

RISCO E RECONHECIMENTO DA ALTERIDADE POR MEIO DE UM CONTO DE DALTON TREVISAN**RISK AND ACKNOWLEDGMENT OF ALTERITY – A SHORT STORY BY DALTON TREVISAN****João Carlos de Carvalho**

RESUMO: A partir de um curto e primoroso conto de Dalton Trevisan, “O primo”, o artigo propõe trazer à tona alguns conceitos fundamentais do pensador Mikhail Bakhtin para entender a constituição da forma prosaica artisticamente concebida. Dialogismo e plurilinguismo são examinados aqui à luz do risco e do reconhecimento, categorias exploradas que projetam as possibilidades de concepção do autor-criador. Este procura, no conto em tela, por meio de recursos próprios à narrativa, como a elipse, explorar uma dinâmica que se traduza em um rigor estético-formal do gênero. O enredo se constrói a partir da radical alteridade que faz do outro um trampolim para a gênese da obra.

Palavras-chave: Alteridade; Conto; Criação

ABSTRACT: The purpose of this paper is to discuss some of Mikhail Bakhtin’s fundamental concepts, by analyzing the famous and masterful short story “O primo” (“The cousin”), by Dalton Trevisan. We aim to understand the constitution of prose as an artistically conceived form. Dialogism and heteroglossia are examined from the perspective of risk and acknowledgment – categories that project the possibilities of conception by the author-creator. By means of narrative devices, such as ellipsis, the author-creator – in the short story analyzed herein – seeks to explore the dynamics which results in the formal-aesthetic rigor of the genre. The plot is constructed from the radical alterity which uses the other as a stepping stone for the creation of the literary work.

Keywords: Alterity. Short story. Creation.

Não nos é difícil compreender que a alteridade, enquanto um duplo a ser percebido nas transações entre o eu e o mundo, para Bakhtin, se reconhece muitas vezes nas filigranas do próprio discurso indireto. Hoje, se percebe com mais acuidade, que o discurso indireto pode ser expresso em diferentes graus, inclusive por meio de um efeito elíptico. Poucos autores alcançam um nível verdadeiramente polifônico nesse sentido. Bakhtin centrou essa questão em Dostoiévski, um autor com os predicados necessários para dar vazão a esse espírito inquieto que atravessa boa parte do século XIX, a partir principalmente de Flaubert, e desemboca ao longo do século XX até os dias de hoje. É no mundo moderno que as condições são dadas para se confrontar os pontos de vista por meio de múltiplas tendências, o que se traduziria em vozes multidiscursivas que estão ávidas por encontrar uma forma. A forma é a passagem para a obra. A obra é a realização da forma. O risco e o reconhecimento se fazem na tangência entre o eu que se projeta e as sobras da recomposição pelo que ficou por se dizer. A forma indica as possíveis passagens de abertura para que o leitor possa interagir em

diversas proposições de leitura a posteriori. Para mim, poucas obras atingem verdadeiramente a forma ou a condição necessária para continuar interagindo como jogo de permanência e vazio.

O vasto campo plurilinguístico aberto para os autores modernos compreende a busca de condições radicais de risco e reconhecimento. A complexidade da prosa moderna, herdeira de camadas e camadas submersas no inconsciente social, chega até um indivíduo medíocre¹ sobrecarregado de tarefas hermenêuticas complexas. Ele tem de se localizar em uma malha de possibilidades infinita que o desafia a se encontrar em meio aos estilhaços ideológicos cada vez mais sobrecarregados de tendências conflitantes e contraditórias, por isso mesmo, tornam-se ideais para um tempo agravante e translúcido de incertezas. Essas vozes se unem muito mais para atormentar o homem moderno do que propriamente relegá-lo ao conforto da técnica conquistada até os dias de hoje, o que o aliviaria hipoteticamente da perseguição das próprias vozes. A consolidação da obra, portanto, dependeria da ponte que se liga entre os extremos que vai do eu ao outro. Sua mediocridade é o termômetro capaz de elevar seus níveis de percepção e assombração de si próprio a partir de uma voz alheia. O terreno se constitui para a afirmação das precariedades que estão muito além dos passos dados. Ele é pantanoso e espúrio, obrigando à construção por meio de uma nova ordem capaz de palmilhá-lo através dos rastros invisíveis. O outro é a revelação das condições dadas e suprimidas na possibilidade dialógica que sempre se reinaugura. É a base do discurso, ou é a resiliência que permite a viagem do imaginário.

