fase apologética. Percebeu-se que elas eram uma farsa também no continente ao mascarar o antagonismo de classes e a exploração do trabalho. Como nota Schwarz, “nosso discurso impróprio era oco também quando usado propriamente”.

Machado de Assis foi mestre na captação e representação artística consequente de todo esse labirinto de questões. Ele foi capaz de fazer conexões e plasmar como o nosso atraso não era, em verdade, o oposto da proclamada modernidade europeia, mas, sim, o outro lado da mesma moeda. As nossas singularidades históricas e sociais eram a manifestação local de um mecanismo mundial. Não há ilusões nele, portanto, quanto ao suposto progresso europeu.

De modo parecido, não obstante sua pretensão universal, o ideário burguês não era visto e posto em prática de forma natural na Rússia. Lá era sentido como um conjunto de valores estrangeiros e, por conseguinte, circunscritos e pertinentes a um determinado lugar. O atraso russo submetia o romance burguês a um panorama mais intricado. Assim como no Brasil, o processo de modernização tardio na Rússia esbarrava na instituição servil e seus resquícios, conflito que gerava o sentimento de humilhação e constrangimento em uns e levava à consideração do progresso e do egoísmo racional apregoado pelo Ocidente como loucura por outros. O choque entre o embaraço e mal-estar que o atraso provocava e a percepção lúcida do progresso como um revés é uma das chaves para se compreender a literatura russa. O conjunto de ambivalências ligado ao emprego dos ideais burgueses na Rússia é comparável ao que se passava no Brasil. Dados esses pontos de encontro, Schwarz afirma que “há em Machado um veio semelhante, algo de Gogol, Dostoievski, Gontcharov, Tchekhov, e de outros talvez [...]” (1959, p. 79).

Nessa perspectiva, a resistência de que fala Schnaiderman se relaciona a esse “efeito de uma ideologia ‘estrangeira’” que os princípios do liberalismo tinham na Rússia, conjunção que determinava um painel social mais embaraçado e reivindicava novos modelos de representação da realidade. No Brasil, a sensação que os valores burgueses passavam era o mesmo, de alheamento à nossa realidade, o que também demandava formas singulares de plasmar artisticamente as contradições sociais. Machado, assim como os russos, escrevia a partir de um país que não conheceu o apogeu do capitalismo, mas compartilhou de suas

antinomias e de seu declínio. Nesse sentido, as colocações de Lukács para explicar o triunfo do realismo russo e escandinavo também servem para a situação de Machado.

Retomando Tchekhov, é mister considerar que sua produção também se deu diante do impasse russo aqui colocado. Sua obra, escrita posteriormente a 1848, coloca em questão a chegada contraditória da modernidade à Rússia, através de seus personagens cindidos que vivem uma vida isolada e decadente, em que a separação entre público e privado se evidencia. Essas vidas disjuntadas e ocas, em choque com o atraso e provincianismo, reclamam uma modo narrativo outro, esvaziado, caracterizado pela alta concentração de meios expressivos - em que cada palavra ou frase desnecessária é eliminada, de modo que permaneça somente o essencial - e pela supressão da ação dramática. Dessa maneira, a renovação estética do conto empreendida por Tchekhov é um reflexo dos dilemas russo e do desenvolvimento capitalista daquele momento.

Se Brasil e Rússia apresentam pontos em comum em suas literaturas devido às razões sociohistóricas aqui exibidas de grosso modo, podemos pensar em uma acumulação literária que se dá na periferia do capitalismo. Se a literatura de Machado e a dos russos se assemelham em alguns aspectos, cada um captando à sua maneira a História mundial desde suas realidades provincianas e locais, é procedente falar em uma tradição que se forma entre escritores que estão fora do centro e buscam representar o capitalismo em seu sentido trágico.

A literatura de Dalton Trevisan, que tem em sua base a problemática da modernidade vista a partir da periferia da periferia, traz muitas marcas de Tchekhov em si. O contista russo, enquanto fundador do conto moderno, estabeleceu princípios que ressoaram e se radicalizaram no artista curitibano, um dos reconhecidos pais da narrativa curta moderna no Brasil.

