

DOIS MEROS PASSEIOS: VARIAÇÕES DO PEQUENO NA OBRA DE ANTON TCHEKHOV

Mariana da Silva Lima¹

RESUMO: O ensaio analisa o modo como a intensa dedicação do autor russo Anton Tchekhov à breve forma literária do conto, bem como a recorrência de situações e personagens banais em sua obra, indica uma sensibilidade para o pequeno. Procura também perceber de que maneira essa obra marcada por aspectos menores e tidos como “insignificantes” atinge o estatuto de grande obra.

Palavras-chave: Anton Tchekhov, contos, crítica e interpretação.

Eram as pequenas coisas que mais o atraíam.

(Gershom Scholem, falando sobre seu amigo Walter Benjamin.)

Seja na predileção por temas banais e personagens muitas vezes tidos como “insignificantes”, seja na intensa dedicação à breve forma literária do conto, a obra do escritor russo Anton Pávlovitch Tchekhov (1860-1904) parece inscrever-se sob o signo do *pequeno*. Em seu belíssimo *Ensaio sobre Tchekhov*, escrito na ocasião do 50º aniversário da morte do autor, Thomas Mann (1988) aponta como uma das razões para seu interesse tardio pelos textos de Tchekhov sua “fascinação pela 'grande obra', pelo 'longo fôlego', pelo monumento épico perseverado e concluído numa paciência impressionante”. Segundo o escritor alemão, sua admiração por longos romances de preferência a narrativas breves teria de certo modo determinado uma atitude de indiferença quando da morte de Tchekhov. Ele acrescenta:

Eu nutria um certo menosprezo por essa forma, sem realmente compreender que forças íntimas de gênio eram necessárias a fim de obter o curto e o conciso, em que concisão – talvez a mais admirável – se podia absorver toda a plenitude da vida, elevar-se inteiramente à categoria épica, que bem pode superar em intensidade artística o grande, a obra gigantesca que, às vezes, inevitavelmente fica cansativa e monótona.

De fato, como afirma Thomas Mann em outra passagem, Tchekhov era um “homem da forma pequena”. Ele manifestou diversas vezes sua vontade de escrever romances, e o fato de que nunca chegou a redigir nenhum talvez tenha a ver com sua sensibilidade pelo pequeno. Essa sensibilidade se expressou ainda em sua preferência

¹ Doutoranda em Literatura Comparada na UFRJ e bolsista da FAPERJ.

por personagens geralmente negligenciados na literatura, como pequenos funcionários de província – a própria província demarcando geograficamente a posição marginal desses personagens. Assim, neste ensaio serão analisados um conto e uma novela de Tchekhov, procurando-se observar como essa dedicação do autor russo à “forma pequena” traduziu-se muitas vezes no que se poderia chamar de temas e até personagens insignificantes.

Uma primeira aproximação dessa hipótese pode se dar pela observação de títulos dos contos do autor. Entre eles, há alguns que despertam a atenção justamente por indicarem temas que se supõe desinteressantes: *O Imprestável*, *Uma história enfadonha*, *Falta de que fazer*, *Ninharias da vida*. O curioso deste procedimento é que, ao qualificar suas histórias como *enfadonhas* ou seus personagens como *imprestáveis*, Tchekhov estabelece com o leitor, logo de início, uma relação aparentemente pouco adequada, pois o predispõe ao desinteresse. Além disso, são frequentes as indicações, nos próprios contos, de que o tema é banal e pouco importante – por exemplo, no já mencionado *Ninharias da Vida* (TCHEKHOV, s/d.). No início da narrativa, Nicolai Beliaiev – homem jovem, de uns trinta anos – chega à casa de sua companheira, “com quem mantinha um longo e tedioso romance”. O narrador completa: “E de fato, as primeiras páginas deste romance, interessantes e inspiradas, já tinham sido lidas há muito tempo; agora as páginas se arrastavam e se arrastavam, não apresentando nada de novo nem de interessante”. Além do jogo, feito nesta passagem, entre duas acepções da palavra *romance* – *gênero de prosa e namoro, caso* –, há um estranho jogo estabelecido com o leitor, pois, ao avaliar, no primeiro parágrafo da narrativa, o romance de seu personagem como tedioso, o narrador não parece contribuir muito para despertar o interesse daquele que mal começa a ler o conto.

