

USP

Reitor Flávio Fava de Moraes
Vice-reitora Myriam Krasilchik

edusp

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente Sergio Miceli Pessoa de Barros
Diretor Editorial Plínio Martins Filho
Editor-assistente Rodrigo Lacerda

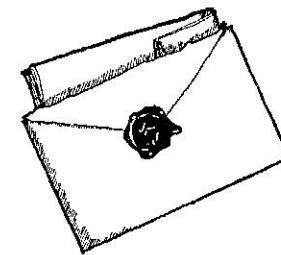
Comissão Editorial Sergio Miceli Pessoa de Barros (Presidente)
Davi Arrigucci Jr.
José Augusto Pentecado Aranha
Oswaldo Paulo Forattini
Tupã Gomes Corrêa

A. P. TCHEKHOV: CARTAS
PARA UMA POÉTICA

Sophia Angelides

1993
edusp

CARTAS E POÉTICA



Num ensaio sobre o conto, Julio Cortázar menciona as narrativas de Antón P. Tchekhov, levantando a questão: “Que há ali que não seja tristemente cotidiano, medíocre, muitas vezes conformista ou inutilmente rebelde?” No entanto, continua ele, os contos de Tchekhov “são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento”¹.

Aliás, Sophie Laffitte, na França, já havia tratado desse tema, afirmando:

Não é nunca o fato contado que despertará o interesse, e sim aquele aspecto imprevisto das palavras e das coisas, que é próprio da poesia: o tom, a escolha dos detalhes evocados, [...] e sobretudo os prolongamentos que se sentem por trás de cada uma das personagens, a presença de algo insólito e maior do que aquilo que está expresso².

Se considerarmos os padrões tradicionais do conto do século XIX, as observações de Cortázar e Laffitte levam a crer que tal

1. Julio Cortázar, “Alguns Aspectos do Conto”, in *Valise de Cronópio*, p. 153.

2. Sophie Laffitte, *Tchékhov par lui-même*, p. 9.

tipo de narrativa se apóia em novos procedimentos literários, em novos princípios estéticos.

Quando Tchekhov começou a publicar seus primeiros contos em jornais e revistas humorísticas no início da década de 1880, o Ocidente já possuía, desde 1842, uma teoria do conto estabelecida por Edgar Allan Poe, que proclamava a necessidade de se conceber inicialmente “um certo efeito único ou singular” e, a partir daí, inventar os incidentes, combiná-los de maneira a poder melhor ajudar a estabelecer o efeito preconcebido³. Alguns anos depois, no famoso ensaio “A Filosofia da Composição”, Poe voltaria a insistir nesse aspecto, prescrevendo que todo argumento “deve ser elaborado para o seu *dénouement*, antes de se tentar qualquer coisa com a pena. E somente com o *dénouement* constantemente em vista é que podemos dar ao argumento seu indispensável ar de conseqüência, ou causalidade, fazendo com que todos os incidentes e especialmente o tom, em todos os pontos, tendam para o desenvolvimento da intenção”⁴.

Sem o rigor esquemático formulado por Poe, mas seguindo essa mesma linha, Guy de Maupassant, já na segunda metade do século XIX, constrói seus contos, considerados exemplares como realização do gênero. Conforme observa o pesquisador belga René Godenne, “Maupassant possui o senso da progressão dramática; e tudo é concebido em vista de um efeito determinado: o tempo forte da anedota, a revelação do instante”⁵. Além disso, o leitor sabe tudo o que deve saber sobre o assunto, e as últimas frases da narrativa são nitidamente conclusivas⁶.

A perfeição do gênero atingida por Maupassant, dentro dos moldes da literatura do século XIX, é assinalada por Boris Schnaiderman, que acrescenta: “Depois dele, seria inútil insistir nos mesmos caminhos, era preciso conduzir as buscas em outra direção”⁷.

3. Cf. Edgar Allan Poe, “Review of Twice-Told Tales”, in Eugene Current-Garcia & Walton R. Patrick, *What Is the Short Story?*, p. 5.

4. *Idem*, “The Philosophy of Composition”, in *Selected Writings*, p. 480.

5. René Godenne, *La Nouvelle française*, p. 91.

6. *Idem*, *ibid.*, p. 93.

7. Boris Schnaiderman, “Por Falar em Conto”, Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 7 nov. 1971.

É justamente em outra direção que Tchekhov encaminha seus contos, embora não se possa afirmar que houvesse uma intenção deliberada de romper com o que se fazia no Ocidente, pois desde o início da chamada grande literatura russa, as influências do exterior sofriam sensíveis transformações, talvez em vista da forte tradição da literatura oral popular, que deixara a sua marca nos procedimentos composicionais e nas noções de gênero. Tolstói, ao questionar a pertinência de se incluir *Guerra e Paz* num determinado gênero, escreve em 1868:

A história da literatura russa desde os tempos de Púchkin não só apresenta muitos exemplos de semelhante afastamento da forma européia, mas até não dá nenhum exemplo do caso contrário. A começar pelas *Atas Mortas* e até a *Casa dos Mortos* de Dostoiévski, neste novo período da literatura russa não existe nenhuma obra literária em prosa que ultrapasse ao menos um pouco a mediocridade, e que se enquadre totalmente na forma do romance, do poema ou da novela⁸.

Aliás, o caráter peculiar da literatura russa é apontado por Virginia Woolf num artigo escrito por volta de 1920, onde são feitos alguns comentários sobre Tchekhov, Dostoiévski e Tolstói, mostrando o quanto eles confundem e surpreendem o leitor ocidental⁹.

Mas se os escritores russos, em geral, não se ajustam aos padrões ocidentais, Tchekhov faz também algo diferente de seus antecessores e contemporâneos, causando estranheza na crítica do seu país. A esse respeito, Boris Eikhenbaum escreve:

Depois de Turguêniev, Dostoiévski, Tolstói, Salikóv-Chtchendrin e Gleb Uspênski, os contos de Tchekhov eram vistos por muitos como a expressão de apatia e indiferença social. Começaram a falar do caráter “casual” dos temas tchekhovianos, da colocação indiferente dos fatos e acontecimentos, da ausência de uma visão de mundo. Causava surpresa o fato de Tchekhov só relatar ninharias de toda espécie e não explicar nada¹⁰.

8. L. Tolstói, “Algumas Palavras a propósito do Livro *Guerra e Paz*”, apud Boris Schnaiderman, *Tolstói*, pp. 42-43.

9. Cf. Virginia Woolf, “Le Point de vue russe”, em *L'Art du roman*, pp. 21-31.

10. Boris Eikhenbaum, “Sobre Tchekhov”, in *Sobre a Prosa*, pp. 359-360.

Sem seguir a fórmula dominante no Ocidente, que postulava uma narrativa com partes bem definidas, visando o seu desenlace, e recusando-se a fazer de sua obra um veículo de idéias sociais ou filosóficas normativas, como esperavam seus contemporâneos russos, Tchekhov contribuiu decisivamente para transformar a literatura do fim do século XIX, abrindo novos caminhos, mostrando outras possibilidades.

Entretanto, diferentemente de Poe e de outros escritores que elaboraram uma teoria mais ou menos sistematizada a partir de sua experiência prática, Tchekhov nunca escreveu artigos teóricos sobre a sua poética ou sobre a literatura em geral. Seus pontos de vista literários encontram-se apenas em cartas, apontamentos ou nas reminiscências de seus contemporâneos. Não há em seus comentários uma intenção evidente de estabelecer uma teoria. O escritor está sempre voltado para problemas concretos suscitados pela sua própria obra (sobretudo na segunda metade da década de 1880) ou pelos trabalhos de autores iniciantes que lhe pedem a opinião.

Não obstante o caráter assistemático e fragmentário da maior parte dessas manifestações, trata-se da única fonte teórica de conhecimento das tendências e princípios estéticos do escritor, o que as torna extremamente preciosas do ponto de vista documental.

São inúmeras as cartas em que Tchekhov trata de literatura, às vezes com bastante minúcia, mas duas questões se impõem após a sua leitura: é possível, a partir dos pontos de vista expressos no epistolário do escritor, delinear as linhas gerais de sua poética? Será que as suas manifestações pessoais contribuem realmente para dar uma nova visão do conto enquanto gênero?

Segundo o crítico francês Georges Banu, assim como Leonardo da Vinci escrevia seus manuscritos ao revés, o que torna necessário o uso de um espelho para decifrá-los, Tchekhov, em suas cartas, esquivava-se, deixando ao leitor o cuidado de traçar o esboço de um plano ou de um projeto¹¹.

Já para o crítico inglês Donald Rayfield, são poucas as cartas de Tchekhov que lançam uma luz real sobre os propósitos criativos e métodos do escritor¹². Entretanto, o próprio Rayfield parece contradizer essa afirmação inicial no decorrer de seu estudo crítico-biográfico, pois recorre constantemente às cartas para mostrar a interação da experiência de vida e das idéias de Tchekhov com a poética de suas histórias.

Por sinal, nos trabalhos de pesquisadores russos sobre a obra de Tchekhov, é comum encontrar citações de trechos de cartas para confirmar ou mesmo orientar análises de contos ou novelas.

Não seria exagero afirmar que não há na literatura russa outro autor cujas observações pessoais em cartas sejam tão utilizadas em estudos críticos quanto as de Tchekhov. Mas esses trabalhos não se detêm em considerações sobre a validade do epistolário de do escritor para se esboçar a sua poética. Pinçam, em geral, uma ou outra afirmação pessoal sua que seja pertinente ao texto analisado.

É, pois, minha intenção examinar as cartas de Tchekhov procurando ver se as tendências e princípios estéticos que elas refletem permitem traçar o esboço de sua poética, e em que medida há nelas subsídios para se vislumbrar uma nova posição a respeito do conto.

A leitura global da parte da correspondência que trata de literatura, desde o início da década de 1880 até 1904, permite afirmar que, no decorrer de toda a sua atividade literária, ele se manteve coerente com os pontos de vista expressos nos anos 80, ainda que em forma assistemática, conforme já aponte. Nesse sentido, é exata a observação do pesquisador russo I. Sukhikh, quando diz que Tchekhov, diferentemente de Gógol, Tolstói e Dostoiévski, não teve mudanças bruscas de convicções¹³.

Mesmo o chamado período de crise do escritor, que abrangia os anos de 1888 e 1889, não é um momento de ruptura com o que ele fazia até então, e sim uma época de afirmação veemente

11. Cf. Georges Banu, "... aujourd'hui je repose mon âme en écrivant des lettres", *Sillex* 16, Grenoble, 1980, p. 182 (o título do artigo é uma citação de carta de Tchekhov).

12. Cf. Donald Rayfield, *Tchekhov - The Evolution of His Art*, p. 4.

13. Cf. I. Sukhikh, "De um Ponto de Vista mais Elevado", *Questões de Literatura*, n. 1, 1985, p. 154.

de valores estéticos e éticos. Ao mesmo tempo, é um período de fortes ataques da crítica influente, cujas expectativas são frustradas diante de uma obra sem acontecimentos “significativos”, sem idéias filosóficas e sociais claras, sem personagens marcantes, tais como Raskólnikov, Bazarov ou Rúdin. Por isso, alguns comentários sobre o seu próprio trabalho, escritos entre 1888 e 1890, têm às vezes o caráter de verdadeira defesa de princípios, o que não acontece nos anos subsequentes. Aliás, gradativamente, as reflexões minuciosas sobre sua própria obra vão se tornando mais raras e sucintas.

Nos conselhos que dá a autores iniciantes, ele projeta, embora de maneira mais simplificada, os mesmos princípios expostos nos autocomentários, além de revelar outras particularidades de suas tendências estéticas. Parece-me inadequada, em se tratando de temas literários, a opinião de D. Rayfield, que reduz o significado dessas cartas, acrescentando que Tchekhov, “embora fosse um correspondente brilhante, tinha uma capacidade camaleônica de adaptar seu tom ao destinatário”¹⁴. Ora, a mudança de tom e mesmo de estilo, a maior ou menor ênfase a determinados assuntos, são inerentes à forma epistolar quando plenamente realizada, que pressupõe, entre outras coisas, a individualidade do destinatário, e as relações entre os correspondentes. Se Tchekhov evita revelar sentimentos íntimos, se às vezes mistifica, brinca, é ambíguo e reticente, quando exprime sua opinião sobre assuntos literários, em geral, não hesita em deixar clara a sua postura e valores. O que se pode questionar é até que ponto tais conselhos contribuem para se conhecer melhor a poética de sua obra; e como eles se refletem na prática literária.