Bakhtin se preocupa com o processo, aliado ao conteúdo, para descobrir o sentido e condena quem privilegia um ou outro. (SOBRAL, 2008. p. 28) A ação estética, nesse redimensionamento do próprio ato, surgiria aí como uma afirmação das condições dadas num determinado estágio de problematização do indivíduo inserido num mundo cada vez mais moldado pela concorrência e pela diversificação, como exposto no ensaio “Os gêneros: conflito e significação”. (LINS, 1990, p. 91) A prosa se torna o grande aliado desse homem medíocre que se inventa por meio das sobras do risco e do reconhecimento superando os limites das produções clássicas poéticas. O risco se projeta nas condições que a escrita encontra para o registro. O reconhecimento rastreia as bases que se vão firmando pela tradição deixada. A rigor, um e outro se alimentam das sobras para estabelecer uma grande ponte entre

¹ O indivíduo medíocre é o homem comum, herdeiro de um universo moldado principalmente nos valores pequeno-burgueses e desafiado a realizar façanhas impossíveis em busca da felicidade ou da afirmação subjetiva a qualquer preço.

o dentro e o fora, configurando uma poderosa consciência, ou um ouvido outro capaz de escutar os sussurros da própria obra em construção.

A obra é a consolidação de bases estremecidas pelo processo dialógico a que ela foi submetida, portanto. A permanência é forjada e por isso mesmo instaura o jogo que vai desembocar num leitor desprevenido. Toda tradição é uma reinvenção do espanto aguardado como alívio e solução para o problema. Desde a visão científica dos formalistas, busca-se uma maneira de estabelecer maneiras de contato e continuidade entre a crítica e a obra. Ambas podem se confundir numa certa altura, já que não se livram das perseguições internas que foram deflagradas pelas exigências da poderosa consciência em construção. Toda obra é um restolho da elaboração dos passos precários em que a consciência do autor foi capaz de atuar. Sua atuação é transitória, e depende da articulação entre o registro e os silêncios que permeiam as etapas a serem perseguidas. A alta modernidade trouxe uma percepção privilegiada do eu que se anula a favor do terreno pantanoso que o formou. O dialogismo é a superação e o preço a se pagar pela afirmação do desejo individual em um mundo agora contaminado de eus supervitaminados. A grande descoberta promulgada no tecido da teoria bakhtiniana diz respeito ao domínio orquestrador que um autor pode ter sobre as vozes, ou sobre a configuração da obra. Há sempre o risco e o reconhecimento promovendo uma possibilidade de forma, ou de corte no tecido humano que se desenha nas filigranas na qualidade do limite que se aprimora. O eu orquestrador se anula para poder, enfim, concluir a obra, mas não fechá-la no seu poder de sobreposição aos próprios estímulos. (BEZERRA, 2008, p. 194)

A relação entre forma arquitetônica e forma composicional coloca os problemas da forma, segundo Bakhtin, em seu ensaio “Crítica da arte e estética geral”, não meramente numa relação a priori de disposição material e fundo. (BAKHTIN, 1988, p. 24-25) As duas formas configuram, no meu entender, a forma propriamente. O estimulador moral e ético das relações sociais que limitam e impulsionam o eu em busca de outras vozes, na realidade é uma reconfiguração da potente consciência que se adapta a uma resposta tangente a tantas possíveis aberturas que a multiplicação das possibilidades de execução estética apresentam. O autor, acredito, tem de afinar o seu ouvido outro para poder atingir os requisitos básicos dessa execução.