O tédio e a monotonia, aliás, constituem uma atmosfera sempre presente nas narrativas e peças de Tchekhov. Por exemplo, no conto *Enxoval* (TCHEKHOV, 1991), a casa onde moram duas das personagens é descrita do seguinte modo: “Em torno da casa, está o paraíso terrestre, com aquele verdor todo, e pássaros buliçosos; ela porém, cerrou-se para ele... Nela, no verão faz um calor sufocante; no inverno, é quente como nos banhos, e o ar viciado mistura-se com o tédio, um grande tédio...”. Além disso, o próprio título do conto aponta para a espera em que se veem entretidas as duas moradoras daquela casa: uma mulher e sua filha passam o tempo a costurar as roupas deste eterno enxoval – pois a jovem nunca se casa. Nesse conto, portanto, a espera, ou a inação, é paradoxalmente transformada em ação.

Tchekhov também transforma a inatividade em ação na maioria de suas peças – mas neste caso esse procedimento se mostrará ainda mais problemático, pois a ação era tida até então como elemento característico do drama. No entanto, não cabe discutir aqui o problema da inação na obra dramática de Tchekhov. Neste ensaio, o foco recairá na parcela propriamente narrativa de sua obra e, para testar a hipótese levantada, os textos discutidos serão a novela *Kashtanka* (1982) e o conto *Gricha* (s/d.). Estes textos se agrupam por tematizar ou ter como ponto de vista narrativo crianças ou animais. A criança ou o animal como protagonista reforça a banalidade dos temas geralmente abordados por Tchekhov, como atesta *Ninharias da vida*, outro conto que também tem uma criança no centro da narrativa. Aqui, a própria escolha vocabular do título já indica a pequenez do tema, já que *ninharia* é uma palavra derivada do espanhol *niñería*, indicando “ação própria de criança”, ou, em outras palavras, coisa sem valor ou insignificante. Assim, o título indica uma relação interessante, pois, sendo a personagem principal deste conto uma criança, torna literal a expressão metafórica “ninharias da vida” e o sentido conotativo de “ninharias”, ou seja, coisas pequenas, banais, sem importância.

Embora a tradução do título enfatize, neste conto, uma relação entre a suposta pequenez do tema e a insignificância da protagonista infantil, parece que a insistência com que Tchekhov utiliza crianças ou animais como foco narrativo aponta para um interesse mais geral em temas simples e fatos banais. Esta tematização de personagens insignificantes também se verifica no título de uma coletânea de contos de Tchekhov, *Gente sombria*. A preferência de Tchekhov por personagens menores tornou-se célebre, e levou o escritor Maxim Gorki, com quem Tchekhov manteve uma amizade duradoura, a afirmar em uma carta (em que comentava a peça *Tio Vânia*): “Somos gente deplorável, sem dúvida, gente ‘aborrecida’, sombria, abominável. E é necessário ser um monstro de virtude para amar, lamentar e ajudar a viver estes desprezíveis sacos de tripas que somos” (*apud* ANGELIDES, 2001, p. 55).

Se a tematização de crianças e animais é uma das vias através das quais Tchekhov vê a oportunidade de abordar aspectos “pequenos” da vida, verifica-se que, por outro lado, quando tematiza adultos, a maioria destes se caracteriza por levar uma vida sem interesse ou importância. O melhor exemplo disso, talvez, seja a novela *Uma história enfadonha* (1982), na qual o protagonista, que é também o narrador, se empenha em demonstrar – já a partir do título – a falta de interesse que é capaz de despertar. Não parece ser à toa que Tchekhov faz uma insônia ser o traço principal da

existência do personagem: Nicolai Stiepánovitch não se destaca pela coragem ou pela inteligência; o que chama a atenção é justamente a falta de interesse que a vida do personagem suscita. Em vez de nos depararmos com reflexões a respeito da vida, da arte ou da ciência, Nicolai descreve como não se interessa por nada – na verdade, esta novela se caracteriza justamente por apresentar profundas reflexões a respeito da arte, da ciência e da vida; no entanto, Tchekhov as dissimula, a princípio, ao utilizar estratégias tais como qualificar sua história como enfadonha.

