

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIOGRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Karin Sachs

**Questões sobre o Realismo no Conto de
Machado de Assis e Anton Tchekhov**

Dissertação de mestrado apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos V. Sanseverino

Porto Alegre, março de 2014

**Questões sobre o Realismo no
Conto de Machado de Assis e Anton
Tchekhov**

Agradecimentos

Dois anos passam voando, a quem agradecer sem me repetir? Parece que foi ontem que estava escrevendo este agradecimento ao concluir o curso de Letras.

Mas devemos agradecer todos os dias a tudo que temos e recebemos e conquistamos, então, nunca é demais repetir algumas coisas. Assim, agradeço, de novo e mais ainda:

Aos meus pais por terem me apoiado sempre, em todas as decisões que tomei e por continuarem ao meu lado, estejam onde estiverem;

À Cláudia, minha irmã doutora, parceira que me apoia sempre em tudo, sem a qual talvez eu já tivesse entregado os pontos e, portanto, continua sendo minha maior força para viver este sonho acadêmico;

Ao professor Antônio Marcos Vieira Sanseverino pelo apoio, pela ajuda, orientação, iluminação e paciência comigo quando eu não conseguia continuar ou não tinha mais nada a dizer;

Às minhas ex-colegas e agora amigas Gabriela e Clarissa, por estarem sempre presentes e me dando força, construindo uma amizade muito especial;

À Mana, apoiadora incondicional;

Ao Santiago e à Martina, afilhados amados, que fazem minha vida valer a pena;

À Suzana, amiga e parceira de sempre;

Aos meus irmãos, cunhados, sobrinhos e amigas de toda a vida que acompanham minha trajetória, sempre presentes me apoiando, torcendo por mim, em todos os finais e recomeços.

“O conto é uma imagem que raciocina”

Gaston Bachelard

Resumo

A ideia do trabalho é discutir o realismo no conto e verificar como Machado de Assis e Anton Tchekhov trabalham dentro dessa estética, em que aspectos eles se enquadram nos preceitos teóricos e em que medida afastam-se, originando, assim um realismo diferente do cânone, um realismo periférico àquele desenvolvido na Europa no final do séc. XIX. A fim de ilustrar o que seria um conto realista característico, considerado aqui como exemplar, *Bola de Sebo*, de Maupassant, é analisado dentro dos pressupostos da estética desenvolvidos por alguns teóricos, tais como Watt, Luckács, Rosenfeld, Auerbach e Moretti. Os atos de fingir de Iser também são abordados na tentativa de entender melhor a questão do realismo. É feita uma análise de Machado de Assis e Tchekhov, a partir dos contos *O Empréstimo*, *Uns Braços* de Machado e *O Beijo* de Tchekhov, avaliando os pontos de contato e de afastamento do realismo europeu.

Palavras-chave: realismo, periferia, Machado de Assis, Anton Tchekhov

Abstract

The idea behind this work is to discuss the realism in the short story and check how Machado de Assis and Anton Chekhov work within this aesthetic, in which ways they fit the theoretical rules and to what extent they deviate from it, producing thus a realism different from the canon, a peripheral realism in relation to that developed in Europe at the end of the century XIX. In order to illustrate what would be a characteristic realistic short story, considered here as an example of the aesthetic, *Bola de Sebo*, of Maupassant, is analyzed within the assumptions of the aesthetic developed by some theorists, such as Watt, Luckács, Auerbach and Moretti. The acts of pretending from Iser are also mentioned, adding to the effort of trying to understand the aesthetic of realism. An analysis of Machado de Assis and Chekhov is made, based on the short stories *O Empréstimo*, *Uns Braços* of Machado and *O Beijo* of Chekhov by evaluating the points of contact and distance from the European realism.

Keywords: realism, periphery, Machado de Assis, Anton Chekhov

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. O Conto Realista	3
3. O Conto e a particularização	9
3.1 Watt e a experiência do homem comum.....	9
3.2 Lukács, narração e realismo	13
3.3 Enchimento, seriedade burguesa e hipocrisia	15
3.4 O realismo e o escritor impressionista	18
3.5 Efeito e fingimento, imaginário e realismo	19
4. O conto de Machado de Assis e os limites do realismo	23
4.1 O Empréstimo	29
5. O conto de Anton Tchekhov e seus elementos típicos	40
5.1 O Beijo de Anton Tchekhov e Uns Braços de Machado de Assis.....	54
6. Aproximação entre Machado e Tchekhov, mas com cautela.....	58
7. Um beijo, um abraço e um aperto de mão <i>ou</i> das considerações finais	65
Referências Bibliográficas	75
Anexos:	
O Beijo	77
Cronologia Viva.....	91
Bola de Sebo.....	93

1 – Introdução

Esta pesquisa iniciou com o trabalho de conclusão de curso que procurava ver os pontos de contato entre dois autores de renome, Machado de Assis e Anton Tchekhov e como eles se relacionavam com a estética do realismo, ao mesmo tempo que produziam um “realismo de periferia”. Os dois foram contemporâneos; até onde se acredita um nunca leu o outro e, no entanto, sua produção literária apresenta muitos pontos de contato, tanto ao seguirem alguns preceitos da estética realista, quanto ao distanciarem-se dela, ao introduzirem em seus contos características do mundo em que viveram. A partir daí surgiu a questão de que seria mesmo realismo o que eles faziam ou seria um “realismo diferente”? Até que ponto poder-se-ia considerar os dois autores como típicos representantes da estética realista?

A proposta foi, então, tentar entender, em termos de conto, como Machado e Tchekhov aproximam-se e afastam-se dos preceitos do realismo europeu próprio do século XIX. A dificuldade maior ficou em adaptar os conceitos de realismo, na sua maioria desenvolvidos para o gênero romance, para a produção dos dois exímios contistas. Para tanto, procurou-se dar uma visão geral dos conceitos existentes e verificar até que ponto eles dialogam com a produção de Machado e Tchekhov.

O trabalho começa discorrendo sobre os preceitos do conto realista e procura particularizá-lo. Para isso, utiliza o conceito de romance moderno de Ian Watt, aborda a questão do narrar e descrever de George Lukács, recupera a descrição da ruptura do romance moderno, descrita por Anatol Rosenfeld, discorre sobre o conceito de “enchimentos” de Franco Moretti e, por fim, procura adequar a questão do conto aos Atos de Fingir de Wolfgang Iser. Iser entrou na discussão como sendo uma alternativa de compreensão e talvez de explicação de como os dois autores, Machado de Assis e Tchekhov, lidam com a realidade que se propõem a representar e que não encontra parâmetros no realismo dito clássico, por se tratarem de escritores que vivem e produzem na periferia do cânone, ou seja, em países periféricos que tem uma realidade muito diferente daquela europeia, constituindo-se em sociedades ainda em formação.

A seguir, o trabalho discorre sobre o processo de criação de Machado de Assis e analisa como ele se insere e como se distancia da estética realista, ao discutir o conto machadiano e os limites do realismo. O conto “O Empréstimo” é utilizado para ilustrar a questão. Tal procedimento é repetido com Tchekhov e o conto “O Beijo”, comparando-o com “Uns Braços” de Machado. Por fim, são feitas as considerações finais, procurando o ponto de contato entre os dois autores.

2- O Conto Realista

Para a discussão do conto realista tomou-se um texto exemplar, a fim de ser possível exemplificar e elencar suas características. “Bola de Sebo”, escrito por Maupassant em 1880, conto escolhido, traz uma ambição de verdade no núcleo da ficção, um vínculo com a representação da contemporaneidade. Busca a interpretação da vida, como detalhadas descrições, além de abordar temas como o preconceito entre as classes sociais, a hipocrisia da elite dominante, a política e a moral da época.

A história de *Bola de Sebo* se passa no final da guerra da França contra a Alemanha, quando o país estava sendo invadido pelos prussianos. Em Ruan, apesar de a vida parecer lentamente voltar ao normal, “havia alguma coisa no ar, alguma coisa de sutil e de desconhecido, uma atmosfera estranha e intolerável, como um cheiro espalhado, o cheiro de invasão...” (MAUPASSANT, 2011, p. 16). Nesse contexto, a necessidade de se retomar as atividades comerciais fez com que um grupo se animasse a enfrentar as dificuldades de viajar por um país ocupado e partir para o porto de Havre, onde tinham alguns negócios pendentes. Eles obtêm permissão para viajar e reservam uma carruagem de 10 lugares. Ao amanhecer, os passageiros começam a se reunir

já dentro do carro. O grupo é formado de um trapaceiro conhecido, um rico comerciante, um conde, suas respectivas mulheres, duas freiras, um democrata e uma prostituta conhecida por Bola de Sebo. Os passageiros da carruagem representariam um microcosmo da sociedade da época, pois cada casal representa um diferente estrato da elite, além do jornalista democrata (avulso e colocado em paralelo à prostituta) e das freiras, pois não seria possível deixar a religião de lado, já que presente na sociedade em que viviam.

A presença de Bola de Sebo causa murmúrios, conversas paralelas e um grande mal estar, mas a viagem segue, sem que ninguém ouse dirigir-se a ela. No entanto, com o passar das horas, todos começaram a ficar com fome e somente Bola de Sebo havia levado comida, a qual repartiu generosamente entre seus parceiros da carruagem, o que fez com que eles mudassem de atitude em relação à companheira de viagem. Ao chegarem a uma pousada para dormir, encontram um oficial prussiano comandando o local. À noite, todos já alegres e com Bola de Sebo integrada ao grupo, que, condescendentemente, a aceitou, o oficial pede que Bola de Sebo durma com ele, ao que ela veementemente nega-se. Com isso, o grupo é impedido de partir. Durante o tempo em que ficam presos, aos poucos toda aquela “boavontade” para com a prostituta se desfaz, já que a postura dela é o que os impede de seguir viagem. Então, com o grupo já a hostilizando novamente, ela cede aos caprichos do oficial inimigo e eles são liberados para partir. Na carruagem, desta vez todos levam sua comida, menos Bola de Sebo que não teve tempo de preparar-se por estar com o oficial. Ninguém conversa com ela, ninguém lhe oferece comida e ela, silenciosamente, chora.

O conto é uma obra típica do realismo, pois apresenta as marcas formais que indicam à pertença à estética e aos pressupostos que ajudam a desvendar a realidade. A narrativa apresenta uma narração linear em 3ª pessoa, é verossímil, séria e objetiva ao descrever os acontecimentos e a realidade do momento em que se passa, a ocupação da França.

Ao tomarmos as definições de realismo de teóricos como Erich Auerbach, Ian Watt, George Luckács, Anatol Rosenfeld e Franco Moretti, podem-se apontar tais marcas formais que ajudam a caracterizar a estética.

Auerbach em *Mimesis* diz,

O tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, de pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos. (2007, p. 440)

Para Auerbach, se Balzac é um dos principais representantes da estética do realismo, por ter começado a pensar o indivíduo como representante de um grupo social, Stendhal seria o fundador da estética, na medida em que o realismo moderno sério não pode representar o homem engastado numa realidade política-sócio-econômica de conjunto, concreta, em constante evolução. O realismo não poderia, para Stendhal, trabalhar com a totalidade, pois a “a verdade não está na totalidade, mas no fragmento salvo, na memória das vítimas resgatadas”. A representação dos acontecimentos feita por Stendhal dirige-se, mesmo quando de acordo com o sentido da psicologia clássica-moral, para uma análise do coração humano e não para uma pesquisa ou para um pressentimento de forças históricas. (AUERBACH, 2007, p. 414) No entanto, o realismo precisa ainda do herói, já que é “através do herói, do indivíduo excepcional, que o progresso do espírito se realiza”. (SANSEVERINO, *in mimeo*).

O herói é a Bola de Sebo, uma heroína tipo Julien Sorel, de *O Vermelho e o Negro*, que sobrevive da forma que pode. Ela tem sentimentos, sacrifica-se em prol dos outros, e não tem sua virtude reconhecida por pertencer a uma classe diferente. É “classificada” pela posição que ocupa na sociedade, neste caso, de prostituta, e tal posição não pode ser mudada, por mais que ela tente mostrar que é como os outros. *Bola de Sebo* trabalha, mais do que nunca com o “fragmento salvo”, qual seja, Maupassant usa uma “amostra” da sociedade e coloca em um único lugar – a carruagem, e demonstra como a sociedade se repete, como as atitudes e posturas humanas estão cristalizadas, o que não permite uma mudança. A heroína, por mais que

demonstre ser uma pessoa como as outras, não tem a menor chance de se redimir – é e será sempre uma prostituta...

O realismo de Stendhal “é um produto da luta pela sua autoafirmação e surgiu, segundo Auerbach, “do seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, assim como da consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nele um lugar certo” (AUERBACH, 2007, p. 411). A partir disto se explica que o nível estilístico dos seus grandes romances realistas se aproxime muito mais do antigo conceito do trágico do que aquele da maioria dos realistas posteriores. “Julien Sorel é muito mais herói que as figuras de Balzac ou de Flaubert”. (AUERBACH, 2007, p. 417) Stendhal sempre trata da realidade com que se defronta, mas esta realidade é construída de tal forma que não pode ser representada sem uma referência constante às violentas mudanças pelas quais ele atravessa e sente que ainda vai atravessar. Sua representação dos acontecimentos dirige-se, mesmo quando de acordo com o sentido da psicologia clássica-moral, para uma análise do coração humano e não para uma pesquisa ou para um pressentimento de forças históricas. (AUERBACH, 2007, p. 414)

Balzac, assim como Stendhal, também levava a vida real cotidiana a sério. Para ele, segundo Auerbach, todo espaço vital torna-se

uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo em que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais. Trata-se da unidade de um espaço vital determinado, sentida com uma visão de conjunto e descrita com meios extremamente sugestivos e sensíveis (AUERBACH, 2007, p. 423).

Na linhagem de Stendhal, de Balzac e de Flaubert (em quem teve um mestre atento e próximo), Maupassant constrói uma unidade social forte na carruagem, no modo como os conflitos sociais se impõem para além da guerra franco-prussiana e para além do proclamado nacionalismo francês. Bola de Sebo, apesar de prostituta, não quer vender seu corpo a um oficial alemão. Os outros querem apenas alcançar seu interesse, e até mesmo o jornalista deixa

de lado sua consideração por essa mulher para alcançar seu objetivo de seguir viagem. Assim, Auerbach permite desvelar a articulação entre o indivíduo e a sociedade. Em Maupassant, isso aparece de modo direto na detalhada apresentação da carruagem e de seus ocupantes. Uma preocupação formal de contextualizar cada personagem na história e no contexto.

De certo modo, Maupassant indica algo que está posto na sociedade francesa, ocupada pelos prussianos, mas traz marcas da sociedade mediada pelo capital. Bola de Sebo pode comprar a passagem para sair de Ruan. Está, no entanto, marcada por sua condição. Ela é usada duas vezes de modo instrumental, quando cede a comida aos outros passageiros e quando é obrigada a negar seus sentimentos patrióticos para deitar com o oficial prussiano. Seu sacrifício não apenas não é reconhecido, como ainda traz a mancha que a isola dos outros. O próprio nome e a descrição trazem a ambivalência de atração e de repulsa.

É também interessante observar a capacidade da narrativa curta de concentrar os conflitos dos passageiros e, em escala maior, da sociedade em que vivem. Somente pela descrição dos ocupantes da carruagem, feita de maneira rápida e objetiva, percebe-se a posição social de cada um, seu comportamento na sociedade e a forma como reagem aos acontecimentos pelos quais passam. Se tal acontecimento se passasse em um romance, os conflitos observados seriam descritos em vários capítulos, com a adição de outros personagens e, quem sabe, de um “background” para cada um. No conto bem escrito isso não é necessário. Uma boa descrição, sucinta e objetiva, já leva o leitor a perceber a situação em que todos se encontram e o que se pode esperar, em princípio, de cada um deles.

Tal qualidade do conto, pautada por sua concisão, implica uma pequena torsão do procedimento realista quando passa do romance para a narrativa curta. Não é possível o uso da longa descrição para contextualizar a ação, não há espaço para longa trajetória existencial ou para redes sociais em que a personagem se insere. A concisão implica a necessidade do uso de índices fortes capazes de trazer à tona o ambiente narrativo, a posição social da personagem e de seu caráter. Por tais aspectos, percebe-se que, em *Bola de Sebo*, Maupassant fica no meio do caminho. As páginas iniciais ocupam um

bom espaço para apresentar as personagens e a situação, um procedimento próprio do romance. A ação começa propriamente quando Bola de Sebo prepara-se para comer e os outros percebem que, na pressa em fugir, não haviam trazido mantimento. A tensão entre moralidade burguesa e necessidade natural acaba na vitória da segunda. Se ainda cede espaço para a contextualização, Maupassant concentra-se no episódio do oficial prussiano que impõe (como taxa alfandegária) para todo o grupo a necessidade de convencer Bola de Sebo a deitar-se com ele.

3 – O conto e a particularização

3.1. – Watt e a experiência do homem comum

O mundo se apresenta agora com um “conjunto em evolução, massivo e planejado, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares” (WATT, 1996, p. 11). É dessa forma que Ian Watt descreve o momento da história em que se dá o realismo. Antes de mais nada, é interessante observar aqui que Watt trata do romance inglês do século XVIII, ou seja, o romance desenvolvido por Defoe, Richardson e Fielding. Ao analisar a ascensão do romance a partir desses autores, Watt trata do problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.

Esse *realismo* opõe-se à tradição clássica em seu esforço de representar a experiência particular do homem comum, com nome e sobrenome, inserido no prosaico cotidiano. Um movimento similar dá-se na metade do século XIX em que o afã de realidade leva ao afastamento da idealização romântica. “Os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como

indivíduos particulares no contexto social contemporâneo”. (WATT, 1996, p. 20) Ao dar nome e sobrenome aos personagens, o autor os traz mais próximos da realidade, individualizando-os, dando “vida” a eles, os personagens podem, a partir daí, ser “encarados como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo”. (WATT, 1996, p. 20) Diz Watt: “Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo.” (1996, p. 19) Um personagem com nome e sobrenome torna-se um indivíduo real, com ações e circunstâncias particulares, tornando-se “a demonstração formal da possibilidade da ficção representar uma possibilidade de vida” (WATT, 1996, p. 20)

Além da questão de dar nome aos personagens, o romance realista, segundo Watt, depende de usar uma escala de tempo mais próxima da vida real. Daí a necessidade de descrições mais minuciosas, da tentativa de colocar o personagem mais próximo do leitor, como se fosse alguém real, que vive e experencia as mesmas emoções, dificuldades e aventuras do mundo em que o leitor está inserido. Segundo Richardson, citado por Watt,

as situações críticas [...] com o que se pode chamar de descrições e reflexões instantâneas” prendem melhor a atenção; e em muitas cenas o ritmo da narrativa diminui, graças a descrições minuciosas, aproximando-se bastante daquele da experiência real. (WATT, 1996, p. 26)

O realismo formal é caracterizado, segundo Watt, pela particularização de tempo, local e pessoa, por uma sequência natural de ação, pela criação de um estilo literário que apresenta o equivalente verbal e rítmico mais exato possível do objeto descrito. (WATT, 1996, p.13).

Ian Watt, ao tratar do romance inglês do século XVIII, opõe-se à tradição clássica em seu esforço de representar a experiência particular do homem inserido em um cotidiano prosaico. Para ele, prosa, personagem, a relação espaço/tempo, assim como a particularização do objeto representado são importantes como contraponto ao classicismo. Para ele, o realismo não está apenas na espécie de vida apresentada, mas na forma como o autor a apresenta. (WATT, 1996, p. 13).

De acordo com o autor, “Certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente” (WATT, 1996, p. 18). Pode-se perceber esse esforço de particularização da experiência em Maupassant. Mesmo no ambiente restrito da narrativa curta, o autor francês apresenta cada personagem em detalhes, define sua trajetória como única, que se particulariza no apelido, Bola de Sebo, o que faz da cortesã uma figura única em Ruan.

Enfim, “às três horas, como se encontravam em meio a uma planície interminável, sem uma única cidadezinha à vista, Bola de Sebo abaixou-se prontamente e retirou de baixo de seu banco uma grande cesta coberta com um guardanapo branco.

Inicialmente retirou daí um pequeno prato de louça, um fino tímpano de prata e em seguida uma vasta terrina na qual dois frangos inteiros, já cortados, glacearam sob sua gelatina, e percebiam-se ainda na cesta outras coisas boas enroladas, patês, frutas, guloseimas, as provisões preparadas para uma viagem de três dias, a fim de não tocar nas cozinhas dos albergues. Quatro gargalos de garrafas sobressaíam-se entre os pacotes de comida. Ela pegou uma asa de frango e, delicadamente, pôs-se a comê-la com um desses pãezinhos chamados “Regência” na Normandia.

Todos os olhares estavam voltados para ela. Em seguida o cheiro se espalhou, alargou as narinas, fez vir às bocas uma saliva abundante com uma contração dolorosa do maxilar sob as orelhas. O desprezo das senhoras por essa moça tornava-se feroz, como uma vontade de matá-la, ou de jogá-la embaixo do carro, na neve, ela, seu tímpano, sua cesta e suas provisões (MAUPASSANT, 2011, p. 32-33)

O esforço de particularização é claro em Maupassant. Ao descrever o grupo que se reúne na carruagem, já dá o nome e sobrenome a cada um, caracterizando-os, situando-os na realidade em que se passa a história. A partir daí, a detalhada apresentação do ambiente e a minúcia da descrição faz com que o leitor sinta-se parte do que está acontecendo, sentindo a mesma fome que os personagens, sentindo o cheiro bom das guloseimas trazidas por Bola de Sebo e podendo optar entre sentir também desprezo por ela, como as mulheres, ou relaxando seus preconceitos a fim de aproximar-se da gorda mulher e poder repartir as provisões tão apetitosas, matando a fome que os incomoda.

Watt afirma que o termo “realismo” tem o defeito de esconder uma característica importante do movimento, pois se realista fosse apenas ver a vida pelo lado mais feio, seria apenas uma espécie de “romantismo às avessas”, enquanto o que se procura retratar nesta nova estética é a experiência humana, por mais variada que seja. O realismo em Maupassant pode também ser observado na forma como ele apresenta Bola de Sebo, não questiona a vida dela e sim mostra suas atitudes e a dos outros. As mulheres, por mais educadas que fossem, na verdade gostariam de “mata-la” de “jogá-la embaixo do carro, na neve”, queriam mesmo é que ela não estivesse ali, somente as provisões, para que não tivessem que passar pela humilhação de dependerem, de serem alimentadas por uma mulher que não pertencia a sua classe social. Toda a experiência humana pode ser vista nessa viagem. A carruagem é um microcosmo em que a sociedade se repete, o que acontece ali é uma amostra do que acontece no mundo em que os personagens vivem, com todas suas facetas, suas crenças, seus preconceitos e hipocrisia.

Não é demais observar que somente a prostituta é nomeada pelo apelido, cuja ambivalência comentamos anteriormente. Ela só tem nome e sobrenome (Senhorita ÉlisabethRousset) quando solicitada a ceder favores ao oficial prussiano.... De certo, o conto indica uma tendência social de negar a individuação ao indivíduo que vive à margem, que é aceito no seu lugar afastado, mas a quem não é permitido integrar-se. No caso, ela fica sendo a Bola de Sebo. Assim, poderia parecer um paradoxo (ou tendência alegorizante de Maupassant), mas isso está inserido na interação social das personagens naquele contexto sócio histórico.

3.2 – Lukács, narração e realismo

O realismo está mais ligado ao narrar, à participação do autor na história descrita. Ao abordar o tema, Georg Lukács contrapõe o predomínio da postura narrativa ao predomínio da postura descritiva nos livros de ficção. Para ele, o realismo está mais ligado ao narrar, à participação do autor na história descrita. Lukács acredita que o escritor que privilegia a descrição, de certo modo, se torna cúmplice com o existente, legitimando-o, fazendo crer que a realidade é e será sempre aquilo que ela está sendo no momento em que é descrita, já que ficam enfraquecidas a percepção e a representação do que está mudando, do processo pelo qual a realidade está sempre se tornando aquilo que ela ainda não é. O crítico, no entanto, não descarta a importância da descrição, desde que ela venha a serviço do elemento dramático, como faz Maupassant ao descrever Bola de Sebo, por exemplo:

A mulher, uma dessas ditas fáceis, era famosa por sua gordura precoce que lhe valera o apelido de Bola de Sebo. Pequena, redonda, gorda como um toucinho, com dedos inchados, estrangulados nas falanges, semelhantes a rosários de pequenas salsichas, com uma pele brilhante e esticada, um peito enorme que sobressaía sob o vestido, ela continuava, **NO ENTANTO**, apetitosa e desejada, de tanto que seu frescor dava prazer em olhar. Seu rosto era uma maçã vermelha, um botão de peônia pronto a florescer, e dentro abriam-se, no alto, dois olhos negros magníficos, escurecidos por grandes cílios espessos que lhes faziam sombra; embaixo, uma boca charmosa, estreita, úmida para o beijo, mobiliada de dentinhos brilhantes e microscópicos (MAUPASSANT, 2011, p. 28, grifo meu).