É evidente que, para se chegar a alguma conclusão, é preciso ter sempre em vista a obra produzida e muitas vezes levar em conta o contexto que suscitou certos comentários, como, por exemplo, a opinião equivocada, segundo Tchekhov, da crítica ou do destinatário a respeito dos seus escritos. Este último aspecto foi em certa medida apontado na primeira parte deste trabalho.

14. Donald Rayfield, *op. cit.*, p. 4.

Para tentar estabelecer a conexão entre as observações pessoais e a poética do escritor, parece-me oportuno começar pelos indícios que remetem ao argumento e sua construção, por ser este o aspecto que mais intrigou os primeiros leitores de seus contos, sobretudo no Ocidente, e que hoje é reconhecido como uma inovação, uma verdadeira ruptura dos cânones consagrados no século XIX.

Tanto nos autocomentários como em suas recomendações literárias, Tchekhov parece mais interessado na maneira como focalizar o material extraído da realidade empírica, do que na história enquanto fábula.

Isso se evidencia desde as suas primeiras observações sobre o que deve ser representado na obra, conforme atesta o conselho que dá ao irmão Aleksandr em 1883, quando ele ainda é Antocha Tchekhoté, colaborador de revistas humorísticas.

Condenando o tom sentimentalóide de um conto sobre um jovem casal, escrito por Aleksandr, ele recomenda:

Descreva o almoço, *de que maneira* eles comeram [...], *como* é vulgar o teu herói, satisfeito com sua felicidade indolente, *como* é vulgar a tua heroína, *como* ela é ridícula em seu amor por esse ganso bem alimentado e empanturrado [...] (Grifos meus. Carta 1).

Nesse conselho, não há referências ao desenvolvimento da narrativa; a ênfase é dada à caracterização do comportamento das personagens, da situação em que elas se encontram, através de um enfoque crítico-humorístico, o que prevalece em seus contos dessa época. Ao fazer essa sugestão, Tchekhov parece intuir que um dos elementos fundamentais da narrativa é o efeito de estranhamento, a quebra da visão desgastada do objeto representado. E para que tal efeito seja possível, torna-se necessário o distanciamento do autor. Daí ele acrescentar: “A subjetividade é uma coisa horrível”.

Não obstante a profissão de escritor, em 1883, fosse para ele ainda uma atividade secundária, paralela aos estudos de medicina, e as revistas e jornais humorísticos que publicavam seus contos não tivessem outro objetivo além de fazer o leitor rir, Tchekhov

parece já estar refletindo com seriedade sobre os procedimentos literários, procurando evitar os padrões estereotipados que predominavam nesse tipo de publicações.

Embora ele ainda escrevesse histórias visando o gosto do público leitor de revistas humorísticas, muitos de seus contos já se afastavam do humor convencional e inconseqüente, próprio dessas publicações, introduzindo uma nota de crítica e reflexão sobre a realidade russa. Sabe-se que muitos trabalhos desse período não foram aceitos para publicação, por não se amoldarem aos padrões humorísticos dessas revistas ou por problemas com a censura.

Os primeiros contos de Tchekhov são extremamente variados, mas há neles em geral um traço dominante, que se reflete também na carta ao irmão: o desmascaramento das aparências, a ridicularização dos estereótipos. Sua maneira não convencional de desenvolver a narrativa, mesmo dentro dos limites estabelecidos pelas revistas em que colaborava, já implicava um intenso trabalho com a forma literária. Aliás, a preocupação do jovem Tchekhov com o apuro do texto é confirmada pelos poucos manuscritos remanescentes desse período, que contêm muitas variantes de uma mesma frase ou de palavras¹⁵.

Entretanto, sua produção dos primeiros anos tem sido insuficientemente estudada pelos especialistas em Tchekhov, que a consideram geralmente pouco expressiva em termos de renovação literária. Os críticos russos parecem, na maioria dos casos, estar de acordo com I. P. Viduétskaja, quando ela diz que nos primeiros anos de atividade literária, Tchekhov recorria a procedimentos já elaborados anteriormente na literatura russa¹⁶. Está para ser debatida a afirmação feita por Víctor Chklóvski na década de 1920, considerando que os contos de juventude de Tchekhov são justamente os que romperam com a tradição literária russa, por terem uma história construída sobre uma fábula nítida e com um desen-

15. Todos os manuscritos encontrados foram incluídos na edição de 1974-1983 das *Obras e Cartas Completas* de Tchekhov.

16. Cf. I. P. Viduétskaja, "Formas de Criar a Ilusão de Realidade na Prosa de Tchekhov Maduro", em Vários Autores, *No Laboratório Criativo de Tchekhov*, p. 282.

lace imprevisto¹⁷, afirmação esta um tanto categórica e discutível em muitos casos. Também não foi retomado o caminho que Boris Eikhenbaum apontou, ao dizer que a obra de Antocha Tchekhov "ainda não era a grande literatura, mas já era uma discussão com ela e com suas tradições"¹⁸.

Apesar do valor desigual dos contos da primeira metade dos anos 80, que aliás foram rigorosamente selecionados pelo escritor ao organizar a primeira edição de suas *Obras Reunidas* em fins da década de 1890, já se insinuam no jovem Tchekhov algumas tendências gerais que evoluiriam nos anos subseqüentes: a valorização do procedimento construtivo, que se organiza em torno do comportamento da personagem, sem privilegiar especialmente a fábula; e a rejeição da subjetividade do autor no processo criativo, o que prenuncia a chamada objetividade, um dos princípios básicos de sua estética.

Quanto às situações representadas nos contos humorísticos mais expressivos, já há uma propensão para a realidade cotidiana, circunscrita à observação do escritor, em conformidade com o que ele vai sugerir em 1886, quando adverte o irmão: "Não invente sofrimentos que você não experimentou, não descreva quadros que você não viu [...]" (Carta 3).

Essa mesma perspectiva é adotada em 1887, numa afirmação enfática: "A literatura artística é denominada artística porque descreve a vida tal como ela é na realidade. Seu objetivo é a verdade absoluta e honesta. [...] o escritor não é confeiteiro, nem maquiador, nem animador de espetáculos" (Carta 6).

Mas ainda em 1887 é feita uma observação surpreendente: "Pode-se escrever até sobre borra de café e impressionar o leitor através de truques" (Carta 8).

Esta observação já aponta para uma postura que seria expressa em 1889: "O enredo deve ser novo, ao passo que a fábula pode estar ausente" (Carta 44).

17. Cf. Víctor Chklóvski, "L'Architecture de récit et du roman", em *Sur la Théorie de la prose*, p. 89.

18. Boris Eikhenbaum, "Sobre Tchekhov", em *Sobre a Prosa*, p. 359.

A tônica é dada à realidade observada ou vivida, sem retoques, sem exageros, o que sugere um campo de atuação bastante limitado, onde não há espaço para a fantasia, para o imaginário. Além disso, como ele insinua, o tema é irrelevante. Mas, ao se referir a "truques", está sem dúvida colocando em primeiro plano o procedimento construtivo. Em outras palavras, qualquer objeto, visto por um certo prisma e trabalhado de maneira artística, é passível de representação. Só nessa perspectiva pode-se também conciliar duas posturas que parecem antagônicas, ou seja, a afirmação de que o artista "não é um animador de espetáculos" e a insinuação de que o artista é um prestidigitador. Por outro lado, convém levar em conta que Tchekhov, às vezes, para sublinhar uma asserção, recorre, nas cartas, a hipérboles.

Quanto à sua obra ficcional, se a narrativa se desenvolve na esfera reduzida da realidade cotidiana, as personagens são em geral pessoas comuns que vivem circunstâncias corriqueiras. A conjugação desses elementos parece pouco propícia para que ocorra algo de insólito, para que a história flua em direção de um desenlace forte. Que tipo de efeito então Tchekhov vai obter?

Nos contos humorísticos dos primeiros anos, ele geralmente coloca as personagens em determinadas situações, de modo a desvendar o seu comportamento absurdo. O narrador permanece distanciado, registrando gestos, falas e trejeitos das personagens, e narrando os acontecimentos de forma lacônica, quase neutra. O tipo predominante nessas histórias é o pequeno funcionário, cujo comportamento está condicionado a uma rígida noção de hierarquia. Tchekhov desmascara os contra-sensos desse comportamento, concentra-se sobretudo, como afirma a crítica russa L. P. Perebáilova, "nos paradoxos da psicologia do pequeno funcionário e na natureza social desses paradoxos"¹⁹.

Um exemplo representativo desse tipo de conto é "Camaleão", de 1884. Um inspetor de polícia de província se vê por acaso diante de um incidente e vai atuar como árbitro: o que fazer com um pequeno cão desconhecido que mordera o ourives da cidade?

19. L. P. Perebáilova, "Sobre a Evolução do Humor do Jovem Tchekhov", em Vários Autores, *O Método Criativo de A. P. Tchekhov*, p. 4.

O conceito de justiça em relação ao caso e ao destino do cãozinho vai oscilar de acordo com a suposta condição social do proprietário do bicho. A pequena multidão que assiste ao julgamento vai ter o mesmo comportamento camaleônico do inspetor, ou seja, para um cachorro vadio de uma pessoa qualquer, a aplicação rigorosa da lei, mas para o cãozinho perdido de um figurão, a benevolência, a simpatia.

O interesse do conto está no comportamento contraditório do inspetor e também daqueles que acompanham o caso. Não estará aí o efeito principal da narrativa? O desfecho, aliás previsível, vai apenas reforçar esse efeito que se depreende no decorrer da história.

Mas, às vezes, Tchekhov-humorista, a partir de um fato corriqueiro, recorre a desenlaces insólitos, como no conto "A Morte do Funcionário", de 1883. O incidente que vai desencadear a trama é um espirro de um pequeno funcionário que atinge a careca de um general influente. Insatisfeito com o pedido de desculpas na ocasião, ele vai repetidas vezes à casa do general para justificar seu ato involuntário e acaba sendo enxotado. Essa atitude provoca a sua morte. O final abrupto e quase inverossímil, que explode aparentemente sem obedecer a um princípio de causalidade, serve para sublinhar com exagero a conduta subserviente do pequeno funcionário na Rússia czarista, conduta esta destituída de qualquer lógica. O final é apenas um "incidente" que acentua esse contra-senso.

Por outro lado, ao concluir a narrativa com um desfecho imprevisível e quase sem lógica interna, não estaria aqui Tchekhov transgredindo a causalidade gradativa do argumento? Ou, então, não estaria ele acentuando, através da sátira, que os fatos corriqueiros são capazes de atuar no indivíduo de maneira extremamente intensa? Isso é expresso com sutileza em vários contos não cômicos de 1886 e 1887, tais como "O Acontecimento", "Ninharias da Vida", "O Bilhete Premiado", "O Beijo" etc., cuja narrativa termina num tom rebaixado.

Mas, pelo visto, na década de 1880, Tchekhov não tem uma ideia definida da arquitetura de sua narrativa, como se revela no comentário que faz em 1887 a respeito da peça *Ivanov*: "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" (Carta 10).

Uma opinião mais ou menos semelhante é expressa, em 1888, sobre seus contos mais longos: "[...] o início me sai cheio de promessas, como se eu estivesse começando um romance; o meio é espremido, tímido, e o final é uma espécie de fogos de artifício, como num pequeno conto" (Carta 31).

O efeito de "tapa", de "fogos de artifício", de algo que irrompe inesperadamente, ocorre apenas em alguns contos de juventude, quando predomina a sátira, e o narrador não penetra na consciência das personagens. A sua tendência, já por volta de 1886, é terminar a narrativa num registro menor, realizando no conto algo aproximado daquilo que ele só reconheceria cerca de dez anos depois, a propósito da peça *A Gaiivota*: "Comecei-a forte e terminei em *pianíssimo*, contrariando todas as regras da arte dramática" (carta de 21 de novembro de 1895, para A. S. Suvórin).

Se a imagem "fogos de artifício" diverge da maior parte dos finais de seus contos, escritos a partir de 1886, a constatação de que o "meio é espremido, tímido" parece um equívoco. A tônica de sua narrativa incide justamente sobre o meio, conforme já foi apontado em outros trabalhos²⁰. Isso acontece sobretudo quando prevalece a percepção do herói, e assim os processos psíquicos são esmiuçados.

O narrador, que nos contos humorísticos flagra de fora o comportamento das personagens, vai gradualmente penetrar na consciência do herói, mostrando como os acontecimentos do dia-a-dia repercutem em seu mundo interior.

Mesmo nos contos cujo final é um "tapa" no rosto do leitor, não é na fábula nem no desenlace que está o interesse primordial da narrativa.

