



mesmo sendo um velho conhecido do leitor comum brasileiro, Antón Pávlovitch Tchekhov não gozou aqui da apaixonada admiração por um Dostoiévski, um Tolstói, um Górki – mas teve o seu quinhão de reconhecimento. Creio, no entanto, que se alguém investigasse a sério, decerto descobriria que o Tchekhov da nossa intimidade era o da primeira fase, a fase dos pequenos contos humorísticos semelhantes a *sketches*: diálogos curtos e ágeis, cenário reduzido, tom de comédia, ou melhor, tragicomédia. Observador sagaz e impiedoso, Antón P. Tchekhov comprazia-se em surpreender os seus contemporâneos em situações vexatórias, no mínimo ridículas. Adotava então o pseudônimo de Antocha Tchekhonté.

HÉLIO PÓLVORA

HÉLIO PÓLVORA é ficcionista e crítico literário.

A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética, de Sophia Angelides, apresentação de Boris Schnaidermann, São Paulo, Edusp, 1996. (Livro ganhador do Jabuti de melhor tradução de 1996).





*Anton
Pavlovitch
Tchekhov
em foto de
1899*

Uma
poética
do conto
e do

drama

khov

Veza por outra um desses contos curtos, como “Morte de um Funcionário”, destaca-se pela dramaticidade intensa. Algo parecido, na subserviência extremada do funcionário, à existência baça e massacrada daquele Akaki Akakiévitch, de Gogol (“O Capote”). Mas o Tchekhov reestruturador da história curta moderna, um dos pais do conto impressionista, data do seu período de amadurecimento crítico/criador. Isso ocorreu em 1886, quando, a instâncias do romancista Dmítri Grigoróvitch, que o admirava, passou a encarar a literatura – a sua literatura – com seriedade. Disse-lhe Grigoróvitch:

“Os atributos variados do seu indiscutível talento, a verdade de suas análises psicológicas, a mestria de suas descrições [...] deram-me a convicção de que 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 depressa demais...”.

A. P. Tchekhov: *Cartas para uma Poética*, de Sophia Angelides, ex-professora de língua e literatura russas da Universidade de São Paulo, em bem cuidada edição da Edusp, refere-se à maturidade tchekhoviana, que durou mais ou menos da reprimenda de Grigoróvitch (e do apoio incansável de Suvórin, editor do *Nóvoie Vrêmia*) até 1904, quando o contista russo morreu em Badenweiler, Alemanha. Num período de vinte anos, se tanto, Tchekhov escreveu suas obras-primas, que são muitas, a começar por “A Estepe”, publicada no número 3, 1988, da revista *Séverni Véstnik*, narrativa em que aparecem nitidamente insinuados os seus conceitos de história curta: a falta de enredo definido, no sentido de acontecimentos ou fatos seqüenciais, a diluição das três partes ou blocos – princípio, meio e fim – característicos do conto maupassantiano, e, sobretudo, o impressionismo, a sutileza da tintura psicológica que ele vai espargindo com mão leve e no entanto com um surpreendente poder de luminescência. Tchekhov, na fase em que,

como queria Grigoróvitch, assumiu o seu talento, oferece ao público contos “desossados”, sem arcabouço, sem vigamento, sem madeirame, nos quais quase não se observa movimentação cênica e superposição episódica. Em verdade, Tchekhov escreveu as entrelinhas da história curta – e por tal motivo a sua arte sutil encantou Virginia Woolf, que tentou inutilmente imitá-lo, e Katherine Mansfield, que o assimilou melhor nos seus contos ditos de “atmosfera”.