A descrição minuciosa aqui é absolutamente necessária para que se compreenda bem a personagem. No realismo, a descrição tem o objetivo de situar o leitor, para então narrar os acontecimentos humanos. “Um traço accidental, uma semelhança de superfície, um estado de ânimo, um encontro casual passam a constituir a expressão imediata de vastas relações sociais” (LUKÁCS, 2000, p. 53). Lukács relaciona a contraposição narrar ou descrever à contraposição entre a atitude de quem age e participa do mundo e a atitude de quem se limita a observar contemplativamente as situações. No caso da citação acima, percebe-se que o narrador descreve a prostituta pela dimensão

física, na comparação com objetos concretos, como alimentos. Na primeira parte, foca na dimensão repulsiva e negativa. Na segunda, mostra como ainda assim é atraente, sedutora. Nesse movimento miúdo, não há dado acessório. Ele se mostra necessário, na medida em que traduz o conflito central, o modo contraditório como a personagem é vista.

Bola de Sebo parte de uma descrição detalhada da situação. É a forma como Maupassant coloca o leitor na ação do conto, e, a partir daí, ele narra os acontecimentos e é então que aborda temas como o preconceito social, a hipocrisia e faz com que o leitor, sem que o escritor necessite colocar-se abertamente no texto, interprete a vida contemporânea e a forma como a sociedade funciona. No que nos interessa, o modo como o realismo aparece na dimensão restrita do conto, o núcleo da narrativa (que dá unidade) está no conflito da personagem central. No caso, o dilema da cortesã entre aceitar ou não o assédio do comandante alemão concentra em si as tensões que estavam presentes na carruagem. Antes da parada, ficaram diluídas pela comida distribuída por Bola, mas depois da parada e diante do que aconteceu, ela encarna a mancha social da prostituição, de tal modo que seu sacrifício não é reconhecido.

Não se deve deixar de comentar aqui o modo como Lukács exalta o valor de Balzac e Tolstoi e como desqualifica Zola (mero observador) e Flaubert (formalista). Nos dois casos por ele desqualificados, haveria perda da narrativa e do engajamento do escritor com a realidade. Curiosamente, Maupassant, discípulo de Flaubert, produz nesse conto algo próprio da dimensão realista segundo o conceito de Lukács. No dado particular, seja a cena da comida, seja a pressão dos passageiros sobre Bola de Sebo, temos a encarnação de conflitos sociais da França dos anos 70 do século XIX.

Não é demais lembrar que essa posição é contrária à de Auerbach. Sabemos da complexidade que é abordar o conceito de realismo sob perspectiva de grandes autores. No caso específico, interessa apontar a base comum que põe na sociedade burguesa, no século XIX (Inglaterra, França, Rússia, Alemanha), o berço do realismo. Para Auerbach, não é a dimensão narrativa (permanência da dimensão épica e da totalidade) que interessa. Ao contrário de Lukács, seu esforço está em mostrar como a realidade prosaica,

ao ser levada a sério, apagou a diferença entre estilos alto, médio e baixo, e gradualmente permitiu ampliar o espectro da realidade representada. Assim, o ponto mais emblemático é justamente o naturalismo condenado por Lukács. No entanto, a base comum está na perspectiva histórica com que abordam o realismo no século XIX.

3.3 – Enchimento, seriedade burguesa e hipocrisia

Segundo Moretti, a narrativa permanece no interior do caráter ordinário da vida. E é nesta descrição dos acontecimentos cotidianos e prosaicos que a civilidade adquire importância. Afinal, são as boas maneiras, as trocas de gentilezas e favores que moldam a existência da classe social descrita. São elas que dão forma e regularidade à existência. Assim, a vida cotidiana ganha dignidade e merece ser descrita e apreciada. É a “imitação séria do cotidiano” que traz credibilidade ao realismo.

O *Século Sério* de Moretti trata, então, da classe social responsável pela mudança radical na forma da narrativa, foca na dimensão burguesa, europeia, centrada no trabalho livre, na educação laica, na distinção entre vida privada (onde a maioria das ações se passam) e vida pública, e na atribuição de valor ao cotidiano. Franco Moretti conclui que a seriedade seria a definição da classe média. O trágico descreve a aristocracia, o cômico descreve a plebe e o sério a burguesia, a classe média. E a vida da classe média é uma vida comum, sem grandes acontecimentos ou emoções. Devido a essa falta de grandes acontecimentos, o escritor realista utiliza, então, “enchimentos” que, em última análise será a ferramenta que permitirá a narração do cotidiano. O enchimento

se faz através de um olhar, da forma de pensar, de falar, de conversas paralelas à história principal, ou seja, “o enchimento é aquilo que acontece entre uma mudança e outra” no desenrolar da história (MORETTI, 2003, p. 6). Este artifício acrescenta nuances na narrativa dos acontecimentos, mas não modifica as alternativas apresentadas na história, afinal são apenas “cotidianos”, e como tal, não têm o peso ou força suficiente para causar uma bifurcação na história, não causam conflito, não fornecem uma alternativa à narrativa principal, apenas “preenchem” o dia a dia dos personagens e permitem que eles sejam vistos pelo leitor sob um olhar mais minucioso, como se estivessem dentro das suas casas, vivendo aqueles momentos comuns. Os enchimentos são leves, suaves, permitem que o leitor tenha tempo suficiente para observar os detalhes de forma precisa e, de posse de todas as minúcias da situação, possa também ser mais imparcial.

Nada seria mais ordinário que um conto sobre uma viagem de carruagem que reúne um grupo da mesma classe social, mas o ponto de diferença aqui, que vai fazer com que se quebre a regularidade e a dignidade da vida cotidiana é a presença de uma prostituta no grupo. É através desse ponto de ruptura que Maupassant pode, ao mesmo tempo em que descreve a burguesia da época, mostrar como tal regularidade é difícil de ser quebrada, como a sociedade “séria” não admite intrusos a fim de que possa se auto definir e perpetuar-se. Afinal, o transporte é pago, quem tem dinheiro pode comprar sua passagem. Cria-se um espaço público em que diversos estratos sociais convivem, em que aparecem alianças e conflitos. No caso, de modo sério, a prostituta pode ser protagonista do conto, seu sofrimento vem a primeiro plano e a traição denuncia a hipocrisia burguesa.

Então, Bola de Sebo, enrubescida e embaraçada, balbuciou ao olhar dos quatro viajantes que tinham permanecido em jejum: “Meu Deus, se eu ousasse oferecer a esses senhores e a essas damas...”. Calou-se, temendo ultrajá-los. Loiseau tomou a palavra: “Eh, mas claro, em casos como esse, todo mundo é irmão e deve se ajudar. Vamos, senhoras, não façam cerimônia: aceitem, diabos! [...] Hesitavam, ninguém ousava assumir a responsabilidade do “sim”. Mas o conde resolveu o impasse. Voltou-se para a grande moça intimidada, e, assumindo seu grande ar de fidalgo, disse: “Aceitamos de bom grado, senhora.” (p. 35)

- O que ele quer? O que ele quer? Ele quer dormir comigo! – gritou.

Ninguém se chocou com as palavras de tão forte que fora a indignação. Cornudet quebrou sua caneca de cerveja ao colocá-la violentamente sobre a mesa. Era um clamor de reprovação contra esse soldado grosseiro e brutal, ignóbil, um sopro de raiva, uma união de todos pela resistência, como se tivesse sido pedido a cada um uma parte do sacrifício exigido de Bola de Sebo. (p. 61).

- Não vamos porém morrer de velhos aqui. Já que é seu trabalho, dessa prostituta, de fazer isso com todos os homens, acho que ela não tem o direito de recusar um e outro não. (p. 66)

Esperavam somente por Bola de Sebo. Ela apareceu.

Ela parecia um pouco perturbada, envergonhada, avançou timidamente em direção aos seus companheiros, que num mesmo movimento, desviaram como se não a tivessem visto. O conde tomou sua esposa pelo braço com dignidade e afastou-a desse contato impuro.

A mulher gorda parou, estupefata, reuniu toda a sua coragem e abordou a mulher do manufatureiro com um “bom dia, senhora” humildemente sussurrado. A outra cumprimentou-a com um pequeno gesto com a cabeça que acompanhou com um olhar de virtude ultrajada. (p. 81)

“E Bola de Sebo continuava chorando; e às vezes um soluço que não consegui segurar escapava, entre duas estrofes, nas trevas.” (p.86)

Nessa longa citação de alguns trechos do conto, vê-se como Maupassant deslocou a representação da sala de estar burguesa para dois locais públicos, a diligência e a hospedaria. Nesse lugar, apenas aí, a prostituta poderia “conviver” com mulheres de classe elevada. Compartilhar a comida torna-se algo sofrível e a ideologia (“somos todos irmãos”) traz sua faceta mais cruel, porque hipócrita. É interessante notar o movimento do conto, que vai da repulsa à aceitação – por pura necessidade de sobrevivência, e volta à repulsa, assim que a ordem se restabelece. Outro exemplo importante é o cumprimento negado pela senhora. Gesto humilhante, ele mostra miudamente que o conflito nacional não apaga a diferença social.

Mesmo sendo de 1880, o conto traduz o esforço de traduzir a observação minuciosa do gesto cotidiano. Aqui se trata de contos, o que torna a abordagem um pouco diferente. Afinal, o conto diferencia-se do romance,

entre outros aspectos, por conter uma economia de estilo, por concentrar-se em uma situação única e possuir uma proposição temática resumida. O conto é mais rápido de ler, conta não um processo histórico longo, mas um episódio em que todas as forças em conflito aparecem em esquema (FISCHER, 2008, p. 122). O conto visa à unidade de efeito, tem poucos personagens, é, basicamente, curto, ou seja, trabalha com certa economia de meios narrativos enquanto que o romance possui vários nós narrativos, pode trabalhar com inúmeros enfiamentos, sem que, necessariamente, o nó narrativo seja alterado. Logo, há um paradoxo entre colocar enfiamentos em uma narrativa curta, que se lê de “uma sentada”, de acordo com a “Filosofia da Composição” de Poe (POE, 1966). No entanto, Machado de Assis e Anton Tchekhov trabalham esses enfiamentos no sentido de agregar detalhes às mínimas ações que se passam em seus contos. E, dessa forma, conseguem, de maneira bem mais precisa, desenvolver histórias em que narram a sociedade em que vivem.

3.4 – O realismo e o escritor impressionista

Anatol Rosenfeld, em suas “Reflexões sobre o Romance Moderno” (1976), faz uma analogia do romance realista com a pintura impressionista.

Desejavam (os pintores impressionistas), precisamente, reproduzir apenas a aparência passageira da realidade, a impressão fugaz do momento. De certa forma eram realistas ao extremo. Mas precisamente por isso já não alegam reproduzir a realidade e sim apenas a sua “impressão”. Tornaram-se subjetivos por quererem ser objetivos. (ROSENFELD, 1976, p.87)

Para Rosenfeld, o escritor realista é onisciente, tem um ponto de vista em relação ao objeto narrado, conhece tudo do personagem, realça, acima de tudo, a verossimilhança, o enredo cronológico. O autor desaparece atrás da obra. O narrador realista projeta um mundo de ilusão a partir de sua posição privilegiada (p. 96), e assim, ao projetar o seu próprio mundo no texto, não pode deixar de passar sua “impressão” da realidade que o cerca, seja através de descrições minuciosas, seja por meio das atitudes que descreve, ele ironiza, critica, leva a sério ou brinca com a situação; acima de tudo, é a “impressão” da realidade que esse escritor transpõe para o texto, assim como o pintor a transpõe para a tela. Tchekhov dizia no conto era preciso concentrar artificialmente no leitor a “impressão” de toda a obra e que a literatura só podia ser considerada como literatura ao “pintar a vida como ela é”, se apenas o bonito fosse transposto para o texto equivaleria, para ele, rejeitar a literatura.

O interesse em trazer esse breve texto de Anatol Rosenfeld, *Reflexões sobre o romance moderno*, é mostrar como o realismo, quando pensado historicamente dentro do século XIX é posto em xeque no século XX. Assim como o ponto de vista (invenção renascentista) é deixado de lado pela pintura, Rosenfeld questiona o romance moderno no âmbito da própria forma a possibilidade de narrar. Linearidade temporal, relação de causa e efeito, necessidade de cada ação, coerência da personagem são alguns elementos que se desagregam, dando espaço às impressões do autor e, conseqüentemente, às impressões que ficam no leitor, representando, de certa forma a ruptura do romance moderno, segundo Rosenfeld.

3.5 – Efeito e fingimento, imaginário e realismo

Wolfgang Iser discute o fictício e o imaginário em um texto literário ao investigar o que acontece com o leitor quando lê uma obra. Para ele, “[...]”

processar um texto estimula a manifestação de algumas de nossas disposições fundamentais como a exigência de dar “boa continuidade”, enquanto pré-requisito para a compreensão e o entendimento”. Iser trabalha com a estética do efeito. Pontua que o efeito obtido por um texto literário considera o apelo da obra mais o conhecimento prévio do leitor, que atualiza aquilo que lhe interessa, ou seja, o leitor organiza a história na sua cabeça a fim de dar sentido ao que lê. Para compreender a auto interpretação humana que se faz por meio da literatura, Iser discute, portanto, o fictício e o imaginário e termina por criar seus “atos de fingir”. Ele fala em “antropologia literária”, que seria um desdobramento direto da teoria do efeito estético, em que busca responder a perguntas que a teoria formulou, mas não respondeu. A ideia é que a vontade de se viver algo fictício revela algo sobre nós mesmos. Fictício e imaginário são disposições antropológicas, logo, todos os homens têm condições de ficcionalizar e de imaginar. A ficcionalização revela uma intenção que, por sua vez, só produz resultados quando ativa o imaginário. Para o autor, a literatura emerge da fusão entre o fictício e o imaginário, sendo esses componentes básicos da literatura. Ambos servem de contexto um ao outro de várias maneiras, gerando diferentes manifestações (ISER, 1999, p. 67). Tal interação acaba por criar o jogo (*play*) que se torna a estrutura reguladora da interação entre o fictício e o imaginário. Os três atos de fingir servem para que se possa perceber as implicações desse constante cruzamento de fronteira entre os dois conceitos, considerando-se ainda que o fictício é, por si mesmo, uma ultrapassagem de fronteiras entre dois mundos. O fictício é a intenção do autor, aquilo que ele apresenta ao leitor, estabelecendo o jogo, que é um espaço em que há a troca, a interação. O autor faz a seleção. Seleciona fatos, lugares, personagens e combina-os, criando situações que permitem estimular o imaginário do leitor. O fictício traça limites na ficção, ao mesmo tempo que os rompe, mantendo o imaginário real, concreto e, dessa forma, produz no leitor a necessidade de controlar a experiência do imaginário. Assim, tem-se o ato de seleção, o ato de combinação e o auto desnudamento da ficcionalidade literária.

Iser trabalha as estruturas de apelo da narrativa: o corte, o comentário do narrador/autor, a busca da “boa continuidade” do texto pelo leitor. Essas

estruturas, segundo ele, seriam as portas de entrada do leitor para a recepção do texto. Os atos de fingir forçam a fantasia a assumir uma forma para que as possibilidades abertas por eles possam ser concebidas. (ISER, 1999, p. 71) Eles fornecem uma moldura para o que deve ser capturado, mas a intenção do ato não fornece uma imagem concreta para preencher essa moldura. O que preenche a moldura é a interpretação.

Pelo ato de seleção, o autor cria um espaço de jogo ao fazer incursões nos campos de referência extratextuais, incorpora esses elementos ao texto dispostos em uma desordem significativa, embaralha-os e reposiciona-os novamente no texto, “assumindo uma nova forma que não só inclui a função que o campo de referência do qual é oriundo exerce na ordem de um mundo determinado, como também depende dessa função.” (ISER, 1999, p. 69) O ato de seleção produz intertextualidade, há uma coexistência de diferentes discursos que revelam seus contextos alternadamente.... A seleção estabelece um espaço de jogo entre os campos de referência e suas distorções no texto. (ISER, 1999, p. 70) O ato de seleção cancela a organização original das realidades referenciais do texto ao criar uma nova, irreal e submetida à criação do autor, sendo então tangível dentro do contexto da obra. A seleção faz com que o imaginário se mostre como um jogo no qual passado e presente se contrapõem (ISER, 1999, p. 72).

No ato de combinação, fronteiras atravessadas são intratextuais, pode variar de significados lexicais a fronteiras transgredidas pelos personagens principais das narrativas. Cria outro espaço de jogo entre os segmentos textuais que se relacionam e, como o relacionamento é um produto do fingir, ele se revela com a intencionalidade do texto.

O autodesnudamento da ficionalidade – “algo deve ser tomado *como se* fosse aquilo que designa – indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja” (ISER, 1999, p. 69). Assinala-se aqui que o mundo do texto não é de fato um mundo, mas para fins específicos deve ser considerado como tal (ISER, 1999, p. 72) O *como se* cria mais um espaço entre o mundo empírico e a sua transformação em metáfora para o que permanece não dito. (ISER, 1999, p. 70) “Ao considerar-se o mundo representado no texto apenas *como se* fosse real, o próprio mundo

empírico se transforma num espelho, orientando o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade.” (ISER, 1999, p. 73) Por meio desse ato de fingir, a ficcionalização se converte no meio ideal para que o imaginário se manifeste, pois ele precisa de um meio para se realizar. “O *como se* explicita o caráter irreal do mundo do texto, transforma o mundo resultante da seleção e da combinação em pura possibilidade.” (ISER, 1999, p. 74)

Bola de Sebo é um bom exemplo desse esforço realista de trazer a história para perto da realidade do leitor. Formalmente, traduz o modo como o conto realista quer impor o mundo representado “como se fosse real”, fazendo com que o leitor traga para a leitura o nexos com elementos da realidade por ele conhecida, construa o seu intertexto e consiga-se, assim, colocar-se como parte da realidade sendo descrita e ficcionalizada.

O homem reapareceu com sua lanterna, puxando na ponta de uma corda um cavalo triste que não vinha de boa vontade. Ele o colocou contra o timão, prendeu as flechas, andou ao redor para apertar os arreios, pois só podia usar uma das mãos, uma vez que a outra carregava sua lanterna. Quando ia buscar o segundo animal, notou os viajantes imóveis, já brancos de neve, e disse-lhes: “Por que não sobem no carro? Vocês ficarão abrigados, pelo menos.” (MAUPASSANT, 2009, p.20)

O conto usa e abusa de descrições como a acima, procurando colocar o leitor como se estivesse dentro da história. A história prima pela completude, não há lacunas aqui a serem preenchidas pelo leitor, como pedem os atos de fingir. Não há vazio a ser preenchido pelo imaginário, logo, o vínculo com o leitor torna-se mais fraco. A situação da França, as camadas sociais uniformemente distribuídas na carruagem, a fome, o processo de exclusão de *Bola de Sebo*, está tudo no texto, deixa pouco para a interpretação do leitor. O ato de seleção foi feito por Maupassant, que procura trazer a realidade tal e qual, como um retrato, para o seu texto, sem criar; no entanto, um pacto de coautoria com o leitor, como o faz Machado por meio de entrelinhas e Tchekhov com suas lacunas.

4 – O conto de Machado de Assis e os limites do realismo

Em sua obra crítica, Machado de Assis acaba por delimitar seu próprio conceito da estética realista. Através de uma dura crítica escrita em 1878 a Eça de Queirós sobre seu livro *O Primo Basílio*, Machado comenta os aspectos que julga mais importantes a serem observados na prosa realista. Ele aparentemente começa elogiando *O Crime do Padre Amaro*, o qual define como “realismo impecável, sem rebuço, sem atenuações, sem melindres...[...] reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis.” Já aí se observa o conceito que Machado tinha do realismo, em especial no que diz respeito à atenção ao detalhe e à descrição de minúcias e do aspecto psicológico dos personagens.

Quando critica *O Primo Basílio*, Machado fala em “incongruência de concepção”. Segundo ele, Eça faz descrições levianas, suas personagens não possuem profundidade psicológica e o romance se esvai. A sensualidade é apenas implícita e o romance está povoado de descrições “acessórias”, que não servem para caracterizar o personagem, e sim para “encher linguiça”. Machado de Assis julga o tom de Eça “carregado” demais, um exagero do realismo que leva ao grotesco. Diz: “O perigo do movimento realista é haver

quem suponha que o traço grosso é o traço exato”. Falta aqui a ironia, a sutileza, a descrição das minúcias com objetivo de construir um retrato da sociedade e não somente para que o romance renda mais páginas. Para Machado, a postura frente à estética do realismo deve ser a da busca pela verdade, pela descrição da realidade que se apresenta. Nada mais. “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética”. (ASSIS, 1992, p. 913)

Nunca é demais lembrar que a crítica ao livro de Eça de Queirós antecede em apenas dois anos a publicação de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, quando se dá a viravolta machadiana (SCHWARZ, 1991). Digamos que o problema está posto: olhar para a realidade, manter a verdade estética e abdicar do realismo é o caminho que Machado segue. Em primeiro lugar, o conceito de *realismo* aqui empregado não coincide por inteiro com o que colocam Auerbach, Ian Watt, Lukács e Moretti. Esses autores possuem divergências internas, mas nos ajudam em algumas nuances do conceito machadiano. Em *Flores do Mal e o sublime*, ao analisar a poesia de Baudelaire, Auerbach mostra como o realismo aparece como forma de se voltar os olhos para os aspectos mais baixos e recalcados da realidade. De certo modo, a resistência de Machado à estética de Eça passa pela necessidade de representar aspectos repulsivos da realidade.

Deve-se agregar também o problema da perda da totalidade, da unidade estética, que não pode se fixar no dado contingente, que não pode traduzir o acessório. De certo modo, essa posição é similar a de Lukács, quando Machado critica aqui o *realismo* de seu tempo. Por fim, sem a pretensão de esgotar tema tão debatido, vale ressaltar que representação da realidade não se confunde com realismo na visão machadiana. Por isso, os termos do problema são a observação da realidade e a verdade estética, sem submissão a uma escola. Em *Memórias Póstumas*, o problema real se desloca para a forma da narração, para a constituição do ponto de vista da narrativa, ou seja, para a individuação do narrador, não apenas por se tratar de primeira pessoa, mas por que ele tem uma formação individual, em que se articulam condições sociais e disposições pessoais. A compreensão do romance implica

necessariamente entender o discurso de Brás Cubas. Como isso aparece em seus contos?

Segundo Abel Baptista (2000, p. 231), “Os contos de Machado de Assis não cabem facilmente em nenhuma das categorias rápidas, porque não são realistas nem formalistas; muito menos exemplos do que agora se chama ficção metaliterária. Cada conto é um caso teórico, decerto; cada conto insere uma teoria implícita do conto.” Ainda segundo o crítico português, o que se tem em comum nessa variedade de formas do conto, é, na verdade, a autoridade do narrador machadiano. E este narrador com autoridade é uma das grandes características de Machado. É um narrador que interfere, que opina, que participa, liberando o escritor, por meio desse subterfúgio, a expressar seu ponto de vista, ao mesmo tempo em que “se protege”, pois quem fala é a personagem, em última instância, e não o autor propriamente dito.

A presença do autor intruso opera um irônico distanciamento entre criador e criatura, estabelecendo um duplo ângulo de visão na apresentação de um mesmo evento. (CUNHA, 2007, p. 41) Assim, “o autor não se anula, mas se coloca como uma voz entre outras na unidade não monológica do romance polifônico em que cada um é respeitado em seu ponto de vista, em que cada discurso mostra a inconclusividade constante da personagem, em que o homem nunca coincide consigo mesmo” (SANSEVERINO, *in mimeo*). Utilizando de artifícios similares, no conto, Machado causa o efeito mais contundente de sua narrativa: é nas entrelinhas que o conto de Machado se completa, se transforma, se diversifica segundo o ponto de vista dos leitores. Machado abre as portas da sugestão.

Um bom exemplo de que “cada conto é um caso teórico” é o livro *Papéis Avulsos* (1882). Esse livro de contos está entre as primeiras publicações da fase madura de Machado de Assis e já apresenta muitas das características que o imortalizaram: o humor sutil, o pessimismo, o ceticismo, a ironia fina e corrosiva e as denúncias que revelam os mais perversos segredos de uma sociedade que segue vestindo uma máscara de hipocrisia. Vale lembrar que nos contos não parece haver ruptura da sequência linear do enredo. Não há, nesse sentido, situação semelhante a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escrito em 1880, anterior, portanto a *Papéis Avulsos*. Do mesmo modo, a

fragmentação de episódios se dá de outra forma, Machado vai fazendo experiências formais, ao mesmo tempo em que aborda temas relacionados à sociedade em que vive. Quanto à dimensão temática, Machado também circula entre temas próprios da época, tais como a hipocrisia, o adultério, o cientificismo e temas locais, como a escravidão, as relações de favor, o comportamento esperado na sociedade carioca, etc. São 12 contos que versam sobre a alma humana e a sociedade, onde Machado de Assis parece estar exercitando as variações possíveis da forma em uma história curta, parece-nos, a fim de encontrar o “conto justo”, assim como Flaubert buscava a “palavra justa”. Nesse exercício de Machado, pode-se ver como ele vai adaptando-se ao conto e criando o seu próprio estilo particular.