Neste artigo, minha proposta é mostrar como um conto de Dalton Trevisan, famoso escritor paranaense, foi capaz de atingir um nível de execução estética bastante apreciável por diversos ângulos possíveis de relações arquitetônicas e composicionais internas à própria construção estilística da narrativa. Atingir o nível de obra é raro, e esse conto consegue ser um

modelo nesse sentido, assim como outros tantos poucos contos desse mesmo autor. Falo do conto “O primo”, publicado em *Cemitério dos elefantes*, seu segundo livro, em 1964.²

O conto relata a trajetória de Bento, a partir de seu casamento com Santina, em três páginas somente. Logo na primeira noite, a protagonista descobre que sua esposa não era mais virgem. Evidente que o contexto nos remete aos anos 40 e 50 do século passado, período em que os tabus relativos a esse tema eram extremamente reforçados no cotidiano. Além disso, a narrativa curta se vê construída num ambiente rural, o que amplia as dificuldades de interação dos valores em combate. A dinâmica diegética proposta inclui as condições em que os interditos deverão nortear as ações da personagem. Bento se vê necessariamente obrigado a rumar numa direção inexorável para se confrontar com os estigmas. Fora desse processo, ele não existe, e isso é a condição que a leitura exige numa certa altura: a execução da forma, na verdade, obriga a percebermos desde o início que se trata de uma situação criada a partir de um limite aprimorado, senão poderemos perder a apreciação criativa da dinâmica concisa e elíptica do autor na própria releitura. Ler um conto com tal poder de execução é necessariamente relê-lo e assim é com toda a obra: um texto que se constrói com as possibilidades de leitura sempre além do pragmático alerta para as próprias ações narradas. Isso também é percebido por meio de uma clara relação intertextual com outras obras clássicas da literatura que versam sobre o ciúme, sobretudo, Machado de Assis. Nesse caso, a forma inclui outras possibilidades dialógicas que poderão ser remetidas a diversas implicações significativas.

Vejamos as três primeiras sentenças do conto: “PRIMEIRA NOITE ele conheceu que Santina não era moça. Casado por amor, Bento se desesperou. Matar a noiva, suicidar-se, e deixar o outro sem castigo?” (TREVISAN, 1987, p. 7) Logo ao primeiro contato com o conto, há um impacto que procura dominar a ação receptiva do leitor que se vê imerso numa rede de referentes que procura atingir o núcleo da narrativa, propriamente, através de três sequências objetivas e gradativas. Trevisan, como exímio contista, procura dominar as ações que são determinantes para o restante desenrolar diegético por meio de um rigoroso controle e corte dos pontos necessários. Na(s) (re)leitura(s), o leitor encontrará inúmeras pistas para se dar conta que existe uma armadilha deliciosa que tentou enredá-lo desde o início. Para mim, está logo implícita uma batalha tácita entre uma voz que se tenta sobredeterminar a partir de um certo grau de valores e uma outra voz elíptica que sugere as brechas que se abrirão no percurso da protagonista Bento de maneira indireta. Quem narra nada mais é que o ouvido

² Os dois primeiros livros publicados por Danton Trevisan foram por ele renegados.

outro, o que escuta de uma posição privilegiada e guia as ações necessárias para apontar o além relacional com um mundo de valores em combustão, no momento em que o amor pela esposa se depara com os tabus fundamentais para o incêndio do desejo e a justificativa da obra.