Virginia Woolf chamou de “momentos do ser” ou “estados de consciência”, aliás em mutações contínuas, aqueles instantes decisivos, iluminados, da contística tchekhoviana. Um tema de Tchekhov, a metáfora da mosca prisioneira, veio a ser trabalhado coincidentemente por ela, por Katherine Mansfield e pelo contista brasileiro Moreira Campos. Na novela *O Duelo* a enfasiada Nadyezhda Fyodorova tem a desagradável sensação de ser uma mosca e, pior ainda, de ficar igual a uma mosca retida numa poça de tinta. “E pareceu-lhe que, qual uma mosca, ela continuava a cair na tinta e a se arrastar novamente para a luz”, anota o narrador. No conto “O Vestido Novo”, escrito provavelmente no início de 1925 e publicado em maio de 1927, antes de incluí-lo em volume, Virginia Woolf se propõe a investigar “a consciência da festa, a consciência do vestido, etc.”, conforme adianta numa carta. A sua personagem Mabel admite, a certa altura, que “todos nós nos parecemos com moscas que tentam se arrastar pela beira de um pires”, e cita palavras seguramente colhidas no texto tchekhoviano: “Moscas tentando se arrastar”. Mais adiante, quando exclama para si própria “mentiras, mentiras, mentiras”, ela nos remete, outra vez, a *O Duelo*, na ocasião em que o desastrado Laevsky “tentava sempre mostrar-se superior e melhor do que eles. Mentiras, mentiras”. Quando, no conto woolfiano, um indivíduo malicioso e importuno avisa que Mabel está de vestido novo, “a pobre mosca foi definitivamente empurrada para o meio do pires. Sem dúvida ele deseja afogá-la, acreditou Mabel”. E por fim, depois de dizer à anfitriã, Mrs. Dalloway, que muito havia apreciado a sua festa, Mabel sai a resmungar: “Mentiras, mentiras, mentiras”.

Influência poderosa, a de mestre Tchekhov na contística inglesa. Woolf e Mansfield lhe teceram loas, procuraram imitar-lhe o poder de exprimir o que parece inexprimível, de narrar sem estar jungido a um *plot* ou desfecho. Não há em “O Vestido Novo” qualquer alusão a Tchekhov, mas não deixa de ser sintomático que Virginia Woolf tenha escrito um texto curto com o título de *Tio Vânia*, em que o drama no palco repete o drama de um entediado casal de espectadores ingleses em vias de agressão mútua. Sabe-se, a propósito, que a 16 de fevereiro de 1937 Virginia assistiu a uma peça de Tchekhov, *Tio Vânia*, onde, no final do terceiro ato, Vânia dispara duas vezes o revólver contra alguém e erra. “Os russos não são mesmo mórbidos?”, pergunta a mulher ao marido, enquanto saem do teatro.

Em Moreira Campos, contista cearense, a metáfora da mosca prisioneira reflete outros desesperos. Aqui, a referência, mais do que a dor de viver, mais do que o tédio enorme de viver, será o sexo. “A Grande Mosca no Copo de Leite” faz parte do último volume de contos do autor, que tem título igual e data de 1985. História simples, porém das mais carregadas, sobre um furto de jóias atribuído pela patroa rica, velha e fútil, a uma das suas empregadas domésticas. Sem provas, sem processo formado e com a conivência da família, a moça é presa e, na delegacia, submetida a torturas para confessar o furto. Um conto cruel, de tintura sádica, em que a injustiça da situação cria um sentimento de revolta indignada. Metida, nua, no pau-de-arara, a moça desabrocha de súbito ao revelar na branca carne leitosa do corpo a mosca negra do sexo que “avultava com força, exuberante, o ventre batido”. Mosca, teia de aranha ou que outra imagem tenha no imaginário coletivo, o sexo da mulher, nesse caso, atrai, na tentativa não de imolar-se, mas de se libertar.

A mosca na metáfora de Moreira Campos é um símbolo de coragem e resistência, de amor à vida, menos mórbido do que o seu similar em Tchekhov e Virginia Woolf. Veja-se agora a mensagem da mosca em Katherine Mansfield. “The Fly” está incluído no volume *The Dove’s Nest*, de 1923. Ainda dessa feita, a mosca, que caiu num tinteiro e tenta escalar a borda, dá lições de coragem a um

velho que havia amortecido o sentimento de pesar pela morte do filho único na guerra. E talvez porque ele se sentisse morto por dentro, vem a matar, com pingos de tinta, a mosca que havia resgatado do tinteiro e posto a secar num mata-borrão.