Encontram-se nessas narrativas, no entanto, características também presentes nos romances da segunda fase (realistas) de Machado de Assis: constantes interferências do narrador (as célebres digressões), a multiplicidade e fragmentação dos episódios, a metalinguagem, a troca de “favores”, o adultério, o egoísmo, as atitudes motivadas pelo interesse, a mediocridade das pessoas e a exploração do homem pelo próprio homem.

Papéis Avulsos foi lançado em 1882, o terceiro livro da segunda fase de Machado. Os contos, no entanto, já haviam sido publicados em revistas e jornais da época na forma de folhetim. Machado reuniu esses textos e deu o título de *Papéis Avulsos*, sugerindo uma casualidade no arranjo dos contos, mas há certa linha condutora, acredito, quer seja pelos assuntos tratados, já que Machado trata, nesse livro, de forma geral, dos contrastes da sociedade, quais sejam, o ser e o parecer, as máscaras, a vida pública e os desejos internos, enfim, a hipocrisia da sociedade, quer seja pela busca de uma forma de conto que o deixasse à vontade, que o caracterizasse.

“O Alienista”, conto de abertura, é um relato que se apresenta fora dos padrões que caracterizam esse gênero – é extenso e subdividido em capítulos. Para muitos poderia até ser classificado como novela, mas como todo conto tradicional, tem um só conflito, uma unidade dramática. Pela alegoria de uma cidade pequena que representaria toda a civilização (e sociedade brasileira/carioca?), Machado faz uma crítica ao cientificismo da época. Vale observar de que o narrador é construído. Ele faz constantes referências aos cronistas de Itaguaí, indicando que ele utilizou as crônicas da cidade para

contar a história de Simão Bacamarte. Em outros termos, o narrador mostra explicitamente que leu, selecionou e reordenou assuntos e situações para assumir um gesto similar aos historiadores de sua época.

O segundo conto, Teoria do Medalhão, é um diálogo, sem narrador, em que o autor faz uma análise crítica e bem-humorada do comportamento esperado na sociedade. O pai dá uma série de conselhos para que o filho possa se tornar um medalhão. O terceiro conto, A Chinela Turca: um conto onírico; traz o real versus o imaginário ficcional. No conto “Na Arca: *três capítulos inéditos do Gênesis*”, Machado faz uso de versículos, recria a linguagem bíblica. É por meio dessa paródia bíblica que ele critica a ganância humana.

“D.Benedita (um retrato)”, quinto conto da antologia, traz o relato em terceira pessoa onde a psicologia feminina da personagem central é abordada. Trata-se de um exemplo precioso da representação atenta aos mínimos detalhes. Em “O Segredo de Bonzo: *Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto*”-conto “fantástico”, em 1ª pessoa, Machado de Assis se apropria do estilo do viajante português e elabora um suposto capítulo para inserir nas *Peregrinações*.

No sétimo conto, *O anel de Polícrates*, a referência do título à mitologia vem em um diálogo, uma cena de rua, em que um dos interlocutores apresenta ao outro o verdadeiro Xavier, que se escondia por trás daquele que andava circunspecto na rua. Em *O Empréstimo*, “anedota”, em terceira pessoa, o narrador traz uma interessante discussão sobre a diferença entre conto e romance:

E, para começar, emendemos Sêneca. Cada dia, ao parecer daquele moralista, é, em si mesmo, uma vida singular; por outros termos, uma vida dentro da vida. Não digo que não; mas por que não acrescentou ele que muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira? Vede este rapaz: entra no mundo com uma grande ambição, uma pasta de ministro, um Banco, uma coroa de visconde, um báculo pastoral. Aos cinquenta anos, vamos achá-lo simples apontador de alfândega, ou sacristão da roça. **Tudo isso que se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; por que não há de a vida, que foi a mestra de Balzac, apertá-lo em trinta ou sessenta minutos?** (ASSIS, 2007, p.138, grifo meu)

Vale interromper essa retomada dos contos de *Papéis Avulsos* para analisar o comentário acima. Como se observa, o narrador se põe à distância

dos personagens, mas dialoga em primeira pessoa com o leitor. Nesse gesto, a dimensão formal vem a primeiro plano, a possibilidade de colocar uma vida em trinta minutos. Observe-se a equivalência entre “páginas”, usadas para medir a extensão do romance, e “minutos” para medir o conto. Nessa passagem para o tempo, o que se ressalta é a brevidade que está posta tanto no acontecimento exemplar, quanto no tempo de leitura da cena. Por fim, há aqui algo que não se pode deixar de lado ao analisar a segunda fase machadiana, a presença do humor, que põe em questão a autoridade do narrador (como salienta Abel Barros Baptista exatamente na leitura do referido conto, como veremos na próxima seção).

Já em *Sereníssima Republica*, Machado faz uma crítica ao processo eleitoral e ao cientificismo em forma de conto alegórico. Escrito em primeira pessoa, seria uma conferência de um cônego que relata ter descoberto a língua das aranhas. No décimo conto, “O Espelho: *esboço de uma nova teoria da alma humana*”, Machado cria com um narrador em terceira pessoa uma moldura (conversa entre cinco amigos) para Jacobina, o outro narrador, em primeira pessoa, contar o episódio em que descobriu que não há uma, mas duas almas.

Em “Uma visita de Alcebiades: *carta do desembargador X... ao chefe da polícia da corte*”, é adotada a forma epistolar, em que um desembargador espírita entra em contato com o chefe de polícia da Corte (como traz o subtítulo da obra) para dizer que tem um cadáver em sua casa e que se trata de Alcebiades, não apenas o espírito do grego, mas seu corpo inteiro que voltou à vida para morrer de novo. Pode ser lido com crítica aos costumes da época.

Por fim, *Verba Testamentaria*, a partir da sátira, mostra o comportamento real, o egoísmo das pessoas. O conto mistura a verossimilhança do relato com a natureza fantasiosa da história.

Ao percorrer os doze contos reunidos em *Papéis Avulsos*, parece que encontramos Machado de Assis fazendo um exercício formal, tal a variedade que encontramos. Ele usa diálogo, mitologia, cartas, linguagem bíblica, narrativa emoldurada e tantos outros subterfúgios para dar vazão a algo que se convencionou chamar de *realismo* machadiano. Aquele *realismo* que lida com a verdade dos fatos, mas de uma forma sutil, recheado de ironia, nem sempre explícito. Um *realismo* que exige participação do leitor para que sua

“mensagem” seja alcançada. De certo modo, o humor faz com que seja difícil filiar Machado a uma escola realista. Seu interesse, como aparece inclusive nas notas que colocou ao final do volume, é atacar aspectos da realidade brasileira, tal como o charlatanismo, preocupado em defender inclusive a propriedade da linguagem adotada. Esse alvo, no entanto, não se restringe ao *realismo* propriamente dito.

4.1 - O Empréstimo

A emenda de Sêneca, citada no início do conto “O Empréstimo”, publicado pela primeira vez em 1882, na Gazeta de Notícias, corresponde a uma versão da diferença entre o romance e o conto, como se Machado estivesse anunciando que sua forma de escrever é aquela breve, “de uma sentada”, como definira Poe. Como explica Abel Baptista,

A própria brevidade do conto estaria, assim, fundada numa possibilidade da vida que é também uma possibilidade de interpretação por metonímia: representa-se um episódio, uma situação particular ou acontecimento, porque muitas vezes se pode chegar ao todo através da parte. (BAPTISTA, 2005, p. 212)

Se pensarmos o realismo nos termos de Balzac, veremos que ele olha os indivíduos como representantes de certos grupos sociais, os quais possuirão significado dentro das narrativas ao expressarem as vivências e as ideias de seus grupos. É como se o meio e a pessoa (a personagem) tornassem-se uma coisa só, um é o reflexo do outro. Para Balzac, conforme já citado, todo espaço vital torna-se “uma atmosfera ético-sensível, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo em que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera geral que abrange todos os espaços vitais individuais. Trata-se da unidade de um espaço vital determinado sentida com uma visão de conjunto e descrita com meios

extremamente sugestivos e sensíveis”. Assim, o realismo de Balzac é produto de sua época, uma época que descobria outras fontes de informação (a Idade Média, o Renascimento, as culturas do Oriente) e que, por isso, começou a produzir uma literatura muito diversificada, onde os estilos se misturavam. E foi esta mistura de estilos que permitiu não só o surgimento de personagens tão reais como Julien Sorel ou Mme. Vauquer, mas que eles pudessem ser tratados como representação literária séria. Por ser produto de sua época, Balzac trabalha com uma miríade de informações e descrições, coloca essas descrições à disposição do leitor, induzindo-o a uma visão generalizada do mundo em que vive, e onde define a conduta e a personalidade de seus personagens. Talvez por isso “o “definitivo” não tenha lugar na grande construção ideológica de Balzac; só a alternância o encanta.” (MORETTI, 2007, p. 145).

Para Machado, também a alternância é importante. Nada é estabelecido de forma definitiva. Seja em “D. Benedita”, seja em “O Empréstimo”, o leitor conclui que o que foi descrito ali é só *um capítulo* da vida dos personagens. Tudo leva a crer que eles voltarão a agir daquela mesma forma na próxima ocasião que a eles for apresentada. O conto traz uma pincelada (muito instrutiva) de como “funciona” o personagem, quais suas atitudes, valores e prováveis ações, apenas através de um episódio de suas vidas ou, como diz Machado, através de uma “anedota”. Vejamos a descrição que ele faz de Vaz Nunes:

Este honesto tabelião era um dos homens mais perspicazes do século. Está morto: podemos elogiá-lo à vontade. Tinha um olhar de lanceta, cortante e agudo. Ele adivinhava o caráter das pessoas que o buscavam para escriturar os seus acordos e resoluções; conhecia a alma de um testador muito antes de acabar o testamento; farejava as manhas secretas e os pensamentos reservados. Usava óculos, como todos os tabeliões de teatro; **mas, não sendo míope, olhava por cima deles, quando queria ver, e através deles, se pretendia não ser visto.** Finório como ele só, diziam os escreventes. Em todo o caso, circunspecto. Tinha cinquenta anos, era viúvo, sem filhos, e, para falar como alguns outros serventuários, roía muito caladinho os seus duzentos contos de réis. (ASSIS, ANO, p. 139; grifo meu).

Agora vejamos o que Auerbach em *Mimesis* afirma quanto à descrição de Mme.Vauquer:

A descrição é feita sob um motivo principal que é repetido várias vezes: o motivo da harmonia entre a sua pessoa [...] e o espaço [...], a harmonia entre a sua pessoa e o que nós (e às vezes também já Balzac) chamamos de meio. [...] O motivo da unidade do meio apossou-se do próprio Balzac com tanto ímpeto que os objetos e as pessoas que constituem um meio ganham, para ele, frequentemente, uma espécie de segunda significação [...] que é definida, da melhor maneira possível, pelo adjetivo “demoníaco”. (AUERBACH, 2007, p. 421)

Da mesma forma, a descrição encaixa Vaz Nunes harmonicamente a sua pessoa ao meio onde vive e trabalha, o cartório. Observe-se que o tabelião era (e ainda é) um escrivão público, que reconhece firmas, lavra escrituras, testamentos e autentica documentos. O Estado delega a indivíduos a tarefa pública, que torna confiáveis e seguros uma série de documentos. O ganho é privado. Note-se que não se trata de proprietário de escravos, mas de um homem livre, que tem uma fortuna mediana, que lhe permite viver muitíssimo bem, e que lhe dota da capacidade de lidar com outros homens. Nesse relacionamento, a dimensão teatral (cênica) é importante, como se vê no uso do óculos, para não ser visto (atrás dos óculos) e para analisar (por cima dos óculos). É esse espaço do tabelionato que será o local que define Vaz e onde se dará a ação de seus trinta a sessenta minutos.

Pode-se pensar também em Dona Benedita. Na descrição de D.Benedita, assim como na de Vaz Nunes, há uma profusão de detalhes. Machado de Assis vai às minúcias ao descrever uma manhã da personagem; e é nesse excesso de descrição que se entende, sem precisar ser explicado, o caráter de D.Benedita, uma mulher volúvel, entediada, que não conclui nada do que começa e é totalmente governada pela filha Eulália. Nada mais explícito do que diz Fischer (2000, p. 136) quando afirma que se trata da “própria matéria literária machadiana, que salienta o detalhe e tolhe a visão de conjunto”.

Cabe acrescentar, no entanto, que tudo parece indicar a construção de uma personagem realista, quanto ao detalhamento da descrição, o uso do nome próprio, a dimensão mediana da personagem. Esse realismo, porém, não

se confirma, pois a personagem acaba numa encarnação de um conceito, se imobiliza numa característica tal como aparece na cena final, algo fantástica.

Por meio da descrição desses detalhes do cotidiano, da precisão detalhista ao descrever seus personagens é que transcorre a narrativa e o tempo. Tudo leva a crer que nada acontece, no entanto, no caso do *O Empréstimo*, por exemplo, a ação se dá pelo embate entre a ambição de um e a capacidade de concessão do outro e, no final, os dois personagens saem satisfeitos: um ao obter um mínimo de “empréstimo” e o outro por ter tido uma “perda” insignificante de dez mil réis. O tempo em Machado funciona assim, parece que não passa... São detalhes, são digressões, que para um leitor desatento pareceria, como o próprio Machado falou - quando criticou Eça de Queiroz - “encheção de linguiça”. Mas, como diz Pasta (1999, p.63):

Ao contrário, trata-se de um núcleo de movência contínua, que obriga, pela sua própria natureza, a uma série incessante e mesmo dramática de mutações. Ele, assim, engendra formas, investe-se perpetuamente em novas figuras - porém se repõe inalterado em cada uma delas. Como que obrigado à mutação ou à metamorfose contínua, esse motor paradoxal é, no entanto, incapaz de produzir a diferença ou de encaminhar a transformação.(PASTA, 1999, p. 63).

Ou seja – mudança contínua, mas a ausência da transformação. Em *Dona Benedita* nota-se o mesmo movimento. Ela acorda com a ideia de escrever uma carta ao marido distante, mas não é capaz de terminar uma tarefa que seja, perde-se entre observar os babados da roupa, em pensar em uma amiga (que não é mais a melhor amiga – ela, D. Benedita, já mudou de ideia, já tem uma nova amiga), tentar costurar o roidinho da barata, mas distrai-se e quando vê, passou-se uma hora e ela não fez nada daquilo a que se propusera ao levantar, já é hora de almoçar e ela deixa a carta para depois e, claro, acaba por não escrevê-la.

Creio que é bastante ver o modo por que ela compõe as rendas e os babadinhos do roupão para compreender que é uma senhora pichosa, amiga do arranjo das coisas e de si mesma. Noto que rasgou agora o babadinho do punho esquerdo, mas é porque, sendo também impaciente, não podia mais “com a vida deste diabo”. Essa foi a sua expressão, acompanhada logo de um “Deus me perdoe!” que

inteiramente lhe extraiu o veneno. Não digo que ela bateu com o pé, mas adivinha-se, por ser um gesto natural de algumas senhoras irritadas. Em todo o caso, a cólera durou pouco mais de um minuto. D. Benedita foi à caixinha de costura para dar um ponto no rasgão, e contentou-se com um alfinete. O alfinete caiu no chão, ela abaixou-se para apanhá-lo. Tinha outros, é verdade, muitos outros, mas não achava prudente deixar alfinetes no chão. Abaixando-se, aconteceu-lhe ver a ponta da chinela, na qual pareceu-lhe descobrir um sinal branco; sentou-se na cadeira que tinha perto, tirou a chinela, e viu o que era: era um roidinho de barata. **Outra raiva** de D. Benedita, porque a chinela era muito galante e fora-lhe dada por uma amiga do ano passado. Um anjo, um verdadeiro anjo! D. Benedita fitou os olhos irritados no sinal branco; felizmente a expressão bonachã deles não era tão bonachã que se deixasse eliminar de todo por outras expressões menos passivas, e retomou o seu lugar. D. Benedita entrou a virar e revirar a chinela, e a passá-la de uma para a outra mão, a princípio com amor, logo depois maquinalmente, até que as mãos pararam de todo, a chinela caiu no regaço e D. Benedita ficou a olhar o ar, parada, fixa. Nisto o relógio da sala de jantar começou a bater horas. D. Benedita logo às primeiras duas estremeceu:

- Jesus! Dez horas! (ASSIS, ANO, p. 103-104, grifo meu).

Dona Benedita, como se vê, vai fazendo pequenas ações, substituindo um objeto por outro, mas não produz diferença ou transformação. A descrição torna-se cada vez mais “miúda”, mais detalhada, e é nessa ação miúda que se vê a sua personalidade. Novamente, a ação narrativa e o tempo que passa não trazem transformação, é o “núcleo de movência contínua” a que se refere Pasta. Ela tem uma primeira cólera com o rasgão do manga, que passa logo, ao ir consertá-lo, reduz a ambição da agulha ao alfinete; vê, então, o *roidinho da barata*, nova raiva, esquece a manga; ao olhar a chinela, acaba por esquecer de si mesma... E o propósito inicial de escrever a carta ao marido ficou para trás. A atenção a uma hora da vida (em uma hora de vida nada muda) acaba por revelar um caráter movediço, porém sem mudança. O final parece traduzir justamente (na esfera do fantástico) esse congelamento da personagem que converte em conceito, veleidade.

Como vimos anteriormente, em “O Empréstimo”, Machado inicia a narrativa citando a emenda de Sêneca e, já nesse comentário, fala do “excesso de descrição de Balzac”, no sentido de que ação deve servir a um fim e tudo o que consta no texto curto deve ter um objetivo. Moretti (2007, p. 136-137) afirma que “a descrição tem um papel totalmente secundário na Paris de Balzac. [...] Balzac é incapaz de criar a verdadeira atmosfera das altas esferas, inclusive as do intelecto. [...] Determinados personagens ou determinadas

situações podem ser inteiramente elaboradas através da descrição do ambiente.... [...] sua essência é o que são, não o que podem se tornar.” Auerbach(1971, p. 471) confirma tal raciocínio, ao dizer que quando Balzac tenta descrever a atmosfera das altas esferas soa melodramático, falso e até cômico. Já Machado de Assis usa a descrição, parece-me, para mostrar um motivo ulterior, seja para mostrar o estado de espírito do personagem, seja para localizá-lo socialmente, seja para acrescentar um episódio em sua vida que trará consequências futuras, e assim por diante. A descrição vista em seus contos serve, antes de qualquer coisa, para situar o leitor quanto à anedota a ser narrada e ajudar esse leitor a compreender os personagens que estão tendo suas experiências ou vivências narradas no conto.

A emenda de Sêneca citada no início da narrativa designa a descoberta da forma breve do conto (BAPTISTA, 2005, p. 216), ao dizer que a vida pode ser “apertada” em uma hora ou duas, ao invés de estender-se, como fazia Balzac por centenas de páginas. Tal descrição cabe mais ao romance e não à forma curta do conto. Talvez daí a opção de Machado de Assis pela história curta, pois, conforme já citado anteriormente, apesar do conto não dispor da extensão e do grande número de personagens do romance, acredita-se ser possível encontrar nele essa mudança de percepção tanto do espaço como do fluxo de tempo citado por Moretti. Ao colocar “a vida em uma hora”, Machado condensa a percepção de tempo e de espaço e elimina o excesso de detalhes que poderiam desviar o leitor daquilo que ele, provavelmente, realmente quer mostrar ou questionar: a personalidade e o modo de agir do personagem.

Abel Barros Baptista (2000, p. 211) comenta em seu ensaio sobre o conto machadiano “A emenda de Sêneca”, que

a forma breve do conto impede o trânsito para outra forma mais ampla, ou talvez melhor, circunscreve-o a limites estreitos. [...] Cada conto desdobra-se para contar a história – sempre a mesma, mas sempre outra – do seu aparecimento, da sua razão de ser, da sua finalidade. [...] É o primeiro traço propriamente moderno da forma do conto machadiano – a ficção começa por descrever a emergência e a finalidade do conto – determinando-lhe a estrutura.

Vamos atentar agora para o início, não do conto, mas da ação de “O Empréstimo.

Tinham batido quatro horas no cartório do tabelião Vaz Nunes, à rua do Rosário. Os escreventes deram ainda as últimas penadas: depois limpavam as penas de ganso na ponta de seda preta que pendia da gaveta ao lado; fecharam as gavetas, concertaram os papéis, arrumaram os livros, lavaram as mãos; alguns que mudavam de paletó à entrada, despiram o do trabalho e enfiaram o da rua; todos saíram. Vaz Nunes ficou só. (...)

Agora, por exemplo, leu um anúncio de alguém que pedia um sócio, com cinco contos de réis, para entrar em certo negócio, que prometia dar, nos primeiros seis meses, oitenta a cem contos de lucro. Custódio foi ter com o anunciante. Era uma grande ideia, uma fábrica de agulhas, indústria nova, de imenso futuro. E os planos, os desenhos da fábrica, os relatórios de Birmingham, os mapas de importação, as respostas dos alfaiates, dos donos de armarinho, etc., todos os documentos de um longo inquérito passavam diante dos olhos de Custódio, estrelados de algarismos, que ele não entendia, e que por isso mesmo lhe pareciam dogmáticos. Vinte e quatro horas; não pedia mais de vinte e quatro horas para trazer os cinco contos. E saiu dali, cortejado, animado pelo anunciante, que, ainda à porta, o afogou numa torrente de saldos. Mas os cinco contos, menos dóceis ou menos vagabundos que os cinco mil-réis, sacudiam incredulamente a cabeça, e deixavam-se estar nas arcas, tolhidos de medo e de sono. Nada. Oito ou dez amigos, a quem falou, disseram-lhe que nem dispunham agora da soma pedida, nem acreditavam na fábrica. Tinha perdido as esperanças, quando aconteceu subir a rua do Rosário e ler no portal de um cartório o nome de Vaz Nunes. Estremeceu de alegria; recordou a Tijuca, as maneiras do tabelião, as frases com que ele lhe respondeu ao brinde, e disse consigo que este era o salvador da situação.

— Venho pedir-lhe uma escritura... (ASSIS, 2007, p. 139)

Observe-se aí o contraste entre as duas personagens. Vaz Nunes é o tabelião que se prepara para encerrar o expediente depois de um dia de trabalho. Os funcionários saem, ele se prepara também para ir embora. O conto apresenta, então, a quebra da rotina pela entrada de um homem, Custódio. O narrador interrompe a cena para recuperar a identidade de Custódio e o modo como veio parar no tabelionato, frente a frente com Vaz Nunes. Custódio é levado até lá perambulando pela cidade, em busca de algum negócio fácil, que lhe trouxesse dinheiro suficiente para continuar levando a vida. Vaz Nunes é sua “presa” do momento. Um profissional pacato, estabelecido financeiramente, conhecedor de seu meio, que não anda pela cidade atrás de oportunidades e, sim, concentra-se em levar sua vidinha pacata e segura dentro das paredes do tabelionato.

Segundo Moretti (2007, p. 136) “o que *distingue* a cidade, e isso vai acabar entrando na técnica do romance, é que a sua estrutura espacial (basicamente, a sua *concentração*) é funcional na intensificação da *mobilidade*: mobilidade espacial, claro, mas principalmente mobilidade social”. Ou seja, o que distingue a cidade é a mobilidade social. É por meio dos diferentes níveis sociais que se encontram ou não, ou que têm vidas paralelas que não se encontram por pertencerem a ambientes diferentes ou encontram-se, mudando os paradigmas das estruturas da sociedade, “movendo-se” para cima ou para baixo que faz com que a cidade seja distinta e que dá espaço para a criação do conto psicológico, já que o personagem narrado vive dentro dessa estrutura espacial que permite, afetando-o tanto para o bem como para o mal, tal mobilidade. “As relações sociais e a paisagem urbana, longe de disputarem a primazia da trama, só têm direito de cidadania dentro dos limites *ditados pela própria trama*.” (MORETTI, 2007, p. 149). Portanto, são as variantes de vida que a cidade oferece que servem para reforçar a trama, não para defini-la.