Conexões entre as poéticas trevisânica e tchekhoviana

Os contistas Trevisan e Tchekhov provêm de realidades sociais distintas. Um é brasileiro e ainda está na ativa, publicando seus livros; o outro produziu durante a segunda metade do século XIX, na Rússia. Apesar das diferenças geográficas e temporais, observamos características comuns entre os dois. Tchekhov colocou no centro de sua literatura personagens cujas vidas são apáticas, desinteressantes, solitárias e marcadas pela fixidez; ele preconizou e praticou a economia dos recursos expressivos, atendo-se ao indispensável; evitou a descrição do estado de espírito dos seus “heróis”, fazendo com o que leitor o percebesse por meio de suas ações; e subverteu a clássica progressão dramática,

baseada em desenvolvimento, clímax e desfecho. Filiando-se ao escritor russo, a contística trevisânica encontra nas pessoas e situações triviais a sua matéria narrativa; leva ao extremo a condensação dos meios narrativos; revela-nos o estado emocional dos personagens por meio de seus atos e rompe com a construção dramática tradicional.

Entre os dois escritores há ainda outro importante vínculo: os dois produzem a partir da periferia do capitalismo. Assim, considerando-se o fato de que suas produções não se dão desde uma posição hegemônica, tanto em termos culturais quanto econômicos, algumas das contradições sociais que podem ser encontradas em um também podem ser identificadas no outro - conforme vimos no tópico anterior ao nos referirmos às literaturas brasileira e russa do século XIX.

Em cada um, a seu modo, existe uma negação da modernidade, que é percebida da perspectiva de quem não está no centro. Essa negação, entretanto, não se resume a uma perspectiva anticapitalista romântica, mas antes a uma representação crítica e profunda das contradições inerentes à ideologia do progresso.

Vejamos a esse respeito dois contos dos escritores referidos.

No conto “Angústia do viúvo”, o quinto da coletânea *Cemitério de elefantes*, de 1964, do escritor paranaense, temos a descrição de um dia comum do protagonista – cujo nome não nos é revelado, entremeadas a trechos de descrição de seus hábitos antigos e trechos de narração em que se contam acontecimentos passados, a partir dos quais conseguimos compreender um pouco mais sobre sua angústia e sua relação com a família. Ele mora com a mãe e os filhos, mas leva seu dia a dia de forma solitária: vai para o trabalho, volta para o almoço sem ver as crianças que estão no colégio, não estabelece contato com as pessoas no trabalho e, à noite, ao chegar em casa, não vê nem se relaciona com os familiares. Seu trabalho é marcado pela repetição: preenche fichas e calcula porcentagens.

Descobrimos após alguns parágrafos que depois da morte da mulher, ele deixou os filhos com a mãe, dona Angelina, e se entregou à bebedeira, até que, um dia, a caixa d’água transbordou e o vizinho comunicou o incidente à dona Angelina que o levou para a sua casa. Então, o viúvo deixou o vício de lado e agora já “repetia o desafio” de não beber.

Ao final da narrativa, mais uma revelação nos é feita: as pessoas atribuíram a morte da esposa ao viúvo, “aos beijos do vampiro sem alma”.

Utilizando-se das mesmas frases e vocábulos, o último parágrafo do conto é narrado similarmente ao primeiro, o que evidencia o caráter repetitivo de sua vida. No primeiro tem-se:

Ele acorda, tosse e resmunga: “Essa bronquite...” Ainda na cama, dedo trêmulo, acende o primeiro cigarro e o segundo enquanto faz a barba. Espirra com o chuveiro frio. Bebe o café preto servido por dona Angelina, sai sem ver os filhos adormecidos. São sete horas e entra no emprego às oito. A rotina de preencher ficha e calcular porcentagem. (1997, p. 21)

No último, aparece o seguinte:

As lágrimas secando na face, espera a manhã. Encolhido, tosse e resmunga: “Essa bronquite...” Dedo trêmulo, acende o primeiro cigarro ainda na cama e o segundo enquanto faz a barba. Chuveiro frio. Sai sem ver os filhos. Na rotina de preencher ficha e calcular porcentagem, debaixo das telhas espiam-no as aranhas de ventre cabeludo. (1997, p. 24)