Devido à recorrência de temas banais e cotidianos, bem como de personagens desiludidas ou até mesmo “desprezíveis” na obra de Tchekhov, o escritor foi muitas vezes repreendido pela crítica russa. Em 1886, quando começou a atrair a atenção dos críticos – e embora já tivesse escrito então contos considerados notáveis, como *Camaleão*, *A Morte do Funcionário* e *Angústia* –, Tchekhov seria duramente recriminado por focalizar “apenas situações corriqueiras e sem interesse literário” (ANGELIDES, 1995, p. 23). Esta impressão permanece disseminada mesmo em 1888, ano em que o autor recebeu o prêmio Puchkin. Sophia Angelides observa que, apesar de o escritor ter recebido o prêmio por unanimidade, “os membros da Academia emitiriam o parecer de que Tchekhov estava utilizando o seu talento em ‘trabalhinhos insignificantes’”. Se bem que esta última observação pareça remeter principalmente ao fato de que Tchekhov costumava escrever, às pressas, contos curtos publicados na pequena imprensa, ela também demonstra que, de um modo ou de outro, sua obra é marcada pelas categorias do *pequeno* e do *insignificante*.

Acredito que esse momento da carreira do autor deva ser destacado por sintetizar um traço notadamente paradoxal em seu trabalho literário: afinal, como é que uma obra baseada em assuntos banais e corriqueiros atinge o estatuto de grande obra? Como o mesquinho torna-se grandioso, ou como o insignificante passa a ser considerado como significativo?

Há indicações preciosas a esse respeito em suas cartas. Em 21 de junho de 1887, escrevia a seu irmão Aleksandr, falando a respeito de seu conto “Felicidade”: “No fundo, é uma bobagem. Agrada ao leitor por causa de uma ilusão de óptica. Todo o truque está nos ornamentos postiços, como as ovelhas, e no arranjo das frases. *Pode-se escrever até sobre borra de café e impressionar o leitor através de truques*” (ANGELIDES, 1995, p. 64; grifo meu). Resta verificar, portanto, quais são os “truques” que o autor utiliza para conferir nobreza e densidade à ninharia. Os dois textos selecionados para esta análise podem iluminar essa questão.

Na novela *Kaschtanka*, a fábula se resume aos seguintes acontecimentos: a cadela Kaschtanka se perde de seu dono e perambula pela cidade; a seguir é abrigada por um palhaço, por quem é treinada; em sua primeira apresentação circense, encontra os antigos donos, com quem volta para casa. E só. A partir de um argumento banalíssimo e aparentemente sem interesse, Tchekhov cria um conto terno, engraçado e até mesmo crítico. Vejamos como ele faz isso.

Embora a cadela não seja a narradora do conto, temos acesso a suas impressões, pois as descrições nos são dadas de acordo com o *ponto de vista* de Kaschtanka. Um dos modos de obter tal efeito é o uso do discurso indireto livre: “Uma jovem cadela ruiva (...) corria de um lado a outro sobre a calçada e espiava inquieta para os lados. Parava de raro em raro e, chorando, erguendo ora uma pata enregelada, ora outra, esforçava-se por compreender: como pudera perder-se?”. Esta última frase, muito embora esteja na terceira pessoa, tem um equivalente direto na primeira pessoa. Ela equivale ao seguinte pensamento da cadela: *como pude perder-me?* (discurso direto). O narrador ainda poderia ter escrito: “esforçava-se por compreender como pudera perder-se” (discurso indireto). Ao apresentar o pensamento da cadela como uma interrogação, o narrador aproxima o leitor do ponto de vista da personagem, ao mesmo tempo em que, mantendo a terceira pessoa, sustenta certo distanciamento do leitor perante as impressões da cadela.

Há outros modos pelos quais Tchekhov aproxima o foco narrativo do ponto de vista da protagonista – por exemplo, no nível da substantivação. Ao se perder, Kaschtanka procura seu dono. O narrador então escreve:

Kaschtanka pôs-se a cheirar a calçada, na esperança de encontrar o seu dono pelo cheiro do rasto, mas algum canalha passara por ali com galochas de borracha novas, e agora todos os cheiros suaves misturavam-se com um odor fétido de borracha, de modo que não se conseguia distinguir nada.

A simples inserção do substantivo *canalha* aproxima os dois focos narrativos: o do narrador, explicitado no uso da terceira pessoa e no tom indiferente e distante da narração, e o da personagem, manifesto no uso de uma série de artifícios, como o da seleção vocabular. Se mantivesse o tom frio e distante do resto da frase, o narrador poderia contar simplesmente que um *homem* passara por ali; todavia, o uso do substantivo *canalha* nos remete a disposições subjetivas da personagem – a seu desespero por estar perdida e a sua raiva por um *canalha* ter atrapalhado a procura pelo

dono.