No conto "Olhos Mortos de Sono", de 1888, são registradas cerca de vinte e quatro horas da vida de Varka, uma empregadinha doméstica de treze anos, que, além de se ocupar dos afazeres da

casa, à noite cuida do filhinho dos patrões. O cansaço, a vigília forçada, a vontade terrível de dormir, a levam a asfixiar o bebê, em quem ela vê, numa súbita "clarividência", "o inimigo que a impede de viver".

Sem dúvida, esse conto tem um desenlace forte, aproximando-se da teoria de efeito de Poe. Entretanto, a sua intensidade é menor do que a fábula sugere. O que realmente provoca uma impressão forte e profunda é o drama da existência de Varka. As tristes lembranças e fantasias noturnas, que brotam de sua mente cansada, o trabalho penoso durante o dia, o esforço para se manter acordada à noite, que o narrador lacônico registra, concorrem decisivamente para acentuar esse efeito, que se extravasa no meio da narrativa. Em consequência disso, o desfecho "forte" perde a sua intensidade.

Referindo-se à forma de Tchekhov introduzir um assassinato ou um suicídio, o crítico russo A. P. Tchudakóv escreve: "O acontecimento trágico ocorre de uma maneira acentuadamente cotidiana, numa entonação neutra e tranqüila"²¹. Por essa razão, segundo o crítico, "o acontecimento parece imperceptível no plano geral da narrativa"²². Talvez porque Tchudakóv esteja interessado em demonstrar que a narrativa de Tchekhov é regida pelo princípio de casualidade, ele não leva em conta que há também um deslocamento de efeito. O fato trágico visível é sombreado pela pequena tragédia difusa que emana da situação do indivíduo no mundo que o cerca, de suas relações com os fatos do cotidiano. E isso aflora no miolo da narrativa, como em "Olhos Mortos de Sono" e também em "Volódia", que termina com o suicídio do herói.

Aliás, o conto "Volódia", publicado pela primeira vez em 1887, com o título "Seu Primeiro Amor", tinha inicialmente um outro desfecho. Tchekhov depois o modificou, levando em conta a onda de suicídios de jovens que estava ocorrendo na Rússia, e atendendo a uma sugestão de Grigoróvitcli para que trabalhasse nesse tema (Carta 18). Basicamente, a história é a mesma: um rapazinho feio

20. V. Nádia B. Gotlib, *Teoria do Conto*, pp. 47-48, e Boris Schnaiderman, "Por Falar em Conto", *op. cit.*

21. A. P. Tchudakóv, *A Poética de Tchekhov*, p. 220.

22. *Ibidem*, p. 223.

e taciturno, que vai acumulando uma série de pequenos sofrimentos na casa de campo de parentes ricos – a sua declaração de amor a uma amiga da mãe, comentada entre os adultos em tom leviano, a iminência de repetir de ano na escola, a aparência canhestra, que é motivo de chacota, e a revolta contra a mãe pela sua vida de parasita social. Na primeira versão, o conto termina com uma insinuação de protesto de Volódia contra a mãe, ao voltarem da casa de campo. Na versão final, Tchekhov inclui uma cena em que Volódia tem sua primeira relação sexual com a amiga da mãe, o que lhe causa desgosto e asco, e o seu suicídio inesperado. Não há uma preparação visível que dê ao argumento e ao desfecho o “indispensável ar de conseqüência e causalidade”, como quer Poe. Mas certamente o acúmulo dos pequenos sofrimentos isolados num jovem exacerbadamente sensível aponta para uma causalidade interna, perfeitamente compatível com o que pode acontecer na realidade empírica. O desfecho repentino e rápido, como “fogos de artifício”, é a manifestação suprema da revolta do jovem contra a sua situação no mundo.

Se a segunda versão de “Volódia” mostra como a conjugação de pequenos fatos desagradáveis é capaz de destruir uma vida, a primeira redação do conto reflete melhor o movimento da narrativa tchekhoviana, que tende a se aglutinar no meio e a se diluir no desfecho. A desarmonia de Volódia consigo próprio e com o seu ambiente, acentuada no decorrer de breves episódios, manifesta-se, no final, através de um protesto frágil e inócuo.

Ao dizer, em tom de queixa, que, em sua narrativa, “o meio é espremido, tímido, e o final é uma espécie de fogos de artifício”, Tchekhov parece não se dar conta do resultado que obtém. Aliás, a perspectiva que ele revela em outras cartas do mesmo período, certamente, pressupõe um tipo de composição que não se concilia com o que ele constata acima.

Num primeiro momento, ele escreve a Suvórin, em defesa do final do conto “Luzes”:

Já está na hora de as pessoas que escrevem [...] perceberem que neste mundo não se compreende nada [...]. Mas se um artista [...] declarar que não compreende

nada do que vê, só isto já constituirá um grande saber no domínio do pensamento e um passo avante (Carta 25).

Sem o extremismo que se revela inicialmente, alguns meses depois, em outra carta a Suvórin, ele formula com precisão: “Ao exigir do artista uma atitude consciente em relação ao seu trabalho, você tem razão, mas confunde dois conceitos: a *solução do problema* e a *colocação correta do problema*. Apenas o segundo é obrigatório para o artista” (Carta 31).

Essas observações, feitas a propósito das idéias expressas na obra e da postura do autor, podem ser aplicadas à organização da narrativa, ao final aberto, reticente. Ademais, se a história propriamente dita não é objeto de discussão, as idéias conclusivas e orientadoras, predominantes na tradição literária russa, são refutadas. Entretanto, ao focalizar, em sua obra, a problemática da relação do homem consigo próprio e com o mundo que o cerca, Tchekhov, não raro, volta-se para a esfera das idéias, através das reflexões ou da fala da personagem central, que busca um caminho para a solução de seus conflitos existenciais. Em tais circunstâncias, tanto o herói como o narrador concluem que não há uma resposta definitiva para os problemas que se delineiam, e os conflitos não são resolvidos na obra. Aliás, mesmo quando o herói pensa ter atingido um ponto de equilíbrio em relação aos seus conflitos, o narrador deixa insinuada uma interrogação. Isso, evidentemente, imprime um caráter de “não-acabamento” à narrativa.

Os contos “Uma Crise”, de 1888, e “Uma História Enfadonha”, de 1889, exprimem com especial relevo essa postura. Ambos se concentram nas tentativas frustradas do homem na busca de soluções para os problemas que o atormentam.

Ao terminar o conto “Uma Crise”, Tchekhov escreve a Plechtchéiev: “Como médico, parece-me que descrevi corretamente um sofrimento moral, de acordo com todas as regras da ciência psiquiátrica” (Carta 36).

As palavras do autor sugerem que seu objetivo é acompanhar os processos psíquicos por que passa a personagem em estado de exacerbação. Este parece ser um dos traços dominantes do conto.

Trata-se dos conflitos vividos pelo estudante Vassíliev, um jovem extremamente suscetível, após seu primeiro contato com o mundo da prostituição. Chocado diante dessa realidade, que se apresenta muito pior e mais complexa do que ele imaginara através de leituras e relatos de amigos, Vassíliev se enreda na busca torturada e inútil de uma solução para esse problema social. O seu sofrimento, que tem uma origem concreta, transforma-se em angústia e desespero generalizados, prenunciando o suicídio iminente. No clímax desse processo de tortura mental, ocorrem-lhe duas saídas: a morte ou a superação da crise, que ele já sofrera mais de uma vez, em outras circunstâncias. Apesar desta última insinuação, tudo parece concorrer para que o suicídio se concretize. Entretanto, depois de um acesso de choro irrompido no consultório de um psiquiatra, que lhe dá “umas gotas para beber”, Vassíliev supera a crise e vai “preguiçosamente para a universidade”.

O final “pianíssimo” reflete uma calmaria passageira, abrindo a perspectiva de novos conflitos. Isto, aliás, é insinuado pelo narrador, que diz: “Tinha nas mãos duas receitas: numa figurava brometo de potássio, na outra morfina... E ele já os tomara antes!” (*As Três Irmãs. Contos*, p. 238). Vassíliev, que possui uma capacidade excepcional de “refletir em sua alma a dor alheia”, está sujeito a novas crises, provocadas por outros estímulos.

A respeito da trajetória da personagem, é bastante discutível a observação do ensaísta russo V. B. Katáiev, segundo a qual o herói de “Uma Crise” vive duas etapas, a “excitação” e o “cansaço”, num processo semelhante ao exposto por Tchekhov para caracterizar a personagem central da peça *Ivanov*²³. Embora haja afinidades na maneira de ser dos dois heróis, a julgar pela descrição que o escritor faz de Ivanov quando jovem (Carta 40), Vassíliev, em pouco mais de vinte e quatro horas, perfaz um caminho bem mais sinuoso, cujo final não corresponde a “cansaço”, e sim ao alívio temporário de um estado de crise.

Por outro lado, pode-se afirmar que a figura de Vassíliev se ajusta parcialmente à descrição que Tchekhov faz do jovem suíci-

23. Cf. V. B. Katáiev, *A Prosa de Tchekhov. Problemas de Interpretação*, p. 81.

da russo: “[...] a fraqueza física, o nervosismo, [...] a sede ardente de vida e de verdade, os sonhos com uma atuação ampla [...], a análise inquieta, a pobreza de conhecimentos, ao lado do vôo largo do pensamento” (Carta 21).

Aliás, o perfil que Tchekhov esboça dos jovens suicidas da época e a caracterização exaustiva que ele faz de Ivanov, além dos indícios sobre “Uma Crise” (Cartas 28 e 36), refletem bem sua preocupação com a análise das motivações e estados psíquicos subjacentes na conduta das personagens representadas.

O historiador da literatura russa D. S. Mirsky assinala que a narrativa de Tchekhov é a “biografia” de um estado de espírito, que se revela sob a influência de insignificantes “picadas de agulha”, mas que em essência reflete uma causa muito profunda, fisiológica ou psicológica²⁴. Mirsky define com propriedade muitas das narrativas tchekhovianas. Contos como “Olhos Mortos de Sono”, “Volódia” e “Uma Crise”, por exemplo, representam, basicamente, a biografia de um estado de espírito que se expõe através de “picadas de agulha” ou de um “choque” provocado por um fato universalmente aceito ou tolerado (“Uma Crise”).

E “Uma História Enfadonha”, de 1889, é eminentemente a biografia do estado de espírito do professor Nicolai Stiepânovitch numa determinada fase de sua vida. O próprio autor sublinha esse aspecto ao insinuar, com humor, para Plechtchéiev: “Na minha novela não há apenas dois estados de espírito, e sim quinze” (Carta 50).

Mais do que em qualquer outra de suas narrativas, a atenção do escritor converge inteiramente para os meandros das reflexões da personagem, conforme explica a Plechtchéiev: “Essas reflexões são fatais e necessárias [...]. Elas caracterizam o herói, o seu estado de espírito e os subterfúgios que ele usa para si próprio” (Carta 51).

De fato, é praticamente impossível resumir a linha da ação exterior, que se circunscreve ao cotidiano de Nicolai Stiepânovitch, pois a maior parte do conto se organiza em torno de suas reflexões, o que é facilitado por se tratar de uma narrativa na primeira

24. Cf. D. S. Mirsky, *Histoire de la littérature russe*, p. 422.

pessoa, extraída das anotações da personagem, como indica o subtítulo (“Das Memórias de um Homem Idoso”).

Ciente de que vai morrer em breve, Nicolai Stiepânovitch, renomado professor de medicina, reflete sobre si e sobre a sua vida familiar e profissional, que ele tanto prezava no passado e que, agora, só lhe causa perplexidade e exasperação. Com raras exceções, como Kátia, de quem é tutor e por quem continua nutrido um afeto genuíno, todos os que o cercam são submetidos a uma análise amargurada e irônica. No decorrer de suas reflexões, Nicolai Stiepânovitch vai revelando uma profunda angústia existencial e isolamento interior. Ademais, apesar de sua fama de cientista e didata brilhante, ele se dá conta de que é incapaz de transmitir lições de vida para si e para os que lhe são próximos, especialmente Kátia, que tem grande necessidade de apoio moral. Finalmente, conclui que lhe falta uma “idéia geral”, uma visão unificadora que sintetize e dê sentido à sua existência. O desfecho se dá num registro baixo, quase inaudível: Nicolai Stiepânovitch, com uma emoção contida e sem resposta alguma para os problemas que o afligem, observa, em silêncio, Kátia se afastando frustrada, depois de recorrer a ele, talvez pela última vez, em busca de orientação para a sua vida sem perspectiva.

A narrativa é construída em perfeita sintonia com algumas posições adotadas por Tchekhov em cartas.