É durante o seu período de amadurecimento e criação intensiva (tinha horror à preguiça, acreditava no trabalho como remédio moral), quando firma a sua definição de conto, que Tchekhov promove para o irmão Aleksandr, parentes, amigos, escritores, o editor e amigo Suvórin, a esposa Olga Knipper e a escritora Maria Kisseliova, um debate acerca da contística e da dramaturgia, porque ele próprio foi um dos que rasgaram também a cortina para o teatro moderno. Criou, sem querer, uma Poética (cartas sobre o conto, o teatro e outros temas literários) que tem corrido mundo, em línguas e edições diversas, especialmente *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics*, selecionadas e editadas por Louis S. Friedland, da qual tenho um exemplar de 1966, da Dover Publications, Inc., New York, baseado na obra originalmente lançada por Geoffrey Bles and Minton, Balch & Company, de 1924.

Foi nesta antologia que há de ter-se inspirado Sophia Angelides. Com mão certa ela escolheu um punhado dessas cartas – 63 ao todo. Acompanhando-as, uma a uma, vemos que o autor de “O Monge Negro” desenvolveu, em fragmentos, toda uma teoria do conto literário, e com mais vigor, e profundidade do que o fizeram, nestes últimos decênios, nos Estados Unidos e algures, alguns tratadistas. Naturalmente Tchekhov levou sobre estes a vantagem de não teorizar no vazio, de orelhada; partia de sua experiência, do barro que tinha nas mãos e procurava lavar e moldar; tirou conclusões do que fazia enquanto o fazia, naquela fase “quente” da escrita, embora dê impressão de frieza, de álgido médico anestesista ou dissecador de almas. Os contos tchekhovianos, incluindo os mais longos, que semelham novelas ou romances tolhidos, valem por uma teoria informal do conto. De forma que quem quiser rastrear, na contística moderna, o instante exato em que se deu a ruptura com o modelo clássico terá de buscar naquela correspondên-

cia a comprovação de todos os indícios.

Na compilação de Sophia Angelides, enriquecida com notas sempre precisas, em linguagem clara e ortografia impecável, trabalho feito com um rigor asséptico, é fácil recensear algumas posições do grande prosador russo acerca da história curta e da dramaturgia. Curioso é que as peças teatrais também obedecem mais ou menos a sua idéia e prática do conto, conforme se lê na carta 10, ao irmão Aleksandr, a propósito da peça *Ivanov*: “O argumento é complicado e não é tolo. Termino cada ato como os meus contos: conduzo o ato inteiro de maneira tranqüila e mansa, mas no final dou um tapa na cara do espectador”. Tchekhov nasceu com a vocação de contista e o conto foi a forma de arte literária que mais lhe falou ao temperamento: “Por falta do hábito de escrever longo, sou desconfiado; enquanto escrevo, a idéia de que minha novela será longa e não estará na devida forma, assusta-me o tempo todo, e tento escrever o mais curto possível”, ele confessa a Suvórin (carta 25, a propósito do conto “Luzes”). Jamais escreveu um romance, embora manifestasse esperança, em carta de 1888, a Grigoróvitch: “Enquanto não soar a hora do romance, vou escrevendo aquilo que me agrada, ou seja, pequenos contos de uma folha, uma folha e meia”. Mas a indecisão dura pouco, os contos se alongam, se espraiam, aproximando-se, em realização artística e número de páginas, da *nouvelle* posterior de Henry James, “*the beautiful and best nouvelle*”. Para James, tal novela, que ele exercitou com mestria, juntando as peripécias do conto licencioso boccacciano ao teor moralista das novelas cervantinas, era um conto sem extensão previamente determinada, que tinha “*the value above all of the idea happily developed*”. Uma idéia desenvolvida com êxito – tais são as novelas ou contos extensos de Tchekhov. Um texto ficcional intermediário entre o conto e a novela, ou às vezes entre a novela e o romance, algo em torno de vinte a quarenta mil palavras, tema sem ramificações (sub-plots) do núcleo narrativo, sem desdobramentos – uma composição, em suma, unicelular. As obras-primas do mestre russo, neste particular, são “A Dama do Cachorrinho”, “Ana no Pescoço”,