Contudo, o efeito dessa particularização do ponto de vista narrativo não se limita a demonstrar disposições subjetivas da personagem; também aspectos da *visão de mundo* da protagonista são apresentados. Afinal, somente esse ponto de vista (o da cadela) geraria a seguinte sentença: “Ela dividia toda a humanidade em duas partes muito desiguais: os patrões e os fregueses; havia uma diferença essencial entre ambas: os primeiros tinham o direito de surrá-la, mas ela mesma tinha o direito de agarrar os segundos pela barriga da perna”. Assim, Tchekhov tematiza de forma aparentemente inocente a divisão em classes da sociedade russa de sua época. Nesse trecho, a exposição do ponto de vista animal descontextualiza a divisão social em classes de patrões e empregados, e a ressemantiza: vistos do campo visual fisicamente inferior da cadela, os homens são distinguidos por suas pernas – e com o que eles ou Kaschtanka têm o direito de fazer com elas: chutar ou morder.

No campo dos estudos literários, esse procedimento é conhecido como *singularização*, e consiste em “falar do antigo e do habitual como do novo e do não-habitual”. Em outras palavras, trata-se de um modo de apresentar literariamente materiais conhecidos aos leitores, de modo que eles os percebam como desconhecidos, com isso conferindo originalidade e novidade a matérias que não são novas nem originais. Em suma: não é a matéria que precisa ser nova, mas o *modo* pelo qual ela é apresentada é que deve ser *singular*. Essas ideias foram desenvolvidas no artigo “Temática” por Boris Tomachevski (VÁRIOS AUTORES, 1976), um dos integrantes do formalismo russo (corrente de crítica literária que se desenvolveu na Rússia no início do século XX e inaugurou os estudos modernos na área das Letras). Nesse texto, Tomachevski cita justamente a novela *Kaschtanka* como exemplo do procedimento de singularização, uma vez que, ao apresentar as relações humanas através da psiquê hipotética de uma cadela (a qual observa à sua maneira tudo o que fazem e dizem os homens, sem nada disso compreender), essa narrativa ilustra bem os efeitos obtidos a partir da refração de objetos usuais “na psiquê do herói de quem são desconhecidos”.

Escrevendo sobre o procedimento de singularização em *As Viagens de Gulliver*, Tomachevski remete à passagem em que Gulliver visita o país dos Houyhnhnms e descreve os costumes da sociedade humana a seu hospedeiro-cavalo. Tomachevski observa:

Obrigado a ser extremamente concreto em sua narração, [Gulliver] levanta o

envoltório das belas frases e tradicionais justificações fictícias para os fenômenos como a guerra, os conflitos de classes, a politicagem parlamentar profissional, etc. Privados de seu envoltório verbal costumeiro, estes temas tornam-se singulares e revelam todo o seu lado repugnante. Desta maneira, a crítica ao regime político, um material extraliterário, obtém sua motivação e integra-se estreitamente na obra.

A explicação integra-se bem ao procedimento seguido por Tchekhov na passagem analisada, em que o acompanhamento do ponto de vista da cadela leva o narrador a dividir a humanidade de acordo com os diferentes usos das pernas dos homens em relação ao animal, evidenciando assim 'o lado repugnante dos conflitos de classes'. O procedimento é reiterado na sequência da narrativa: após se perder, à noite, já cansada, a cadela se acomoda na soleira de uma porta e dorme, até que de repente a porta se abre. A par da visão de mundo de Kaschtanka, aceitamos como verossímil a observação do narrador de que, “pela porta aberta, saiu um homem da categoria dos fregueses”.

Kaschtanka é abrigada por este desconhecido. Em sua casa conhece um gato, um ganso e uma porquinha, que têm aulas diárias com o desconhecido: os animais aprendem a fazer reverências, pular barreiras e tocar sinos, entre outras coisas. Passado um mês – Kaschtanka já está acostumada aos novos inquilinos e a ser chamada por um novo nome, Titia –, a cadela também começa a ser treinada. O professor se entusiasma com seu desempenho, e exclama: “– Um talento! Um talento! – dizia. – Um talento indiscutível! Você decididamente há de ter êxito!”. O narrador comenta: “E Titia acostumou-se a tal ponto com a palavra “talento” que, ao ouvi-la proferida pelo patrão, sempre se levantava de um salto e olhava em todas as direções, como se fosse o seu apelido”.