Sendo o cerne do conto as reflexões, os questionamentos e o estado de espírito do velho professor, os acontecimentos exteriores, corriqueiros e fragmentários, atuam como referenciais da ação interior²⁵. Portanto, o argumento “externo” ajusta-se de forma exemplar à afirmativa de que “a fábula pode estar ausente” (Carta 44). Na ação interior ressoa a frase: “Neste mundo não se compreende nada” (Carta 25). Esta é a conclusão a que parece chegar Nicolai Stiepânovitch ao reconhecer a impossibilidade de resolver os pequenos e grandes problemas da existência, visto que as soluções

baseadas em conceitos universalmente reconhecidos como válidos não passam de lugares-comuns enganadores ou insuficientes. E em toda a narrativa ecoa um dos princípios básicos da estética do escritor, ou seja, “a colocação correta do problema”, sem, no entanto, solucioná-lo (Carta 31), o que, aliás, concorre para o final aparentemente inacabado ou “pianíssimo”.

Embora a narrativa se desenvolva nos movimentos da consciência de Nicolai Stiepânovitch, em seus conflitos íntimos, não parece muito convincente o ponto de vista da crítica E. Polótskaia, para quem o predomínio da ação interior na prosa de Tchekhov torna desnecessário que os acontecimentos exteriores sejam conduzidos até o “fim”, pois a “*composição da obra dirige-se para a solução do conflito interior*” (grifo meu). Para ilustrar este ponto de vista, ela cita “Uma História Enfadonha”, dizendo que Tchekhov interrompe a narrativa quando fica evidente para o leitor que o drama espiritual do professor está terminado – não dá para ir mais adiante. Acrescenta ainda que, no plano da ação exterior, é indiferente o destino da personagem, porque a história de sua alma já se esgotou²⁶. Não é possível concordar com essas observações, pois ainda que o eixo da narrativa seja o conflito interior da personagem, seus problemas não são resolvidos nos limites da obra, e o desfecho em geral é inconcluso. No caso de “Uma História Enfadonha”, as questões existenciais do velho professor continuam latentes no final interrompido. Aí se acentuam também sua solidão e impotência diante dos enigmas da vida. Não há, porém, indícios de que a “história de sua alma” esteja esgotada ou não.

Mas se a pouca relevância da fábula e a abertura final decorrem naturalmente do enfoque do mundo interior da personagem, em determinados momentos de seu cotidiano, essa característica, isto é, argumento exíguo e desfecho aberto, manifesta-se também em “A Estepe” (1888), cuja narrativa não conflui primordialmente para a sondagem de uma consciência.

25. Tchudakóv afirma, com razão, que, no mundo tchekhoviano, a idéia não está desvinculada da materialidade do cotidiano e de suas circunstâncias particulares (cf. A. P. Tchudakóv, *A Poética de Tchekhov*, p. 261).

26. Cf. E. Polótskaia – “O Realismo de Tchekhov e a Literatura Russa do Fim do Século XIX e Início do Século XX (Kuprin, Búnin, Andréiev)”, em Vários Autores, *O Desenvolvimento do Realismo na Literatura Russa*, v. 3, p. 91.

De acordo com as cartas do escritor, sua intenção é recriar a estepe com todas as suas particularidades. Para Grigoróvitch, ele escreve:

Estou retratando a planície, a vastidão lilás, os criadores de ovelhas, os judeus, os popes, as tempestades noturnas, as estalagens, os comboios, os pássaros da estepe etc. Cada capítulo constitui um conto à parte, e todos os capítulos estão ligados em íntima relação, como as cinco figuras da quadrilha. Estou me esforçando para que eles tenham o mesmo aroma e o mesmo tom, o que poderei conseguir mais facilmente por haver uma personagem que atravessa todos os capítulos (Carta 18).

Apesar da autocrítica feita nessa mesma carta, em que qualifica sua novela de “uma enciclopédia da estepe”, ele acrescenta: “Pode ser que ela abra os olhos de meus contemporâneos e lhes mostre quanta riqueza, quantas jazidas de beleza permanecem ainda intactas e como ainda são estranhas ao artista russo”.

E ao enviar a novela a Plechtchéiev, ele escreve: “O argumento da ‘Estepe’ é insignificante [...]. Enquanto eu escrevia, sentia perto de mim o cheiro de verão e da estepe” (Carta 20).

Por essas e outras afirmações contidas em seu epistolário, Tchekhov parece visar primordialmente a representação da estepe e de seus raros habitantes, atribuindo à personagem “principal”, Iegóruchka, a função de imprimir uma certa unidade às diferentes cenas que surgem nessa incursão pela natureza. A julgar pelo objetivo expresso pelo autor e pelo resultado da novela, “A Estepe” talvez ocupe um lugar isolado em sua obra de ficção.

Aliás, Tchekhov demonstra uma certa perplexidade diante de seu texto, comentando: “[...] no conjunto, está saindo algo estranho e excessivamente original” (Carta 18). Em outra carta, ele reafirma: “Ela tem algo de estranho [...]” (Carta 19). Acentua também que o “argumento é insignificante” (Carta 20). Por que justamente tal afirmação, se sua tendência, como narrador, é reduzir o *status* da fábula? Não seria esta uma alusão ao papel secundário que o herói desempenha ao longo da narrativa? Ademais, o título “A Estepe” sugere um quadro descritivo, embora o subtítulo seja “História de uma Viagem”, como que anunciando um percurso cheio de aventuras.

Em oito capítulos, sem incidentes notáveis, é relatada a viagem de Iegóruchka, um menino de nove anos, que deixa a sua pequena cidade de província com destino à cidade grande, onde ingressará no ginásio. Inicialmente, Iegóruchka viaja numa velha carruagem, aos cuidados do tio, comerciante de lã, e do pope Cristófor, velho amigo da família. Depois, como seus acompanhantes precisam tratar de negócios na região, ele é confiado a um dos condutores de um comboio de lã, que também atravessa a estepe em direção à cidade. Com novos companheiros, gente rude da estepe, ele prossegue a viagem até o final do percurso, onde encontra o tio e é instalado na casa de uma conterrânea.

Na realidade, a personagem central da narrativa é a estepe. A natureza, seus poucos habitantes, as histórias fantásticas e lendas que a povoam, espraiam-se por sete capítulos. Com exceção de alguns poucos diálogos e relatos fantásticos de personagens marginais, a paisagem e os pequenos acontecimentos são vistos ora por Iegóruchka, ora pelo narrador que o acompanha, desenvolvendo ou complementando as impressões do pequeno viajante. Nada de especial acontece nesse percurso. O encanto da narrativa está na apreensão da magia, dos mistérios, do pulsar da estepe, através de dois pontos de vista, de dois timbres, que se alternam e às vezes se fundem.

Embora o mundo interior de Iegóruchka, seu estado de espírito, manifeste-se em alguns momentos dessa “longa” viagem de quatro dias, o menino, fundamentalmente, atua como um observador ingênuo, cuja percepção imprime vivacidade e frescor às imagens, que depois o narrador invisível amplifica, tornando mais denso e complexo o mundo representado: a estepe e a vida da estepe.

Por sinal, é bastante significativo o fato de Tchekhov, por volta de 1900, ao incluir “A Estepe” em suas *Obras Reunidas*, ter eliminado ou reduzido justamente os trechos em que a narrativa converge para o fluxo dos pensamentos de Iegóruchka, deixando quase intactas as passagens descritivas.

Mas, ainda que deixando o mundo interior do herói em segundo plano, Tchekhov não se afasta de um de seus princípios estéticos básicos: apresentar os problemas sem resolvê-los.

Nas inflexões do narrador diante da natureza, parece ressoar, com insistência, a frase: “Neste mundo não se compreende nada”. Por outro lado, convém lembrar que, imediatamente depois de concluir “A Estepe”, ele escreve a Grigoróvitch, a propósito da representação literária do suicida russo: “Toda a energia do artista deve estar concentrada em duas forças: o homem e a natureza. [...] A amplidão é tanta que o pobre homenzinho não tem forças para se orientar [...]” (Carta 21). É justamente a natureza, imensa e enigmática, que o seu olhar perscruta na maior parte da novela.

Quanto a Iegóruchka, ele só vai ser realmente objeto principal de representação no oitavo capítulo, onde prevalecem as cenas dramatizadas: o reencontro com os antigos companheiros numa estalagem da cidade, a forte gripe que o deixa febril e prostrado por uma noite, os conselhos que recebe do pope Cristófor, a ida com o tio à casa que o abrigará, o encontro com a nova tutora, amiga de infância da mãe, a partida discreta dos acompanhantes. E só no penúltimo parágrafo a narrativa converge inteiramente para o interior do menino, que, entre lágrimas, olha pela janela do novo lar e vê o tio e o pope Cristófor desaparecerem numa esquina, sentindo que, junto com esses dois homens, está desaparecendo, para sempre, toda a sua vida passada. Para completar, o narrador acrescenta: “[...] e com lágrimas amargas, ele acolheu a vida nova e desconhecida que, agora, se iniciava”. E, em parágrafo à parte, arremata a novela com a pergunta: “Como é que será essa vida?” (O.C.C. Obras, v. 7, p. 104).

Mais do que em qualquer outra narrativa de Tchekhov, há nessa novela uma verdadeira subversão dos padrões do gênero, quanto à unidade de efeito: seu desenvolvimento, dirigido sobretudo para a representação da estepe, onde o menino ocupa a posição discreta de testemunha, não parece concorrer decisivamente para o desfecho, em que a figura de Iegóruchka irrompe em primeiro plano, no limiar de um futuro nebuloso.

À primeira vista, esse final sugere a continuação da novela, como pretendia o escritor, ao afirmar: “Escrevi-a intencionalmente de maneira que dê a impressão de um trabalho inacabado” (Carta 21).

Mas de acordo com a tendência de Tchekhov, o final de “A Estepe” não surpreende, pois, como já foi visto, prevalece em sua narrativa o desfecho “inacabado”, reticente, propondo uma interrogação. Esta característica também marcará fundamentalmente sua obra ulterior.

Por exemplo, no conto “Minha Mulher” (“Jená”) de 1892, quando os conflitos que se configuram na narrativa parecem ter sido resolvidos, o narrador-protagonista conclui: “O que acontecerá depois, eu não sei” (O.C.C. Obras, v. 7, p. 449).

A novela “Três Anos”, de 1895, propõe, em seu final, um futuro pontilhado de interrogações: “Laptev [...] pensava que talvez ainda lhe restasse viver uns treze ou trinta anos... E o que teria que suportar durante esse tempo? O que o futuro nos reserva? E pensava: ‘Vivamos e vejamos’” (O.C.C. Obras, v. 9, p. 91).

Em “A Dama do Cachorrinho”, de 1899, o último parágrafo sugere igualmente uma questão a respeito do destino do casal de amantes: “Tinham a impressão de que mais um pouco e encontrariam a solução, e, então, começaria uma vida nova e bela; todavia, em seguida, tornava-se evidente para ambos que o fim ainda estava distante e que o mais difícil e complexo apenas se iniciava” (*A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*, p. 325).

O caráter aberto, interrogativo, da maior parte dos contos de Tchekhov surpreendia ou suscitava reprovações da crítica de seu tempo, conforme atestam diversas resenhas escritas no final dos anos 80 e inclusive na década de 1890.

Embora, no limiar dos anos 90, o seu talento fosse plenamente reconhecido, e ele já ocupasse uma posição de destaque entre os escritores da nova geração, a sua maneira de narrar não era assimilada com naturalidade por grande parte da crítica.

Em dezembro de 1888, o crítico A. I. Védenski, publicava um artigo no jornal *Rússkie Védomosti* (*Diário Russo*), dizendo que todos os males de Tchekhov estavam “na sua incapacidade ou falta de vontade de escrever da maneira exigida pela teoria artística”²⁷. Aí parece se refletir, de forma lapidar, o ponto de vista predominante.

27. Apud A. P. Tchudakóv, *A Poética de Tchekhov*, pp. 175-176.

Mesmo nos anos 90, muitos críticos poderiam subscrever a resenha sobre a novela "Três Anos", publicada em 1895 na revista *Rússkoe Obozrénie* (*Panorama Russo*). Dizia o autor da resenha:

A velha e eterna regra que diz que toda obra de arte deve ter começo e fim não é absolutamente destituída de bom senso [...] a vida de todo homem consiste, em essência, numa série de episódios, mais ou menos isolados, que possuem início, desenvolvimento e fim, e que, por isso, podem servir de temas para novelas e contos [...]. Trata-se de regras elementares, porém sensatas e sólidas, forjadas através de uma experiência milenar, e ninguém, por mais bem dotado que seja, conseguirá rompê-las impunemente. Nem mesmo o sr. Tchekhov podia rompê-las impunemente²⁸.