A rapidez ofuscante do sucesso e da ruína é o grande tema do romance do século XIX, de Balzac a Maupassant; com ele a cidade penetra na literatura moderna e torna-se, aliás, o seu contexto obrigatório. Mas isso acontece exatamente porque a cidade, como lugar físico e, portanto, como suporte para descrições e classificações, torna-se o mero pano de fundo da cidade como rede de relações sociais em evolução e, portanto, como adereço da temporalidade narrativa. (MORETTI, 2007, p. 136)

Assim, a cidade, o perambular pela cidade, é o gatilho para “O Empréstimo”, pois Custódio não planejava entrar e pedir dinheiro para o tabelião. O caminhar pela cidade levou o personagem ao pedido de empréstimo e, no intervalo de uma hora, que é aproximadamente o tempo em que o conto se dá, Machado de Assis traça o seu retrato. Sem precisar explicar, assim como no caso de “D. Benedita”, entende-se como Custódio funciona, como ele contenta-se com pouco, como a vida, para o personagem, é um eterno “da mão para a boca”, sem preocupação com o dia de amanhã. É descrito como um homem “pobre, mas limpinho” que tinha tanto um ar de pedinte como de general. “Na rua, andando, sem almoço e sem vintém, parecia levar atrás de si um exército.” [...] “Nascera com a vocação da riqueza, sem a

vocação do trabalho”. [...] “Tinha o faro das catástrofes.”(ASSIS, 2007, p. 140). Moretti (2007, p. 139) diz que o ambiente narrativo urbano torna possível, pela primeira vez, criar uma trama cativante sem ter que recorrer ao anormal. Para esse autor, a invenção extraordinária de Balzac foi mostrar que a vida de uma pessoa pode ser excitante, sem que para isso, ela precise passar por algum acontecimento extraordinário que mude sua vida para sempre ou tal acontecimento possa ser resumido em uma hora, mas é como se essa uma hora condensasse a vida do personagem. “Na verdade, com Balzac a “prosa do mundo” deixa de ser tediosa.” (MORETTI, 2007, p. 140) “São exatamente as relações sociais bastante prosaicas do capitalismo incipiente que constituem suas tramas e lhes conferem suas envolventes características sintagmático-temporais.” (MORETTI, 2007, p. 140). Tal afirmação poderia ser dita, exatamente nos mesmos termos ao fazer-se referência aos contos de Machado de Assis. A “prosa do mundo”, sob a pena machadiana, torna-se a própria crônica da vida, de forma curta, interessante, irônica, interessante e até, muitas vezes, moralizante.

Segundo Abel Barros Baptista (2000, p. 213), “a forma machadiana inclui o exame da parte para o todo, do particular para o geral: investiga, ficcionalizando-a, a possibilidade de apertar a vida inteira numa hora, acrescentando-lhe outra: a possibilidade de *ver* a vida inteira apertada numa hora.”[...] “Mas é preciso o espectador perspicaz que assista à apresentação e lhe decifre o sentido.” É claro que a “vida inteira” não cabe em um conto, caberia, talvez em um romance. Portanto, o conto depende da possibilidade de condensar os acontecimentos (ou um só acontecimento) em uma hora e da presença de alguém que seja competente o suficiente para assistir e perceber tal representação: “alguém que observa, examina, considera com inteligência, numa palavra, um teórico. A forma do conto, enquanto forma moderna, decide-se nesta conjugação.” (BAPTISTA, 2000, p. 214)

“O narrador tem que se insinuar no conto a fim de nele inscrever o princípio de inteligibilidade da forma, ou seja, para garantir que a construiu de tal modo que a história está pronta para se contar a si mesma. Toda a teoria da forma breve se decide nisto: requer o narrador autoritário, que afirme, sem réplica possível, o princípio que delimita a forma; ao mesmo tempo, exige que o

narrador se retire para que a forma, completa e autônoma, se entregue inteligível ao leitor e produza efeitos no seu exterior.” (BAPTISTA, 2000, p. 218)

Ou seja: o narrador se retira para que a história funcione sozinha:

Daí que o conto machadiano seja sempre anedótico, agora em sentido mais vasto, quer dizer, estrutura-se em volta de um acontecimento singular, nó principal da história e desafio posto à atividade interpretativa; e daí que seja também filosófico, não da acepção estrita da classificação habitual reservada às alegorias em torno do sentido do universo ou da existência, (embora Machado tenha escrito peças notáveis no gênero), antes porque as balizas da atividade interpretativa são as da moralidade, quer dizer, da ação humana. (BAPTISTA, 2000, p. 230)

A cidade “ajuda” a formar o perfil do personagem, já que por meio de suas perambulações e opções de andar por ela pode-se já ter uma idéia do modo de encarar a vida desse personagem, mas “a história triunfa sobre a interpretação.”(BAPTISTA, 2000, p. 229). Uma vez que o conto não dispensa a interpretação, a cidade serve como pano de fundo para essa narração, afinal, caminhar pela rua pode ser considerado o ato metropolitano por excelência, no qual o sentido de toda uma estrutura ambiental e social surge de forma exemplar. (MORETTI, 2007, p. 151)

Em “O Empréstimo”, apesar de o conto passar-se praticamente todo dentro do escritório do tabelião, é um Custódio que perambula pelas ruas que é apresentado ao leitor, um personagem que se guia por anúncios, segue suas indicações e, sem rumo decidido, acaba por passar na frente do cartório de Vaz Nunes. Mesmo enquanto negocia o empréstimo, e diminui o valor solicitado, permite-se distrair com o caixeiro da loja em frente ao cartório e lembrar que precisa “aposentar” seu paletó (ASSIS, p. 144). Novamente, assim como em “D. Benedita” que começou querendo escrever uma carta ao marido e acabou a cena preocupada com o “roidinho de barata na ponta da chinela” (ASSIS, p.104), é a descrição da minúcia que mostra o modo de ser e de agir do personagem. Mais uma vez Machado através de uma simples imagem consegue descrever o caráter de Custódio: volúvel, incapaz de levar a cabo um negócio, incapaz de trabalhar de verdade, sempre pensando no amanhã sem saber ainda como ganhar o hoje. O que nos traz novamente a Moretti e a

Balzac (2007, p. 142): “Em Balzac, embora a tendência básica (final em uma única direção) seja clara, o grande número de variáveis, inerente aos sistemas da cidade e do romance, traz a conclusão através de uma série contínua e altamente imprevisível de altos e baixos.” Deste modo, o suspense e a surpresa, que acontecem e são descritos em minutos, não em horas, encorajam os moradores da cidade a acreditar que só raramente “tudo está perdido”.

“Sempre a mesma, mas sempre outra”, como já disse Abel acima.

5 -O conto de Anton Tchekhov e seus elementos típicos

“Ninguém compreendeu tão lúcida e finamente como Anton Tchekhov a tragédia das trivialidades da vida, ninguém antes dele mostrou aos homens, com tão impiedosa verdade, o retrato terrível e vergonhoso de suas vidas, no turvo caos da existência cotidiana da burguesia”. Gorki

Nenhum outro escritor conseguiu concentrar tanta densidade e sutileza em tão poucas páginas. Quando se lê um conto ou uma peça de Tchekhov, não são necessárias mais do que algumas linhas para que ele trace a psicologia e a condição de um personagem com todas as aflições e contradições. Pode-se perceber sua grandiosidade através dos silêncios, pelos quais ele é famoso. Em suas peças de teatro não ocorre nada especial. Cada personagem é envolvido e isolado por uma zona de silêncio. O verdadeiro drama é a inação. Os diálogos tradicionais cedem lugar a monólogos paralelos, em que cada um deixa entrever, de quando em quando, suas mágoas ou desejos mais profundos, tudo isso, no entanto, cercado por um toque de humor, um humor próprio desenvolvido pelo autor.

O humor de Tchekhov era puramente Tchekhoviano. Para ele as coisas eram engraçadas e tristes ao mesmo tempo, mas não se via o engraçado sem ver o triste, porque as duas coisas estavam unidas (NABOKOV, 2009, p. 446)¹

Esse humor peculiar de Tchekhov, que passou a ser conhecido como “humor tchekhoviano” traz uma tristeza por trás. Ele apresenta a sua crônica de costumes, ao descrever a sociedade russa e os valores da época, mostrando os fatos cotidianos, as tragédias e misérias pessoais, as injustiças e sofrimentos das pessoas, sem condená-las ou julgá-las, lamentando-as, talvez, por meio de um sorriso, mas é um sorriso triste.

Ainda que tenha herdado de seus predecessores o recurso de usar sobrenomes fictícios para obter um efeito humorístico (como Gógol) e também fazer uso da paródia, ao contrário dos compatriotas Tolstói e Dostoiévski, Tchekhov não traça grandes painéis da sociedade russa de seu tempo. Seu objeto é o homem comum, o mujique, os funcionários públicos, a classe média. “Seus personagens, se não são reais, são, pelo menos, possíveis” (TCHEKHOV, 2009, p. 9). Seu cenário é o cotidiano, a vida como ela é; sua abordagem é a sugestão, aquilo que não é dito, apenas sentido; seu tom é introspectivo, amargo, pessimista. Ele tece um painel russo através de uma ótica invertida, de dentro para fora, do indivíduo para a sociedade. O gênio de Tchekhov está em encontrar poesia no banal. De acordo com Nabokov (2009, p. 440-442),

Há uma diferença entre um artista de verdade como Tchekhov e um artista didático como Gorki, um daqueles intelectuais russos ingênuos e nervosos que acreditavam que tudo podia ser ajeitado com um pouco de paciência e de bondade para com o miserável, semisselvagem e impenetrável camponês russo... Tchekhov nos oferece um ser humano vivo, sem esquentar a cabeça com mensagens políticas ou com tradições literárias.

O clima existencial de suas histórias remonta ao homem do subsolo de Dostoiévski, com a diferença que Tchekhov leva seus protagonistas a

¹ Todas as citações de Nabokov foram livremente traduzidas por mim a partir do espanhol.

extremos, mas sem que eles nunca percam a razão. Dostoiévski talvez seja mais intenso, Tchekhov, no entanto, é mais pessimista, já que não oferece saída para os seus heróis.

Tchekhov teve uma infância e adolescência pobre. Descobriu sua veia para a escrita ainda jovem e conseguiu sobreviver escrevendo para revistas. No entanto, ele escrevia sem parar para pensar, usando pseudônimos: era uma “máquina de escrever”. Seu objetivo era apenas obter dinheiro para sobreviver e pagar seus estudos de Medicina, não levando realmente a sério a possibilidade de tornar-se um escritor. No entanto, no ano de 1886 Tchekhov recebeu uma carta de Dimitri Grigorovitch, um dos mais importantes escritores da Rússia, que o influenciou a ponto de conscientizá-lo de que ele era um verdadeiro escritor, fazendo-o assumir essa condição. Em sua carta, Grigorovitch dizia a Tchekhov:

Os atributos variados de seu indiscutível talento, a verdade de suas análises psicológicas a mestria de suas descrições (...) deram-me a convicção de está destinado a criar obras admiráveis e verdadeiramente artísticas. E o senhor se tornará culpado de um grande pecado moral, se não corresponder a essas esperanças. O que lhe falta é estima por esse talento, tão raramente conhecido por um ser humano. Pare de escrever demais. Deixe de produzir trabalhos com data marcada! Desconheço suas condições materiais, caso sejam minguadas, de preferência passe fome, como nós já o fizemos. Poupe suas impressões para um trabalho bem apurado, que não se pode escrever de chofre, mas, sim, nas horas felizes de calma e inspiração. (CARVALHO, 2007)

A partir daí, Tchekhov torna-se mais rigoroso consigo mesmo e começa a teorizar sobre literatura, considerando algumas regras, a seu ver, essenciais: não dar ênfase a problemas políticos, econômicos ou sociais, ser sempre que possível objetivo e verdadeiro, ser breve, original, sincero e, acima de tudo, evitar a banalidade. Nabokov comenta que “Tchekhov foi o primeiro escritor a apoiar-se tanto nas correntes subterrâneas da sugestão para comunicar um conteúdo concreto.” [...] Ele não podia dar-se ao luxo de ser prolixo. (NABOKOV, 2009, p. 444-445).

Seu gosto pelo realismo lhe custou críticas severas, que o acusavam de “mau gosto” e de utilizar “detalhes sujos e grosseiros”. Ao que ele

respondeu:“Pensar que a literatura tem como finalidade descobrir as pérolas e mostrá-las livres de qualquer pureza equivale a rejeitar a literatura. Esta só pode ser classificada de arte quando pinta a vida como ela é”. (ANGELIDES, 1995, p. 57)

Além da influência de Grigorovitch, Tchekhov também foi bastante influenciado por Tolstói, o qual afirmou ter sido superado por Tchekhov como escritor na técnica da ficção, e por ter ele criado novas formas de escrever. Grande parte da matéria prima para as suas criações originou-se do convívio em hospitais de Moscou e da sua periferia - além da famosa viagem à ilha de Sacalina, onde pode ver e conviver com prisioneiros desterrados, pobres e doentes - com pessoas miseráveis, que passavam por grandes dores e sem quaisquer esperanças. Em Sacalina, como médico, pode tomar consciência da insensatez e da indiferença da sociedade no que dizia respeito à miséria humana. Ele transportou para os seus contos e novelas toda a intensidade do sofrimento dos seres marginalizados com os quais convivia, fazendo da história dessas pessoas a matéria-prima de sua produção literária. Nabokov comenta que

Sem aquela sua sociabilidade fenomenal, sem a constante disposição de estimular-se com qualquer um, a cantar com os cantores e embebedar-se com os bêbados; sem aquele interesse ardente pelas vidas, pelos costumes, por conversar e pelas ocupações de centenas de milhares de pessoas, dificilmente poderia ter criado esse colossal mundo russo, enciclopedicamente pormenorizado, das décadas de 1880 e 1890, que conhecemos pelo nome de *Contos* de Tchekhov. (NABOKOV, 2009, p. 438)

Talvez Tchekhov tenha sido o único escritor russo de importância que nunca escreveu um único romance. Contos, ao contrário, Tchekhov escreveu centenas deles, e com rara facilidade, sobre quaisquer temas, passando dos contos mais extensos que poderiam ser tomados por novelas, para os contos curtos e sintéticos. Todos, no entanto, impregnados de humanismo e de um profundo sentimento de solidariedade para com os desafortunados. Sobre a aristocracia, descreveu-a como sendo indolente e ridícula por suas frivolidades.

Seus contos, aparentemente, não têm uma construção formal. O leitor encontra uma série de pequenos fatos, detalhes, como em uma tela impressionista. No entanto, quando menos se espera, encontra-se embrenhado em uma atmosfera sombria e os personagens tornam-se completamente envolvidos por este ambiente denso: suas falas, gestos e atitudes parecem refletir e prolongar esta situação. A realidade se alterna com o sonho, muitas vezes sem que se perceba o árduo trabalho do autor. Não é só uma descrição de costumes e tipos humanos que Tchekhov nos apresenta, mas um conjunto de emoções que perpassam a vida das pessoas comuns, desde o grotesco ao lírico, onde ele ainda deixa espaço para que o leitor complete o quadro com suas próprias experiências e percepções. Os contos de Tchekhov, segundo Nabokov (2009, p.461), “Não encontram nenhuma solução, e, à maneira típica de Tchekhov, o conto se encerra sem um ponto final concreto, mas com o movimento natural da vida”.

Tchekhov, talvez mais do que nenhum outro contista russo, parece preencher o perfil abaixo:

A arte de contar é um dom do povo eslavo – dom que lhe teria vindo da Ásia. O homem russo, ao mesmo tempo que expande muito e facilmente, é capaz do mais demorado mergulho em si mesmo. Rapidamente passa do estado de alegria para o de angústia niilista, da aventura para o êxtase vago. Parece viver mais intensamente quando conversa e se comunica: quando conta... (MACHADO, 2004, p. 12)

O contista russo, segundo Nabokov,

conseguia dar uma impressão de beleza artística muito superior a de muitos escritores que acreditavam saber o que era a prosa rica e bonita. Fazia isso mantendo todas suas palavras sob a mesma luz moderada e com o mesmo tom exato de cinza, um tom que está a meio caminho entre a cor de uma cerca velha e de uma nuvem carregada. A variedade de suas atmosferas, o brilho de sua inteligência arrebatadora, a economia profundamente artística de suas caracterizações, o detalhe vívido e o desvanecimento da vida humana, todos recursos típicos tchekhovianos, ganham por estarem banhados e envoltos por uma inexactidão verbal levemente iridescente. (NABOKOV, 2009, p. 447)

Quando Tchekhov começa a escrever, o ocidente já tinha uma teoria do conto estabelecida por Poe, que afirmava que era necessário apenas pensar em “um certo efeito único e singular” (ANGELIDES, 2005, p. 182), e a partir daí desenvolver fatos e incidentes que contribuam para que tal efeito se dê. Seguindo esta mesma linha, mas sem o rigor da forma de Poe, surge Maupassant, já na segunda metade do século XIX, cujos contos são considerados exemplares como realização do gênero. São contos com progressão dramática, em que todos os aspectos da narrativa convergem para um efeito determinado. Além de informar o leitor de tudo o que ele precisa saber sobre o assunto, Maupassant termina seus contos com frases nitidamente conclusivas, dando um fechamento à história.

Tchekhov vai noutra direção. O que vemos em todas as suas histórias, segundo Nabokov, é um contínuo tropeção, mas é o tropeção do homem que tropeça porque caminha olhando para as estrelas. (NABOKOV, 2009, p. 449) Ele escreve sobre todo o tipo de acontecimentos e não esgota a narrativa com explicações definitivas. A narrativa de Tchekhov não tem partes bem definidas, visando um desenlace, conforme preconizava a teoria até então estabelecida. Ele também não utilizava seus contos como um veículo de ideias sociais ou filosóficas, pelo menos não diretamente. Tchekhov abria novos caminhos, mostrando novas possibilidades de representação da realidade. Angelides diz que não se pode afirmar que “houvesse uma intenção deliberada (de Tchekhov) de romper com o que se fazia no Ocidente, pois desde o início da chamada grande literatura russa, as influências do exterior sofriam grandes transformações, talvez em vista da forte tradição da literatura oral popular, que deixara a sua marca nos procedimentos composicionais e nas noções de gênero”. (ANGELIDES, 2005, p. 183). Pode-se, portanto, pensar aqui também em um realismo de periferia, no sentido de que, ao não seguir a fórmula do Ocidente, leia-se, tradição europeia, Tchekhov desenvolveu um *realismo* com cor local, aproximando-o da sociedade russa, trocando os personagens burgueses europeus por mujiques, soldados e grandes proprietários locais. Nunca é demais lembrar de que ele era leitor de Maupassant, mas desenvolveu a escrita de narrativa curta que foi noutra direção.

A farta correspondência trocada por Tchekhov com seu irmão e com alguns de seus contemporâneos permite-nos, hoje, elaborar o que seria a “poética” de Tchekhov e, conseqüentemente, do realismo, ou melhor, da sua forma de representar a realidade. Diferentemente de Poe e de outros escritores que teorizaram sobre sua prática de escrita, Tchekhov nunca escreveu artigos teóricos sobre a arte de escrever. Suas opiniões sobre o fazer artístico encontram-se apenas em cartas, em comentários de artistas da época e em algumas anotações feitas por ele. No entanto, inúmeras vezes, em inúmeras cartas, ele lista as qualidades que julga serem importantes para que a prosa se realize de forma realista. Desta forma, suas cartas podem ser encaradas como uma descrição de sua “estética” realista, estética esta construída sobre exemplos concretos surgidos de sua própria obra e de conselhos dados para escritores iniciantes. Algumas delas parecem até lições de como escrever. Alguns exemplos:

Carta n. 4 para seu irmão Aleksandr P. Tchekhov - 1887:

... só se tornará uma obra de arte nas seguintes condições:

1. Ausência de palavratório prolongado de natureza político-sócio-econômica;
2. Objetividade total;
3. Veracidade nas descrições das personagens e dos objetos;
4. Brevidade extrema;
5. Ousadia e originalidade – fuja dos chavões;
6. Sinceridade.

.... Que Deus te proteja dos lugares-comuns.

... É melhor evitar a descrição do estado de espírito dos heróis; procure fazer com que ele seja percebido através das personagens... Não é necessário sair em busca de muitas personagens. Como centro de gravidade, deve haver duas: ele e ela....

Carta n.6 para Maria V. Kisseliova – 1887:

Os escritores são filhos do seu tempo e, portanto, devem, como também o resto do público, submeter-se às condições exteriores da sociedade. Assim, devem ser absolutamente corretos. É apenas isto que temos o direito de exigir dos realistas.

Carta n.19 para I.L.Leôntiev - 1888:

Nos pequenos contos, porém, é melhor dizer a menos do que dizer a mais, porque... porque... não sei porque...

Carta n. 25 para Alekséi S. Suvórin - 1888:

... Parece-me que os escritores não devem resolver questões tais como Deus, o pessimismo, etc... O papel do escritor é apenas retratar quem falou ou pensou a respeito de Deus ou do pessimismo, de que maneira e em que circunstâncias. O artista não deve ser o juiz de suas personagens, nem do que elas falam, mas apenas uma testemunha imparcial.

Meu papel é apenas ter talento, ou seja, saber distinguir as declarações importantes das insignificantes, saber iluminar as personagens e falar a língua delas.

Não se compreende nada neste mundo!

Mas se um artista, em quem a multidão acredita, decide declarar que não compreende nada do que vê, só isto já constituirá um grande saber no domínio do pensamento e um grande passo adiante [...]

Carta n. 31 para Alekséi S. Suvórin - 1888:

... Não é função do artista resolver questões estritamente especializadas. É mau quando o artista trata daquilo que não entende.

... Se o problema e a intenção forem negados no ato criativo, será então necessário admitir que o artista cria sem premeditar e sem um propósito, sob a influência da emoção; por isso se um autor se vangloriasse diante de mim de ter escrito uma narrativa sem intenção premeditada, apenas por inspiração, eu o chamaria de louco.

Ao exigir do artista uma atitude consciente em relação ao seu trabalho, você tem razão, mas confunde dois conceitos: *a solução do problema* e *a colocação correta do problema*. Apenas o segundo é obrigatório para o artista.

Carta n. 44 para Aleksandr Tchekhov - 1889:

Meu conselho: procure ser original e, na medida do possível, inteligente, mas não tenha medo de parecer estúpido; a liberdade de pensamento é necessária e só quem não teme escrever bobagens pensa de maneira livre. Não apure demais, não lapide, seja desajeitado e audacioso. A concisão é irmã do talento.

O enredo pode ser novo, ao passo que a fábula pode estar ausente.

Carta n. 47 para Aleksandr Tchekhov - 1889:

A linguagem deve ser simples e elegante.

Carta n. 62 para Alekséi S. Suvórin - 1890:

...se eu introduzir a subjetividade, as imagens ficarão borradas, e o conto não será tão compacto como devem ser todos os contos curtos.

Quando eu escrevo, confio inteiramente no leitor, supondo que ele próprio acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto. [...]

Tendo-se em mente que o movimento de representar a experiência particular do homem comum, inserido em seu cotidiano prosaico, se dá na metade do século XIX, em que o afã de realidade leva ao afastamento da idealização romântica, pode-se pensar se a dimensão realista, ou a necessidade de representar a realidade, não apareceria em momentos de cristalização estética, quando uma forma se torna convenção e perde a capacidade de incorporar as transformações históricas. Assim, Tchekhov, não encontra na convenção espaço para exprimir sua realidade, e busca, então, novos caminhos.

Tchekhov cria uma poética particular. Similar ao realismo europeu, vem uma série de especificações e de um diálogo intenso com a realidade russa. Ele, de alguma forma, radicaliza o realismo, considerando a realidade enquanto abertura para o imprevisto, para o acaso, para dificuldade de totalização, etc. Tchekov confia muito em seu leitor. Ele “confia inteiramente no leitor”, ao supor que as lacunas que deixa no texto serão preenchidas por aquele que o lê. Ao mesmo tempo, coloca-se como testemunha imparcial do que escreve. “Joga” os personagens no conto, ao iniciá-lo *em media res*, e deixa, depois da colocação correta do problema, que o leitor perceba o estado de espírito de seus heróis por meio de suas ações. Evita o excesso de personagens, para que o núcleo da narrativa não se disperse, concentra a ação em um simples acontecimento, um “centro de gravidade”, que vai se desenrolar mais ou menos, dependendo de como o leitor o interpretar. Pode parecer que os fatos, descrições e personagens estejam casualmente colocados nos contos, ledão engano: Tchekov não dá ponto sem nó. Como ele mesmo cita em uma das suas cartas, a intencionalidade do autor precisa estar presente e é o que se vê nos contos do russo. Ele cria uma narrativa com premeditação e com um propósito, não é “inspiração” que move o escritor e sim a vontade de passar ao leitor uma história que possa ser interpretada e interiorizada de acordo com as particularidades de cada um.

Machado trabalha em outro caminho: faz paródia de formas da narrativa curta e põe em xeque o realismo ou pela metaficção, ou pelo debate do narrador, ou pela incorporação de formas antigas, etc. Tchekov parece caminhar noutro sentido, de levar o realismo ao extremo (buscar a vida como ela é). Assim, ao buscar na ficção o nexão com a realidade, aprofunda o problema de se definir o momento em que uma história inicia, bem como o ponto final em que se encerra. Sua concepção parece prescindir da totalidade. Para Machado de Assis, formas narrativas diversas são incorporadas e ficcionalizadas pela paródia, o que profana a autoridade tradicional (como a bíblia ou o diálogo filosófico) ou a capacidade de representação da realidade (como em um retrato feminino). Entretanto, não se perde a noção da totalidade, o apego a uma abertura e a um fechamento que configuram a unidade do

conto. Machado põe abaixo a autoridade da tradição, como gesto moderno, mas deixa intacto o efeito único de Edgar Allan Poe.