“Queridinha”, “A Estepe”, “No Barranco”, “Mujiques”, “O Monge Negro”, “A Enfermaria nº 6”, “Uma História Enfadonha”, o admirável “O Bispo” (sua penúltima história, de 1903), e um extraordinário conto sobre um desencontro amoroso, “Três Anos”, de 1895 (talvez a mais autobiográfica das histórias de Tchekhov, juntamente com “Minha Vida”). Há outras que deixo de citar.

O que é “A Estepe” senão uma sucessão de quadros que funcionam como contos? Se não chegam a ser autônomos é porque o menino Iegóruchka os percorre, atando-lhes as pontas. Até mesmo na dramaturgia tchekhoviana esse afã de terminalidade, de trabalhar o discurso em compartimentos estanques ou intercomunicantes, mas sempre compartimentais, se impõe.

A correspondência escolhida e traduzida por Sophia Angelides menciona uma espantosa viagem transiberiana até a ilha-presídio de Sacalina. Já enfermo, minado pela tuberculose, Tchekhov resistiu aos conselhos dos amigos e empreendeu a viagem. O resultado se sabe: recensear a população carcerária, denunciar os métodos penitenciários feudais que eram a vergonha da Europa. Mas, ainda assim, persiste a indagação: por que aquela viagem de quase auto-imolação? O tédio? O contista atirava-se ao trabalho como forma de reagir ao tédio da vida. Sentimento de culpa por não dar à sociedade russa, tão injusta nas suas desigualdades e violências, algo mais que a literatura? Não seria decerto aquela sensação de ser um pouco um daqueles homens supérfluos (“*un homme de plus*”) do ficcionismo de Turguêniev. Talvez fosse mais um resíduo do misticismo tolstoiano que chegou a impregnar o Tchekhov dos primeiros escritos. Mas o segredo da ida a Sacalina ele o levou para o túmulo. Ivan Ilitch, personagem de Tolstói, encarou a morte com um espanto decepcionado: “Então é isto a morte?”, monologou, já nas vascas da agonia. Já Antón Pávlovitch sentou-se na cama, disse “*Ich sterbe*”, bebeu champagne e morreu com ar risonho. Parece que o encontro final com a morte lhe deu prazer, ou pelo menos despertou-lhe curiosidade pelo que viria. Algo parecido com o final da peça *As Três Irmãs*: “Minhas queridas irmãs, nossa vida ainda não terminou. Viveremos”.

O consolo de que os outros, os que ficam, futuramente poderão ser felizes. Quanto a esse consolo, Ibsen, numa de suas peças mais negativistas, antecipa-se a Tchekhov.