A estranheza que a obra de Tchekhov causava na crítica é, sem dúvida, um indício precioso para se perceber o caráter inovador de sua poética. Mas é preciso ter em mente que as recriminações feitas à forma fragmentária e inconclusa de sua narrativa estavam, em certa medida, relacionadas com a opinião geral de que seus escritos eram destituídos de idéias filosóficas e sociais definidas, o aspecto mais visado pelos contemporâneos. Não conseguindo ver em sua obra uma postura ideológica clara, e nem mesmo, em contrapartida, uma narrativa estruturada numa seqüência causal visível, em torno de um acontecimento significativo que despertasse interesse enquanto fábula, a crítica, pelo visto, julgava-o duplamente transgressor de suas concepções literárias, baseadas na tradição.

Já em nosso século, mais precisamente, em 1919, Virginia Woolf, ao propor a liberdade na escolha de temas e na forma de expressão para a composição do romance moderno, escreve:

Apenas um moderno, apenas, talvez, um russo podia sentir o interesse da situação criada por Tchekhov em seu conto "Gussev". [...] O acento é colocado em lugares tão inesperados, que inicialmente parece não haver nenhum acento; depois, [...] acabamos vendo como a história é completa, profunda e como, em perfeita obediência à sua visão, Tchekhov escolheu isto, aquilo e mais aquilo, fazendo disso um todo para compor algo novo. [...] E como nos ensinaram que um

28. *Idem*, p. 226.

conto deve ser breve e ter conclusão, não temos a certeza se esse, que é vago e não tem conclusão, pode ser chamado de conto²⁹.

Embora a estrutura aberta da narrativa tchekhoviana seja reconhecida como uma contribuição decisiva para a prosa do século XX, os pesquisadores russos adotam pontos de vista diversos a respeito do que está subjacente nessa forma de narrar.

Para V. B. Katáiev, o argumento de Tchekhov é, em geral, determinado pelo despertar da consciência da personagem em relação à vida e pela conseqüente busca de uma orientação no mundo em que vive³⁰. Daí decorre a trajetória do herói: ele descobre o caráter ilusório de suas concepções anteriores a respeito da realidade que o cerca, é impelido para uma "outra vida", mas percebe que novos problemas inevitavelmente surgirão. E o seu processo de busca da "verdade autêntica" não se esgota nunca³¹. Conclui-se, portanto, que, segundo Katáiev, os finais abertos refletem a impossibilidade de o herói encontrar uma solução adequada para a sua vida, ou a complexidade dos novos caminhos que se delineiam.

De acordo com A. P. Tchudakóv, a estrutura da narrativa tchekhoviana é regida pelo princípio de casualidade, ou seja, "a base da fábula consiste num episódio concreto, representado com toda a sua casualidade individual. Os episódios não são escolhidos de acordo com o que é essencial para o todo, os acontecimentos, em geral, não têm resultado, os destinos não são acabados. Tudo isso cria a impressão da não-seleção, de busca da complexidade caótica da vida"³².

Defendendo esse ponto de vista, Tchudakóv vê, nos finais abertos, "um dos meios para criar o 'efeito de casualidade'"³³. Mesmo quando a narrativa termina com um resultado definido, segundo o crítico, o enredo é construído de tal forma que se tem a impres-

29 Virginia Woolf, "Le Roman moderne", em *L'Art du roman*, p. 18.

30 Cf. V. B. Katáiev, *A Prosa de Tchekhov. Problemas de Interpretação*, p. 24.

31 *Idem*, p. 185.

32 A. P. Tchudakóv, *A Poética de Tchekhov*, pp. 227-228.

33 *Idem*, p. 227.

são de que esse resultado se dilui no fluxo dos acontecimentos pouco significativos.

A crítica I. P. Viduétkskaia, aceitando parcialmente o princípio de casualidade sustentado por Tchudakóv, diz que se trata, porém, de uma "casualidade" aparente. "O acaso é cuidadosamente escolhido, a fim de criar, na obra, a ilusão de não-seleção dos fatos da vida."³⁴ E com o objetivo de criar a mais perfeita ilusão de realidade "o escritor entra na vida do herói num momento qualquer, mostra um fragmento dela e, de forma igualmente imperceptível, vai embora. Os finais típicos de Tchekhov, que não resolvem nada e que não arrematam o argumento, criam no conto a impressão do não-acabamento da vida"³⁵.

Pode-se acrescentar, ainda, a opinião, já mencionada, de E. Polótskaia, segundo a qual a ação exterior do argumento não precisa chegar até o "fim", porque "a composição da obra dirige-se para a solução do conflito interior"³⁶ da personagem.

Grosso modo, esses quatro pontos de vista partem de duas perspectivas diferentes para caracterizar a narrativa de Tchekhov, enquanto fábula e enredo:

1. Ela é orientada pelos conflitos interiores do herói. (Segundo Katáiev, os conflitos não são plenamente solucionados, ao passo que, para Polótskaia, eles chegam a uma conclusão.)

2. Ela recompõe, através de um período qualquer da vida do herói, o fluxo caótico da realidade empírica. (O que Tchudakóv aponta como sendo o acaso expresso na obra, Viduétkskaia complementa, salientando que o "acaso" decorre de uma rigorosa seleção, com o objetivo de criar a ilusão de realidade.)

Exceto a conclusão de Polótskaia, que é bastante discutível, como já foi apontado, essas duas perspectivas, baseadas no estudo imanente da obra, aproximam-se de duas tendências, já mencionadas, expressas por Tchekhov em cartas.

34. I. P. Viduétkskaia, "Formas de Criar Ilusão de Realidade na Prosa de Tchekhov Maduro", em Vários Autores, *No Laboratório Criativo de Tchekhov*, p. 291.

35. *Idem*, pp. 290-291.

36. E. Polótskaia, *op. cit.*, p. 91.

No ponto de vista adotado por Katáiev, parece refletir-se a opinião do autor de que "neste mundo não se compreende nada" e de que o escritor deve colocar corretamente o problema, sem a necessidade de lhe dar uma solução.

Independentemente do radicalismo de Tchudakóv em sua defesa do princípio de casualidade na obra de Tchekhov, tanto ele quanto Viduétkskaia dão a impressão de terem sido subliminamente orientados, em suas afirmações, pela frase do escritor: "A literatura artística é denominada artística porque descreve a vida tal como ela é na realidade". Pode-se também remeter as conclusões dos dois pesquisadores às observações de Tchekhov feitas em 1896, reproduzidas pelo escritor I. N. Potápenko: "Não é necessário nenhum argumento. Na vida não há argumentos. Nela, tudo está misturado – o profundo e o superficial, o grandioso e o insignificante, o trágico e o cômico"³⁷. Daí também o caráter fragmentário de sua narrativa.

Sem dúvida, essas duas posturas de Tchekhov refletem-se fundamentalmente na composição do texto literário, sobretudo a partir de 1888. O escritor escolhe um fragmento da vida do herói, penetra em sua consciência. Esta vai aos poucos mostrar como os pequenos fatos cotidianos afetam seu "eu" mais profundo, levando-o a problematizar a sua vida e o mundo familiar em que vive, a procurar uma solução para seus conflitos. Analogamente à realidade empírica, o universo da obra é em geral fragmentário, e as questões que se configuram na mente da personagem, ou permanecem insolúveis, ou sua solução é o prenúncio de outros desdobramentos.

Por outro lado, em alguns contos, cujo final corresponde à morte do herói, como, por exemplo, "Enfermaria nº 6" (1892) e "O Bispo" (1902), a continuidade do fluxo da vida, indiferente ao destino da personagem, é insinuada através de um breve epílogo.

Apesar do caráter genérico e vago de sua observação de que a literatura deve descrever "a vida tal como ela é na realidade", este ponto de vista o impele a formular, com bastante ousadia, em

37. I. N. Potápenko, "Alguns Anos com A. P. Tchekhov", em Vários Autores, *A. P. Tchekhov suas Reminiscências dos Contemporâneos*, p. 351.

1889: “O enredo deve ser novo, ao passo que *a fábula pode estar ausente*” (grifo meu). A segunda parte desse enunciado se tornaria mais explícita quanto à relação realidade/narrativa, no comentário feito em 1896 a Potápenko, ou seja, de que na vida não há argumentos, nela tudo se mistura. Esta mesma perspectiva estaria subentendida no conselho dado, por volta de 1895, ao escritor Ivan Búnin: “Na minha opinião, depois de se escrever um conto, deve-se cortar o começo e o fim. É aí onde nós, os escritores, mais mentimos...”³⁸ Expressando-se da maneira imprevista que lhe era às vezes peculiar, ele aponta o artificialismo dos preâmbulos e desenlaces convencionais, visto que eles não refletem a realidade empírica, onde os acontecimentos surgem sem muitos preparativos e terminam sem apoteose ou, ainda, sugerem continuidade.

A conjugação realidade/obra, que se expressa, em seus primeiros contos, através de um enfoque satírico do comportamento de tipos sociais em situações corriqueiras, aos poucos passa a receber um tratamento diferente: a personagem central adquire consciência e revela, através de pequenos estímulos do cotidiano, a sua relação com a vida e com os outros. A narrativa torna-se mais fragmentária, traduzindo a descontinuidade dos acontecimentos e dos processos mentais. O narrador apresenta de chofre um determinado período da vida do herói, geralmente deixa que os fatos sejam apreendidos pela percepção de sua personagem, e encerra a narrativa com a insinuação de que a vida continua e a realidade é inesgotável.

Quanto às afirmações de que “neste mundo não se compreende nada” e de que o “escritor deve se restringir à *colocação correta do problema*”, não sendo de sua competência a tarefa de encontrar a solução, além de serem um protesto direto contra o papel doutrinário do escritor, proclamado pelos seus contemporâneos, elas parecem refletir a postura existencial que regula a composição: o reconhecimento do caráter instável e precário da percepção, dos sentimentos e das idéias, o que dificulta a sua síntese. Daí, os conflitos, que se acumulam no meio da narrativa,

38. I. Búnin, “Tchekhov”, em Vários Autores, *A. P. Tchekhov nas Reminiscências dos Contemporâneos*, p. 512.

não serem plenamente resolvidos, ou os resultados serem provisórios, e, conseqüentemente, os finais se configurarem reticentes ou interrogativos.

A maneira de Tchekhov apresentar os conflitos encontra eco na realidade representada: complexa e esquivada, embora simule transparência e estabilidade, ela não oferece parâmetros seguros para conclusões e resultados definitivos. Essa realidade concorre fundamentalmente para desconcertar e desorientar o herói, cujo mundo interior é desvendado ao longo da narrativa.

Tal perspectiva torna quase impraticável tanto uma literatura de idéias acabadas, como queriam seus contemporâneos russos, quanto uma narrativa constituída de início, meio e fim demarcados, como pregava a tradição.

Ademais, o conceito de Tchekhov sobre a relação realidade/obra dificilmente se adaptaria à formulação feita por E. A. Poe, na década de 1840, pois para tanto seria necessário acreditar numa hierarquia de fatos significativos concorrendo para um determinado fim³⁹. Assim como a realidade exterior e o mundo interior do homem são fluidos e contraditórios, a sua narrativa, que pretende captar os movimentos de ambos, resiste aos mecanismos precisos que levam a um “efeito único”.

Entretanto, apesar do caráter transgressivo de seus enredos e de algumas observações pessoais, Tchekhov, não raro, expressa, em cartas, pontos de vista que refletem a sua adesão aos cânones tradicionais do gênero.

Em janeiro de 1888, comentando um conto escrito pelo seu correspondente, I. Leôntiev, ele assinala:

[...] a distância entre os momentos *amar, morrer* e o tiro saiu longa, e o leitor, antes de chegar ao suicídio, descansa [...]. E não se deve deixá-lo descansar. É preciso mantê-lo tenso. [...] As obras grandes, volumosas, têm os seus objeti-

39. Entretanto, a fórmula de Poe seria sistematicamente utilizada nos EUA, mesmo no início do Século XX, por O. Henry, e defendida por alguns críticos americanos. (V. Brander Mathews, “The Philosophy of the Short-Story” (1901), e J. Berg Esenwein, “What Is a Short-Story” (1909), em E. Current-García & Walton R. Patrick, *What Is the Short Story?*, pp. 36-41 e 51-57.)

vos [...] independentemente da impressão geral. Nos pequenos contos, porém, é melhor dizer a menos do que dizer a mais, porque... porque... não sei por quê... (Carta 19).