É justamente aí que Tchekov incide. Seu humor desesperançado e desiludido (bastante semelhante a Machado) ganha uma forma de representação distinta. Os dois põem em primeiro plano a representação da realidade, mas Tchekov enfatiza na abertura do real, desfazendo-se do gesto definidor de um *começo* da ação, bem como não prepara o desfecho revelador do sentido, nem o final impactante que obriga o leitor a rever todo conto.

Segundo Gledson (GLEDSON, 2006, p. 57), “contos são criaturas delicadas, com sua própria lógica interna, que de certa forma os assemelha mais a um poema, ou a uma boa piada, do que a um romance, e podem facilmente se desmanchar, ou funcionar para um leitor sem que funcionem para outro”. Essa definição de Gledson vai ao encontro da definição feita por Poe para definir o conto, em seu ensaio “Filosofia da Composição”.

Poe postula que o escritor deve escrever a história tendo o epílogo na cabeça, podendo, assim, “dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção” (POE, 1966, p. 595) Para Poe, deve-se considerar, antes de tudo, o “efeito” que quer causar no leitor e a originalidade, só então trabalha com incidentes, buscando dentro de si mesmo a combinação de tom e acontecimento que auxilie o autor a alcançar o efeito pretendido (POE, 1966, p. 596) Outra “regra” abordada por Poe é a questão da brevidade. A obra deve “ser lida de uma assentada” (POE, 1966, p. 597). Para ele, a “brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido” (POE, 1966, p. 596).

No entanto, Tchekhov, mesmo considerando a questão da brevidade e do efeito a ser causado, parece preencher mais os requisitos apresentados por Piglia em seu “Teses sobre o Conto” (2004). Piglia discorre sobre o duplo caráter da forma do conto. Para o autor, “uma história visível esconde uma história secreta” e “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p. 37). Assim, Anton Tchekhov apresenta uma versão moderna do conto, quando abandona o final

surpreendente e trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las. Segundo Piglia, “o conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p. 39). Logo, a ausência de emoções fortes, de um fato determinante que defina um conto, na produção de Tchekhov, parece concordar com Piglia quando diz que “o mais importante nunca se conta” (PIGLIA, 2004, p. 39).

O conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” “..... “Essa iluminação profana se transformou na *forma* do conto. (PIGLIA, 2004, p. 41)

Dessa forma, Tchekhov tem em mente a estrutura do conto formal, mas produz um conto diferente. Muitas vezes, a partir de um simples incidente, ou de uma situação prosaica, que parece uma piada, ele desenvolve uma história com um final insólito que acaba por acentuar a situação descrita na narrativa. Um bom exemplo disso é o conto “A Morte do Funcionário”, de 1883. É um dos poucos contos de Tchekhov em que a metalinguagem está presente, em que o narrador, assim como em muitos contos de Machado, conversa com o leitor:

Numa noite encantadora, o não menos encantador oficial de justiça Ivan Dmítritch Tcherviakov estava sentado na segunda fila da plateia [...] Mas, de repente... **É muito comum encontrar-se, nos contos, este *mas de repente*. Os autores têm razão: a vida é tão cheia de coisas inesperadas!** Mas, de repente, seu rosto enrugou-se, os olhos contraíram-se, parou a respiração... afastou o binóculo, inclinou-se e... atchim!!! Espirrou, conforme estão vendo. (TCHEKHOV, 2006, p. 35; grifo meu)

A partir de um espirro que saiu em hora não apropriada, e das infrutíferas tentativas de desculpas pelo autor de espirro, fato este que acaba causando a morte da personagem, Tchekhov mostra, para quem quiser assim entender – já que nada é explícito - a conduta subserviente do pequeno funcionário na sociedade russa czarista. Assim, por uma ótica invertida, ele transgride o cânone do realismo europeu ao descrever apenas um incidente,

mostrando um desfecho imprevisível e não necessariamente seguindo uma sequência natural de ação como prega o realismo formal. Tchekhov procura, na verdade, mostrar que fatos pequenos e corriqueiros podem ter um efeito intenso e definitivo na vida de um indivíduo comum. Desta forma, confirma o que Watt diz quando comenta que o realismo deve retratar, acima de tudo, a experiência humana, por mais variada que seja. No entanto, no conto de Tchekhov, o personagem parece ser lançado no conto, sem antecedentes, como se a partir dali a história se desenrolasse, sem a necessidade de explicar de onde veio ou para onde vai tal personagem. O importante é seguir a ação sendo descrita e dela tirar sua mensagem.

Se Tchekhov comenta que “a fábula pode estar ausente”, é porque em seus contos, muitas vezes, o que conta são as reflexões das personagens. A ação é praticamente inexistente, os acontecimentos externos, corriqueiros e fragmentários servem como referência para uma ação interior do personagem. Um bom exemplo disso é o conto “Uma história enfadonha”, de 1888, o qual se pode resumir como sendo uma “biografia do espírito do personagem”² em uma determinada fase de sua vida.

O conto é narrado em primeira pessoa (a partir da metade do primeiro parágrafo) e conta a história de um professor entediado com sua vida, que não vê mais graça em nada, desiludido e, acima de tudo, fala de como as pessoas vão se tornando desinteressantes e óbvias com o passar do tempo e com o amadurecimento. Nicolai, ao discorrer sobre sua vida enfadonha, fala e critica um pouco de tudo, como se fosse um desabafo com o mundo que o cerca. O herói do conto “trata com negligência a vida interior dos que o rodeiam, e, enquanto ao seu lado, choram, erram, mentem, ele, com a maior tranquilidade, discorre sobre teatro e literatura.” (ANGELIDES, 1995, p. 151) No entanto, o conto não tem nada de enfadonho, trata-se de um belo retrato do que pode transformar-se a vida de cada um de nós, em meio à realidade que se vive. O próprio Tchekhov, ao referir-se a esse conto em sua carta nr.51 para Alekséi N. Plechtchéiev diz que as longas reflexões do herói o caracterizam, “mostram o

² Termo usado pelo historiador de literatura russa D.S.Mirsky em *Histoire de La littérature russe*, p.422, citado por Angelides, p.197

seu estado de espírito e os subterfúgios que ele usa para si próprio”.
(ANGELIDES, 1995, p. 150)

Ouçó, dou maquinalmente sinais de concordar e, provavelmente por não ter dormido de noite, pensamentos estranhos, desnecessários, tomam conta de mim. Olho para minha mulher e espanto-me como uma criança. Perplexo, pergunto aos meus botões: será possível que esta mulher velha, muito corpulenta, desajeitada, com uma expressão embotada de preocupação mesquinha e de temor pelo pedaço de pão, de olhar embaçado pelos pensamentos constantes sobre dívidas e pobreza, que sabe falar apenas de despesas e sorrir unicamente aos preços baixos, será possível que esta mulher já foi um dia aquela mesma Vária fininha que eu ameii apaixonadamente pela sua inteligência lúcida e boa, pela alma pura, pela beleza e, como Otelo a Desdêmona, pela “compaixão” em relação à minha ciência? Será esta a minha esposa, a minha Vária, que um dia deu à luz o meu filho?

Empenho-me em examinar o rosto da velha rude, desajeitada, procuro nela a minha Vária, mas o que ela conserva do passado é apenas o temor pela minha saúde, e ainda o seu jeito de chamar o meu ordenado de nosso ordenado, o meu chapéu de nosso chapéu. Dói-me olhar para ela e, procurando consolá-la ao menos um pouco, permito-lhe dizer o que bem entenda, e até me calo quando ela emite juízos injustos a respeito das pessoas, ou censura-me porque me ocupo de clínica e não publico manuais. (TCHEKHOV, 1996, p. 115)

A ação é praticamente só interna e nada é resolvido no final do conto, que termina de forma aparentemente inacabada. No entanto, a “colocação correta do problema”, sem, no entanto, resolvê-lo, como apregoa Tchekhov em sua Carta nr. 31, está ali, assim como a ideia da impotência humana perante os enigmas da vida. Tchekhov dizia: “Neste mundo não se compreende nada” (Carta 25) e ele tampouco procurava explicar alguma coisa, deixando esta tarefa para seus leitores.

Assim, a leitura das cartas de Tchekhov descerra seu modo de pensar quanto à estética, na qual ele era um mestre. Através de pequenos conselhos, Tchekhov dá uma “receita” de realismo e permite que seus leitores e estudiosos compreendam bem o seu modo de pensar, que ele conseguiu traduzir em tantas obras de mestre. O russo defendia a objetividade e a concisão como forma de atingir o distanciamento indispensável para se estabelecer o efeito de estranhamento. Para Tchekhov, a literatura deve

descrever a realidade como ela é, a fim de atingir a verdade, uma visão; portanto, realista.

5.1 - O Beijo de Anton Tchekhov e *Uns Braços* de Machado de Assis

Uns Braços foi publicado pela primeira vez em 5 de novembro de 1885, na Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro. Dois anos depois, em 1887, Anton Tchekhov publicou "O Beijo" em uma revista russa. "Uns Braços" retoma o triângulo amoroso, irrealizado e apenas implícito. Inácio, jovem ajudante de solicitador na Corte, apaixona-se platonicamente pela dona da casa em que está hospedado, D. Severina. Maltratado pelo solicitador Borges, ele encontra em sonhos, nos braços da mulher, a evasão, a ternura de que está carente, a resposta às primeiras solicitações do sexo.

Que não possamos ver os sonhos uns dos outros! D. Severina ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz; ter-se-ia visto diante da rede, risonha e parada; depois inclinar-se, pegar-lhe nas mãos, leva-las ao peito, cruzando ali os braços, os famosos braços. Inácio, namorado deles, ainda assim ouvia as palavras dela, que eram lindas, cálidas, principalmente novas [...] Duas, três e quatro vezes a figura esvaía-se, para tornar logo, [...] e tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que, inclinando-se, ainda mais, muito mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca.

Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela. A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumprira o gesto, como fugiu até a porta, vexada e medrosa. (ASSIS, 2009, p. 383)

Inácio adormece e sonha com a amada. Sonha que ela lhe deu um beijo na boca. O fato é que o beijo foi real, já que D. Severina, num instante de fraqueza cederá ao instinto de beijá-lo. Logo Inácio vai embora, sem entender porque a mulher passou subitamente a tratá-lo com severidade e a cobrir os sonhados braços, mas ainda assim vive daí por diante embalado pelo gosto daquele beijo.

Também a situação equívoca entre sonho e realidade semelhante está centrado "O Beijo", de Tchekhov. Neste conto fica clara a habilidade do russo de trabalhar com tramas simples, frívolas, de tons menores e deles fazer inefáveis fábulas.

Um grupo de soldados em marcha é convidado, por educação, a tomar chá na casa de um tenente general. Ao chegarem à casa do oficial, são recebidos com gentileza pelas pessoas de sua família, mas Anton Tchekhov não deixa de frisar que só o faziam dessa maneira porque as boas maneiras, a educação e a posição da família na sociedade assim o exigiam, eram "uma família insincera, mas admiravelmente disciplinada" (TCHEKVOV, 2006, p. 18). O Capitão Riabóvitch, herói do conto, sente-se deslocado e constrangido. Não se sentia à vontade entre as pessoas presentes. "Enquanto uns dos seus colegas aparentavam seriedade e outros tinham um sorriso forçado, o seu rosto, as suíças de lince e os óculos pareciam dizer: "Sou o mais tímido, o mais modesto, o mais *incolor* (grifo meu) dos oficiais de toda a brigada!" (TCHEKVOV, 2006, p. 17). A noite segue, ele repara em algumas senhoritas, seus colegas dançam, ele observa-os, afinal, "em toda a vida, nunca dançara e nenhuma vez abraçara a cintura de uma mulher direita" (p. 19), mas enfim aborrece-se. É, então convidado a jogar bilhar. Riabóvitch, que "nunca jogara nada a não ser baralho", continua incolor, sem ser observado, e então decide voltar ao salão. No retorno perde-se entre os salões da casa, entra por engano em um escritório meio escuro e é então que vive "uma pequena aventura", mas que, na verdade, é uma aventura que vai mudar sua vida:

Riabóvitch deteve-se pensativo... Nesse ínterim, inesperadamente para ele, ouviram-se passos apressados e um frufu de vestido, uma ofegante voz feminina murmurou: "Até que enfim!" e dois braços macios, cheirosos, indiscutivelmente femininos,

envolveram-lhe o pescoço; uma face tépida apertou-se contra a sua e, ao mesmo tempo, ressoou um beijo. Mas, imediatamente, aquela que o beijara soltou um pequeno grito e, foi a impressão de Riabóvitch, afastou-se dele com repugnância, num movimento brusco. Ele também por pouco não gritou, e correu para a fenda fortemente iluminada da porta... (TCHEKHOV, 2006, p. 20)

Ou seja, um jovem soldado, tímido e desajeitado, perdido na mansão, é beijado em um quarto escuro por alguém que, logo a seguir, foge. O incidente marca-o para o resto da vida. Quem teria sido a dama? A senhora de vestido lilás ou a loura de vestido preto? A senhora que está dançando agora com o seu companheiro de regimento, ou aquela ali à sua frente, na mesa? Independentemente de quem fosse, o importante é que o soldado muda sua postura diante da vida a partir deste beijo, que nem era dirigido a ele – teoricamente. Ele passa a ver a vida e a si mesmo de forma de diferente. Passa a sentir-se mais importante, deixa de sentir-se incolor, fica mais seguro de si e sua postura perante a vida e às pessoas muda a partir daí.

Tudo o que eu agora sonho e que me parece impossível e não terrestre é, na realidade, muito comum”, pensava Riabóvitch, olhando as nuvens de poeira, que corriam atrás da caleça do general. “Tudo isso é muito comum e experimentado por todos...[...] Eu sou igual aos demais e, cedo ou tarde, hei de passar pelo mesmo que eles...

E o pensamento de que era um homem comum e que a sua vida era uma vida comum alegrou-o, deixando-o mais animado. Ele já a desenhava ousadamente, como queria, bem como a sua felicidade, e não refreava mais a sua imaginação...(TCHEKHOV, 2006, p. 30)

Os dois contos são baseados em uma ilusão, uma vontade de que algo aconteça, que afeta o comportamento dos protagonistas. Os dois personagens principais (Inácio e o soldado Riabóvitch) vivem na fantasia, um de algo que poderia acontecer e outro na de que alguém pode gostar dele, que não é tão insignificante assim. Mas o último cai na realidade, mostrando o traço mais pessimista de Tchekhov, enquanto o outro deixa de aproveitar algo que lhe é de direito, o prazer de ter conquistado ou de poder conquistar alguém. A ilusão os move. Ambos lidam com um ser comum, de baixa autoestima, que não se permite aspirar a algo mais, ou pensa que não tem condições de realizar aquilo a que aspira. Acima de tudo, fica claro que a validação da sociedade é fator

importante para ambos os personagens, nem que seja em sonho (que na verdade foi real) ou de um beijo fugidio, dirigido a outra pessoa.

O que se pode observar também, em ambos os contos, é o que Tchekhov chama de "reticência artística" (PÓLVORA, 2007). O escritor não dá tudo de mão beijada ao leitor, nem ao personagem. Deixa-os intuir, sentir e concluir, observando as mudanças que se dão a partir de um acontecimento fortuito. Machado, assim como Tchekhov, sabia quando parar. No capítulo LIX de Dom Casmurro (Convivas de boa memória, p. 95), Machado confirma este modo de pensar ao dizer: "Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos". E logo em seguida: "É tudo que se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas." Machado de Assis e Tchekhov, ao passarem muitas vezes para o leitor a responsabilidade por preencher as lacunas da história, opõem-se diretamente ao realismo balzaquiano, de Maupassant, ou a Tolstói que trabalhavam mais com a totalidade, pois em sua obra, praticamente tudo deveria ser dito e explicado, não deixando espaço para o leitor fazer suas próprias reflexões e chegar à sua conclusão ou interpretação da narrativa. Já para Machado e Tchekhov, o mínimo incidente servia para os dois criarem um enredo novo, e é a partir destas pequenas "aventuras do cotidiano" – um beijo, uma transgressão, a partir de pequenos detalhes ou de pequenas coisas que eles encontravam uma abertura para o desconhecido, para discorrer sobre a condição humana inserida em uma certa sociedade.

Em "Uns Braços" Machado deixa em aberto a imaginação do menino e a culpa de D. Severina. O que cada um vai fazer com isto, depois, é problema deles e da conclusão que o leitor tirar. É a prática do silêncio de Tchekhov presente também aqui. O escritor dizia que, mais do que escrever, era preciso saber quando parar, deixando, assim, espaço para o leitor: "Quando eu escrevo, confio inteiramente no leitor, supondo que ele próprio acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto" (ANGELIDES, 1995, p.174). O que pode claramente ser percebido nos dois contos citados, o espaço para que o leitor tire sua conclusão está presente nos dois contos.

6 – Aproximação entre Machado e Tchekhov, mas com cautela

Machado e Tchekhov pertencem à mesma fase produtiva, pois escrevem suas melhores obras nos últimos 20 anos do século XIX e nos primeiros anos do século XX. Se Tchekhov é considerado, com justiça, o

renovador das estruturas do conto clássico e o introdutor do teatro moderno, para esse conceito de modernidade também contribui Machado de Assis.

Neles, de comum, a infância pobre e o esforço intelectual de autodidatas. Escrevendo contos sucessivamente, e publicando-os em jornais e revistas, Tchekhov sustenta a família e consegue completar o curso médico. Machado sobrevive, em paralelo à sua atividade de funcionário público, graças à sua colaboração jornalística como crítico, cronista e contista em jornais do Rio de Janeiro.

A obra de Tchekhov ficou conhecida por ter criado novas possibilidades estéticas no cenário literário do final do século XIX. Ele foi considerado um transgressor das concepções literárias baseadas na tradição (ARMANGE, 2005), pois caracterizava personagens, não possuía uma postura ideológica explícita, mas, acima de tudo, seus contos assinalam a falta de um acontecimento impressionante, que despertasse interesse como assunto, e de uma sequencialidade causal visível, rompendo com as tradições até então aceitas como sendo a boa literatura.

Os contos de ambos, em que o cotidiano do século XIX, com sua vida burguesa, com sociedade marcada pela escravidão (Brasil) ou pela servidão (Rússia), centrado na cidade, com as relações familiares e de favores sempre presentes, procuram desmascarar aparências e ridicularizar estereótipos, com muita ironia, além de revelarem a preocupação dos autores com a forma literária, verificáveis no cuidado formal na descrição do comportamento das personagens. A valorização da objetividade se junta a uma concepção profundamente realista de literatura: os textos devem retratar a realidade exatamente como foi observada ou vivida, mas, como qualquer objeto é passível de representação, se lhe é dado o tratamento artístico adequado, a escolha do tema é irrelevante.

Outra característica dos contos de Machado de Assis e de Tchekhov, mesmo aqueles com final inesperado, é imprimir, na maioria das vezes, a tônica da narrativa ao seu desenrolar, e nem sempre ao desfecho. Ou seja, tanto o brasileiro quanto o russo dão muita ênfase ao discurso, e acreditam que todos os objetos podem, de alguma forma, ser representados, podendo ser

utilizados como assunto, pois o que importa mesmo para eles é a construção do argumento. De certo modo, os dois *buscam* uma forma adequada para representar a realidade em que lhes coube observar a natureza humana em sua particularidade. Não aplicam uma forma recebida da França ou da Inglaterra. Leitores atentos da tradição local e europeia, buscam a adequação entre realidade e discurso narrativo. No caso da forma breve do conto, a concisão, a escolha de cada cena e de cada palavra, o andamento da narrativa, o narrador e o tom são elementos em que ambos concentram bastante atenção. Machado parece abrir a brevidade do conto para incorporar diversas formas discursivas e experimentá-las; Tchekhov parece traduzir sua concepção de desencantado da realidade tirando os nexos explicativos mais evidentes, evitando colocar sentido no início ou no final da história.

Machado também escreveu muitos contos em que o desenvolvimento é mais importante que o desfecho, afinal, neles, a ênfase recai na descrição dos processos psíquicos das personagens, através de um narrador que penetra em suas consciências, mostrando a repercussão dos eventos do cotidiano e fazendo prevalecer o ponto de vista do herói. Ainda assim, não quebrando a unidade forte em que cada parte converge para o sentido do enredo.

O tom da composição de Tchekhov decorre de certa postura existencial: as ideias, os sentimentos e a percepção das coisas são incertos e, por isso, não podem ser traduzidos de maneira harmoniosa no texto. Segundo Angelides, o contista também toma o cuidado de representar a realidade de maneira que o herói fique desorientado, justificando a existência dos conflitos. Para Angelides, a narrativa do contista russo estaria mais de acordo com a realidade e com a interioridade “fluída e contraditória” do ser humano.

Outro ponto em comum entre Tchekhov e Machado o fato dos dois serem representantes da prosa impressionista, típica do *fin de siècle*, a qual se caracteriza por impressões subjetivas de estados cambiantes de alma, pela análise psicológica em detrimento da ação concreta, pela percepção sensorial contra a confiança na razão e no engajamento político explícito, pelo esteticismo, pela presença do tempo e de ritos de memória, em textos nos quais a sugestão é o que importa, ao invés do fato (SENNÁ, 1998, p. 106).

Tanto Tchekhov quanto Machado tematizaram o cotidiano e o casual, o conflito do homem burguês do século XIX que não trabalha, que vive de rendas e de aparências, o senhor de escravos, envolvido e identificado com relações de clientela, “adepto de tudo que é novidade europeia e sócio do condomínio pós-colonial de dominação” (SCHWARZ, 2004, p. 3) com o meio que o cerca, que geralmente não é resolvido no desfecho das narrativas, além de terem sido acusados de não tratarem das questões sociais de seu tempo. Os dois se parecem muito também por utilizarem finais inconclusos e epifânicos. “Missa do Galo”, com seus subentendidos, por exemplo, é um conto bastante tchekhoviano. A associação é pertinente pelo tema (em um mundo insano, quem é são é louco), ainda que as abordagens dos autores difiram: Machado faz uma sátira com fundo trágico, Tchekhov uma tragédia com fundo satírico. (ARMANGE, 2005)

Ambos se valem da ambiguidade, e buscam o efeito de estranhamento. Tchekhov através da satirização de tipos sociais por um narrador pretensamente objetivo; Machado, através de um narrador que também ironiza as personagens e até o seu interlocutor, mas de forma subjetiva e, frequentemente, comentando com o leitor o processo de elaboração do texto. A quebra da sequencialidade causal e cronológica das ações, o humor, a ironia e o ceticismo também são características de ambos.

Para ilustrar a ambiguidade presente nos dois autores, podemos citar *Missa do Galo* e *Crônica Viva*. *Missa do Galo* foi publicado pela primeira vez em 1893, quando Machado de Assis tinha 54 anos. *Crônica Viva* também é um conto da maturidade de Anton Tchekhov. *Missa do Galo*, conto narrado em 1ª pessoa, retoma algumas das características muito presentes em Machado de Assis: o tema do adultério e, através da personagem Conceição, a análise psicológica e a ambiguidade de comportamento. Nogueira, estudante do interior hospedado na casa do escrivão Meneses, relata o diálogo que tem na noite de Natal com Conceição, mulher mais velha e traída pelo marido. A conversa intriga Nogueira por ser ao mesmo tempo banal e misteriosa, mas envolta em um clima de sensualidade. Entretido pela conversa, o jovem quase esquece o horário da missa que pretendia assistir, mas durante a celebração, não consegue se concentrar, pensando em Conceição. Na manhã seguinte,

tudo volta ao normal, como se a tal conversa nunca houvesse existido e, como é o próprio Nogueira quem está contando a história, não sabemos mesmo o que aconteceu ou não.

Há impressões dessa noite, que me parecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima. Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. Cuidei que ia dizer alguma coisa; mas estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira, onde me achara lendo. (ASSIS, 2007, p. 437)

Na verdade, com se vê, não acontece praticamente nada entre os dois, são só insinuações; mas o autor parece contar uma história bem diferente, pois onde nada acontece, tudo pode estar acontecendo subjetivamente. Para que isto seja percebido, é preciso ler nas entrelinhas as marcas do desejo não explícito subjacente à conversa.

Também centrado em uma sugestão de infidelidade, agora um pouco mais evidente, está baseado *Crônica Viva*, de Tchekhov. Neste conto fica clara a habilidade do russo de trabalhar com tramas simples, de tons menores e, de forma impessoal, mostrar a vida como ela é. Um conselheiro de Estado está confortavelmente sentado em sua casa, cercado da família - mulher e quatro filhos - contando a um convidado suas reminiscências do passado e louvando a dedicação de sua mulher, Anna Pávlovna, presidente do comitê de senhoras da cidade, em ajudar cantores, soldados e feridos. Para tanto, ao lembrar-se de cada homem que a mulher ajudou, não sabe com certeza a data de tais acontecimentos e recorre à idade de seus filhos para obter tal informação, ficando claro, quase que em forma de piada, a infidelidade da mulher.