A seguir, Santina se manifesta em uma situação limite: “Ela revelou que havia dois anos, o primo Eusébio lhe fizera mal, por mais que se defendesse. De vergonha, prometeu a Nossa Senhora ficar solteira.” (1987, p.7) Há aqui toda uma imersão no mundo cultural que circunda as personagens. Por outro lado, dentro da situação posta, o seu limite transacional com o próprio marido alimenta o recorte das frases, jogando para o futuro as necessidades de afirmação das palavras que se verão obrigadas a se comprimir ainda mais dentro do risco da execução: “O próprio Bento não deixava mentir, testemunha de sua aflição antes do casamento. Santina pediu perdão, ele respondeu que era tarde – noiva de grinalda sem ter direito.” (1987, p.7) A negativa expressa pela protagonista Bento impõe a abertura para o assédio do próprio interdito. O enredo só pode desenrolar a partir das implicâncias que uma tal sentença teria no imaginário popular. O autor sabe aonde quer chegar, mas a sua partida dependeu de um certo afastamento do narrador em relação ao objeto, o que lhe permitirá a liberdade do deslizamento. O salto de uma situação diegética a outra é inevitável: “Se não falasse com ela, iria afogar-se no galho da pitangueira. Lavava a roupa, não deixava faltar botão, remendou a calça listrada de brim.” (1987, p.8) Quatro sentenças, duas outras situações limites que se projetam dentro do irremediável que o autor domina como artesão das frases curtas. Estamos nos deparando com códigos poderosos que revelam a constituição também de uma consciência limite, em meio a signos tão distantes e próximos entre si, o que impõe uma tentativa de reviravolta do próprio campo de ação: “Mais que ela se enfeitasse, com banho no rio e fita no cabelo, Bento mastigava a raiva no prato de feijão.” (1987, p.8) As polarizações se tornam inevitáveis, pois o campo de batalha traz um confronto que alimenta ainda mais o poder de concisão da escrita e, nesse caso, a deglutição do alimento é a senha para a combustão que se prepara por meio da própria metáfora, no entanto, é mais uma tentativa de uma amarração que não se dá por completo, por meio de uma abertura para a sequência necessária da vontade involuntária que se sobredetermina aos próprios fatos. Ou seja, o autor faz parte do projeto da consciência que se reconstrói e suas personagens estão presas a esse ouvido outro, a essa vontade que se neutraliza no processo narrativo indireto e elíptico.

Dáí em diante, temos uma série de parágrafos curtos que vai, num crescente, em busca do fechamento clássico do conto. O conto se faz pelas brechas do reconhecimento e do risco, ou vice-versa, assim como toda escrita radical que transita para o encaixe de um final

densamente preparado. Talvez na narrativa breve, como dizia Julio Cortázar, em seu ensaio “Alguns aspectos do conto”, possamos atingir uma verdadeira grandeza. Se não for assim, o conto falhou, e a obra não se realizou. (CORTÁZAR, 1993, p.151) Não há muito espaço para aditivas, não há tempo para tergiversações barrocas e a poesia é fugaz: “Nervoso, comia pouco. Quase não dormia, olho aceso no escuro.” (1987, p. 8) Como vemos, é preciso temperar o clima que se deu entre a ambição de pureza perseguida pela protagonista e a ambição de síntese do autor. Na sequência do mesmo parágrafo, a sucessão de fatos dita o ritmo martelado que determina o futuro da relação entre o casal e a escrita: “A moça estirava-se a seu lado, nada que pudesse consolar. Não resistindo ao desejo, dispunha dela como de uma dama, sem a menor delicadeza. Aconteceu três vezes, afinal a deixou em paz.” (1987, p. 8) O leitor já pode perceber que existe um liame mínimo entre espaço e tempo aqui. O reconhecimento do drama vivido pelas personagens se reflete numa escrita nervosa e ágil, pronta a captar o essencial para que se alcance a forma.

No próximo parágrafo, centra-se, daí em diante, na protagonista Bento, que se vê desafiado a se inserir em um universo dialógico infernal. O inferno nada mais é que a pergunta em que se obtém mais de uma resposta: “Esquecer o agravo não podia, ofendido com o primo. Ah, se ela houvesse contado antes... Quem sabe a perdoara. E berrava palavrão, zumbia a foice no ar, golpeava a laranjeira com o machado.” (1987, p. 8) O ouvido outro (o narrador) só intenta perseguir o que pode ser representado, mas deixa o sussurro para o leitor atento. Por isso, essa análise se dá no esforço que a escrita procura ao tentar expressar o inexprimível, a angústia que não se pode inteiramente nomear. O elíptico é a maneira de se neutralizar, mas também de fazer da economia verbal uma possibilidade de circunscrever um mundo imóvel. As vozes falam em busca da resposta impossível. O ouvido outro perde a sua onisciência para indiretamente deixar falar: todo objeto é uma multidão por detrás. O sujeito se vê neutralizado por sua própria capacidade dialógica. O meio e os valores falam por ele e suas reações vão reforçando os códigos morais. (MORETTI, 2014, p.100-105)