Em resposta à observação feita por Plechtchéiev de que uma pequena passagem, incluída quase no final de “Uma História Enfadonha”, parecia supérflua e artificial ele alega: “[...] a intuição me diz que no final de uma novela ou de um conto devo concentrar artificialmente no leitor a impressão de toda a obra, e para isso, ainda que ligeiramente, [...] devo me referir àqueles de quem falei antes. Pode ser que eu esteja enganado” (Carta 52).

Esses comentários, que põem em relevo a intensidade de ação e o efeito de totalidade, podem ser adequados à narrativa com uma fábula bem delineada, estruturada nos moldes tradicionais, mas não refletem o desenho do texto tchekhoviano. A ação exterior exígua, os pensamentos digressivos do herói, que passa por diferentes estados de espírito, as circunstâncias “casuais” que coexistem com fatos relevantes, tudo isso contribui para quebrar as engrenagens que produzem a impressão de intensidade e de totalidade, propostas por Poe. Em seu lugar, há uma tensão interna um tanto difusa que acompanha a pulsação do mundo interior do herói e o ritmo da realidade em que ele vive.

A constatação que Tchekhov faz de que a peça *O Silvano* (1889) “assemelha-se a um mosaico” (Carta 48) aplica-se também à sua narrativa, se ela for comparada aos cânones do conto do século XIX. No entanto, apesar da aparente disjunção dos nexos causais, há nela uma unidade mais profunda, que às vezes não se deixa captar à primeira vista.

Essa particularidade, notada por Virginia Woolf, conforme citação anterior, é também salientada, mais recentemente, pelo crítico americano Thomas A. Gullason, que contrapõe a narrativa de Tchekhov às fórmulas mecânicas, fundamentadas na unidade de Poe. Baseando-se no conto “As Groselheiras” (1898), ele escreve: “Essa história parece tão sem arte, sem planejamento, nada mecânica [...]; ela parece não estar indo para lugar nenhum, mas *está indo para todos os lugares*” (grifo meu). Não tem começo, meio e

fim; é apenas um episódio que pende. Aqui Tchekhov demonstra quão flexível a forma do conto pode ser⁴⁰.

A flexibilidade da forma, apontada por Gullason, alia-se à liberdade na escolha do material a ser focalizado, conforme lembram escritores contemporâneos de Tchekhov.

Lídia Avílova reproduz as palavras que ele lhe disse para reforçar seu ponto de vista sobre a desnecessidade das idéias na composição de um conto: “Posso escrever sobre o que você quiser, [...]. Peça-me para escrever sobre esta garrafa, e você terá um conto intitulado ‘Uma garrafa’⁴¹. V. Korolenko, em suas reminiscências sobre Tchekhov, menciona uma afirmação semelhante a propósito de um cinzeiro⁴². N. D. Telechov conta que certa vez (por volta de 1888), tomando chá numa taverna velha, de paredes sujas, Tchekhov lhe disse: “Como é que não há argumentos? [...] Mas tudo é argumento. O argumento está em toda parte. Olhe para esta parede. Parece que nela não há nada de interessante. Mas observe-a e encontrará nela algo peculiar que ninguém ainda notou, e descreva-o. asseguro-lhe que pode sair um bom conto”⁴³.

Essas manifestações podem ser justapostas às duas cartas já mencionadas: “Pode-se escrever até sobre borra de café e impressionar o leitor através de truques” (Carta 8); “O enredo deve ser novo, ao passo que a fábula pode estar ausente” (Carta 44).

Além de insinuar que para a literatura não há necessidade de uma hierarquia de temas, nem de histórias com ação exterior, ele salienta, nas duas cartas, a importância do procedimento construtivo, o que, por sua vez, demonstra que a flexibilidade da forma deve ser produto de uma rigorosa elaboração.

E o como fazer, pelo que se depreende de seu epistolário, está fundamentalmente subordinado à “objetividade”, que ele inúmeras vezes proclama.

40. Thomas A. Gullason, “The Short Story: An Underrated Art”, em Charles E. May, *Short Story Theories*, p. 27.

41. Lídia Avílova, “A. P. Tchekhov em Minha Vida”, em Vários Autores, *A. P. Tchekhov nas Reminiscências dos Contemporâneos*, p. 203.

42. Cf. V. G. Korolenko, “Antón Pávlovitch Tchekhov”, em *idem*, p. 139.

43. N. D. Telechov, “A. P. Tchekhov”, em *idem*, p. 477.

Isso já fica plenamente visível na carta, já citada, de 1883 ao irmão, um verdadeiro manifesto contra a subjetividade. Depois de ridicularizar a subjetividade exposta nos escritos do seu correspondente, ele aconselha, enfático: “[...] é necessário rejeitar aquela impressão particular que a felicidade açucarada causa nas pessoas não exacerbadas... A subjetividade é uma coisa horrível. Ela já é ruim só pelo fato de denunciar o pobre autor da cabeça aos pés” (Carta 1).

Essa recomendação, feita pelo jovem autor desconhecido, não parece muito diferente do conselho dado a Kisseliova, em fins de 1889, a respeito da composição de um conto: “[...] é necessário escrevê-lo de maneira protocolar, sem palavras de lastima [...]. Mas se você derramar um pouco de lágrimas, tirará do argumento o seu rigor e tudo o que nele é digno de atenção...” (Carta 56).

O intervalo de quase sete anos que separa essas duas recomendações não parece ter alterado o seu ponto de vista sobre a necessidade de o escritor ser objetivo. Entretanto, no decorrer desses anos, há uma gradativa evolução e aprofundamento na sua maneira objetiva de lidar com o material a ser representado.

Se em períodos diferentes, ele propõe o distanciamento do escritor diante do objeto de representação, na carta de 1883, reflete-se a veia humorística do jovem Tchekhov, cuja tendência é flagrar de fora o comportamento humano, imprimindo uma nota crítica. Daí ele acrescentar: “Você sabe rir, zombar, ridicularizar tão bem [...]. O material está se perdendo à toa”.

O olhar zombeteiro de Tchekhov se faz sentir na maior parte dos contos da primeira metade dos anos 80 (“O Gordo e o Magro”, “Nos Banhos”, “A Máscara”, “Camaleão”, “Uma Cirurgia” etc.). Só é transmitido ao leitor o comportamento exterior das personagens, através de suas falas, jeitos e trejeitos, captados pelo narrador de forma extremamente sagaz e irônica.

Diferentemente da “objetividade” a que ele se refere na carta de 1883, onde é enfatizado o tratamento humorístico das situações habituais, o que pressupõe uma avaliação crítica bastante aguda, a partir de 1886, quando Tchekhov já não tem compromissos visíveis com o cômico, esse termo parece adquirir uma cono-

tação mais drástica: a rejeição de tudo o que possa insinuar a presença do autor no desenvolvimento da narrativa.

Entre as várias recomendações literárias que faz ao irmão, em 1886, ele inclui:

1. Ausência de palavrorio prolongado de natureza político-sócio-econômica; 2. objetividade total; 3. veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; [...] É melhor evitar a descrição do estado de espírito dos heróis; procure fazer com que ele seja percebido através das ações das personagens... (Carta 4).

A “objetividade total”, expressa de forma tão categórica, corresponde à postura imparcial do escritor diante dos fatos a serem representados. Já não há alusões a um enfoque humorístico. É agora acentuada a “veracidade nas descrições”, um cuidado permanente em Tchekhov enquanto narrador, cujo enunciado, aliás, é breve e contido (a percepção subjetiva, às vezes meio distorcida, do mundo material fica por conta do protagonista). Por outro lado, ao recomendar a eliminação de “palavrorio prolongado” de cunho ideológico, ele já anuncia uma tendência, que, a partir de 1888, será uma verdadeira profissão de fé: a recusa intransigente de doutrinar, seja no plano político, filosófico ou moral. Finalmente, ele se refere ao estado de espírito, que deve ser “percebido através das ações das personagens”, sem que o autor se ponha a descrevê-lo. Aí Tchekhov toca num ponto que já em 1886 começa a adquirir força em sua narrativa: o mundo interior do herói. No entanto, muito pouco do seu procedimento é revelado nessa e em outras cartas. Sem dúvida, o seu narrador é lacônico, não descreve estados de espírito, mas eles não se manifestam necessariamente através das atitudes exteriores da personagem e sim através de sua mente, que se desvenda diante do leitor. O registro apenas externo, como parece ser sugerido, é um recurso que ele utilizava nos contos humorísticos, em que é sublinhado o comportamento insólito do indivíduo na sociedade. Depois, esse tratamento passa a restringir-se à caracterização de personagens secundárias.

Se a “objetividade” se traduz na imparcialidade e na não-interferência do autor no desenvolvimento da narrativa, é em seu nome também que Tchekhov defende o direito de se representar

o reverso sórdido da vida, conforme sugere uma carta de 1887, a Maria Kisseliová. Em resposta à recriminação de que seu conto "O Límio"* mostra apenas um "monte de estrume", entre outras coisas, ele escreve:

Nada na terra é impuro para os químicos. O escritor deve ser tão objetivo quanto um químico. Ele deve renunciar à subjetividade da vida cotidiana e saber que os montes de estrume desempenham um papel muito respeitável na paisagem, e que as paixões ruins são tão inerentes à vida quanto as boas (Carta 6).

A reivindicação enérgica do direito de se apropriar de assuntos considerados obscenos e a proclamação da "objetividade total" (Carta 4), tomadas isoladamente, levariam a incluí-lo entre os defensores do realismo-naturalismo, o que não lhe faz justiça.

A sutileza e as nuances de sua prosa dificilmente se compatibilizariam com a realidade em "estado bruto" buscada por um Zola. Por isso, talvez, o crítico francês Michel Cadot observa que "poucos escritores, com o recuo do tempo, parecem tão pudicos quanto esse partidário da verdade sem fardos"⁴⁴.

Mas, sem dúvida, as tendências científicas dos anos 80, aliadas à sua formação médica, não poderiam deixar de marcá-lo e, conseqüentemente, contribuir para a ênfase que ele dá à objetividade. Entretanto, a maneira exata e veraz como ele ilumina suas personagens não corresponde aos métodos científicos dominantes, e sim a um critério baseado na individualização de cada caso, sem conclusões generalizadoras, numa reinterpretação, talvez, das diretrizes médicas propostas pelo professor Zakhárin, de quem Tchekhov havia sido aluno⁴⁵.

E se de um lado ele refuta a "campanha" do escritor Paul Bourget contra o materialismo (Carta 46) e faz objeção ao fato de

* Esse conto focaliza uma jovem proprietária judia que ignora as convenções morais da sociedade. O argumento tem afinidades com algumas histórias de Maupassant.

44. Michel Cadot, "Tchékhov et le naturalisme", *Sillex*, n. 16, 1980, p. 119.

45. Sobre a importância da escola Zakhárin para a formação do método artístico de Tchekhov, ver A. V. Katáiev, *A Prosa de Tchekhov. Problemas de Interpretação*, pp. 87-97. Paulo Dal-Ri Peres também trata dessa questão em *O Discurso Psiquiátrico e Antipsiquiátrico de Tchekhov em Sua Manifestação Literária* (tese de doutoramento).

Tolstói (que ele admira como escritor) tratar, em sua obra, de assuntos científicos sem ter conhecimento deles (Carta 58), por outro lado, Tchekhov também rejeita o uso indiscriminado do método, conforme atesta uma carta de 1888, em que escreve:

Quem adquiriu o conhecimento do método científico e, por isso, sabe pensar de maneira científica passa por muitas tentações sedutoras. [...] As cabeças fogosas de hoje têm vontade de apreender cientificamente o inabordável, querem encontrar as leis físicas da criação, captar a lei geral e as fórmulas através das quais um artista, sentindo-as instintivamente, cria peças musicais, paisagens, romances etc. (Carta 32).

Sua lucidez não lhe permite aceitar a aplicação abusiva do método científico (como para desvendar as leis que regem a criação artística) e faz com que reconheça a existência do "inabordável" e do instinto criador, embora também não admita a realização do ato criativo sem intenção premeditada (Carta 31). Antidogmático por excelência, ele rejeita qualquer posição extremada.

Nesse sentido, uma personagem da novela "O Duelo" (1891) é bastante expressiva: Von Koren, zoólogo e "pesquisador" social, adepto fervoroso do darwinismo, acaba se dando conta da estreiteza de suas concepções, diante da complexidade da vida. O psiquiatra que aparece em "Uma Crise", tratado com ironia pelo narrador, reflete a rigidez dos ensinamentos científicos. Lembre-se também a caracterização que Tchekhov faz do médico Lvov, quando escreve sobre a peça *Ivanov*: um homem dogmático e limitado (Carta 40). No entanto, os diversos médicos representados em sua obra não possuem uma visão "cientificista" da vida, não obstante a fé que devotam à ciência (basta lembrar o professor Nicolai Stiepânovitch de "Uma História Enfadonha").