Além da similitude destes parágrafos, há outras marcas no texto que indicam a circularidade de sua vida. O narrador nos conta sobre um de seus dias especificamente, mas as ações não são narradas como se já tivessem acontecido, isto é, no passado. Esse dia é narrado no presente do indicativo porque todos os outros se equiparam a ele, as suas ações se repetem. Ademais, já não bebe porque “repete o desafio”. O terno que usa é sempre o mesmo, afinal tem apenas um. Não acha gosto na comida da mãe e “abusa da pimenta”, mas, mesmo assim, “come tudo”, por hábito, automatismo. Uma vez por semana, entrega-se ao prazer solitário “com método”, isto é, masturba-se de forma mecânica. Quando dorme, escuta “o eterno grilo debaixo da janela”.

Descrevendo seus costumes de antes, o narrador fala de seu pavor ao ver as aranhas de ventre peludo se desprendendo das teias no teto, o que fazia com que se escondesse debaixo do cobertor. As aranhas e o pânico que elas geram nele simbolizam a repreensão social que sofre por ter provocado a morte da mulher. Ao final, quando se fala do momento presente, as aranhas aparecem novamente indicando uma situação que não se alterou.

A rotina do viúvo é, pois, caracterizada pela imobilidade. Seus gestos e ações diários são sempre os mesmos, o que aponta para uma padronização e uma invariabilidade da vida, que aparentemente não têm saída.

O narrador não nos conta diretamente como o protagonista se sente. Por meio da descrição de sua rotina sempre igual e da sua solidão, é que podemos presumir seu estado de alma. Em termos de caracterização física, só há menção aos “dentes manchados de sarro” e às “unhas amarelas”, o que atesta o seu estado de degradação.

Esse quadro monótono ainda traz em si a ausência de relações autênticas com a mãe e os filhos. Ele toma o café que a mãe serve pela manhã, mas há um silêncio do narrador quanto à existência de uma interação entre os dois. Quando volta à noite, todos já estão

adormecidos. Sabe que estão ali, mas inexistente o contato. A ausência da família em sua vida é tanta que praticamente nada nos é dito a respeito dela: não sabemos quase nada sobre as crianças a não ser o fato de que uma dorme com a avó e a outra na cama de grades e, acerca de dona Angelina, tomamos conhecimento de que ela ronca e do que ela já fez e faz pelo filho.

Nenhum dos personagens é nomeado, com exceção de dona Angelina. Embora mãe e filho quase nunca se encontrem – ele somente vê a mãe pela manhã, quando bebe o café, existe o rastro de seus sentimentos pelo filho no decorrer do conto: ela serve o seu café preto, já dorme sossegada sem se preocupar se ele chegará bêbado, deixa o jantar pronto em um prato para quando ele retorna e escova e passa o seu terno todas as manhãs. Antes, após a morte da mulher, ao descobrir os buracos da brasa de cigarro no colchão, dona Angelina levou o filho para sua casa.

Curiosamente, o nome “Angelina” significa “pequeno anjo” ou “pequena mensageira”. Não obstante a sua presença no conto seja silenciosa, pois a ela não é dada a voz e o narrador não fala sobre sua vida especificamente, ela deixa suas pegadas na estória e na forma de um anjo: suas ações para com o filho manifestam carinho e amor.

Quanto aos filhos, ele sabe que eles podem ser uma fonte de amor, mas evita o envolvimento: “Embora a porta aberta, ele se afasta sem voltar o rosto: uma gaiola o amor dos filhos, dourada quem sabe.” (1997, p. 23) O viúvo consegue se passar por indiferente a eles devido a um processo de desumanização: ele sabe que as crianças podem ser uma fonte de amor e até talvez tenha, por um instante, a curiosidade de vê-los, mas o medo de se criar vínculos é maior. Ele acredita que os filhos representam um limite à sua liberdade, mas esta crença só encobre, na verdade, o receio de se relacionar verdadeiramente.