No quarto parágrafo, Bento transfere o seu poder de alteridade para o primo deflorador. Eusébio é um resquício congelado em um imaginário que precisa do incêndio em recortes ágeis: “O retrato de Eusébio em grupo familiar: rosto assustado de criança. Nada mais descobriu – ela fez cruz na boca. Recortou a silhueta do piá entre as pernas dos adultos, penduro-a no espelho e, ao fazer a barba, que tanto a estudava?” (1987, p. 8)

A personagem ausente é a mais presente, no fundo, pois ele norteará a sanha devoradora das próprias imagens de alteridade de Bento. O elemento responsável, ou o nome-do-pai

lacaniano³, o que permitirá o trânsito para a outra margem, ao encontro com o obscuro, ou o vazio, ou o percurso necessário para se superar a angústia simbólica de representação. Sendo assim, é como se não houvesse um narrador, pois o mundo e seus valores seguem seu curso, pois tanto Eusébio como o próprio Bento são instrumentos, e nenhuma voz pode ser articulada mais diretamente. Chegamos à metade do conto, e a obra vai se consolidando nas beiradas dos subterfúgios subentendidos, e também comprimidos na ânsia da forma.

A mudança de personalidade agora elide qualquer julgamento moral a priori. A personagem Bento se guia por forças incontroláveis ou por um outro eu (o outro simplesmente): “De gênio manso, agora violento e mau. Na rixa de botequim, agrediu o amigo, arrancou nos dentes pedaço de orelha. Divertia-se matando corvo a tiro. Noite de chuva foi ao potreiro, malhou o cavalo até o estropiar.” (1987, p.8) Aqui a alteridade ganha condições de resgatar, por meio do manifesto, a força contida, a raiva adormecida e se aproxima dos impulsos primitivos que darão contorno ao fictício, por isso mesmo, tornando-o mais real, ou mais psicologicamente atado à questão central do conto: narrar a trajetória de um processo de reconhecimento, ou ir até as fronteiras em que a razão dialoga com a insanidade num grau extremo, revelador, em busca de dar um contorno à consciência pulsante da obra. Ela só pode sobreviver se o processo de queda da personagem for inexorável. É preciso revisitar os fantasmas e reconhecê-los como parte integrante do mundo em que o eu, precário, vive. O inferno traz muitas respostas ou possibilidades de inserção em outros infernos ainda mais perigosamente abissais. Perseguir o simbólico é se dar conta do risco de acertar o nome da dor.

O processo dialógico a que a personagem protagonista é submetida, com cortes estratégicos de composição narrativa, ajuda a reconfigurar a personalidade ressentida, o elemento que produzirá a ruptura radical: “Não era o mesmo e, que todos soubessem, deixou o bigode crescer. Ventre em fogo, suor frio escorria da testa. Enrolando o cigarro de palha, a pálpebra direita não piscava sozinha? Usou o chapéu de aba derrubada.” (1987, p. 8) Quantos elementos se juntam nesse parágrafo para ajudar a interligação entre os impulsos motivadores à forma? Todo o desenho físico da personagem tenta corresponder aos próprios vazios que vão sendo deixados no meio do caminho. Sobrecarregado de índices temporais, Bento quer ser ator de sua própria obra, ele já é o ouvido outro que não tem controle total sobre seus atos. A obra (o conto) prepara o seu caminho para a finalização.

³ O nome-do-pai para Lacan é o logro, o interdito responsável por todo dizer, a fundação do sujeito barrado. O início do percurso da consciência que vai do Outro ao outro.