Por outro lado, não há no epistolário de Tchekhov nenhuma formulação que se aproxime da teoria de Zola sobre o romance experimental, que, por sinal, havia sido publicada na revista *Véstnik Evrópi* (*Mensageiro da Europa*), de São Petersburgo, antes de ser divulgada na França. Para Zola, a literatura é um campo de observação e de experimentação: as personagens são colocadas em movimento numa história particular, a fim de se mostrar que

“a sucessão dos fatos será tal como exige o determinismo dos fenômenos colocados em estudo”⁴⁶.

Tchekhov, ao contrário de Zola, não quer provar nada, quer apenas mostrar “a vida tal como ela é na realidade”, isto é, cheia de contradições e sem uma causalidade visível. Ademais, ele se recusa a resolver questões e afirma com convicção, em 1888:

O papel do escritor é apenas retratar quem falou ou pensou [...], de que maneira e em que circunstâncias. O artista não deve ser o juiz de suas personagens, nem do que elas falam, mas apenas uma testemunha imparcial. [...] Meu papel é apenas [...] saber [...] iluminar as personagens e falar a língua delas. [...] Já está na hora de as pessoas que escrevem [...] perceberem que neste mundo não se compreende nada [...] (Carta 25).

Se a sua rejeição a resolver questões está imediatamente vinculada ao nível das idéias que a narrativa propõe, ela reflete também uma postura que absolutamente não se compatibiliza com a de Zola, cujo objetivo é observar, para depois experimentar, através da obra, os mecanismos dos fenômenos psíquicos e sensoriais, chegando a resultados preestabelecidos.

A “objetividade” em Tchekhov consiste apenas em observar e mostrar imparcialmente, sem visar um resultado; significa não interferir no desenvolvimento da narrativa e nas manifestações das personagens; enfim, consiste em “saber falar a língua delas”. Aqui há, pela primeira vez, uma ligeira alusão ao foco narrativo centrado na personagem, um recurso que desde 1886 ele vinha utilizando na composição de seus contos.

Esse procedimento só vai ser apontado com maior clareza em 1890, quando ele contesta Suvórin que o considerou, na base do conto “Os Ladrões”, um escritor indiferente, em relação à moral. Defendendo-se, ele 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*. Do contrário, se eu

46. Émile Zola, “Le roman expérimental”, em *Pages choisies des auteurs contemporains*, p. 11.

introduzir a subjetividade, as imagens ficarão borradas, e o conto não será tão compacto como devem ser todos os contos curtos (grifo meu. Carta 62).

Em outras palavras, a sua maneira de concretizar a “objetividade” é subordinar a narrativa à percepção e à sensibilidade das personagens. Entretanto, com raras exceções como a novela “O Duelo”, onde se manifestam diversos pontos de vista, prevalece no texto a percepção da personagem principal.

Evidentemente, outros escritores da literatura russa já haviam recorrido a esse procedimento, mas não de forma tão acentuada e constante como Tchekhov. Por isso, como assinala Tchudakóv, a narrativa construída a partir do ponto de vista do herói pode ser considerada eminentemente tchekhoviana⁴⁷.

Essa característica, fundamental em sua poética, já seria suficiente para afastá-lo daqueles que Maupassant chama de “partidários da objetividade”, visto que para eles “a psicologia deve estar oculta no livro, como ela está oculta na realidade sob os fatos da existência”⁴⁸.

Por outro lado, ele também não se incluiria entre os “partidários da análise” que, segundo Maupassant, além de exigirem que se indiquem as mínimas evoluções do espírito e todas as causas secretas que determinam as ações do homem, acham necessário dizer “os porquês de todos os desejos e discernir todas as reações da alma sob o impulso dos interesses, das paixões ou dos instintos”⁴⁹.

Em Tchekhov não há descrições psicológicas, nem análise das motivações íntimas das personagens. Em geral, através do discurso indireto livre, a mente da personagem principal abre-se diante do leitor, transmitindo-lhe seus estados de espírito e filtrando a realidade exterior. Seu narrador é sucinto: com poucos detalhes recria uma cena, indica alguns traços externos das personagens. Ele não explica os porquês, não tira conclusões. Essa tarefa cabe ao leitor, conforme sugere Tchekhov, dizendo: “Quando escrevo,

47. Cf. A. P. Tchudakóv, *op. cit.*, p. 87.

48. Guy de Maupassant, “Le roman”, prefácio de *Pierre et Jean*, p. XVII.

49. *Idem*, pp. XVI-XVII.

confio inteiramente no leitor, supondo que ele próprio acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto" (Carta 62).

Aqui ele aponta um aspecto que, para Sophie Laffitte, é uma das chaves de sua estética, ou seja, "não explicar, como fazia, de maneira muito complacente, a literatura e o teatro tradicionais, mas dar apenas choques na sensibilidade e na imaginação do leitor ou do espectador. Ambos devem colaborar com o artista, jamais permanecer passivos"⁵⁰.

A proposta de participação ativa do leitor na complementação do ato criativo traz novamente à lembrança a famosa carta de 1888 para Suvórin, quando ele sublinha que o artista deve apenas colocar corretamente o problema, sem a necessidade de solucioná-lo (Carta 31).

A "solução do problema" é "deixada" para a imaginação e sensibilidade do leitor que, hipoteticamente, realizará as operações necessárias para tentar obter a síntese das idéias e dos conflitos que se configuram na obra.

Aparentemente, em nome da "objetividade", que apreende "a vida tal como ela é na realidade", Tchekhov compõe uma narrativa que parece se contar por si própria, sem elos causais rígidos, de preferência prevalecendo a percepção de uma personagem, sem intervenções avaliatórias por parte do autor implícito, sem resultados finais.

Trata-se também de uma "objetividade" que, baseada no método de individualização, coloca em primeiro plano o mundo subjetivo do herói, onde os fatos aparentemente irrelevantes podem às vezes atuar com a mesma intensidade que os acontecimentos exteriormente significativos.

Em geral, os poucos indícios que sugerem a sua maneira "objetiva" de narrar encontram-se apenas em alguns autocomentários escritos entre 1888 e 1890. Prevalece nas cartas uma postura que se recusa a fazer da obra um veículo de idéias predeterminadas (ao contrário, por exemplo, de Turguêniev, Tolstói e de Górkí, mais tarde), e que propõe a imparcialidade do autor diante do objeto de representação e o controle das emoções no ato criativo.

50. Sophie Laffitte, *Tchekhov par lui-même*, p. 97.

Mas se em 1883 ele rejeita a subjetividade porque ela denuncia "o pobre autor da cabeça aos pés", em 1889, também a condena, visando o rigor que a forma narrativa exige. Agora, por trás desta postura, delineia-se o perfil do escritor maduro, que fez da "objetividade" um instrumento para construir um mundo cheio de meandros e indagações.

Sem revelar as "chaves" de sua maneira "objetiva", Tchekhov continuaria, na década seguinte, recomendando a "objetividade". Por exemplo, em duas cartas, de 1892, para Lídia Avílova, então escritora principiante, ele escreveria:

Aqui está meu conselho de leitor: quando você representar os desgraçados e infelizes, e quiser causar compaixão no leitor, procure ser mais fria – isto dá ao sofrimento alheio uma espécie de fundo, contra o qual ele sobressai com maior relevo. Mas com você acontece que seus heróis choram e você suspira. Sim, seja fria (carta de 19 de março de 1892).

Pode-se chorar e gemer sobre os contos, pode-se sofrer junto com os heróis, mas acho que isso deve ser feito de forma que o leitor não perceba. Quanto mais objetiva você for, mais forte será a impressão (carta de 29 de abril de 1892).

Só no fim dos anos 90, ele substituiria a palavra "objetividade", por "contenção", conforme se observa nas recomendações feitas ao jovem Górkí: "[...] na minha opinião, falta-lhe contenção. O senhor é como o espectador num teatro que manifesta seu entusiasmo de maneira tão desenfreada, que impede a si e aos outros de ouvirem" (carta de 3 de dezembro de 1898).

Entretanto, em sua obra, a imparcialidade e o controle das emoções manifestam-se apenas no texto do narrador, que não exprime opiniões e abstém-se de avaliar diretamente as ações das personagens. As reflexões, às vezes minuciosas, e o extravasamento das emoções ficam por conta da personagem, cuja percepção conduz largos segmentos da narrativa.

A. E. Viduétskaia observa que "Tchekhov procurava ser objetivo e imparcial como a própria vida, que não dá respostas prontas e não divide as pessoas em 'positivas' e 'negativas'"⁵¹.

51. A. E. Viduétskaia, *op. cit.*, p. 285.

Essa atitude em relação às personagens manifesta-se também em seu epistolário, como, por exemplo, quando escreve sobre a peça *Ivanov*: "Os dramaturgos atuais recheiam as suas peças exclusivamente de anjos, canalhas e bufões [...]. Eu queria fazer uma extravagância: não criei nenhum malvado, nem anjo algum [...], não condenei ninguém, não absolvi ninguém..." (Carta 13).

É muito expressivo o longo tratado que ele escreve, caracterizando Ivanov, que Suvórin e o diretor do teatro em que seria encenada a peça consideram uma personagem "negativa" (Carta 40). Essa postura, que refuta dicotomias, também se expressa visivelmente nas personagens de seus contos: o bom e o mau, o justo e o injusto, o fraco e o forte coexistem na mesma pessoa, não sendo possível colocar-lhe rótulos.

Por isso, é com certa irritação que ele comenta a caracterização dada, em resenha, à personagem do conto "Noite Santa": "Merejkóvski chama de fracassado o meu monge, compositor de acatistas. Mas que fracassado é esse? [...] Dividir as pessoas em bem-sucedidas e em fracassadas significa olhar a natureza humana de um ponto de vista estreito e preconcebido..." (Carta 32).

Adversário declarado das visões estereotipadas, que classificam as pessoas em categorias, ele afirma, enérgico: "O farisaísmo, a estupidez e a arbitrariedade reinam não só nas casas dos comerciantes e nas prisões; eu os vejo na ciência, na literatura e entre os jovens... [...]. Considero as marcas e os rótulos um preconceito" (Carta 29).

Sua repulsa a dicotomias faz com que ele imprima nuances inclusive em personagens aparentemente "negativas", que, aliás, são raras em sua obra. Por exemplo, no conto "Os Ladrões" (1890), o enfermeiro Ergunov, vaidoso e imbuído de princípios hierárquicos rígidos, depois de ser roubado, começa a questionar a ordem social e a própria existência, refutando todos os "valores" que até então condicionavam a sua maneira de ser.

A maneira matizada como Tchekhov concebe as personagens parece apoiar-se em sua noção de objetividade, o que seria expresso abertamente em 1891, numa carta em que critica um conto de sua correspondente E. M. Chavrova:

Noé tinha três filhos: Sem, Cam e, parece-me, Afet*. Cam só reparou que seu pai era um beerrão, sem levar absolutamente em conta que Noé era um gênio, que havia construído uma arca e salvado o mundo. Os escritores não devem imitar Cam. Ponha isso na cabeça. [...] atrevo-me a lembrar-lhe a equidade que, para um escritor objetivo, é mais necessária do que o ar (Carta de 16 de setembro de 1891).

Por outro lado, além de não admitir que o escritor se concentre apenas num só tipo social em todos os trabalhos, como fazem Leontiev e Korolenko (Carta 22), Tchekhov repele as personagens que se tornaram lugares-comuns na literatura. Em 1889, ele recomenda duas vezes ao irmão:

Lembre-se também de que as declarações de amor, as traições de mulheres e maridos, as lágrimas de viúvas, de órfãos e de outros mais, já foram descritas há muito tempo (Carta 44).

Capitães aposentados de nariz vermelho, repórteres beerrões, escritores famintos, esposas-escravas tísicas, jovens honestos sem uma única mácula, donzelas sublimes, pajens bondosas, tudo isso já foi descrito e deve ser evitado, como um covil (Carta 47).

Embora Tchekhov focalize os tipos sociais mais variados, podem parecer paradoxais as advertências feitas ao irmão, visto que em sua própria obra encontram-se também personagens e situações que ele recomenda evitar. Por exemplo, o estudante Vassíliev, de "Uma Crise", pode ser inscrito entre os "jovens honestos sem uma única mácula", Vanka, o herói do conto homônimo, é um órfão infeliz e maltratado pelos patrões, "A Dama do Cachorrinho" é também uma história de adultério, e assim por diante.