A relação com sua mulher não era menos decaída. As pessoas o responsabilizaram por sua morte: “Finou-se de leucemia, que a família atribuiu aos beijos do vampiro sem alma.” (1997, p. 24)

Berta Waldman aponta que o vampiro fez parte da tradição do romance gótico como uma figura erótico-assassina. Contudo, ao aparecer em *O Capital*, de Marx, ele perdeu seu erotismo ao ser lançado na esfera social: “O Capital é trabalho morto que como um vampiro se reanima sugando o trabalho vivo e quanto mais o suga mais forte se torna. O tempo em que o trabalhador trabalha é o tempo durante o qual o capitalista consome a força de trabalho que comprou.” (*apud* WALDMAN, 1987, p. 6) Nesta passagem, o vampiro caracteriza uma

forma de relação capitalista em que o algoz suga a vítima, rebaixando-a à peça de um modo de produção baseado no valor de troca que leva à reificação das relações humanas.

O vampiro, que é uma importante figura na obra de Trevisan, perde sua capa e asas, suas maneiras e crueldade refinadas no universo curitibano. Em seus contos, ele desce das alturas e circula entre todos nós, assim como o viúvo. Ao sugar, o vampiro se reproduz, transformando o outro à sua imagem e semelhança. Fica indicada neste ato a busca pela sobrevivência e também a impossibilidade de conviver com o diferente, a alteridade. A existência fica circunscrita a um espaço onde somente o “eu” é admitido (WALDMAN, 1997, p. 6-11).

A atribuição da morte da esposa ao viúvo, na condição de “vampiro sem alma”, pode ser uma das chaves para se ler o conto. Levando-se em consideração toda a coletânea *Cemitério de elefantes*, temos relações marcadas por hostilidade e crueldade, em que o outro não é aceito e, portanto, deve ser anulado. Quando a indiferença em relação ao outro não é o suficiente para acalmar os ânimos, parte-se para a violência física, que geralmente leva à morte de uma das partes.

O viúvo não matou a mulher literalmente, mas contribuiu para a deterioração de sua saúde, através da relação degradada que provavelmente mantinham. A sua dificuldade de conviver com o outro, o diverso, advém da crença de que este outro representa uma limitação à sua liberdade, da mesma forma como ele pensa a respeito dos filhos. Não se percebe o outro como parte do gênero humano.

Também é importante destacar que o vampiro possui um lado trágico: ele é impelido a levar eternamente uma vida que não escolheu. Ele tem que beber o sangue dos vivos a fim de sobreviver, no entanto, ele não possui a alternativa de não sobreviver. A sua condição é a de morto-vivo: com efeito, não está nem morto nem vivo (WALDMAN, 1997, p. 7). O protagonista, em seu cotidiano sempre igual, desprovido de sentido, é alguém sem vida, embora ainda mantenha suas funções fisiológicas, e que segue, apesar da aparente falta de significado em tudo.

No entanto, apesar da suposta falta de saída neste mundo circular, os filhos e dona Angelina configuram brechas em seu mundo decaído para uma vida mais autêntica.

Os gestos de cuidado da mãe para com ele, a consciência do protagonista de que “está perdendo a festa da vida” ao evitar as crianças, e suas lágrimas na cama realçam a não absolutização da reificação. Ele próprio sabe que uma relação verdadeira com os filhos pode ser parte da saída para a ressignificação de sua vida.

Indo para a Rússia agora, em seu conto intitulado “Angústia”, de 1886, Tchekhov traz questões em alguma medida parecidas, mas a partir de São Petersburgo.

Temos em cena o cocheiro Iona Potapov, que perdeu seu filho e precisa falar sobre aquela ausência que tem lhe gerado tanta tristeza com alguém. Ele tenta iniciar uma conversa com os passageiros, o zelador e outros cocheiros da casa onde vive, mas ninguém quer saber, ninguém lhe dá ouvidos.

O narrador não faz uma análise psicológica ou uma descrição de seu estado de espírito no início. As sugestões de como ele se encontra emocionalmente nos são dadas através da sua indisposição a agir e de seus gestos no decorrer do conto. Inicialmente tem-se a descrição da neve que cai e de sua inação diante disto: ele permanece imóvel e nem sequer retira a neve que se acumula nos ombros e no dorso do cavalo. O animal também não se mexe. Quando surgem os viajantes, ele dirige seu animal com dificuldade e lentamente pela cidade; é xingado pelos transeuntes e pelas próprias pessoas que conduz, mas não consegue sentir ou reagir aos “impropérios”.