A comicidade dessa passagem (e de tantas outras) relaciona-se primordialmente à observação imparcial do narrador e a sua capacidade de narrar os acontecimentos de modo ao mesmo tempo distante e próximo à personagem que acompanha. (E, embora o comentário restrinja-se a uma situação narrativa específica, relacionada ao treinamento da cadela, é fácil transpô-lo para o convívio humano, em que não faltam pessoas que prezam tanto receber elogios que é fácil imaginá-las, ao ouvir “o patrão” proferir expressões tais como “que talento!”, esboçar reação muito semelhante à de Kaschtanka, “abanando o rabinho” de prazer.) Assim também na sexta parte da novela, quando a personagem tem uma noite agitada: “Titia teve um sonho canino: viu um zelador de prédio correr atrás dela com vassoura, e acordou com o susto”. Kaschtanka – agora

chamada Titia – não costumava ter medo do escuro, mas certa noite acordou atemorizada. Procurando se acalmar, a cadela começou a pensar em comida, pois assim “o espírito fica mais leve”; foi nessa ordem de pensamentos que se lembrou de que naquele dia “ela roubara a[o gato] Fiódor Timofiéitch uma pata de galinha e escondera-a na sala de jantar, entre o armário e a parede, onde havia muita poeira e teias de aranha”. O narrador acrescenta: “Não seria mau espiar se aquela pata estava intata. O patrão podia bem tê-la encontrado e comido. Mas era proibido deixar o quartinho antes do amanhecer”. O acompanhamento do ponto de vista da cadela dá origem a estes absurdos: a hipótese de que o dono pudesse ter roubado sua pata de galinha.

Mas Tchekhov também utiliza essa técnica em episódios tristes e comoventes: nesta noite, morre o ganso, Ivan Ivánitch. Há uma ideia geralmente aceita de que os animais percebem a aproximação de espíritos. Na novela, a presença física da morte como um ente sobrenatural é sugerida neste momento em que morre Ivan Ivánitch. No meio da noite, o ganso começa a gritar. A princípio, Titia reconhece que o grito viera dele, embora tenha sido um grito “antinatural” e muito diferente dos de costume. Ao segundo berro, Titia já duvidava se o grito tinha vindo de Ivan Ivánitch ou de “alguém estranho”. O patrão acorda e verifica o que se passa. Quando a luz é acesa, Titia percebe que não havia nenhum estranho no quarto; o patrão examina se o ganso está doente.

Quando o patrão saiu, levando consigo a luz, fez-se novamente a treva. Titia estava com medo. O ganso não gritava mais, mas ela teve novamente a impressão de que alguém estava parado no escuro. O fato mais terrível consistia em que não se podia morder esse estranho, pois ele era invisível e não tinha forma.

Com a insistência dos gritos de Ivan Ivánitch, o patrão retorna ao quarto, e então se lembra do motivo pelo qual o animal está sofrendo – é notável, em toda esta passagem, o modo como Tchekhov consegue abordar o tema da morte de modo extremamente tocante e poético, uma vez que a personagem que morre é um ganso.

– Ivan Ivánitch! O que é isto, afinal? Você está morrendo, não? Ah, eu agora já me lembro, já me lembro! – exclamou, agarrando a cabeça. – Eu sei a causa disto! É que hoje você foi pisado por um cavalo! Meu Deus, meu Deus!

Titia não compreendia o que dizia o patrão, mas pelo seu rosto viu que ele esperava algo terrível. Estendeu o focinho para a janela escura, pela qual, parecia-lhe, um estranho estava olhando, e pôs-se a uivar.

– Ele está morrendo, Titia! – disse o patrão, juntando as mãos. – Sim, sim, está morrendo! A morte chegou ao quarto de vocês. O que vamos fazer?

Para se manter fiel ao ponto de vista da cadela, o narrador deve, o tempo todo, mostrar como ela pode ter interpretado os acontecimentos a que assistia e reagido aos mesmos, uma vez que ela não compreende a linguagem humana. Por isso as frequentes observações: “sem nada compreender”, “Titia não entendia nada”. Neste momento da morte de Ivan Ivánitch, a incompreensão da cadela em relação ao que se passa aumenta sua angústia e, assustada, ela não sai de perto do patrão:

Titia foi andando junto aos seus pés, sem compreender por que ela sentia tamanha angústia, por que todos se alarmavam assim, e, procurando compreendê-lo, vigiava cada um dos seus movimentos. Fiódor Timofiéitch, que raramente deixava o seu colchãozinho, entrou também no quarto do patrão e começou a esfregar-se junto aos seus pés. Sacudia a cabeça, como se quisesse expulsar dela pensamentos penosos, e espiava desconfiado sob a cama.