Os duros códigos, com que tem de conviver, são expressos dentro de uma certa dramaticidade projetada como podemos perceber. As respostas, quando vêm, são as esperadas, mesmo assim necessárias para o prosseguimento e a permanência da obra: “Decidiu entregar a mulher ao sogro Narciso. Merdoso, encheu de cachaça o copo de Bento e, sim, podia receber a filha; pena estivesse fora do prazo. Por que não ficava com a menina, não dona de casa, mas criada de servir?” (1987, p. 8-9) O encenado precisa do contraponto, das condições básicas para que o discurso possa ser urdido dentro de um campo propício de ação que nunca corresponde a já intensa vida interior da personagem, definitivamente contaminado pela condição de indivíduo medíocre. Quanto mais tenta se desembaraçar, mais o desejo do impossível o alcança. A tentativa de diálogo com o sogro só reforça o seu desespero representacional.

Os próximos dois parágrafos, os mais longos desse conto, contém os passos decisivos para que os efeitos dramáticos possam acelerar o encontro radical com a alteridade, única maneira de reunir as questões levantadas dentro de um campo que apenas, num certo sentido, quer corresponder ao apelo da forma: “Se avisasse ao primo que a viesse buscar? Já não sonhava abafar no travesseiro o rosto querido, antes precipitar-se do alto da pitangueira, a corda no pescoço e com berro de ódio.” (1987, p. 9) Nesse caso, há um breve gesto de anseio que busca a sobrevivência em meio à configuração da própria forma. Bento lida com os símbolos cada vez mais fortes e a poderosa consciência já se basta por si só. A alteridade se torna premente, e o prenúncio do suicídio apenas enuncia o corte radical como um resgate impossível em meio ao naufrágio sógnico suportado até aqui, desde o momento em que se dá a castração imaginária com a deflagração do ciúme. Todo o processo elíptico a que a prosa trevisaniana impõe funciona como um rito de passagem entre o signo conquistado inicialmente e a resposta multiplicada, o que leva ao paroxismo da obsessão, e a consequente possibilidade do mergulho no nada, no real.⁴

Com Santina já grávida, Bento vai se entregando quase que completamente à alteridade, à condição de ouvido outro, ou ao andar claudicante que a conquista sógnica espelha agora como naufrágio psíquico:

Ao sair de amanhã, depois do café com beiju (comovia-se ao surpreender a enorme barriga de Santina, olho vermelho de soprar as cinzas; a faceirice ingênua que, bem o sabia, já não era para ele e sim

⁴ O real na teoria lacanianiana é o além do princípio do prazer de Freud. O nada, o vazio inexorável que sempre se avizinha próximo ao registro. O signo funciona como um elemento paliativo que não sustenta por muito tempo a própria cadeia simbólica chamada por Lacan de cadeia metonímica, pois resvala os significados.

para o outro que ia nascer; os dedos rudes no afã de rendar uma touca – azul ou rosa? –, prestes a iniciar o diálogo sobre a escolha do nome, para sempre esquecido o retrato no canto do espelho), reparou Bento no rapaz de sua idade com o velho Narciso à porta do botequim. (1987, p. 9)