Com o primeiro passageiro, sua dificuldade de comunicação fica evidente. Ao tentar interagir com ele, “faz ruído com os lábios”, “move os lábios”, na tentativa de dizer algo, “mas apenas uns sons vagos lhe saem da garganta”. Em seguida, “faz um esforço e cicia” que seu filho morreu, mas o militar “parece pouco disposto a ouvir”. Enquanto dirige o cavalo, ele sente-se deslocado, sem compreender o que faz ali. O cavaleiro também parece estar perdido: “desloca-se com indecisão”.

Após deixar o viajante em seu destino, permanece imóvel novamente e, até que novos clientes apareçam, leva algum tempo. Quando surgem, ele aceita transportá-los por apenas vinte copeques. Já não importava que o dinheiro fosse pouco, contanto que houvesse passageiros. Ergue-se, então, e “agita o chicote com uma graça pesada”.

Um dos rapazes que conduz lhe bate no pescoço para que andasse mais rápido, mas ele “ouve, mais que sente, os sons de uma pancada”. Está anestesiado, como se não tivesse vida.

Com a presença dos moços, mesmo sendo maltratado, o sentimento de solidão diminuíra. Uma vez que atingem o lugar aonde iam, descem e Iona se sente só novamente.

Já fazia uma semana que seu filho havia morrido, mas, até aquele momento, não tinha discutido sobre aquilo com ninguém. Não havia explicado como tudo aconteceu, como o rapaz adoeceu, como morreu, sobre o enterro: nenhuma palavra a qualquer pessoa. Ele só queria alguém que desenvolvesse um diálogo autêntico, que se surpreendesse e o indagasse

sobre a morte do filho. Neste momento, então, o narrador fala diretamente sobre o estado de espírito de seu herói:

Os olhos de Iona correm, inquietos e sofredores, pela multidão que se agita de ambos os lados da rua: não haverá, entre essas milhares de pessoas, uma ao menos que possa ouvi-lo? Mas a multidão corre, sem reparar nele, nem na sua angústia... Uma angústia imensa, que não conhece fronteiras. Dá a impressão de que, se o peito de Iona estourasse e dele fluísse para fora aquela angústia, daria para inundar o mundo e, no entanto, não se pode vê-la. Conseguiu caber numa casca tão insignificante, que não se pode percebê-la mesmo de dia, com muita luz...
[...] Vai fazer uma semana que lhe morreu o filho e ele ainda não conversou direito com alguém sobre aquilo... É preciso falar com método, lentamente... É preciso contar como o filho adoeceu, como padeceu, o que disse antes de morrer e como morreu... É preciso descrever o enterro e a ida ao hospital, para buscar a roupa do defunto. Na aldeia, ficou a filha Aníssia... É preciso falar sobre ela também... De quantas coisas mais poderia falar agora? O ouvinte deve soltar exclamações, suspirar, lamentar... (TCHEKHOV, 1999, p. 136)

Ao final, apenas o cavalo não lhe dá um coice e se coloca à disposição para ouvi-lo.

A imobilidade de Iona, seus gestos automatizados, sua apatia diante dos xingamentos e dos maus tratos, a dificuldade de pronunciar as palavras salientam sua fixidez. Seu sentimento de não-pertencimento e de deslocamento em meio àquela multidão são explicados pelo narrador no primeiro parágrafo. Contando de sua inércia e a de seu cavalo enquanto a neve caía, ele afirma que ele está meditando, afinal “não pode deixar de meditar quem foi arrancado do arado, da paisagem cinzenta e familiar, e atirado nessa voragem, repleta de luzes monstruosas, de um barulho incessante, e de gente correndo...” (TCHEKHOV, 1999, p. 132).

Iona era um camponês e foi obrigado a migrar para a cidade em busca de melhores condições de vida. O verbo “arrancado” revela que não fora uma escolha, mas uma imposição do próprio desenvolvimento histórico e social do país. A servidão foi abolida na Rússia em 1861 e o país passou por um processo de modernização na segunda metade do século XIX. O progresso gerado, entretanto, se chocou com os restos da instituição servil. Os camponeses não receberam terra suficiente para o seu sustento e de sua família e continuaram a experimentar todo tipo de privação, o que ocasionou a migração de muitos do campo para a cidade.