Finalmente, o ganso morre. Ainda neste instante, o narrador observa a tristeza que toma conta dos personagens com distanciamento, limitando-se a registrar o que disse o patrão: “Não, não se pode fazer mais nada! (...) Está tudo acabado. Ivan Ivánitch está perdido!”. O narrador não se deixa levar pelas emoções dos personagens, e num momento que poderia constituir um clímax da narrativa, assume um tom impassível – que Tchekhov tantas vezes defendeu como atitude obrigatória do escritor – e, evitando mesmo pronunciar a palavra *lágrimas*, escreve, ainda uma vez mimetizando a visão de mundo de Kashtanka, que “por suas faces deslizaram gotas brilhantes, dessas que se veem sobre as janelas, durante uma chuva”. Quanto aos animais, o narrador se restringe a descrever sua atitude: “Não compreendendo do que se tratava, Titia e Fiódor Timofiéitch apertavam-se contra ele e olhavam-no aterrorizados”. O tom melancólico fica restrito ao patrão, a quem é dado o direito, de acordo com a lógica interna da narrativa, de verbalizar suas emoções:

– Pobre Ivan Ivánitch! – dizia o patrão, suspirando com tristeza. – E eu que sonhava em levar você na primavera para uma casa de campo e passear com você sobre a ervinha verde. Querido animal, meu bom amigo, você não existe mais! E como vou passar agora sem você?

Por fim, fica registrada a impressão de Titia, pela qual a morte é vista como uma sequência de pequenos acontecimentos incompreensíveis:

Titia tinha a impressão de que também com ela ia acontecer o mesmo, isto é,

que ela também, sem que se soubesse por quê, fecharia de maneira idêntica os olhos, estenderia as patas, arreganharia os dentes, e todos haveriam de olhá-la horrorizados. Aparentemente, iguais pensamentos fermentavam na cabeça de Fiódor Timofiéitch. O velho gato nunca estivera tão sombrio e taciturno.

Assim, Tchekhov realiza algo que tanto preconizava em suas cartas: mantém-se distante dos acontecimentos que narra, limitando-se a descrever o que seus personagens pensavam. Em carta de nove de outubro de 1888 a Dmítri Grigórovitch, Tchekhov escrevia: “Ainda não tenho uma concepção política, religiosa e filosófica do universo; mudo-a todo mês e por isso sou obrigado a me limitar apenas à descrição de como minhas personagens amam, casam-se, procriam, morrem e de como elas falam” (ANGELIDES, 1995, p. 102).

Na última parte da novela, Kaschtanka estreia no circo – com a morte do ganso, ela é obrigada a substituí-lo. Mimetizando o ponto de vista da cadela, o narrador escreve que “o trenó parou junto a uma casa grande, esquisita, que lembrava uma sopeira emborcada”, associando o formato do circo a um objeto relacionado ao cotidiano da personagem. De modo semelhante, os animais circenses dão à cadela a impressão de ter visto monstros – Kaschtanka vê “carantonhas terríveis: cavalares, chifradas, de orelhas compridas, e uma gorda, enorme, que tinha rabo em lugar de nariz e dois ossos compridos, roídos em volta, que lhe saíam da boca”. O próprio dono, ao se vestir de palhaço, se torna objeto de estranhamento para a cadela:

O patrão começou a despir-se, (...). Despiu-se da maneira como costumava fazê-lo em casa, quando se preparava para deitar-se sob o cobertor de lã, isto é, tirou tudo com exceção da roupa de baixo, sentou-se em seguida no tamborete e, olhando-se no espelho, começou a fazer truques surpreendentes. Em primeiro lugar, pôs na cabeça uma cabeleira com vinco e com dois topetes, que lembravam chifres, depois untou densamente o rosto com algo branco e desenhou, por cima da tinta branca, sobrancelhas, bigodes e um rubor nas faces. As suas traquinagens não se limitaram a isso. Tendo sujado o rosto e o pescoço, começou a vestir um traje extraordinário, que não se parecia com nada, e que Titia nunca vira quer nas casas, quer na rua.

Kaschtanka, que nunca tinha visto o patrão fazer tais “traquinagens”, fica em dúvida sobre sua identidade: aquele “vulto desengonçado” e de cara branca “cheirava ao patrão, a sua voz também era conhecida, patronal, mas havia momentos em que as dúvidas atormentavam Titia, em que ela estava pronta a fugir do vulto colorido e latir”.