Depois das cartas, a Poética das cartas. E aqui, mais uma vez, Sophia Angelides atesta a sua profunda empatia com Tchekhov, conforme salienta no prefácio o tradutor Boris Schnaidermann. Os métodos de dois antecessores deste, Edgar Poe, que buscou “um singular efeito único” e formulou uma filosofia de composição empenhada toda ela em produzir tal efeito, e François-René-Albert-Guy de Maupassant, que preparava aos poucos um final contundente, umas vezes anedótico, outras vezes dramático e até sobrenatural, são repassados por Angelides no esforço de rastrear o método personalíssimo de Tchekhov. Esforço penoso, já que talvez o próprio Antón Pávlovitch ignorasse os limites extremos, ainda que vagos ou indefinidos, da ruptura que impôs ao conto enquanto narrativa, enquanto “acontecimento” ou “caso”. É que nas mãos do mestre de Taganrog o núcleo sedimentar do conto provoca irradiação, na medida em que o tema se dilui ou dissolve ante a riqueza de uma prosa construída, curiosamente, de observações quase sempre corriqueiras, mas que, na uniformidade do bloco contístico, adquire significados insuspeitados. A verticalização predomina sobre a horizontalidade do relato, o contista não parece empenhado em narrar ou contar, senão em atingir um instante crítico, uma situação-limite, quando, então, desvela alguma verdade oculta, ou tangencia um mistério de personalidade. Em outras ocasiões o conto parece brotar sem a intervenção do autor, ele se narra, caprichosamente se deixa ficar incompleto, uma parte mergulhada nas sombras ou submersa. Contos antianedóticos, ao contrário dos que escreveu, para ganhar dinheiro e sustentar a família pobre, no início da carreira, quando ainda estudante de medicina. Contos de incidentes, entretecidos mais de impressões que de fatos, e onde o factual, quando aparece, está sublinhado por um toque lírico ou enseja uma impregnação poemática. Contos, em suma, de composição fechada, à guisa de sonetos e outras rígidas formas líricas – mas que emocionam exatamente quando negaceiam o

discursivo e abrem, de repente, nervos latejantes. Esse conto moderno, terso e tenso, ao qual chega, na sua jornada analítica, Sophia Angelides, requer naturalmente a cumplicidade do leitor, fica insinuado no papel para que o leitor o preencha segundo os rumos da sua emoção despertada. Assim o entendemos, nas suas ambivalências e ambigüidades que, de tanto se repetirem, recusam o reconhecimento de verdades absolutas, verdades lugar-comum, em favor da “verdade” ficcional. Nunca dizer diretamente, jamais concluir. Sugerir, sugerir sempre e deixar a sugestão suspensa no ar, qual ameaça de sortilégio, renunciar aos fechos de efeito, porque nem sempre os “contos” da vida se completam à maneira lógica de um relato circunstanciado. Na opinião, aliás, de Sean O’Faolain, “*telling never dilates the mind with suggestion as implication does*”.

Razão não faltou a um contista moderno, Sherwood Anderson, ao dizer que vivemos apenas durante alguns breves instantes significativos de nossas vidas; e que os fatos, incidentes ou lá o que sejam, não se reúnem nem se mesclam a ponto de configurar um enredo completo, digno de transcrição literária. Tchekhov, sendo o pioneiro de ficções curtas baseadas em incidentes, recomenda contenção, na sua correspondência, e chega à ousadia de, em pleno reinado da narrativa clássica, com o gosto do público já viciado, desconsiderar o argumento tanto na contística quanto na dramaturgia. Suas personagens nada fazem de notável. Andam, gesticulam, falam, se desentendem ou silenciam. Às vezes os seus silêncios gritam. E o que elas dizem ou calam é mais importante do que aquilo que poderiam pensar por intermédio de quem as criou. Revelar, pois, a personagem ao invés de descrevê-la e de justificá-la, pelo que ela diz ou cala, faz ou omite, é uma das técnicas do conto tchekhoviano, da mesma forma que a parcimônia da paisagem (“A Estepe” seria uma exceção por ser um painel vasto que o ficcionista se dispôs intencionalmente a compor) mal delinea o cenário. Nada de descrições minuciosas e extensas. Não se chega mais rápido ao centro nervoso do conto pelos pés de chumbo da retórica. E se puserem uma espingarda na parede, por favor, façam com que a disparem. O conto

tchekhoviano não admite adornos, rendilhados, acessórios.