Iona passa horas até que apareça um novo passageiro. Seu cavalo não vale muito e é pequeno. Eles sentem fome. Na casa onde vive com outros cocheiros, todos dormem em péssimas condições, sobre o fogão grande e sujo, no chão e sobre os bancos.

A cidade é referida pelo narrador como um espaço infernal: Iona fora atirado em uma “voragem”, na qual as luzes são “monstruosas”, o barulho é “incessante” e há “gente

correndo”. O narrador fala repetidamente de uma “massa escura de gente”, de uma “multidão”, que se choca a todo tempo na carruagem. São as marcas da modernidade que chega à Rússia e que é negada por ele, como uma promessa de felicidade falsa.

A repetição e fragmentação do conto de Trevisan também estão ligadas a um universo provinciano em que a tônica dos anos 50 era a ideologia do progresso. Nesta década, esperava-se superar “o atraso – brasileiro e paranaense – mediante um projeto de efetiva integração modernizadora”. O primeiro governo Lupion (1947-1951) objetivava libertar o Paraná de seu provincianismo e incluí-lo entre os grandes do país, o que, em certa medida, ocorreu devido à expansão da cafeicultura no mundo que transformou o estado em maior produtor nacional de café. Como resultado, uma euforia tomou os intelectuais locais (IPARDES *apud* FREITAS, 2005, p. 88).

O conto nega essa modernidade tão almejada e sonhada na medida em que espelha a desagregação da vida e das relações humanas, esvaziando-as.

Waldman frisa que o processo de fragmentação a que se subordinam os modelos de representação artística se vincula ao progresso técnico que remonta ao final do século XIX (1989, p. 26-27). Ainda segundo ela, o movimento impressionista é a primeira arte urbana por excelência porque enxerga o mundo com olhos urbanos. A agilidade, o ritmo rápido, as impressões breves, fugazes e profundas, a imagem se transmutando em processo, a duração em momento, o perfeito em inacabado, a metáfora em metonímia. O fragmento se apresenta. Porém, mantém o vínculo de proximidade com o encadeamento maior do qual faz parte. Embora fosse vista positivamente, pois o que estava por trás era a ideologia do progresso, a parte era consequência da desarticulação do mundo.

É com esse cenário que Iona se confronta: ele se sente desorientado e confuso diante da rapidez com que as pessoas e outras carruagens circulam e se esbarram nele, com a quantidade de informação que a cidade apresenta, tudo ao mesmo tempo. Embora tudo esteja tão próximo dele, é como se ele não fizesse parte daquilo. Afinal de contas, sua aflição não tem lugar naquele mundo.

Referindo-se à voga do folhetim no século XIX, D’Angelo (2006) afirma que:

O interesse despertado pelo tipo de romance explorado pelo folhetim, que privilegia os aspectos sentimentais, psicológicos e privados, está relacionado ao processo de acomodação à separação empreendida pelo Estado burguês entre o homem e o cidadão, o privado e o público. As fronteiras entre esses espaços apresentaram inúmeras alterações no decorrer do século XIX. No início do processo revolucionário, ainda no século XVIII, “privado” é sinônimo de conspiratório ou suspeito, a ele sobrepondo-se sempre o interesse “público”. A redefinição burguesa

do espaço privado e dos direitos individuais resultou na despolitização da vida doméstica, no fechamento do indivíduo em si mesmo e na família.

Tanto Iona quanto o viúvo vivem essa experiência da disjunção entre o público e o privado. Vivem em seus mundos, enclausurados. A diferença que existe entre eles é o fato de que, enquanto o viúvo evita qualquer vínculo afetivo com sua família – embora ela esteja lá, vivendo sob o mesmo teto, Iona quer e busca “o outro” a fim de compartilhar o que lhe mortifica, mas fracassa porque sua vida não desperta o interesse das pessoas à sua volta. No entanto, embora o viúvo evite relacionar-se, ele não é menos atingido que Iona pela desumanização que a separação entre o público e privado gera. Os dois são afetados da mesma forma por essa perda da totalidade. Não é à toa que o viúvo chora.