Durante sua apresentação, Kaschtanka é reconhecida pelos antigos donos (que assistem o espetáculo na plateia), corre até eles e os três voltam para casa. No caminho,

olhando as costas de ambos, Kaschtanka “tinha a impressão de os estar seguindo havia muito, alegre porque a vida dela não se interrompia um instante sequer”. Suas lembranças do período narrado ao longo da novela são descritas no parágrafo final: “Lembrou-se do quartinho forrado de papéis sujos, do ganso, de Fiódor Timofiéitch, dos jantares gostosos, das aulas, do circo, mas tudo isto lhe parecia agora como um sonho comprido, confuso, dolorido...”.

Assim, a narrativa descreve uma trajetória circular: se no início Kaschtanka passeava com o dono, a cena final da novela lhe é semelhante. A matéria do texto é constituída basicamente dos acontecimentos que se desenrolam no intervalo entre esses dois momentos: o perambular de uma cadela por uma cidade. Se o tema é banal, a complexidade da trama se revela sobretudo na organização do ponto de vista da narrativa.

Além de ilustrarem uma técnica de composição literária, os procedimentos analisados acima refletem uma disposição, uma crença particular de Tchekhov na objetividade. Em suas cartas, é comum a observação de que se deve manter o elemento subjetivo à distância quando se escreve. Tchekhov nos fornece uma indicação valiosa do modo pelo qual técnica e visão de mundo estão ligadas quando escreve: “Para representar ladrões de cavalos em setecentas linhas, eu preciso, o tempo todo, falar e pensar no tom deles e sentir à maneira deles” (ANGELIDES, 1995, p. 173).

* * *

Tomemos ainda como exemplo o conto *Gricha*. O personagem titular do conto é um menino de dois anos e oito meses, e é colado ao ponto de vista dessa criança que o narrador descreve seu primeiro passeio e a perplexidade frente à descoberta de uma vida nova. Outra vez, o tema não é o que importa aqui. A narrativa, que não excede três páginas, se resume à descrição das impressões do menino e, mais uma vez, é no modo como são feitas essas descrições que Tchekhov escondeu a maestria do conto.

Por exemplo, o quarto da criança é descrito, primeiramente, como o “único mundo quadrado” que Gricha conhecia até o momento – a visão infantil já é sutilmente dada nesta descrição através da evocação da forma geométrica *quadrado*. A seguir, o narrador enumera o mobiliário e fornece uma descrição seca de sua disposição no quarto: “num canto ficava a sua cama, no outro, o baú da babá, no terceiro, uma cadeira, e no quarto, uma lamparina ardendo diante duma imagem”; porém, na sequência,

acrescenta detalhes que nos remetem novamente à visão de Gricha: “Se a gente espiar por baixo da cama, verá uma boneca de braço quebrado e um tambor, mas atrás do baú da babá há uma porção de coisas diversas: carretéis vazios, papeizinhos, uma caixa sem tampa e um palhaço quebrado”. Ao remeter o ponto de vista para os objetos perdidos debaixo da cama, é como se o narrador imitasse a criança engatinhando pelo chão, e levasse o leitor a se colocar na mesma situação ou a assumir o mesmo ponto de vista.

Ao tom infantil atingido neste trecho (obtido através do verbo *espiar*, do diminutivo *papeizinhos*), acrescenta-se uma imitação do que seria o modo de pensar típico desta idade – a associação por traços concretos: “Neste mundo, além da babá e de Gricha, frequentemente aparecem a mamãe e o gato. A mamãe se parece com a boneca, e o gato, com o casaco de peles do papai, só que o casaco não tem olhos e rabo”.

A descrição dos arredores do quarto de Gricha obedece à mesma regra: “do mundo que se chama quarto-de-criança há uma porta que leva para um espaço onde se almoça e se toma chá”; há também “um aposento onde ficam as poltronas vermelhas” e em cujo tapete existe uma mancha “pela qual até hoje ameaçam Gricha com o dedo em riste”. Como se vê, as descrições seguem o ponto de vista do menino (muito embora esteja na terceira pessoa): isso se evidencia a partir do momento em que os espaços não são denominados (sala de jantar, sala de estar), mas descritos de acordo com as ações que normalmente ocorrem ou que já ocorreram nos mesmos.