Mas se esse conto não resulta de um conjunto de representações factuais, nem por isso perderá um revestimento virtual. O virtualismo de Tchekhov, embora sem descer ao “estrupe”, emite o odor forte de uma realidade muitas vezes abjeta. “Mujiques”, “No Barranco” e “A Enfermaria nº 6”, para ficarmos apenas nestes exemplos, impressionam mais, a meu ver, como literatura social, pelo realismo resultante das situações descritas e dos conflitos latentes, do que a denúncia direta, do que a vergastada de Górkí. É um milagre a absorção do documento pela arte da escrita, que apenas pelo poder das palavras acaba por imprimir ao documento foros de verdade mais cruel do que a verdade sentida em primeira mão. E dizer-se que Tchekhov foi acusado de preconceitos ideológicos. E saber-se que outro retratista social da Rússia, Turguêniev, sofreu feroz campanha dos patrulheiros ideológicos.

Nas suas premonições, porque todo grande criador as tem, Antón Pávlovitch só se enganou uma vez, ao supor (carta de 1888), que “nunca haverá revolução na Rússia...”. Afora este equívoco, seu realismo é irretocável, é impiedoso. Eis um escritor que, na sua gloriosa maturidade, negou-se a quaisquer concessões. Se Kovrin, com os nervos arrebatados, avista um monge negro a voar, talvez não esteja com as faculdades mentais avariadas, talvez o contista esteja a propor uma metáfora acerca do próprio Kovrin e da fragilidade humana. Se, em “Três Anos”, alguém avista, numa poltrona do quarto, a figura de um morto querido, provavelmente está delirando, porque fantasmas não existem. “Um escritor deve ser tão objetivo quanto um químico”, disse o mestre em carta a Maria Kissilíova. “Ele deve renunciar à subjetividade da vida cotidiana e saber que os montes de estrupe desempenham um papel muito respeitável na paisagem, e que as paixões ruins são tão inerentes à vida quanto as boas.” Também negava ao escritor caráter carismático.

“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” (carta a Suvórin).

Ao mesmo Suvórin ele advertiu uma vez: “Quando alguém serve café, não pense em encontrar cerveja no café. Quando eu exponho as idéias de um professor, confie em mim, nelas não procure as idéias de Tchekhov” (a propósito de “Uma História Enfadonha”).

O livro de Sophia Angelides, trabalho que lhe consumiu muitos anos e no qual pôs o seu ardor intelectual, permite muitas considerações e aproximações. Sei que estou a alongar-me, mas é difícil resistir a mais algumas linhas antes de fechar este comentário. Na exegese que faz da Poética tchekhoviana, Angelides registra, além da “contenção”, mais duas diretrizes: “a unidade básica da modulação e desenvolvimento”, na composição do conto dividido por Tchekhov e, como já assinalamos, descrições curtas da natureza, em pormenores distribuídos “de tal maneira que, ao lê-los, se possa, fechando os olhos, formar um quadro”. Estas lições do mestre russo parecem de encomenda para defender-se, se ainda preciso, o nosso Machado de Assis, tantas vezes acusado de menosprezar a paisagem, de ser escritor europeu. É que o gosto literário da época ia para a geografia romântica de Alencar. Também em benefício da história curta, Tchekhov aconselhou certa “reticência artística”. Ignoro se Machado teria lido Tchekhov. Mas seguramente a “reticência artística” e outros processos que constituem o ideário do gigante russo estão em contos como “Noite de Almirante”, “Galeria Póstuma”, “Cantiga de Esponsais”, “Uns Braços”, “Trio em Lá Menor”, “Missa do Galo”, “Pílades e Orestes”, “Um Capitão de Voluntários” – para ficar somente nestes.