A nova forma de representação artística que Tchekhov preconizou e praticou está ligada a esses novos tempos, de exaltação do desenvolvimento. Como Lukács aponta, novas formas de expressão artística são fruto de uma necessidade histórico-social. São o resultado da evolução social (1965, p. 57).

Consoante o que foi colocado anteriormente, o fragmento mantém um elo de ligação com a sucessão mais longa da qual é parte (WALDMAN, 1989, p. 27). Ele mesmo é, pois, o todo. Portanto, uma vez que a modernidade traz em seu bojo a desarticulação do mundo e, como consequência, o esfacelamento da vida, esta desagregação passa do nível do enunciado ao nível da construção de linguagem.

Tanto no contista curitibano quanto no contista russo, é narrada uma realidade esvaziada de forma concentrada. O esvaziamento não se dá apenas no plano temático – vidas banais cujas relações interpessoais são hostis, fracionadas e até inexistentes. Ele é construído também, e principalmente, através do nível formal, em que Tchekhov inicia uma tradição do conto caracterizada por um processo de fragmentação, em que se condensa a linguagem e se subverte a construção dramática tradicional - desenvolvimento, clímax e desfecho.

Em “Angústia”, a linguagem tende à concisão. A economia de meios expressivos é aqui um princípio de construção. Em Trevisan, radicaliza-se a concentração de recursos narrativos e encontra-se uma narrativa elíptica, nervosa e que golpeia a todo momento a linguagem. Com um narrador em terceira pessoa, o viúvo permanece no silêncio e Iona, embora intente se comunicar, é impedido. Esse silêncio provavelmente se deve ao mundo administrado em que o primeiro vive e que, em Tchekhov, já despontava com o início da

modernização capitalista russa. A estrutura dos contos é um caminho para o silêncio, que, conforme já dito, chega ao extremo em Trevisan.³

Walter Benjamin (1994) apontou que a arte de narrar está em vias de extinção porque as ações da experiência estão em declínio. Este é um processo que se desenvolve simultaneamente à evolução das forças produtivas. O primeiro sinal deste avanço teria sido o romance que surgiu no início do período moderno e teve sua origem ligada ao indivíduo isolado, que não mais comunicava suas aflições aos demais nem recebia conselhos. Era a experiência coletiva que começava a ser substituída pela experiência individual. Benjamin ressalta que a guerra mundial teria evidenciado esse movimento de dissolução da arte narrativa, uma vez que os combatentes retornavam do campo de batalha mudos e mais privados de experiências comunicáveis. Afinal o que pensar e narrar após a barbárie? Ele atribui ainda à difusão da informação - que se destacou com a consolidação da burguesia - o desaparecimento da narrativa. A informação é incompatível com a arte de narrar porque ela é verossímil, acessível, e vem acompanhada de informações, enquanto “metade da arte narrativa está em evitar explicações”, de modo que o leitor tenha mais espaço para a interpretação. Dessa forma, embora tenhamos acesso a notícias do mundo inteiro diariamente, não possuímos histórias interessantes a contar.

A respeito da perda da experiência, D’Angelo (2006) destaca que:

A perda da experiência pelo bombardeio da informação, pela mecanização e divisão do trabalho industrial se traduz em automatização. Transformado em autômato, o operário lida melhor com a máquina. Os mesmos gestos mecânicos são encontrados entre os transeuntes das ruas e as multidões que circulam nas grandes cidades. As condições de vida nas sociedades modernas obrigam os indivíduos a concentrarem suas energias protegendo-se dos *choques*, onipresentes na realidade. Absortos na vivência do presente, eles vão perdendo a memória, se isolando, adquirindo assim uma nova sensibilidade. Essa nova sensibilidade surge da necessidade de sobreviver ao impacto produzido pelos choques; um dos seus traços essenciais é não possibilitar mais as sinestésias e metáforas que aludem à harmonia do homem com a natureza. O reconhecimento do perfume de uma flor, por exemplo, torna-se impossível.