Semelhante tipo de descrição é aplicado aos familiares do menino – Gricha descreve as ações normalmente associadas a tais personagens. Por isso o pai, que é apenas vislumbrado em um aposento onde não deixam Gricha entrar, é descrito como “uma personalidade altamente enigmática. A babá e a mamãe são compreensíveis; elas vestem Gricha, alimentam-no e o põem na cama para dormir, mas para que existe o papai, não se sabe”. Com isso, pode-se entrever uma sutil crítica às sociedades patriarcais, nas quais o distanciamento entre o pai e os filhos transformam a figura paterna em algo incompreensível para as crianças.

Estas são as impressões costumeiras de Gricha, a que se seguem as descrições do mundo recém-descoberto. A técnica exposta anteriormente é mantida, e toda a escolha vocabular relacionada àquelas descrições obedece ao código infantil: “mas neste mundo novo, onde o sol fere os olhos, há tantos papais, mães e tias que não se sabe para quem correr primeiro”. Assim como no momento em que uma multidão de soldados marcha na direção do menino – “Gricha fica todo frio de terror e lança um olhar de interrogação para a babá: não será perigoso? Mas a babá não corre nem chora, quer

dizer que não há perigo”. O menino espera da babá, talvez, uma reação que seria natural para ele – como chorar ou correr; uma vez que esta reação não ocorre, ele conclui estar a salvo.

Logo um homem se junta à babá e a Gricha. Os três deixam a avenida onde estavam e se dirigem a um quarto, onde encontram uma mulher cozinhando diante de um fogão. O menino, que está todo agasalhado, começa a sentir um calor insuportável. “Por quê será isso?”, ele pensa, mas desta vez não consegue chegar a nenhuma conclusão – Gricha é novo demais, talvez, para estabelecer relações causais relativamente complexas; logo, não associa o fogão e seu agasalho ao calor que sente. Ele começa a choramingar, no que é repreendido pela babá. Veja-se a descrição da volta para casa: “Voltando para casa, Gricha põe-se a contar à mamãe, às paredes e à cama, onde esteve e o que viu. Ele fala não tanto com a língua, como com o rosto e as mãos. Ele mostra como brilha o sol, como correm os cavalos, como olha o forno assustador e como bebe a cozinheira...”.

À noite, Gricha não consegue dormir – está com febre devido à exposição ao calor do forno. As impressões do dia confundem-se em sua mente, e o narrador assim descreve o delírio febril da criança: “Soldados com feixes, gatos enormes, cavalos, o vidrinho, o tacho de laranjas, os botões claros – tudo isso juntou-se num monte e oprime-lhe o cérebro”. Gricha se vira na cama, “tagarela, e, finalmente, não suportando a própria agitação, começa a chorar”. Nas linhas finais do conto, a mãe de Gricha verifica que o menino está com febre – e “Gricha, transbordante das impressões da vida nova, recém-conhecida, recebe da mamãe uma colherada de óleo de rícino”.

Ao exibir os pensamentos da criança, ou ao descrever as impressões segundo o ponto de vista desta, Tchekhov utiliza o mesmo procedimento de singularização aplicado em *Kaschtanka*. Tanto no conto como na novela, a apresentação dos acontecimentos segue o ponto de vista das personagens titulares, muito embora exista, em ambos os casos, uma voz narrativa. Nas duas narrativas analisadas, Tchekhov realiza uma curiosa imersão da voz narrativa na psiquê das personagens protagonistas – assim, o escritor expõe acontecimentos por si só banais, mas de modo inusual. Deste modo, desperta o interesse do leitor não pela escolha do tema, mas pelo tratamento dado a este. O ponto de vista inusual, surpreendente, reenquadra o mundo, tornando estranhas ou problemáticas certas percepções habituais da realidade (como a função do pai ou a divisão social em classes). O que seria aparentemente uma simplificação ainda maior de fatos banais (pelo olhar de um animal e de uma criança muito pequena) torna-a, na

verdade, um redimensionamento do cotidiano, ressignificando-o (ou tornando-o, de *insignificante* que parecia ser, *significativo*) e – como nas palavras de outro mestre do conto, Julio Cortázar (1974) – fazendo com que episódios vulgares “irradiem algo para além de si mesmos”.

Referências bibliográficas

ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. *Carta e Literatura: Correspondência entre Tchêkhov e Górkí*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. IN: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MANN, Thomas. “Ensaio sobre Tchekhov” IN: *Ensaio*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs; Contos*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *O Malfeitor e Outros Contos da Velha Rússia*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/ d.

_____. *O violino de Rothschild e outros contos*. São Paulo: Veredas, 1991.

VÁRIOS AUTORES. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.