Vamos nos deter um pouco em “Uns Braços”. Este conto foi publicado pela primeira vez no dia 5 de novembro de 1885, na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Dois anos depois, em 1887, Antón Tchekhov estampava “O Beijo”, no *Nóvoie Vrêmia*, nº 4.238. O conto de Machado retoma o sovadíssimo triângulo

amoroso, porém irrealizado, apenas implícito. Inácio, jovem ajudante de solicitador na Corte, apaixonou-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. Inácio adormece e sonha com a Amada. Sonha que ela lhe deu um beijo na boca. Acontece que o beijo foi real, porque D. Severina, num instante de tentação, havia cedido ao instinto. Inácio vai embora e vive daí por diante embalado pelo gosto daquele beijo. Também em equívoco semelhante está centrado “O Beijo” de Tchekhov, em que um modesto oficial, tímido e desajeitado, é beijado por engano, num quarto escuro, por uma mulher desconhecida, durante recepção oferecida ao seu regimento. 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 a sua frente, na mesa?

Outra obra-prima machadiana, “Noite de Almirante”, tendo por motivo o desencanto ou o desencontro amoroso, guarda a pungência de uma história tchekhoviana. É um conto de ilusão perdida. Mas talvez “Missa do Galo” seja o exemplo reticente por excelência, oblíquo e dissimulado à maneira de Tchekhov. Nele, um rapaz do interior e uma senhora comprometida conversam sozinhos, em casa desta, enquanto ele espera a chegada do amigo que o levará à missa da meia-noite. Há nesse conto uma linguagem paralela sugerida pelo que não é dito, mas que é pensado. As entrelinhas pulsam de desejo erótico. Machado de Assis consegue nessa página o milagre da libido disfarçada que, exatamente por estar disfarçada, ou reprimida, suplanta o erotismo direto e por vezes brutal. Em “Missa do Galo” os silêncios falam, gritam tanto quanto os silêncios do teatro tchekhoviano. Estamos pensando na peça *As Três Irmãs* ou *O Jardim das Cerejeiras*, onde o que não é dito, mas insinuado ou pensado, pesa mais que qualquer palavra explícita.

BIBLIOGRAFIA

- LAFITTE, Sophie. *Tchekhov*. Tradução de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1962.
- MANSFIELD, Katherine. *Selected Stories*. Oxford University Press, 1953.
- O'FAOLAIN, Sean. *The Short Story*. Bristol, The Mercier Press, 1972.
- TCHEKHOV, A. P. *Oeuvres* (II e III, Récits). Paris, Gallimard, 1970.
- . *Letters on the Short Story, The Drama, and Other Literary Topics*. Selected and edited by Louis S. Friedland. New York, Dover Publications, Inc., 1966.
- . *Obras (Relatos y Teatro)*. Moscu, Editorial Progreso, s/d.
- . *Contos e Novelas*. Moscovo, Edições Ráduga, 1987.
- . *Selected Stories*. Chicago, The New American Library of World Literature, Inc., 1960.
- . *La Señora del Perro y Otros Cuentos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1948.
- . *Novelas Completas*. Madrid, Aguilar, segunda edición, 1967.
- . *El Jardín de los Cerezos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- . *Le Duel et Autres Nouvelles*. Paris, Gallimard, 1971.
- . *Théâtre Complet, I, II*. Paris, Gallimard, 1962-63.
- . *Oeuvres de 1880-1882*. Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1963.
- . *La Steppe* (en bilingue). Paris, Aubier-Flammarion, 1974.
- . *Lady with Lapdog and Other Stories*. Penguin Books, 1964.
- . *The Fiancée and Other Stories*. Penguin Books, 1986.
- . *The Kiss and Other Stories*. Penguin Books, 1982.
- . *The Duel and Other Stories*. Penguin Books, 1984.
- . *The Party and Other Stories*. Penguin Books, 1985.
- . *As Três Irmãs*. Tradução de Maria Jacintha e Boris Schnaidermann. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- . *O Monge Negro*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro, Rocco, 1985.
- . *A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*. Tradução de Boris Schnaidermann. São Paulo, Editora Max Limonad, 1985.
- . *O Homem no Estojo*. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo, Global Editora, 1986.
- YARMOLINSKY, Avrahm. *The Portable Chekhov*, London, The Viking Portable Library, 1977.
- WOOLF, Virginia. *Objetos Sólidos*. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo, Siciliano, 1992.