É, meu caro... O senhor se lembra, Excelência, daquele ator trágico italiano... como se chamava? Aquele moreno alto... Mas que memória a minha! Ah, sim! Luigi Ernesto de Rugero... Talento notável... Que força! Bastava ele dizer uma palavra e o teatro vibrava. Minha Aniútotchka contribuiu muito para o talento dele. Conseguiu um teatro para ele, vendeu ingressos para dez espetáculos... Como recompensa, ele lhe deu aulas de mímica e de declamação. Ele esteve aqui...

espero não estar mentindo... há uns doze anos atrás. Não, minto... Foi menos, foi há uns dez anos... Aniútotchka, quantos anos tem a nossa Nina?

- Dez anos! – grita do escritório Anna Pávlovna. – Por quê?

- Por nada, mamãe, só estou perguntando... (TCHEKHOV, 2010, p. 123)

O conto segue assim, para cada história que o conselheiro conta, há um filho para lhe ajudar como referência no tempo. No entanto nada é dito e o conto se encerra com os personagens sentados como estavam, assim que o assunto acaba. Nada mais acontece, tudo está dito. Os dois contos falam cada um a seu modo, do passado, e o “adultério feminino é sugerido através de uma ação escassa, de poucos movimentos e final sutil” (ARMANGE, 2005). Ao descrever um fugaz momento na vida de seus personagens, de um pequeno flagrante do cotidiano, os dois autores criam uma atmosfera em que construir um enredo mais elaborado torna-se menos importante do que as repercussões psicológicas que se dão, a partir do fato descrito, sobre os personagens. Assim, tanto em *Missa do Galo* quanto em *Cronologia Viva*, a concisão, a rapidez e unidade dramática, princípios essenciais do conto, estão presentes. O insólito de uma situação, misto de conversa, de aconchego, de sensualidade e de insinuações é focado. Tchekhov é mais contundente, mais irônico. Seus contos da maturidade mostram um lado mais satírico, e a representação da realidade em sua obra é mais forte, mais evidente, mas a ironia fina e a sutileza de Machado de Assis levam a um mesmo final: o da conclusão, pelo leitor, de que o adultério aconteceu (ou não) nos dois contos sem que nenhuma palavra tenha sido dita a este respeito.

A principal diferença a ser destacada entre os dois escritores é sua concepção de arte (ARMANGE, 2005). Para Tchekhov, a literatura deve descrever a realidade como ela é, a fim de atingir a verdade, portanto, uma visão realista. O russo defendia a objetividade como forma de atingir o distanciamento indispensável para se estabelecer o efeito de estranhamento. Machado, por sua vez, afirma que a verdade é uma ilusão e acredita que se pode perceber melhor a realidade através da transformação e da deformação, enfim, da recriação que a arte nela promove.

Por fim, podemos unir os dois escritores em torno de um objetivo comum: a construção de narrativas que visam ao estabelecimento de um efeito específico, entre os quais está mostrar a trivialidade da vida cotidiana entre tantas outras coisas. Machado se aproveita e atualiza a tradição da narrativa através da apropriação paródica, enquanto Tchekhov faz do conto uma forma que tensiona o cuidado e o planejamento da escrita e a abertura de uma realidade que não se abre em início definido, não se desdobra por ações necessárias, nem chega ao final revelador do sentido da existência.

7 - Um beijo, um abraço e um aperto de mão ou das considerações finais...

Através de uma discussão do conceito realismo, vimos ao longo da dissertação diferentes facetas da estética literária. Para isso, colocamos Maupassant como expressão do realismo francês, no final do século XIX. Mesmo que não seja no romance, traços característicos do realismo aparecem em histórias, como “Bola de Sebo”. Ao caracterizar dois escritores expoentes do final do século XIX, Machado de Assis e Anton Tchekhov, e como eles se colocam nesse cenário, podemos ver os modos como o realismo é posto em xeque pelo exercício lúdico da forma do conto em Machado e pela radicalização da representação em Tchekhov.

No final do século XIX vivia-se em um mundo em constantes e rápidas mudanças, mas estas ocorreram de forma diferente e em tempos diferentes em cada país. Mesmo assim, apesar de o realismo ser representado de formas diversas, quando cada autor enfoca sua realidade interior e social é possível traçar paralelos entre escritores como Machado de Assis e Anton Tchekhov que, mesmo vivendo quase que em lugares opostos da terra conseguiram

traduzir para seus leitores, de forma parecida, as contradições do mundo em que viviam, assim como suas crenças, dúvidas e críticas.

Um exemplo interessante do ceticismo radical dos dois autores está no modo como desconfiavam da ciência, na sua preocupação com o limite da razão e como a sociedade encara esse problema. Machado fez isso em vários momentos (crônica, romance, conto), mas citamos aqui apenas o conto *O Alienista*, em que Simão Bacamarte, frio e racional, metódico e sereno, se mostra incapaz de não apenas demarcar os limites entre razão e loucura, como também não perceber nada além fora de suas posições. Ele não consegue se confrontar com os outros e acaba sozinho na Casa Verde. A ciência se volta sobre si mesma, transformando-se em uma crença, quase uma nova religião. Em *Enfermaria n. 6*, conto de Tchekhov publicado dez anos depois de *O Alienista*, o personagem acaba também na seção reservada aos loucos, debatendo com Ivan, um homem de ascendência nobre que sofria de mania de perseguição e, por esse motivo, era interno da enfermaria. Considerado também louco, sofre a violência de seu antigo subordinado e vê-se preso. O consolo estoico valia enquanto teoria. Quando sente a dor no próprio corpo, a melancolia leva-o à desistência e à morte. Veja-se como nos dois casos a ciência é posta em debate. No caso brasileiro, o exagero beira à inverossimilhança (três quartos da população na Casa Verde); no caso russo, o exagero leva ao final e à morte do personagem pelo confronto com a realidade. Novamente um ponto interessante de contato entre os dois que, mesmo vivendo em lados opostos do mundo constroem uma narrativa tão similar que se poderia pensar que um inspirou-se no outro, o que não aconteceu e que mostra que os dois estavam “sintonizados” no que acontecia ao seu redor e na elaboração de uma estética mais distante daquela ditada pela Europa e considerada cânone....

O realismo, por ser uma estética que busca retratar a realidade, deixa abertura para várias interpretações e acepções. Marcado pela verossimilhança interna e pelo princípio de que a história se faz no cotidiano e nas ações humanas, o destino não está traçado, nem os deuses revelam o sentido da existência. Talvez daí o motivo de haverem diferentes “realismos”, desenvolvidos a partir da realidade da sociedade e do tempo que cada autor

vivia, assim como do modo de encarar esta realidade por cada um deles. Por isso, o trabalho não busca uma resposta final e, sim, busca colocar questões a serem refletidas ao se pensar na estética do realismo.

Ian Watt, ao tratar do romance inglês do século XVIII, opõe-se à tradição clássica em seu esforço de representar a experiência particular do homem inserido em um cotidiano prosaico. Para ele, prosa, personagem, a relação espaço/tempo, assim como a particularização do objeto representado são importantes como contraponto ao classicismo. Para ele, o realismo está na forma como o autor apresenta a vida e não no tipo de vida que ele representa.

Auerbach e Moretti teorizam sobre o realismo a partir da ótica do romantismo, nascido na França, no século XVIII. A preocupação deles é sobre as diferentes formas de se representar a realidade. É importante lembrar que esses autores pensam o realismo, trabalham e desenvolvem suas teorias e considerações sempre em relação ao romance e não do conto.

Já Machado e Tchekhov, ambos produzindo pelo menos 30 anos depois do advento do realismo europeu, convivem com o exagero dessas teorias que resultaria no Naturalismo, do qual ambos se distanciam, por não concordar com uma estética em que a história do personagem exemplifica um princípio científico, *natural*. De certo modo, o sentido fechado da existência é determinado por força externa. Há somente relato do que se vê e não considera os diferentes conflitos humanos que fazem com que tal realidade se manifeste enquanto história humana, além do fato de que a simples descrição do acontecimento enfraquece a percepção do mesmo. Mas uma pergunta que se coloca aqui é: Machado não é sério, como pede Moretti, ele rompe com o século sério, quebrando o padrão europeu. Não há enchiementos no texto de Machado de Assis. Tudo o que está ali tem uma razão de ser. Tchekhov talvez possa ser considerado “mais sério”, mas também não utiliza enchiementos em seus textos. Acima de tudo, usa “a palavra justa” de Flaubert, o texto conciso como ele mesmo prega. Como colocar esta problemática em termos da estética do realismo, já que os dois, como diz Moretti, dão dignidade à classe média, descrevendo a sua seriedade, mas sem, no entanto, utilizar enchiementos e acontecimentos sem importância para o desenrolar da história.

Em princípio, tudo o que está nos contos de Machado e Tchekhov tem uma razão de ser, não estão ali por nenhum outro motivo que não seja o complementar a problematização do texto narrado.

No caso, o interesse de trazer Iser para esse debate é pensar como a forma do texto pressupõe um tipo de leitura. Maupassant trabalha com a completude; já ao pensarmos em Machado de Assis e Tchekhov, encontram-se o segundo e o terceiro atos de fingir de forma mais de acordo com o que sugere Iser, colocando o leitor dentro da história, fornecendo a moldura e deixando que o preenchimento dela seja feito pela interpretação do leitor. Parece-nos que ambos os autores fazem a seleção das cenas que acham necessárias para suas narrativas, estabelecendo certa cumplicidade com o leitor. Machado usa a ironia, as entrelinhas, “conversa com o leitor”, mas não deixa nada em aberto. Já Tchekhov é mais seco, tem uma ironia diferente daquela de Machado (com menos humor, talvez?), inicia seus contos em *media res*, sem dar muitas explicações. É como se ele “jogasse” as personagens na história e as deixasse ali para que sejam levadas pelo desenrolar do enredo, deixando que as lacunas sejam preenchidas pelo leitor atento. Além disso, ambos tornaram-se especialistas na forma conto, forma curta, que concentra os conflitos, permitindo que apenas o essencial seja dito e o imaginário do personagem seja compartilhado com o do leitor, *como se* ele estivesse presente na situação narrada e pudesse dar o final que quisesse ao conto... Portanto, pensando Machado de Assis e Anton Tchekhov a partir dos atos de fingir, pressupõe-se outra leitura, não aquela tipo “retrato” do realismo, mas uma leitura que conta sempre com a recepção da história pelo leitor e sua conseqüente participação. Os dois permitem que o imaginário preencha o vazio, “complete a tela”, e dessa forma estabelecem uma relação de coautoria com o leitor, por meio do vínculo formado. Tchekhov, em sua carta 62 já intuía essa relação autor-leitor ao deixar que o leitor acrescentasse os elementos subjetivos que faltavam ao conto. Ao alinharem-se mais aos atos de fingir, os dois autores afastam-se um tanto daquele realismo formal que pede a narrativa linear, a verossimilhança, compromisso com a realidade existente e, acima de tudo, a seriedade que o realismo formal pede...

Outra questão que se apresentou na elaboração do trabalho foi a de deslocamento. Quem é o cânone, Tchekhov ou Machado? Estão os dois no mesmo patamar ou não? Por que a tendência de sempre a comparação ser feita de Machado em relação a Tchekhov? Outro reflexo de periferia? Afinal, a Rússia está mais próxima da Europa que o Brasil...

Além disso, há que se considerar as questões de espaço / ambiente em que ambos os autores viviam. Considerar a distância da língua russa / língua portuguesa em relação ao francês, a servidão/escravidão em que estavam envolvidas a sociedade russa e brasileira em contraponto à liberdade já amplamente estabelecida na França na época de criação destes dois autores, e também a diferença entre a burguesia da Rússia czarista e a burguesia escravocrata brasileira ainda em formação na qual viviam Machado e Tchekhov, em comparação com a burguesia europeia que já usufruía das grandes invenções e facilidades advindas com a Revolução Industrial. Como retratar de forma realista uma sociedade ambígua, sem ser ambíguo? Fatores estes que, certamente, influenciaram tanto o brasileiro quanto o russo no desenvolvimento de sua obra madura.

Outra questão ainda: quão problemático é o conceito fechado de realismo? O realismo trata de forma mais particularizada as experiências humanas tentando aproximar a ficção, o máximo possível, de uma representação mais autêntica da realidade objetiva. No entanto, tanto Machado quanto Tchekhov ampliam esta definição, ao levarem em conta sua experiência não só pessoal, mas também a de cidadãos de sociedades em transformação, com peculiaridades que não “cabem” na “fórmula” do realismo desenvolvida por Poe e Maupassant, um europeu e outro americano vivendo grande parte de sua vida na Inglaterra e, portanto, cidadãos de sociedades já desenvolvidas para a época.

Acredito que seja possível dizer que haja uma oscilação forte em Machado de Assis quanto à adoção do realismo como estética adequada para representar a realidade: levar à sério o cotidiano (Auerbach) que envolve dar dignidade à vida cotidiana e às pessoas comuns; a particularização que implica a autonomia do indivíduo que ganha nome próprio e internaliza o tempo a ponto de desenvolver sua própria história (Watt); a ênfase no enchimento, no

desvio da ação, para trazer a primeiro plano a vida cotidiana (Moretti)... No caso machadiano, esses princípios são postos em xeque pela adoção de formas tradicionais da narrativa que são parodiadas, tal como crônica histórica, crônica de viagem, diálogo socrático (parodiado via sátira luciânica), fábula, apólogo, narrativa bíblica... Além disso, nesse “exercício da forma” (presente em “Papéis Avulsos”, conforme citado anteriormente), Machado incorpora uma referência a personagens bíblicos, mitológicos, tradicionais. Poderíamos ainda pensar na posição dos narradores dos contos que não têm sua autoridade minada. Abel Barros Baptista desenvolve a hipótese do traço moderno de Machado de Assis que incorpora a crise da autoridade na forma do conto, de tal modo que o narrador se põe na posição de intérprete, mas sem confiabilidade. Pode-se acrescentar que isso se dá paradoxalmente por que a realidade representada está aquém da modernidade.

No caso de Tchekhov, paradoxalmente, o realismo é posto em ação na sua máxima radicalidade, o que leva muitas vezes a uma ação que para ou que fica em aberto. De certo modo, a possibilidade da narrativa, autorizada, que se mostra completa é minada por fissuras que impedem uma definição seja no narrador em primeira pessoa de *O Beijo*, seja na abertura do final de *Bilhete Premiado*. Vejamos o início:

Ivan Dmítritch, homem de condição mediana, que vive com a família nos limites de um orçamento anual de 1200 rublos, e muito satisfeito com a própria sorte, sentou-se, certa vez, depois da ceia, no divã e começou a ler o jornal.

- Esqueci de espiar hoje o jornal – disse a mulher, enquanto tirava os pratos da mesa – Veja se foi publicada a lista do sorteio.

- Foi, sim – respondeu Ivan Dmítritch – Mas, você não empenhou o bilhete? Não está perdido?

- Não, já paguei os juros, terça-feira.

- Qual é o número?

- Série 9499, bilhete 26.

- Bem... Vamos ver... 9499 e 26. (TCHECKHOV, 2006, p. 155)

E agora o final:

A esperança e o ódio desapareceram no mesmo instante e, imediatamente, pareceu a Ivan Dímítritch e a sua mulher que seus quartos eram escuros, pequenos e baixos, que a ceia, comida há pouco, não satisfazia e apenas fazia peso no fundo do estômago, que as noites eram longas e cacetes...

- É o diabo – disse Ivan Dmítritch, começando a implicar. – Por onde ando, piso sempre uns papeizinhos, migalhas, não sei que casquinhas. Nunca se varrem estes quartos! Será preciso deixar esta casa, diabo que me carregue. Vou-me embora, para me enforcar na primeira árvore! (TCHECKHOV, 2006, p.160)

É assim que funciona Tchekhov, joga os personagens no colo do leitor (não dá detalhes da casa de Ivan, de sua relação com a mulher, onde moram, nada). Já o encontramos na sala, após a ceia. O final também se dá assim, a vida volta ao normal, sem maiores explicações. E é no meio desse início e desse fim cortados que Tchekhov mostra a personalidade, o modo de agir de cada um, e passa o seu recado.

Citando Piglia novamente, podemos citar sua “primeira tese” sobre o conto: “um conto sempre conta duas histórias.” (PIGLIA, 2004, p. 41). E, a partir daí ele explica que no conto há sempre uma segunda história submersa naquela da superfície, que só pode ser apreendida quando o leitor lê nas entrelinhas e que a chave para a leitura do conto encontra-se em descobrir a “história secreta” (segunda tese):

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto.

Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, **abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la.** A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. (PIGLIA, 2004, p. 41, grifo meu)

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. "A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota *terra incógnita*, mas no próprio coração do imediato", dizia Rimbaud. Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto. (PIGLIA, 2004, p. 43)

Parece-nos; portanto, que tanto Machado quanto Tchekhov tiveram essa "iluminação profana" a fim de tornarem-se mestres nessa forma de narrativa, ao mesmo tempo que contestavam e desenvolviam um realismo periférico, diferente daquele cânone europeu previamente estabelecido.

Nesse caminho, o realismo se mostra como uma estética vinculada ao século XIX europeu, que pressupõe a vida cotidiana levada à sério, que se traduz na força do indivíduo para se realizar e se elevar para além do grupo social (o que se traduz em conflitos, em busca de sentido, em melancolia, mas que não deixa de estar presente), que se coloca na estabilidade de uma vida cotidiana... Essa forma estética está vinculada ao cotidiano burguês. No Brasil, a realidade se mostra incongruente ao realismo: escravidão, cotidiano aviltado e cheio de aberrações, etc. Na Rússia, inércia e servidão convivem com moderna São Petersburgo.

Em vista disso, cada autor caminhou por uma trilha diferente para colocar em questão o realismo europeu. Em termos diferentes, cada um, ao representar "a vida como ela é", viu-se obrigado a fazer escolhas formais que mostraram o limite do realismo europeu quando se defronta com a realidade brasileira ou russa, realidade de país periférico. Por outro caminho, é possível destacar a autonomia com que os dois autores trataram com a literatura europeia. Eles não foram alunos aplicados de uma escola realista. Partiram dos pressupostos de que a literatura representa realidade e de que há uma verdade estética própria de cada forma literária. Desse modo, cada um buscou uma forma adequada para representar a realidade com que conviviam, em que muito diferia de França, Inglaterra, Alemanha...

Tchekhov tinha como opção seguir a tradição do romance russo: Tolstói e Dostoiévski já produziam nesta época e eram reconhecidos como

representantes importantes da literatura russa. No entanto, Tchekhov tem uma marca de modernidade ausente nos outros dois autores. Ele procura descrever “a vida como ela é”, sem a preocupação com a totalidade, aproximando-se, neste sentido mais de Flaubert, pois busca a verdade no fragmento e não na totalidade. O russo tem um modo de pensar diferente, incorpora o romance, mas não a forma realista, fala sobre coisas pouco importantes de maneira a descrever uma sociedade inteira, procura ser claro e objetivo e deixa uma abertura para que o leitor complete seu pensamento.

Já Machado tinha como opção seguir Alencar ou aderir à geração naturalista, o que não lhe agradava, por julgar que o excesso de detalhes e a crueza do Naturalismo não serviam para descrever a alma humana e suas variantes e tampouco serviam para descrever as nuances de uma sociedade contraditória em formação. Assim, Machado de Assis abre caminho para a novidade, rompe com o realismo formal, preocupado em retratar a realidade exatamente como foi observada ou vivida, se afasta do descrever e se aproxima do narrar (Lukács). Ainda preocupado com a composição e a verossimilhança do texto, Machado seria o “Poe do Realismo”, já que seguia, neste aspecto, as diretrizes de construção de texto ditadas e estabelecidas pelo grande mestre do conto.

Portanto, usar o termo “realista” para a produção da maturidade de Machado não seria ideal, já que ele não faz mais uma representação realista na forma canônica, formal, e sim um esforço mimético, ou seja, um realismo sob um novo prisma. “O valor artístico e a verdade da obra não residem na semelhança do retrato, mas nas perspectivas novas e nas reconfigurações que a busca da semelhança ocasionou.” (SCHWARZ, 2004, p. 20)

Interessante lembrar que o realismo de um Eça (o que hoje entendemos por Naturalismo) pregava a ciência levada à arte. Machado discordava desta visão e batia de frente com ela. Tchekhov, apesar de ser cientista, já que era médico, também não consegue ver a possibilidade de uma representação da realidade ser efetiva apenas com a descrição nua e crua dos acontecimentos, sem considerar o contexto em que estava inserido ou as reflexões próprias de cada cidadão, tão variadas como a realidade que cada um enfrentava. Assim, pergunta-se: Como fazer quando entra em cena a escravidão no Brasil, quais

problemas surgem quando se tenta representar a realidade? Quando a passagem da servidão para o trabalho livre, a modernização de São Petesburgo se constrói com violência, a religião ortodoxa mantém força, como se desenvolve a estética realista? São questões pertinentes e pertencentes à realidade vivida por Machado de Assis e Anton Tchekhov, que fizeram com que a representação da realidade realizada pelos dois autores se diferenciasse do padrão europeu, buscando uma identidade própria.

A saída encontrada por ambos foi, talvez, a opção pela ironia, pelo humor e pela descrição da realidade sob o ponto de vista das várias camadas existentes, desde os ricos até o mais simples trabalhador/soldado da sociedade brasileira/russa, sem nunca tentar, como os naturalistas, traçar um retrato cru do que estavam vivendo. Pelo contrário, através de sugestões, subentendidos, entrelinhas, conseguiram levar à literatura a realidade do seu tempo. Machado de Assis cria, assim como Tchekhov, um realismo de periferia, cujo ponto de vista é deslocado, está fora do centro, além da Europa. Um realismo que leva em conta a diversidade da experiência humana e a diversidade de abordagem possível a partir deste preceito e deixa que seus conterrâneos completem a história...

Pelo fato de a estética do realismo permitir várias interpretações, é claro que esse assunto não se esgota aqui. A dissertação procurou mostrar diversas acepções do realismo, apresentando vários conceitos da estética elaborados por críticos e escritores renomados, no intuito de tentar explicar, ou melhor, posicionar Machado de Assis e Anton Tchekhov, escritores considerados realistas, a partir desses parâmetros. Como se pode observar, são inúmeros os conceitos e os ângulos pelos quais tais autores podem ser enquadrados ou não ao realismo formal e; portanto, seria uma tarefa hercúlea entrar em detalhes e analisá-las uma a uma. A solução encontrada foi esta, de tentar traçar um painel das diversas acepções do realismo, procurar identificar tais conceitos na produção literária de escritores consagrados e levantar algumas questões. O próprio Tchekhov dizia: “a concisão é irmã do talento”, daí a opção por um trabalho enxuto e conciso, mas que busca abarcar, de forma mais geral, o universo em que a estética do realismo é discutida, deixando em aberto o aprofundamento dessas questões para uma pesquisa em nível de doutorado.