A grande consciência que já se desenha aqui é a que busca uma resposta para sanar a pulsação da ferida original. O encontro com o outro não é mais disfarçado ou adiado. É a complementação ansiada para que a própria consciência possa continuar funcionando fundamentalmente como mecanismo estético. O filho que cresce na barriga de Santina não é dele, ou seja, da consciência primária, mas da grande consciência formada a partir do espanto consigo mesmo. Apesar de ser um conto com claros traços realistas, a linguagem que configura a obra, nesta altura já altamente elíptica e fragmentária, modulando ou cortando os verbos, torna-o pertencente a um raro membro dos contos que exploram as sobrenaturezas e as imprecisões tão características do modo fantástico do século XX. Eusébio, o primo deflorador, será o bode expiatório para a própria sobrevivência sígnica: “Os dois já o tinham visto, cochichavam do segredo vergonhoso. O beiju e o café, vidro moído rasgando as entranhas – não se aguentava de pé, olho turvo e perna trêmula.” (1987, p. 9) O fantasma é o desejo concretizado, mesmo que imaginariamente. É a resposta perseguida e ausente ao mesmo tempo que provoca a possibilidade de salto ao abismo. O primo e o sogro já são a outra consciência, ou seja a própria consciência que se formou, poderosa e capaz de impulsos incontroláveis e criadores. Seu poder de criação está em jogo e leva o próprio conto para o limite de si. A obra, então, se constitui tangenciando a possibilidade de perda do próprio processo discursivo que ela criou. Todas as vacâncias, por meio da narrativa elíptica, configura o contorno e a afirmação do discurso. A narrativa se alimenta do fracasso da personagem protagonista em tentar lidar com os próprios sentimentos contraditórios, mas retira do pântano submerso os ingredientes para a possível complementação ansiada pelo ouvido outro, ou a consciência que se forma para o contorno da obra. A obra é o triunfo do risco estético, que tapa o vazio deixado pelo percurso, mas deixa outros furos para processo de reconhecimento adiante. Ou seja, sem a alteridade, Bento não existiria, e a consciência não se conformaria a uma linguagem, portanto, a obra fracassaria ao tentar descrever o fracasso de um relacionamento que estava condenado desde as noites de núpcias. Apesar dessa conformação, cada palavra é pensada para criar a hesitação entre o que se passa e a perspectiva do leitor. O autor-criador demonstra saber orquestrar e ouvir as sutilezas que o próprio discurso elíptico e indireto vai revelando na tentativa de não deixar escapar nenhum detalhe relevante.

Diante do risco radical – o encontro com o deflorador Eusébio – Bento não tem mais como adiar a situação limite de alteridade que a narrativa curta lhe impõe: “Entre clarões, no rostinho da criança distinguia o carão obscuro do primo.” (1987, p. 9) Apenas o ouvido outro é capaz de dar o tempero para aquele momento decisivo: “O empenho de Bento era se manter de pé, a cabeça baixa, resfolegante ao galope do coração.” (1987, p.10) Nesses dois momentos, a consciência funciona como um termômetro para o domínio do imaginário. Entre o pensamento e a ação, o primo deverá ocupar o papel estratégico de compor a realidade que faça funcionar uma consciência estética que só existe porque o conto determina o seu destino dentro da forma. Nesse caso, o destino é a busca do efeito, ou a conquista do leitor outro, por meio do leitor privilegiado que se tornou o autor-criador.

A ação, portanto, com a tragédia, se constitui por meio do golpe final que dará, à estrutura narrativa e dramática do conto, sua vitalidade arquitetônica de composição: “Já o velho se interpunha com um grito. Bento desprende o braço e, cego pelo tremor da pálpebra, encontrou na cinta o punhal. Sem palavra, atingiu na barriga o primo, fundo e uma só vez.” (1987, p. 10) Toda a ação dependeu da maneira como a situação se encaixou aos propósitos do ouvido outro. Bento se transformou no veículo para que a ação determinasse o grau de violência vivido pelo ciúme desmesurado. O ciúme foi o pretexto para que a obra se concretizasse por meio das condições encontradas entre a revelação e o percurso imposto pela narrativa breve. Enfim, para que não houvesse a falência premeditada da linguagem antes do risco de conhecer, o conto acabou por se mostrar extremamente eficaz para condensar as vozes e a relação com o ouvido outro, capaz de estruturar de maneira ágil os percalços entre a palavra e o silêncio.

Ao final, diante da esposa, o mundo de Bento está completo. O percurso se fez e a poderosa consciência triunfou como um ouvido privilegiado e esteticamente provocativo:

Correu para o rancho. Santina o esperava na porta. Ao chegar perto, ela pediu:

– Acabe com a minha vida.