A redução da linguagem está ligada a essa não-experenciação do mundo. Como a diversidade diminui e encontra-se em seu lugar a automatização e a repetição dos gestos e ações, o que há para se contar é sempre o mesmo. Assim, o nível da linguagem incorpora o mesmo vazio do dia a dia.

³ Em seus últimos livros, o autor tem escrito contos em forma de haicai, minúsculos. Trata-se de um projeto estético. Ele já declarou que existe o preconceito de que, depois do conto, o escritor deve escrever novela e então romance, mas que o caminho dele seria diferente: do conto para o soneto e deste para o haicai.

A narrativa sintética cujo tom se mantém mais ou menos o mesmo do início ao fim, sem tensão, é expressão do que acontece na vida do viúvo e na de Iona. O vazio e a fragmentação de suas vidas não são apenas matéria narrativa: eles estão na maneira como os contos estão estruturados, em que os narradores se atêm ao indispensável. Esse silêncio como forma de expressão é resultado da modernidade.

Nesse modo, os contos giram em torno das contradições do mito do progresso capitalista. Tchekhov percebe a ilusão contida na promessa de felicidade da modernidade através da representação de um processo social russo – as condições precárias de vida e a migração do camponês para a cidade após a abolição da servidão. A repetição e a mesmice em Trevisan remetem ao provincianismo curitibano – e, em extensão, brasileiro – para também falar de uma euforia do desenvolvimento que se apresenta agora como desencanto.

Todavia, a desumanização resultante da fragmentação da vida moderna não é absoluta. Sentimos empatia por dona Angelina porque vemos humanidade em seus pequenos gestos invisíveis do dia a dia, cuidando do filho. Os filhos também são uma possibilidade de o viúvo desenvolver vínculos reais que vão na contramão da coisificação humana. Não chegamos a ver um monstro no viúvo, apesar de sua indiferença, porque ele aparece como uma unidade contraditória: foi culpado pela morte da mulher, distancia-se dos filhos e da mãe, mas, lá no fundo, sabe o que amor dos filhos pode significar em sua vida. Ele sente e chora pela morte da mulher.

Iona não encontra ninguém que o escute além do próprio cavalo. Mas ele é extremamente humano. Ele se angustia com a perda do filho, quer contar sobre sua morte e sobre a filha que ficou na aldeia. Preocupa-se com o cavalo. Ele sente profundamente, o que nos leva a nos identificarmos com ele. Talvez aí também esteja uma brecha no mundo que supostamente não aponta saídas para a reificação das relações.

Retomamos as significativas contribuições de Tchekhov ao gênero conto para mostrar como ele estabeleceu uma ruptura com o seu modelo clássico e fundou uma vertente moderna da narrativa curta na segunda metade do século XIX. Trevisan, considerado um dos renovadores do gênero no Brasil, estabelece um diálogo com o escritor russo ao levar ao extremo princípios preconizados e praticados por ele. Os dois contistas produzem a partir de uma realidade periférica e, por meio do esvaziamento da expressão artística, problematizam, cada um a seu modo, o caráter contraditório do processo modernizador tardio e excludente de seus países, conforme pudemos perceber através da comparação dos seus contos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. *Estudos avançados*, São Paulo: vol. 20, n. 56, jan./abr. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000100016>.
- ESTEVES, Camila Del Tregio. “*Nada a dizer fora dos livros*”: a poética do conto em Dalton Trevisan. 2015. 123 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e subjetividade), Universidade de Ponta Grossa, Ponta Grossa.
- FREITAS, Arthur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, vol. 8, n. 2, 2005.
- GOTLIB, Nádia Battella. 6 ed. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1991.
- LUKÁCS, György. Tolstoi y la evolución del realismo. In: _____. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965.
- _____. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- MARIA, Luiza de. *O que é conto*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Caminhos do conto brasileiro. *Revista Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 34, p. 9-21, jul./dez. 2003. Disponível em: <<http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art01>>.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Pós-facio. In: TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Cultura e política*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. Angústia. In: _____. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.
- TREVISAN, Dalton. Angústia do viúvo. In: _____. *Cemitério de Elefantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

Artigo recebido em: 20/06/17

Artigo aceito em: 20/07/17