Referências:

- ANGELIDES, S. 1995. A.P. Tchekhov: Cartas para uma poética. *São Paulo, Edusp, 1995.*
- ARMANGE, A.H.K. A concepção de conto em Machado, Poe e Tchekhov: diferenças e similitudes, 2005 in <http://www.entrelinhas.unisinos.br> Site *Entrelinhas – a revista do curso de Letras* acessado em 15/10/2007
- ASSIS, M. de, *Obra Completa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992*
_____, *Dom Casmurro. Porto Alegre, Editora Novo século, 2001*
_____, *50 Contos / Machado de Assis: seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo, Companhia das Letras, 2007*
- AUERBACH, I. *Mimesis: a Representação da Realidade na Literatura Ocidental. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971*
- BATISTA, A.B. A Emenda de Sêneca – Machado de Assis e a forma do Conto in Tereza – *Revista de Literatura Brasileira* 6/7. *São Paulo, USP, 2000.*
- BRAGA, R. *Contos Russos, os clássicos. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004*
- CARVALHO, P.L.de. *Anton Tchekhov, Mestre do Conto – Junho de 2007 in <http://panorama-direitoliteratura.blogspot.com/> Site: Panorama – Opinião & Literatura, acessado em 20/10/2007*
- CUNHA, C.A. O desafio da Crítica. *Revista Entre Livros, Ano 3, nr.30. São Paulo, Duetto Editorial, 2007*
- FISCHER, L.A. *Machado e Borges e outros ensaios sobre Machado de Assis. Porto Alegre, Arquipélago Editorial Ltda., 2008*
- GLEDSON, J.O *Machete e o Violoncelo- Introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis em Por um novo Machado de Assis. São Paulo, Editora Schwarz Ltda, 2006*

- ISER, W. O Fictício e o Imaginário in Teoria da Ficção – Indagações à obra de Wolfgang Iser. *Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999.*
- LUKÁCS, G. Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. J. Marcos M. de Macedo. *São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Espírito Crítico)*
- MACHADO, A. em BRAGA, R. Contos Russos, os clássicos. *Rio de Janeiro, Ediouro, 2004*
- MAUPASSANT, G. Bola de Sebo, *Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2011.*
- MORETTI, F. O Século Sério, Novos Estudos, *CEBRAP, Nº 65, novembro 2003, pp. 3-33.*
- _____ Signos e estilos da modernidade – ensaios sobre a sociologia das formas literárias, *Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.*
- NABOKOV, V Curso de Literatura Rusa, *Barcelona, Zeta, 2009.*
- PASTA JR., J.A. O Romance de Rosa – Temas do Grande Sertão e do Brasil, *Novos Estudos – CEBRAP, Nº 55, 1999.*
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto in Formas Breves. *São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2004.*
- POE, E.A. Poesia e Prosa, obras escolhidas, *Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966.*
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o Romance Moderno in Texto/Contexto, *São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.*
- SANSEVERINO, A. História, realismo e alegoria moderna. *Porto Alegre, in mimeo.*
- SCHWARZ, R. A Viravolta Machadiana, Novos Estudos CEBRAP n.69, Julho 2004
- SENNA, M. de. 1998. Machado e Tchekhov: conto de memória in: M. de SENNA. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.*
- TCHEKHOV, A. As Três Irmãs – contos. *São Paulo, Editor: Victor Civita, 1982*
- _____, A dama do cachorrinho e outros contos. *São Paulo, Ed. 34, 2006.*
- _____, O beijo e outras histórias, *São Paulo, Ed. 34, 2006.*
- _____, Um negócio fracassado e outros contos de humor. *Porto Alegre, L&PM Pocket, 2010.*
- WATT, I. A Ascensão do Romance. *São Paulo, Editora Schwarcz, 1996*

Anexos

Optei por colocar em anexo, a título ilustrativo, além da cópia de *Bola de Sebo*, apenas dois contos citados de Tchekhov, uma vez que os de Machado de Assis são mais fáceis de serem encontrados. No entanto, existem várias edições e diferentes traduções para os contos de Tchekhov. Eu utilizei no trabalho os contos publicados pela Editora 34 e pela L&PM, no entanto, os que transcrevo abaixo foram obtidos na internet e, por isso, apresentam sua referência diferente daquela citada na dissertação.

O Beijo

Tradução de Costa Neves. Fonte: Clássicos Jackson.

In <http://www.consciencia.org/o-beijo-contos-de-tchecov> acessado em março 2014

Na noite de vinte de maio, às oito horas, as seis baterias da *** Brigada de Artilharia, em sua marcha para o campo de manobras, chegaram à aldeia de Miestechky na intenção de ali

passar a noite.

A confusão era a maior possível — alguns oficiais agitavam-se entre os canhões, outros procuravam acomodar-se na praça da igreja — quando detrás da igrejinha surgiu um civil cavalgando notabilíssimo corcel. O pequeno baio de cauda curta e lindo pescoço arqueado avançou com um movimento de marcha, fazendo durante todo o tempo passos de dança com as pernas flexíveis, como se alguém estivesse a chicotear-lhe constantemente os cascos. Quando chegou perto dos oficiais, o cavaleiro tirou o gorro e disse cerimoniosamente:

— Sua Excelência, o general von Rabbek, cuja residência é logo ali, quer ter a honra da companhia dos senhores oficiais para o chá...

O cavalo sacudiu a cabeça, ziguezagueou, afastou-se a marchar; o homem que o cavalgava tirou mais uma vez o gorro e, virando a rédea ao seu estranho animal, desapareceu atrás da igreja.

— O diabo que o carregue! foi a exclamação geral, enquanto os oficiais se dispersavam em demanda de seus alojamentos. — Mal podemos manter os olhos abertos, e por cima nos vem esse von Rabbek com seu chá! Sei muito bem que chá c esse...

Os oficiais das seis baterias ainda se lembravam vividamente de um passado convite. Durante recentes manobras foram convidados, juntamente com seus

camaradas cossacos, para um chá em casa de um *pomiettschik* local, certo oficial reformado com o título de conde; e o tal bondoso, hospitaleiro conde cumulou-os de atenções, alimentou-os quase a ponto de estourar, encheu-os de *devodka*, e fê-los passar ali a noite. Tudo isso, como era natural, divertiu-os muito. A maçada foi que o veterano militar entre-teve seus hóspedes demasiado bem. Manteve-os acordados até o despontar do dia, contando-lhes episódios anedóticos de suas passadas aventuras; arrastou-os de cômodo em cômodo mostrando-lhes valiosas pinturas, velhas gravuras, e armas que eram uma raridade; leu para eles cartas hológrafas de homens célebres. E os pobres oficiais, mortos de cansaço, escutaram, a suspirar pelas suas camas, escondendo cuidadosamente os bocejos na manga do dólman, até que, afinal, quando o anfitrião os deixou em liberdade, já era muito tarde para dormir.

Não seria von Rabbek um outro conde? Podia perfeitamente ser. Mas não desprezaram o convite. Lavados e vestidos, lá se foram os nossos oficiais para a casa de von Rabbek. Na pracinha da matriz foram informados de que deviam descer a colina até o rio e margeá-lo até chegar ao jardim do general, onde encontrariam uma alameda que ia dar exactamente em sua mansão. Ou, se preferissem subir a colina, alcançariam os celeiros do general a meia *versta* de Miestechky. Foi este o itinerário que escolheram.

— Mas quem é esse von Babbek? perguntou um. O homem que comandava a *** Divisão de Cavalaria de Plevna?

— Não, aquele não era von Kabbek, mas simplesmente Rabbe... sem o von.

— Que tempo glorioso!

Quando chegaram ao primeiro celeiro, o caminho se bifurcava; um seguia x>ara a frente em linha recta e perdia-se na bruma; o outro dobrava à direita, dirigindo-se para o solar do general. À medida que se aproximavam, os oficiais falavam menos alto. De ambos os lados alinhavam-se os beirais avermelhados dos telhados dos celeiros, emprestando ao ambiente o aspecto pesado e austero dos barracões das cidades provincianas. Em frente reluziam as janelas iluminadas da casa de von Rabbek.

— Boas falas, meus senhores! exclamou um jovem oficial. Nosso olfacto de cão perdigueiro já fareja qualquer coisa. Há caça da boa lá adiante!

Sobre as faces do tenente Lobytko, o belo e alto oficial a que acabamos de nos referir, não havia um fio sequer de barba, embora já contasse vinte e cinco anos bem contados. Era famoso entre os camaradas pelo instinto que sempre o advertia da presença de mulheres na vizinhança. Ao ouvir o comentário de um colega, virou a cabeça e afirmou.:

— Sim. Há mulheres ali. É meu instinto que o diz.

Um bonito, bem conservado sexagenário, metido num *muffti* assomou à porta do vestíbulo para saudar os hóspedes. Era vou Rabbek. Ao apertar-lhes a mão, explicou que embora estivesse encantado por vê-los, devia pedir-lhes perdão

por não os convidar para passar ali a noite; já tinha como hóspedes duas irmãs, os respectivos filhos, um irmão e numerosos vizinhos... não tinha verdadeiramente mais um quarto vago. E não obstante lhes apertar a mão, sorrir e prodigalizar as boas-vindas, era mais do que claro que ele não tinha nem metade da satisfação do conde do ano passado e apenas os havia convidado por mera formalidade. Os oficiais, subindo os degraus forrados de macios tapetes e ouvindo o dono da casa, compreenderam isto perfeitamente; e perceberam que traziam mesmo àquela casa uma atmosfera de intrujice e mal-estar. Poderia lá um homem — indagavam eles dos seus botões — que já tinha reunidos suas irmãs com os respectivos rebentos, um irmão e mais os vizinhos, para celebrar, na certa, alguma festa de família, achar prazer nesta invasão de dezenove oficiais que jamais vira antes¹? Uma matrona alta, de boa idade e feições simpáticas, com o rosto comprido encimado por negras sobancelhas, muito parecida com a ex-imperatriz Eugênia, cumprimentou-os à entrada do salão de estar. A sorrir cortesmente e cheia de dignidade, afirmou que estava jubilosa por ver os oficiais e somente sentia não poder convidá-los para passar a noite. Mas o seu cortês e digno sorriso desapareceu tão logo se afastou, e não havia dúvida de que já se avistara com inúmeros oficiais em sua vida, para que estes lhe causassem o mais leve interesse, e se dissera aquelas palavras foi unicamente porque assim lhe ditava sua alta linhagem e a posição mundana.

Numa ampla sala de jantar, sentados a uma enorme mesa, estavam dez homens e mulheres a beber chá. Atrás deles, envoltos numa nuvem de fumaça de cigarros, achavam-se vários jovens e entre eles um extremamente magro, de suíças vermelhas, que falava muito alto um inglês cícioso. Transpondo a porta escancarada, os oficiais se viram em uma peça bem iluminada, com as paredes forradas de azul.

— Os senhores são bem numerosos para apresentações individuais! declarou em tom de voz exagerado o general, afectando jovialidade. — Tratem de estabelecer relações, por favor... sem formalidades!

Os visitantes, alguns com o rosto sério, mesmo severo, outros a sorrir contrafeitos, mas todos fortemente acanhados, inclinaram-se e tomaram lugar à mesa. Mais acanhado do que todos se sentia o capitão Riabóvich, um oficial baixinho, de ombros caídos, caixa-d'óculos, de suíças lembrando um lince. Enquanto os colegas se mostravam cheios de seriedade ou sorriam encabulados, suas faces, as suíças de lince e seu par de óculos pareciam explicar: "Eu sou o mais tímido, modesto e insignificante oficial de toda a brigada". Depois que se sentou à mesa levou ainda algum tempo sem poder fixar a atenção em coisa alguma ao redor de si. Rostos, vestidos, os frascos burilados do conhaque, os compridos copos a deitar fumaça, as cornijas modeladas — tudo se confundia num só e dominante sentimento que lhe causava intenso terror e quase o forçava a procurar um buraco onde meter a cabeça. Como inexperiente conferencista, ele via todas as coisas diante de si sem nada poder distinguir, e era com efeito uma vítima disso que os homens de ciência diagnosticam como "cegueira psíquica".

Mas, voltando lentamente à posse de si mesmo, Riabóvich começou a perceber e observar. Como procede um homem tímido e insociável, em primeiro lugar notou a divertida temeridade dos seus novos amigos. Vem Rabbek, a esposa, duas damas já maduras, uma rapariga de lilás, e o jovem de suíças cor-de-fogo que, pela aparência, era um ramo moço de vou Rabbek, sentaram-se entre os oficiais com tanta intimidade como se o tivessem ensaiado previamente e logo se entregaram a acaloradas discussões com as quais não tardaram a envolver os hóspedes. Aqueles homens da artilharia tinham dias bem melhores do que os da cavalaria ou da infantaria, provava conclusivamente a moça de lilás, ao mesmo tempo que von Rabbek e as duas damas idosas afirmavam o contrário. A conversa tornou-se incoerente. Riabóvich ouvia a jovem de lilás debater altivamente temas dos quais nada sabia e pelos quais não se interessava, e surpreendeu os insinceros sorrisos que apareciam e desapareciam em seu rosto.

Enquanto a família von Rabbek com admirável estratégia seduzia seus hóspedes e os lançava na discussão, estes mantinham os olhos bem abertos para cada copo e cada boca. Todos tomavam chá; o chá estava suficientemente doce; por que aquele não comia biscoitos, aquele outro gostava tanto assim de conhaque? E mais Riabóvich escutava e observava, mais se divertia com essa dissimulada, disciplinada família.

Após o chá os convidados voltaram ao salão de estar. O instinto não falhara a Lobytko. A peça estava cheia de jovens mulheres e mocinhas, e não havia decorrido ainda um minuto e já o nosso te-nente-perdigueiro estava aboletado ao lado de uma rapariga muito jovem e loura, vestida de preto. Inclinando-se como se fosse apoiar-se numa espada invisível, ele encolhia maliciosamente os ombros. Devia estar dizendo, com certeza, alguma divertida frioleira, pois a moça olhava indulgentemente para seu rosto bochechudo e exclamava com indiferença: "Será possível?!". E este "será possível?!" indiferente podia ter convencido depressa o perdigueiro de que ele tomava uma pista errada.

Começou a música. Enquanto as notas de melancólica valsa escapuliam pela janela aberta, pela cabeça de todos passava o pensamento de que lá fora a noite tinha os encantos primaveris de maio. O ar estava impregnado do perfume das tenras folhas do choupo, das rosas e lilases... e a valsa e a primavera eram coisas reais. Riabóvich, com valsa e conhaque a lhe dar traiçoeiramente voltas à cabeça, lançou a sorrir um olhar pela janela; depois começou a acompanhar os movimentos das mulheres; e lhe parecia que o perfume das rosas, choupos e lilases não vinham do jardim, mas brotava das faces e dos vestidos femininos.

Principiaram a dançar. O jovem von Rabbek valsejou duas vezes a toda a roda do salão com uma rapariga muito magra; e Lobytko, deslizando no chão encerado, dirigiu-se à moça de lilás e pediu-lhe uma dança. Riabóvich, porém, continuava de pé, agora junto à porta, e contemplava tudo aquilo silenciosamente. Admirado da ousadia dos homens que diante de todo o mundo seguravam as mulheres pela cintura, esforçava-se em vão por se representar fazendo o mesmo. Já se fora o tempo em que tinha inveja da afoiteza e coragem dos camaradas, sofria com o seu penoso escrúpulo, e

percebia cheio de mágoa que era tímido, de ombros caídos, e insignificante, e que tinha suíças de lince e que as ancas eram demasiado grandes. Mas com o decorrer dos anos foi-se reconciliando com sua própria insignificância e já agora, ao contemplar os dançarinos e os palradores, não sentia inveja, e sim unicamente melancólica emoção.

Na primeira quadrilha von Rabbek «Júnior aproximou-se e convidou dois oficiais que não dançavam para uma partida de bilhar. Os três deixaram a sala; e Riabóvich, que nada fazia e se sentia impelido a participar do movimento geral, seguiu-os. Cruzaram a sala de jantar, atravessaram um estreito corredor recamado de espelhos e um quarto onde três criados sobressaltados pularam ao mesmo tempo de um sofá; e depois de passar, assim parecia, por um verdadeiro mundo de quartos, entraram num minúsculo salão de bilhar.

Von Rabbek e os dois oficiais começaram a partida. Riabóvich, cujo único jogo eram as cartas, plantou-se ao pé da mesa e pôs-se a olhar com indiferença, enquanto os jogadores, os casacos desabotoados, manejavam os tacos, movimentavam-se de um lado para outro, diziam pilhérias e soltavam obscuros termos técnicos. Riabóvich ficou ignorado, exceto quando um dos jogadores lhe dava um encontrão ou uma tacada e, virando-se para ele, pedia lacônicamente: "Perdão!". Assim, antes que o jogo estivesse terminado, sentiu-se aborrecido e, considerando quanto aquilo era superficial, deliberou voltar ao salão e saiu.

Foi em sua volta que se deu a aventura. Não tinha ido muito longe quando percebeu que havia errado o caminho. Lembrava-se muito bem do quarto com os três dorminhocos; mas depois de haver passado por cinco ou seis cômodos completamente vazios deu pelo engano. Parou e dirigiu-se à esquerda; e foi dar num quarto quase às escuras que não tinha visto antes. Após um minuto de hesitação, abriu com atrevimento a primeira porta que viu e se achou na mais completa escuridão. Pela fresta da porta em frente esgueirou-se uma réstia brilhante de luz; de longe chegavam notas mortíferas de uma lúgubre mazurca. Aqui também, como no grande salão, as janelas estavam abertas de par em par e o cheiro dos choupos, lilases e rosas invadia o ar.

Riabóvich deteve-se irresoluto. Por um momento tudo esteve imóvel. Então chegou o ruído de passos apressados; e depois, sem o menor aviso do que ia acontecer, farfalhou um vestido, a voz de uma mulher ofegante sussurrou: "Até que enfim!" e dois macios, perfumados, inconfundíveis braços femininos estreitaram-lhe o pescoço, um rosto quente encostou-se ao seu e ele recebeu um beijo estalado. Mas, apenas tinha esse beijo ecoado através do silêncio quando a desconhecida estremeceu fortemente e fugiu — tal foi a impressão de Riabóvich — cheia de desgosto. Também Riabóvich tratou de se ir, orientando-se pela frincha luminosa da porta à sua fluente.

Ao entrar no salão de estar o coração lhe batia violentamente e as mãos tremiam de maneira tão visível que tratou de ocultá-las atrás das costas. Sua primeira sensação foi de vergonha, como se cada uma das pessoas presentes já soubesse que ele acabava de ser abraçado e beijado. Como um caramujo, encolheu-se e pôs-se a examinar medrosamente. Mas vendo que hóspedes e

hospedeiros continuavam a dançar e conversar em calma, readquiriu a coragem e entregou-se às emoções experimentadas pela primeira vez em sua vida. Sucederam fatos sem exemplo. Seu pescoço, ainda com a sensação fresca do aperto de dois suaves e perfumados braços, parecia untado de bálsamo; junto do bigode esquerdo, onde o beijo fora aninhar-se, quedara um friozinho delicioso, como o que deixa na boca uma pastilha de hortelã; e da cabeça aos pés viu-se tomado por nova e inefável sensação que ia crescendo, ia crescendo...

Sentiu que devia dançar, falar, correr pelo jardim, rir à vontade. Esqueceu ao mesmo tempo que tinha os ombros caídos, que era insignificante, que as suas suíças lhe davam um aspecto de lince, que possuía um "físico indefinido" — descrição saída dos lábios de certa mulher com quem estivera casualmente. Quando a senhora von Rabbek passou por perto, ele sorriu-lhe tão franca e graciosamente que ela parou e olhou-o com ar interrogativo.

— Que casa encantadora é a sua! declarou, ajeitando os óculos.

E a senhora, vou Rábbek correspondeu com outro sorriso, disse que a casa pertencia ainda ao pai, perguntou-lhe se tinha pais vivos, desde quando estava no exército e por que era tão magro. Depois de ouvir suas respostas, lá se foi. Mas, não obstante ter cessado a conversa, ele continuava a sorrir benévola e a pensar em quão encantadores eram os seus novos conhecidos.

Na ceia Riabóvich comeu e bebeu mecanicamente tudo o que punham diante de si, não escutou uma só palavra da conversa e dedicou todos os seus poderes à revelação da misteriosa, romântica aventura. Como explicá-lo? Era claro que uma daquelas moças, pensava ele, havia combinado um encontro no quarto escuro e depois de esperar em vão por algum tempo tinha, em sua tensão nervosa, tomado Riabóvich por seu herói. O engano tinha cabimento pois, ao entrar no cômodo às escuras, Riabóvich parará irresolutamente como se, também ele, estivesse esperando por alguém. Até aí o mistério estava explicado.

"Mas qual delas foi?" indagava, examinando o *rosto* de cada uma, Certamente era moça, pois as velhas não se metem em tais romances. E depois, não era uma criada. Isso estava sobejamente provado pelo fru-fru do vestido, pelo delicioso perfume, pela voz...

Quando pela primeira vez olhou para a jovem de lilás, agradou-se dela; tinha lindos ombros e braços, um rostinho simpático, uma voz encantadora. Riabóvich pediu aos céus que fosse ela. Mas, ao rir mais *livremente*, ela sulcou o nariz de vincos e isso deu-lhe um ar avelhantado. Portanto Riabóvich transferiu seu olhar para a lourinha de vestido preto. A lourinha era mais jovem, mais simples, mais sincera; tinha deliciosos cachinhos e bebia chá no alongado copo com uma graça inexprimível. Riabóvich esperava que fosse ela — mas logo

verificou que lhe faltava um quê qualquer em sua fisionomia, e lançou as vistas à sua mais próxima vizinha.

— É uma busca sem esperanças... refletiu. Se a gente tomasse os braços e as espáduas da moça de lilás, lhes juntasse os cachinhos da loura e os olhos da criaturinha que está à esquerda de Lobytko, então...

Compôs um retrato com todos esses encantos e teve uma clara visão da moça que o tinha beijado. Mas em parte alguma poder-se-ia ver semelhante criatura.

Finda a ceia, os visitantes, fartos e bêbedos, fizeram as suas despedidas. Novamente o dono e a dona da casa apresentaram desculpas por não poder convidá-los a passar ali a noite.

— Sinto-me muito contente, *muito* contente, cavalheiros! declarou o general, e desta vez parecia dizer a verdade, sem dúvida porque despachar convivas que se despedem é ofício mais agradável do que recebê-los a contragosto. — Sinto-me realmente muito contente! Espero nova visita quando passarem por aqui de volta. Não façam cerimônia, por favor! Que caminho vão tomar? Colina acima? Não, desçam a colina pelo jardim. Fica mais perto.

Os oficiais seguiram o conselho. Depois do reboliço e da feérica iluminação do interior da casa, aquele jardim parecia negro e triste. Até alcançar o portão de saída, todos se mantiveram em silêncio. Alegres, meio ébrios e fartos, como estavam, a escuridão e a tranqüilidade da noite inspiravam-lhes profundos pensamentos. Por seus cérebros, como pelo de Riabóvich, provavelmente passava a mesma [pergunta: "Será que há-de chegar o tempo em que eu, como von Rabbek, terei um casarão, família, um jardim, o ensejo de ser gentil — mesmo que fingida-mente — para com os outros, de deixá-los saciados, bêbedos e contentes?"]

Mas assim que o jardim ficou para trás, falaram todos a uma só vez, e prorromperam em estrepitosa gargalhada. O caminho que seguiam conduzia diretamente ao rio e daí o margeava, por entre moitas, ravinas e pendentes salgueiros. O chão era escassamente visível; a outra margem perdia-se por completo na bruma. Por vezes a água negra espelhava as estrelas e isso era a única indicação da velocidade da corrente. Além, suspirava uma sonolenta narceja, e ali quase ao lado, escondida numa moita, indiferente à presença dos homens, cantava alto um rouxinol. Os oficiais caminhavam em grupo e agitaram a moita, mas o rouxinol prosseguiu em sua cantiga.

— Gostei da cara dele! declararam quase todos em eco. Não é desses que vivem fazendo economias de *copeks*! Que velho patusco!

Perto do fim da jornada o caminho galgava um pouco a colina e juntava-se à estrada não muito longe da sebe da igreja. Ali os oficiais, ofegantes com a subida, sentaram-se na grama e puseram-se a fumar, Atravessando a corrente, chegou até eles uma luzinha vermelha, e na falta de outra coisa começaram a decifrar se aquilo era um fogo-fátuo, uma lanterna ou a luz de uma janela.

Riabóvich também contemplava a luz e como que sentiu que ela lhe sorria e piscava, como se fosse sabedora do segredo do beijo.

Chegando ao alojamento, despiu-se a toda a pressa e deitou-se. Seu quarto era repartido com Lobytko e um certo tenente Merzliakov, homenzinho sisudo e calado, que trazia consigo por todos os cantos o "Mensageiro da Europa" e vivia a lê-lo eternamente. Lobytko, já despido, passeava impacientemente de um lado a outro e mandou o ordenança buscar cerveja. Merzliakov deitou-se, inclinou a luz para o lado de seu travesseiro e esticou a cabeça por trás do "Mensageiro da Europa".

— Onde estará ela agora? resmungou Riabóvich, olhando para o tecto negro de fuligem.

O pescoço ainda lhe parecia untado de óleo, perto da boca ainda sentia o friozinho que deixa a hortelã-pimenta. Em seu cérebro perpassavam sucessivamente os ombros e braços da moça de lilás, os cabelos encaracolados e os olhos honestos da jovem vestida de preto, e uma multidão de cinturas, vestidos e broches. Mas, embora tudo fizesse para fixar essas imagens esquivas, elas se desenhavam tremula-mente, esvaíam-se e sumiam por fim; e ao desaparecerem afinal na vasta cortina negra suspensa diante dos olhos fechados de todos os homens, ele começou a escutar passos precipitados, o crepitar de saias, o ruído de um beijo. Apossou-se dele violenta, inexplicável alegria. Mas quando se entregava a esse transporte, o ordenança de Lobytko voltou com a notícia de que não lhe fora possível obter cerveja. O tenente voltou a medir o quarto a largas passadas.

— Camarada mais idiota! exclamou, parando primeiro perto de Kiabóvich e depois perto de Merzliakov. — Só mesmo o mais imbecil e cabeçudo pulha não pode arranjar cerveja! *Canaille!*

— Toda a gente sabe que aqui não há cerveja, consolou-o Merzliakov, sem levantar os olhos de seu "Mensageiro da Europa".

— E você acredita nisso! bradou Lobytko. Deus do céu, joguem-me na lua e em cinco minutos verão como encontrarei-cerveja e mulheres! Eu mesmo acharei! Chame-me de intrusão se o não fizer!

Vestiu-se lentamente, acendeu em silêncio um cigarro e saiu.

— Rabbek, Grabbek, Labbek, resmungou, parando na saleta. Não quero ir só, com mil demônios! Riabóvich, quer vir dar uma voltinha? Como?