Encarou-a pela última vez – ela se espantou de tanto amor. O punhal caído a seus pés, deu-lhe as costas e sumiu na curva da pitangueira. (1987, p.10)

Desta maneira, o fechamento do conto responde ao inexorável apelo das condições costuradas desde o início: Santina deflorada é o pretexto para a conclusão de um universo que só poderia acabar tragicamente em meio a possibilidades de linguagem. Mas a tragédia aqui funciona para que os elementos motivadores possam se conformar ao ritmo fragmentário

implementado pelo autor, com cortes e elipses que aceleraram o processo temporal, criando condições próprias para o universo diegético existir por meio de uma força estratégica de revelação e percurso da força inconsciente. O assassinato do primo antecipa a morte de Bento. O conto é pura alteridade nesse final, espaço para que o sujeito possa ser radicalmente confrontado com os valores sociais que o formou. “Sumir na curva da pitangueira” sustenta na verdade toda a narrativa anterior até ali. Reforça o sugestivo, retoma momentos-chaves que ao longo do conto foi sendo pressentido (a própria pitangueira, o retrato do piá, o tique nervoso na pálpebra, o punhal): toda premeditação é uma afirmação da obra em pequenos detalhes, ou o salto para vazio do significado caso não se junte as partes essenciais. A solução trágica da personagem Bento é uma solução sobretudo estética, como já foi percebida. As vozes, tão contidas pelo estilo elíptico do autor, puderam se encontrar nesse final, de maneira sub-reptícia. Há todo um potencial plurilinguístico que se conforma às necessidades estéticas do conto curto. O plurilinguismo aqui responde à própria condição prosaica que explora a situação demasiadamente precária do indivíduo medíocre, atormentado por vozes ainda mais furiosas, e o torna um herói da consciência que se forma.⁵ A prosa encontra as suas possibilidades de execução na capacidade de dividir com o mundo moderno a responsabilidade de dar forma as vozes cada mais divergentes e concorrentes entre si.

Nesse caso, o risco e o reconhecimento da alteridade, em meio a valores morais e éticos em combate, só podem ser sustentados a partir de princípios estéticos. Para Bakhtin, a relação entre forma arquitetônica e forma composicional apenas procura alcançar uma certa força de expressão ao unir os propósitos dos dois campos numa concepção de obra, onde o autor-criador é o grande responsável por dar condições articulatórias do funcionamento artístico (FARACO, 2011, p. 22). Fora do estético não existe forma. Pois não há produto estético sem o risco e o reconhecimento. A obra necessita, para dar propósito ao todo, de certos aspectos radicais de execução. Ou realiza, ou fracassa.

O conto de Dalton Trevisan ao mesmo tempo nos serve de ilustração teórica e de construção crítica. É uma narrativa breve, bem ao estilo do autor paranaense, que reforça determinados paradigmas do gênero que são levados ao paroxismo aqui. Os elementos

⁵ Segunda Cristovão Tezza, plurilinguismo, para Bakhtin, é uma categoria literária, os modos pelos quais a literatura, em alguns momentos da história e em alguns gêneros prosaicos, consubstancia o dialogismo da linguagem em formas sintática e semanticamente discerníveis. O plurilinguismo funde na mesma sentença vozes ativamente distintas, às vezes ressoando surdamente no discurso indireto livre das sociedades com nítida consciência das diferenças sociais, linguísticas e culturais. Plurilinguismo é um traço eventual, marcadamente histórico, da realização literária. (TEZZA, 2012, p. 21)

teóricos propostos, no curto espaço que me coube, foram estrategicamente aplicados a fim de dar o alcance que o rigor dos ensinamentos bakhtinianos propõem no estudo da prosa.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Crítica da arte e estética geral. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988. P. 14-28

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. P. 147-163

BEZERRA, P. Polifonia. In.: BETH, B. (Org.) *Bakhtin: conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2008. P. 191-200

FARACO, C.A. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. *Letras de hoje*. Porto Alegre, Puc, vol. 46, n. 1, jun/ma 2011, p. 21-26. Disponível em [<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/9217/6367.pdf>] Acesso em: 26 mai. 2018

LINS, R.L. Os gêneros: conflito e significação. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. P. 83-93

MORETTI, F. *O burguês: entre a história e a literatura*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014. 247 p.

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In.: BRAIT, B (Org.) *Bakhtin: conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2008. P. 11-36

TEZZA, C. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012. 221 p.

TREVISAN, D. *Cemitério dos elefantes*. Rio de Janeiro: Record, 1987. 103 p.