Não obtendo resposta, voltou, despiu-se sem pressa e deitou-se. Merzliakov deixou escajjar um suspiro, dobrou o "Mensageiro da Europa", e apagou a luz.

— E então ? — murmurou Lobytko, fumando seu cigarro no escuro.

Riabóvich puxou as cobertas até o queixo, encolheu-se formando quase um rolo, e apurou a imaginação para reunir suas imagens imprecisas num todo

mais coerente. Mas a visão fugia-lhe sempre. Dentro em pouco estava dormindo e sua última impressão foi que tinha sido acariciado e mimado, que em sua vida sucedera algo estranho e mesmo ridículo, mas extraordinariamente bom e radioso. E tal pensamento não o abandonou, até nos sonhos que teve.

Quando acordou a sensação do bálsamo e da hor-telã-pimenta tinha-se ido. Mas o contentamento, como na noite da véspera, enchia-lhe cada veia. Olhou extasiado para as vidraças da janela douradas pelo sol nascente e escutou os ruídos exteriores. Alguém falava alto precisamente em baixo de sua janela. Era Lebedetzki, comandante de sua bateria, que acabava de juntar-se à brigada. Conversava com o pri-meiro-sargento, em voz alta, demonstrando não ter lá grande prática de falar a meia-voz.

— E o que mais? trovejou.

— Quando ontem ferrávamos os animais, Vossa Honra, Golubtchik foi ferido. O mestre-ferrador mandou buscar barro e vinagre. E a última noite, Vossa Honra, o mecânico Artemiev embebedou-se e o tenente mandou colocá-lo no carro de munições atrelado à carreta do canhão de reserva.

O primeiro-sargento acrescentou que Karpov havia esquecido as cavilhas da tenda e os novos rizes para os tubos de fricção, e que os oficiais tinham passado a noite em casa do general vou Rábbek. Mas, aí, à janela assomou a cara barbuda de Lebedetzki. Piscou os olhos míopes para os homens sonolentos sobre as camas e lhes deu bom-dia.

— Vai tudo bem?

— O cavalo das varas feriu a cernelha com o novo peitoral, respondeu Lobytko.

O comandante suspirou, pensou um momento e desabafou:

— Estou pensando em visitar Alexandra legó-rovna. Quero vê-la. Adeus! Procurarei vocês antes de anoitecer.

Quinze minutos depois a brigada punha-se novamente em marcha. Ao passarem pelos celeiros de von Babbek, Biabóvich virou a cabeça e olhou para o solar. As venezianas estavam arriadas; evidentemente tudo ali ainda dormia. E entre eles, ela também dormia... aquela que o havia beijado não fazia muitas horas. Tentou visualizar o seu sono. Imaginou a janela do quarto completamente aberta com ramos verde jantes a balouçar defronte numa cadência suave, o frescor do ar matinal, o rescender dos choupos, lilases e rosas, o leito, uma cadeira, o vestido que farfalhou na véspera, um par de delicados chinelos, um relógio sobre a mesa a fazer tique-taque; tudo isso até em seus detalhes lhe veio à imaginação com a máxima clareza. Mas as feições, o terno e so-nolento sorriso — enfim o que era essencial e característico lhe fugia da imaginação como o azougue foge da mão. Quando já

havia caminhado meia *versta* tornou a olhar para trás. A igreja amarela, a mansão, os jardins, o rio estavam banhados de luz. Reflectindo o céu de anil, a corrente, contida entre duas margens a dissipar verdores, fazia ricochetear os raios prateados do sol e tinha um aspecto inexprimivelmente belo; e, lançando a Miestechky o seu último olhar, Riabóvich sentiu-se triste, como se se despedisse para sempre de algo muito próximo e muito caro...

Estrada a fora, diante de si, desdobravam-se cenas familiares, desinteressantes; à direita e à esquerda, campos de centeio ainda tenro e trigo mourisco com gralhas saltitantes; em frente, poeira e nuças de homens; atrás, a mesma poeira e faces. À testa da coluna marchavam quatro soldados armados de espada — era a guarda avançada. A seguir iam os da fanfarra. Tanto a guarda avançada como os músicos, emudecidos como numa procissão fúnebre, ignoravam os intervalos regulamentares e marchavam demasiadamente longe do resto do corpo. Riabóvich, com o primeiro canhão da 5.^a bateria, podia ver quatro baterias diante de si.

Para um leigo, a longa, agitada marcha de uma brigada de artilharia é coisa nova, atraente e inexplicável. É difícil de entender como um único canhão requer tantos homens; como são necessários tantos cavalos, tão estranhamente arreitados, para arrastá-lo. Mas para Riabóvich, mestre consumado em todas essas coisas, isso era profundamente monótono. Aprendera fazia muitos anos por que um sólido primeiro-sargento trota ao lado do oficial à frente de cada bateria, por que o primeiro-sargento é chamado *unosni*, e por que os condutores dos cavalos-guia e dos que vão aos varais trotam atrás dele. Sabia Riabóvich por que os animais dos varais eram chamados cavalos selados, e os de fora cavalos-guia — e tudo isso era muitíssimo interessante... Encarapitado num dos selados ia um soldado ainda coberto com a poeira da véspera e com um incômodo, ridículo anteparo a lhe proteger a perna direita. Riabóvich, porém, conhecendo o uso desse guarda-perna, não o achava ridículo. Os condutores, num gesto mecânico e com gritos rápidos, agitavam os chicotes. Os canhões impressionavam. As carretas de munições iam repletas de sacos de aveia feitos de encerado; e os próprios canhões, cercados de chaleiras e sacolas, davam a impressão de mansos animais, guardados por qualquer razão obscura por homens e cavalos. Aos lados do canhão marchavam seis artilheiros, a balançar os braços; e atrás de cada canhão marchavam mais *unosniye*, "guias" e "selados". E mais e mais canhões, tão feios e sem inspiração como o que lhes ia à frente. Ora, como cada uma das seis baterias da brigada tinha quatro canhões, o desfile alongava-se pela estrada numa extensão mínima de meia *versta*. Terminava com um carroção de serviço, com o qual, de cabeça pensativamente inclinada, caminhava o burro Magar, trazido da Turquia pelo comandante de uma bateria. Morto para os que o cercavam, Riabóvich marchava para diante, olhando as nuças em frente ou os rostos atrás. Não fora o acontecimento da última noite, e ele a essa hora já estaria meio adormecido. Mas agora absorviam-no novos e arrebatadores pensamentos. Quando pela manhã a brigada se pôs em movimento, ele tentou explicar-se que aquele beijo não tinha outra significação senão a de uma aventura, misteriosa sim, mas trivial; que carecia de im-

portância real; e que pensar nela a sério era portar-se de maneira absurda. Mas a lógica depressa capitulou e ele se entregou à sua vivida imaginação. Via-se na sala de jantar de von Habbek, *tête-à-tête* com uma criatura composta da moça de lilás e da loura de preto. Ou então, fechando os olhos, punha -se ao lado de uma rapariga diferente, desconhecida, de feições nebulosas; falava-lhe, acariciava-a, deitava-se sobre o seu ombro; imaginava a guerra e a partida... e depois, o regresso, a primeira ceia juntos, os filhos...

— Os freios! bradava o comandante quando atingiam o cume de cada colina.

— Os freios! repetia Riabóvich, temendo de cada vez que tal grito lhe dissipasse o mágico enleio e o chamasse de vez à realidade.

Passaram por uma vasta construção rural. Riabóvich por cima da sebe olhou o jardim e viu uma comprida trilha, estreita como uma régua, tapetada de areia amarela e sombreada por jovens bétulas. Num êxtase de encantamento, retraçou na imaginação pequeninos pés pisando a areia amarela; e, num relance, reconstituiu a mulher que o havia beijado, a mulher que se representara depois da ceia da noite anterior. A imagem gravou-se em seu cérebro e nunca mais o abandonou.

O encanto durou até meio-dia, quando a voz de comando chegou pesada do fim da colina.

— Atenção! Olhar à direita! Oficiais!

Numa caleça tirada por um par de cavalos brancos surgiu o general da brigada. Parou à altura da segunda bateria e pronunciou alguma coisa que ninguém entendeu. Alguns oficiais galoparam, entre eles Riabóvich.

— Bem, como vai a coisa ? — O general piscou os olhos vermelhos e continuou: — Há alguém doente?

Ouvindo a resposta, o generalzinho magrela meditou um momento, virou-se para um oficial e disse:

— O condutor de seu terceiro canhão tirou o guarda-perna e pendurou-o na carreta. Canalha! Castigue-o !

Depois, encarando Riabovich, acrescentou:

— E na sua bateria, penso que os arreios estão frouxos demais.

Tendo feito diversas outras observações igualmente fastidiosas, olhou para Lobytko e riu.

— Por que esse olhar tão abatido, tenente Lobytko? Saudades da senhora Lopukhov, hein? Senhores, ele está suspirando pela senhora Lopukhov!

A senhora Lopukhov era uma criatura alta, de-sempenada, muito além dos quarenta. Cheio de parcialidade pelas mulheres de porte avantajado, independentemente da idade, o general atribuía o mesmo gosto a seus subordinados. Os oficiais sorriram respeitosamente ; e o general, satisfeito por ter dito algo' cáustico e humorístico, tocou nas costas do cocheiro e saudou. A caleça afastou-se.

"Tudo isso, embora me pareça impossível e do outro mundo, é na realidade lugar-comum dos mais banais — pensava Riabovich, contemplando a nuvem de pó levantada pela carruagem do general. É facto de todos os dias que todos experimentam... Aquele velho general, por exemplo, deve ter amado; está casado agora e tem filhos. O capitão Wachter é também casado e a esposa o ama, se bem que ele tenha um pescoço escarlate e o peito para dentro... Salmanov é grosseiro, um típico tártaro, mas teve o seu romance que acabou em matrimônio... Eu, como o resto, chegarei a isso mais cedo ou mais tarde."

E o pensamento de que ele era um homem como todos os outros e que teria uma mulher como os demais, alegrou-o e o deixou consolado. Representou-a atrevidamente em seu cérebro e deixou correr feito louca a imaginação.

Ao cair da noite a brigada chegou ao fim de sua marcha. Enquanto os outros oficiais foram esticar-se sob as tendas, Riabóvich, Merziakov e Lobytko sentaram-se ao redor de uma caixa de provisões e cearam. Merziakov comia lentamente e, deixando o "Mensageiro da Europa" sobre os joelhos, lia com acodamento. Lobytko, falando sem parar, encheu o copo com cerveja. Mas Riabóvich, cuja cabeça estava às voltas com os ininterruptos sonhos que tivera acordado, mastigava em silêncio. Após ter bebido três copos, sentiu-se meio tonto e fraco; e num impulso inoercível resolveu contar aos camaradas a sua aventura.

— Uma coisa extraordinária aconteceu comigo em casa de von Rabbek, começou ele, fazendo o melhor que podia para assumir um tom indiferente, irônico. — Eu vinha, vocês sabem, do salão de bilhar...

E procurou fazer uma história bem detalhada do beijo. Mas num minuto contou todo o caso. Naquele minuto esgotou tudo, detalhe por detalhe; e pareceu-lhe terrível que a história requeresse tão pouco tempo. Devia, pensou ele, ter durado a noite inteira. Quando concluiu, Lobytko que, por ser um mentiroso, não acreditava em ninguém, sorriu incrédulo. Merziakov franziu o cenho e, com os olhos sempre grudados no "Mensageiro da Europa", replicou indiferentemente:

— Sabe Deus quem era! Atirou-se ao seu pescoço, diz você, e não deu sequer um grito! Alguma lunática, desconfio.

— Deve ter sido uma lunática, concordou Riabóvich.

— Também eu tive aventuras dessa espécie, começou Lobytko, fazendo uma das suas caras. Eu ia para Kovno. Viajava de segunda classe. O carro ia atulhado e eu não podia dormir. Então dei um rublo ao guarda, e ele apanhou

minha mala e alojou-me numa cabine. Deitei-me e puxei o grosseiro cobertor sobre mim. A escuridão era total, vocês compreendem. De súbito, senti que alguém batia no meu ombro e respirava forte sobre minha face. Estiquei a mão e senti um cotovelo. Aí abri os olhos. Imaginem só! Uma mulher! Olhos negros como carvão, lábios carmesins como coral do bom, narinas a fre-mir de paixão, seios deliciosos!

— Vá contar isso a outro! interrompeu Merzliakov com a voz mais calma. Acredito na história dos seios, mas com toda aquela escuridão como podia você ver-lhe os lábios¹?

Rindo da falta de compreensão de Merzliakov, Lobytko procurou sair do dilema. A história aborreceu Riabóvich. Levantou-se da caixa, estendeu-se no leito e jurou nunca mais admitir quem quer que fosse em sua vida íntima.

A vida de campanha passou sem acontecimento digno de nota. Correram os dias, o de hoje igual ao de ontem. Mas em cada um deles Riabóvich sentiu, pensou e agiu como um homem amoroso. Quando de manhã o ordenança lhe trazia água fria e a despejava por cima da cabeça, sentia em seu cérebro semi-aeordado que alguma coisa boa, quente e meiga tinha nascido em sua vida.

À noite, quando os companheiros falavam de amor e mulheres, ele chegava mais para perto a cadeira, e sua fisionomia era a dum velho soldado que falasse de batalhas em que tomou parte. E quando os bu-lhentos oficiais, conduzidos pelo faro de Lobytko, faziam excursões donjuanescas no subúrbio vizinho, Riabóvich, apesar de acompanhá-los, ia com menos ímpeto e com a consciência turva, pedindo-lhe mentalmente perdão. Nas horas de lazer e durante as noites de insônia, quando a cabeça se enchia de recordações da infância, do pai, da mãe, de tudo querido e saudoso, lembrava-se sempre de Miestchky, do cavalo dançarino, de von Rabbek, da mulher de von Rabbek, tão parecida com a ex-imperatriz Eugenia, do quarto escuro, da frincha luminosa na porta.

Em 31 de agosto ele deixou o acampamento, desta vez não com toda a brigada mas apenas com duas baterias. Como um exilado que volta à terra natal, sentia-se agitado e nervoso. Ansiava avistar o excêntrico cavalo, a matriz, os dissimulados von Rabbeks, o quarto escuro; e essa voz íntima que tão freqüentemente martela aos ouvidos do homem apaixonado, murmurava-lhe que ele a veria de novo. Entretanto a dúvida o torturava. Como a encontraria? Que lhe deveria dizer? Seria que ela já se tinha esquecido do beijo? Se sucedesse o pior — tentava consolar-se — se nunca mais a visse, podia ao menos andar naquele quarto escuro, e recordar...

À tardinha os celeiros caiados de branco e nossa conhecida igrejinha cor-de-rosa surgiram no horizonte. O coração de Riabóvich bateu mais fortemente. Nem tomou conhecimento do comentário de um oficial que cavalgava a seu lado. O mundo inteiro estava esquecido e observava avidamente o lampejante rio à distância, os tetos esverdeados, o pombal, sobre o qual evoluíam pássaros, dourados pelos últimos raios do sol.

Ao pôr o cavalo em direção da igreja e ouvir de novo a voz rouca do fiscal do quartel-general, esperava a cada instante que aparecesse um cavaleiro de trás da sebe para convidar os oficiais para o chá... Mas o fiscal terminou sua arenga, os oficiais dispararam para a aldeia, e não apareceu cavaleiro algum.

"Quando Rabbek souber pelos camponeses que voltamos, mandará nos chamar" pensou Riabóvich. E estava tão certo disso que, ao entrar na barraca, custou a compreender por que os camaradas acendiam a candeia e por que os ordenanças se punham a preparar o samovar.

Penosa agitação o oprimia. Deitou-se sobre a cama. Um momento depois se levantava para espiar o cavaleiro. Mas não viu nenhum cavaleiro. Tornou a deitar-se; levantou-se outra vez; e desta vez, impelido pela inquietação, saiu à rua e caminhou para à igreja. A pracinha estava às escuras e deserta. Sobre a colina velavam três soldados silenciosos. Quando viram Riabóvich, pararam, fizeram continência, e ele, retribuindo a saudação, começou a descer a tão lembrada vereda.

Para além da corrente, num céu manchado de púrpura, a lua subia lentamente. Duas camponesas tagarelas andavam numa horta e colhiam folhas de repolho; atrás delas erguiam-se negras sobre o céu as silhuetas de suas choupanas. A margem do rio estava como se fosse ainda maio; as moitas eram as mesmas; as únicas coisas diferentes eram que o rouxinol já não cantava mais, e já não havia o perfume dos choupos e da relva tenra.

Quando chegou ao jardim de von Rabbek, Riabóvich espreitou por entre a grade do portão. Reinavam silêncio e obscuridade. Com exceção dos alvos troncos das bétulas e das sendas claras entre a relva, todo o jardim estava imerso numa sombra negra, impenetrável. Riabóvich escutou e espiou atentamente. Durante um quarto de hora esteve à espreita; mas, não ouvindo ruído e não vendo luz, voltou lentamente para o acampamento.

Desceu até o rio. Defronte erguia-se a cabine de banho do general; e toalhas brancas estavam penduradas ao corrimão da ponte. Subiu para a ponte e ali ficou imóvel; então, sem a menor razão, tocou numa toalha. Estava húmida e fria. Olhou para baixo, dentro do rio que corria celeremente, murmurando de maneira quase imperceptível uma queixa ao bater de encontro aos pilares da cabine de banho. Perto da margem esquerda tremeluzia o rubro reflexo da lua, importunado pelas ondulações da água que se encrespavam, se dividiam em duas, e, tinha-se a impressão de que o varriam para longe como se varrem aparas e rebarbas.

"Como sou estúpido! como sou estúpido!" pensou Riabóvich, observando as ondas fugidias. "Gomo tudo isso é estúpido!"

Agora que estava morta a esperança, a história do beijo, sua impaciência, seu ardor, suas vagas aspirações e a desilusão apareciam em plena luz. Não parecia mais estranho que o cavaleiro do general não tivesse surgido e que ele não tornasse a ver *aquela* que o tinha beijado acidentalmente em lugar de

um outro. Ao contrário, sentia como seria estranho se algum dia chegasse a vê-la...

A água corria, mas ninguém sabia para onde e por que. Já em maio passado ela correria do mesmo jeito; lançara-se num grande rio; esse rio, no mar; depois subira transformada em vapor e flutuara no ar para cair depois, em forma de chuva; e talvez a água de maio fosse a que agora corria sob os olhos de Riabóvich. A que propósito? Por quê?

E todo o mundo — a própria vida parecia a Riabóvich uma inescrutável, injustificável mistificação ... Levantando os olhos da corrente e contemplando o céu, lembrou como o Destino sob a forma de uma mulher desconhecida o afagara um dia; lembrou suas fantasias e imagens do verão — e sua vida inteira pareceu-lhe desnaturadamente vazia, fria e miserável...

Quando chegou à barraca, seus companheiros tinham partido. O ordenança o informou de que tinham ido todos em visita ao "general Fonrabbkin", que mandara um cavaleiro procurá-los.

Cronologia Viva

<http://contosbemcontados.blogspot.com.br/2008/06/cronologia-viva-anton-tchekov.html> acessado em março de 2014

O salão do Conselheiro de Estado Charamikin está mergulhado em agradável penumbra. A grande lâmpada de bronze, com seu quebra-luz verde, tinge, à maneira de uma "noite da Ucrânia", as paredes, os móveis, as fisionomias... De quando em quando, na lareira expirante, abrsa-se uma acha que se consome, e por um instante projeta nos rostos um clarão de incêndio. Isto, porém, não perturba a harmonia geral das luzes. O tom de conjunto, como diriam os pintores, mantém-se.

Ao pé da lareira, acha-se afundado em uma poltrona, na postura dum homem que acaba de jantar, Charamikin em pessoa, senhor idoso, de suíças cinzentas de funcionário, olhos de um azul doce. Transparece-lhe no rosto a benignidade. Um sorriso melancólico franze-lhe os lábios. A seus pés, sobre um mocho, com as pernas voltadas para a lareira e estirando-se preguiçosamente, está sentado o Vice-Governador Lopnef, galharda figura de cerca de quarenta anos. Junto ao piano brincam os filhos de Charamikin — Nina, Kólia, Nádia e Vânia. Do salão da Sra. Charamikin chega, pela porta entreaberta, uma luz tímida. Ali, sentada à secretária, vê-se Ana Pavlovna, presidenta do Comitê das damas da cidade — jovem senhora, viva e picante, dos seus trinta anos e mais alguma coisa. Através do lornhom, os olhos negros e vivos deslizam pelas páginas de um romance francês. Sob o romance encontra-se, dilacerado, um relatório do Comitê, do ano anterior.

— Antigamente, nesse ponto de vista — diz Charamikin, piscando os olhos pacatos à claridade dos tições morrediços —, nossa cidade era mais favorecida. Não se passava um inverno que não aparecesse alguma estrela. Tivemos atores e cantores célebres. E agora?... Sabe o diabo o que é! Afora prestidigitadores e tocadores de realejo, não vem mais ninguém. Nenhum

prazer estético... Parece que vivemos no mato... Sim... Lembra-se, Excelência, daquele trágico italiano?... Como se chamava mesmo?... Um moreno, alto... Queira Deus que eu me lembre! Ah! sim! Luigi Ernesto di Ruggiero. Um talento notável... Que força! Era ele abrir a boca, e o teatro em peso estremecia. A minha Anniutotchka se interessava muito pelo talento dele. Conseguiu-lhe o teatro e vendeu bilhetes para dez espetáculos... Ele, em recompensa, lhe deu lições de declamação e de música. Um amor de homem! Ele esteve aqui... não vá eu enganar-me... há doze anos... Não, estou enganado... Menos, apenas dez. Anniutotchka, que idade tem a nossa Nina?

— Vai fazer dez anos — gritou Ana Pavlovna lá do seu escritório. — Por quê?

— Nada, minha filhinha, só para saber... E às vezes também vinham bons cantores... Lembra-se do tenoredigraziaPriliptchin? Que amor de homem! Que aparência!... Um louro... semblante expressivo, maneiras parisienses... E que voz, Excelência! Só tinha um defeito: cantava algumas notas com o ventre e emitia o ré em falsete; no mais, tudo era bom. Dizia-se aluno de Tamberlick... Anniutotchka e eu conseguimos para ele o salão do Círculo, e, como prova de gratidão, ele cantava em nossa casa, dias e noites... Ensinava canto a Anniutotchka... Esteve aqui, lembro-me bem, pela Quaresma, isto há... doze anos. Não, mais!... Que memória, santo Deus! Anniutotchka, quantos anos tem a nossa pequena Nádia?

— Doze anos.

— Doze... se acrescentarmos dez meses... Exatamente... treze anos!...

Antigamente havia na cidade — como direi? — mais vida... Vejamos, por exemplo, os nossos saraus de beneficência. Que belos saraus que houve... Que encanto! Tocava-se, cantava-se, declamava-se... Depois da guerra, lembro-me bem, houve aqui prisioneiros turcos. Anniutotchka organizou um sarau em benefício dos feridos. Rendeu mil e cem rublos... Os oficiais turcos ficaram doidos com a voz de Anniutotchka, e levavam o tempo a lhe beijar a mão. Eh! eh!... Apesar de asiáticos, são pessoas reconhecidas, os turcos. O sarau alcançou tamanho êxito que — imagine V. Exa. — eu anotei no meu diário. Isto foi, se estou bem lembrado, em 76... Não... Em 77... Não! Um momento! Quando foi mesmo que tivemos os turcos? Anniutotchka, quantos anos tem o nosso Kolitchka?

— Eu tenho sete anos, papai — disse Kólia, garoto trigueiro, de cabelos pretos como carvão.

— Sim, a gente envelhece — assenta Charamikin, sorrindo. — A nossa energia já não é a mesma... Eis aí a razão de tudo... A velhice, meu caro! Faltam precursores novos, e os velhos envelheceram... Já não se tem o mesmo ardor. Quando eu era mais moço, não gostava que as pessoas se aborrecessem... Era o primeiro a ajudar a nossa Ana Pavlovna... Tratava-se de organizar um sarau de beneficência, uma tômbola, de dar apoio a uma celebridade estrangeira? Eu largava tudo e metia mãos à obra... Um inverno, recordo-me bem, corri tanto, trabalhei tanto, que caí doente... Não posso esquecer esse inverno... Lembra-se do espetáculo que organizamos com a nossa Ana Pavlovna em benefício das vítimas do incêndio?

— Em que ano foi isso?

— Não faz muito tempo... Em 79. Não, creio que em 80. Um momento. Que idade tem nosso Vânia?

— Cinco anos — grita Ana Pavlovna lá do seu salão.

— Então foi há seis anos... Sim, meu caro, tantas coisas... Agora já não há nada disso! O ardor já não é o mesmo.
Lopnef e Charamikin meditam. A acha morrediça aviva-se pela última vez e se cobre de cinza.

(Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Paulo Rónai, Mar de histórias – Nova Fronteira, vol. 5, p. 126)