Mas os protótipos desgastados pela tradição ficcional russa adquirem, em sua narrativa, novas tonalidades, são iluminados por um ângulo extremamente pessoal, sem cair no sentimentalismo fácil. Aliás, um dos itens que Tchekhov considera indispensáveis para o trabalho criativo é "ousadia e originalidade" (Carta 4). O que, na verdade, ele parece apontar, em suas recomendações, é o perigo que esse material representa para o escritor inexperiente,

* Trata-se de Jafet.

propenso a repetir as fórmulas mecânicas da chamada literatura “filantrópica”.

Também nas descrições da natureza, Tchekhov combate os estereótipos literários, sugerindo a economia, a simplicidade, e invocando o valor do detalhe original. Em 1886, ele adverte o irmão:

Lugares-comuns do tipo: “O sol poente, ao se banhar nas ondas do mar que escurecia, inundava de ouro-rubro” e assim por diante; [...] – tais lugares-comuns devem ser abandonados. Nas descrições da natureza, é necessário se apegar a detalhes minúsculos, agrupando-os de tal forma que, após a leitura, quando se fechar os olhos, surja um quadro. Por exemplo, você obterá uma noite de luar se escrever que, no açude do moinho, um caco de garrafa quebrada cintilava como uma estrelinha, e a sombra negra de um cão, ou de um lobo, pôs-se a rodar como uma bola etc. A natureza surgirá com vida se você não tiver objeção em comparar seus fenômenos com as ações humanas etc. (Carta 4).

Do ponto de vista da sua estética, parece significativo o fato de que, cerca de dez anos depois, uma imagem de noite de luar semelhante a esse exemplo, extraído por sua vez do conto “O Lobo” (1886), tenha sido utilizada na peça *A Gaiivota* (1896). Trata-se da passagem em que Trigórin, jovem escritor de “vanguarda” fracassado, compara o seu método descritivo com o do experiente e bem-sucedido Trigórin, dizendo:

Trigórin elaborou novos procedimentos, para ele é fácil... Ele escreve que o gargalo de uma garrafa brilha no açude, e a sombra de um moinho torna-se negra – assim está pronta uma noite de luar. Quanto a mim, é uma luz trêmula, a cintilação tranqüila das estrelas, os sons longínquos de um piano que se extingue no ar sereno e perfumado... É torturante (ato IV, *O.C.C. Obras*, v. 13 p. 55).

A frase simples e concisa, com alguns detalhes sugestivos e imprevistos, recria a totalidade de uma cena ou transmite a sensação de um momento passageiro.

No conto “Gente Supérflua” (1886), é insinuada uma tarde silenciosa e desagradável de verão: “Ouvem-se apenas o zunzum dos mosquitos e os apelos de socorro de uma mosca, que vai servir de almoço a uma aranha” (*A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*, p. 144).

Em “A Estepe”, é flagrada a aparição súbita de um raio, anunciando uma tempestade noturna: “À esquerda, como que se alguém tivesse riscado um fósforo contra o céu, um traço pálido fosforescente cintilou e se apagou” (*O.C.C. Obras*, v. 7, p. 84).

Em “A Casa do Mezanino” (1895), uma cena do pôr-do-sol é registrada indiretamente: “[...] na outra margem, um vilarejo com um campanário alto e estreito, sobre o qual brilhava uma cruz, refletindo o sol poente” (*O.C.C. Obras*, v. 9, p. 175).

Tolstói certa vez observou sobre a maneira de Tchekhov compor suas descrições: “Ele parece jogar desordenadamente as palavras e, como um artista-impressionista, obtém, com suas tintas, resultados surpreendentes”⁵². Essa comparação é procedente sobretudo quando ele capta, em algumas descrições, momentos fugidios da natureza. E, por sinal, Tchekhov era amigo e grande admirador de Isaac Levitan, cuja pintura é considerada uma versão russa do Impressionismo.

Mas, por trás de sua maneira aparentemente casual de introduzir os detalhes, há um extremo cuidado com a escolha e, sobretudo, com a economia. Em carta a Leôntiev ele escreve: “Parece-me que você, [...] com medo de que suas personagens não fossem suficientemente nítidas, deu um lugar demasiadamente grande à descrição minuciosa e detalhada. O resultado disso foi uma mistura excessiva de cores que atrapalha a impressão geral” (Carta 19).

Um dos defeitos que ele veria na escritora E. M. Chavrova, na década de 1890, seria justamente o uso indiscriminado dos detalhes. Daí a sua recomendação: “[...] é preciso escrever, tendo em mente que os pormenores, mesmo que sejam muito interessantes, cansam a atenção [...]” (carta de 22 de novembro de 1894).

Essas advertências são feitas com a autoridade de um mestre no uso dos detalhes, tanto na descrição de uma paisagem quanto na caracterização de personagens.

É com pertinência que Tchudakóv observa: “Quando consideram Tchekhov como sendo ‘o artista do cotidiano’, freqüentemente o incluem entre os adeptos de uma certa poética do ‘corri-

52. A. Goldenweiser, “Perto de Tolstói”, *apud* L. Tolstói, *Sobre Arte e Literatura*, p. 144.

queiro', que não admite exageros à maneira de Gógol nem 'demolições', à maneira de Dostoiévski. Nesse sentido, entretanto, apenas a fábula tchekhoviana é 'corriqueira'. No nível do mundo material vemos algo diferente. Aqui prevalece o detalhe raro e abrupto, que traz a 'visão da coisa'⁵³.

Mas convém acrescentar que Tchekhov cria uma imagem insólita e inesperada, através de detalhes simples e, em geral, evocativos. Por exemplo, em "Uma História Enfadonha", o professor Nicolai Stiepânovitch sintetiza a figura de Hnecker, noivo da filha, dizendo: "Tem olhos esbugalhados de lagosta, a gravata lembra pescoço de lagosta e, até, parece-me, todo esse moço exala um cheiro de lagosta" (*As Três Irmãs. Contos*, p. 264).

Em "Uma Crise", os amigos de Vassíliev são descritos através de alguns detalhes circunstanciais: "Um com chapéu amassado de abas largas, pretendendo a desordem artística, o outro com um chapuzinho de lontra-do-mar, um rapaz de posses, mas com pretensão a fazer parte da boemia científica [...]" (*As Três Irmãs. Contos*, p. 215).

O aspecto de uma das personagens do conto "O Felizardo", de 1886, é esboçado com alguns traços sugestivos: "[...] uma figura alta, feito varapau, de chapéu ruivo e sobretudo elegante. Lembrando muito os repórteres de opereta ou de Júlio Verne" (*O.C.C. Obras*, v. 5, p. 121).

Em "A Dama do Cachorrinho", a mulher do herói, uma intelectual, é também caracterizada com detalhes implícitos: "Lia muito, escrevia cartas simplificando a ortografia, chamava o marido de Dimitri em lugar de Dmítiri [...]" (*A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*, p. 307).

Na prosa de Tchekhov, o detalhe é imprevisto e raro, como assinala Tchudakóv, e, ao mesmo tempo, atua através do subentendido, da sugestão. Cabe, às vezes, ao leitor a operação de completar a imagem.

Para o escritor irlandês Sean O'Faolain, a técnica de se descrever através de detalhes sugestivos é uma das convenções mais

importantes do conto moderno⁵⁴. Aliás, O'Faolain ilustra esse procedimento com o trecho inicial de "A Dama do Cachorrinho", onde cada detalhe se dilata e se desdobra em significados implícitos.

Mas, às vezes, Tchekhov parece transgredir as leis da economia no uso dos detalhes, sobretudo quando se trata da natureza. Por suas cartas, percebe-se que há nele uma tendência a imprimir à narrativa uma certa atmosfera, a transmitir momentos peculiares de poesia.

Em cartas sobre "A Estepe", ele escreve: "[...] há passagens que cheiram a feno" (Carta 18); "enquanto eu escrevia, sentia perto de mim o cheiro do verão e da estepe" (Carta 20). Observações semelhantes são feitas sobre "Uma Crise": "[...] tem o bafo úmido dos escoadouros" (Carta 36); "[...] apenas Grigoróvitch notou a descrição da primeira neve" (Carta 38).

Mas, quanto às descrições em "A Estepe", Tchekhov julga-as excessivas e, portanto, prejudiciais para o efeito de totalidade de cada cena apresentada: "os quadros ou, [...] as lanjeoulas comprimem-se umas contra as outras, formam uma corrente ininterrupta e, por isso, cansam" (Carta 18).

É incontestável que prevalece, nessa novela, uma sucessão mais ou menos contínua de cenas da natureza, mas, dando crédito às intenções do autor, a narrativa cumpre plenamente seus objetivos: captar a face oculta da estepe. Nesse sentido, a imensa natureza, homogênea e monótona, adquire vida e pulsação interior. Para que isso se concretize, são freqüentemente utilizados atributos humanos para descrever os fenômenos da natureza, são feitas correlações entre o homem e a paisagem, o que infunde, às vezes, à narrativa um tom melancólico, uma atmosfera tipicamente tchekhoviana. Três passagens podem servir de exemplo sobre o tipo de descrição que predomina na narrativa:

E eis que na colina surge um álamo solitário; quem o plantou e por que ele está ali – só Deus sabe. É difícil desprender os olhos de sua figura esbelta e de seu traje verde. Será que esse rapagão é feliz? No verão, o calor tórrido, no inverno, o frio intenso e as nevascas, no outono, as noites terríveis, quando se vê apenas a

53. A. P. Tchudakóv, "Poética e Protótipos", in Vários Autores, *No Laboratório Criativo de Tchekhov*, p. 189.

54. Cf. Sean O'Faolain, *The Short Story*, p. 177.

escuridão e não se ouve nada além do vento libertino, guerrecando com fúria, mas o principal é que durante a vida toda ele está sempre sozinho, sozinho... (O.C.C. Obras, v. 7, p. 17).

O capim, como que não vendo, na escuridão, a sua velhice, produz estalidos alegres e joviais, o que não acontece durante o dia; estalos, assobios, rangidos, baixos, tenores e sopranos da estepe – tudo se mistura num som ininterrupto e monótono, propício às recordações e à melancolia. (*op. cit.*, p. 45).

As estrelas que olham do céu já há milhares de anos, o próprio céu incompreensível e as trevas, indiferentes à vida breve do homem, quando se permanece face a face com eles e se tenta compreender o seu sentido, eles oprimem a alma com o seu silêncio; começa-se a pensar na solidão que espera cada um de nós no túmulo, e a essência da vida parece desesperada e terrível (*op. cit.*, p. 65).

A correlação natureza/vida humana, para questionar o universo e a existência, um recurso freqüentemente utilizado por Tchekhov, torna-se um verdadeiro *leitmotiv* em “A Estepe”.

No conto “Uma Crise”, o motivo da neve contrasta com a sordidez dos prostíbulos, o que leva o estudante Vassíliev a pensar: “E como pode a neve cair neste beco?!” (*As Três Irmãs. Contos*, p. 227).

A natureza é um elemento fundamental na composição da narrativa tchekhoviana: ela faz eco aos sentimentos humanos, estimula o fluxo dos pensamentos e acentua os enigmas da existência.

Em “Uma História Enfadonha”, na “noite do pardal”, noite angustiante e de turbulência interior, o professor Nicolai Stiepânovitch dirige-se à janela de seu quarto e observa a paisagem:

Está um tempo magnífico. Cheira a feno e a algo mais, muito agradável. Vejo o muro ameaçado, as arvorezinhas sonolentas e esquálidas junto à janela, a estrada, a faixa escura da mata; no céu há uma lua tranqüila, muito brilhante, e nenhuma nuvem. Quietude, não se move nenhuma folha. Tenho a impressão de que tudo me olha e presta atenção, à espera de que eu comece a morrer... (*As Três Irmãs. Contos*, p. 290).

Em “A Dama do Cachorrinho”, quando Gurov e Ana Sierguéievna, o casal de amantes, estão em Oreanda, perto de Ialta, contemplando o mar, é introduzida a seguinte passagem:

A folhagem não se movia sobre as árvores, gritavam cigarras, e o som monótono, abafado, do mar, que chegava de baixo, falava de descanso, do sono eterno que nos aguarda. Assim tumultuara lá embaixo, quando ainda não existiam Ialta nem Oreanda; o mesmo ruído faz agora e fará, do mesmo modo indiferente e abafado, quando não existirmos mais. [...] Gurov pensava em como, na realidade, se se refletir direito sobre isto, tudo é belo neste mundo, tudo, com exceção do que nós mesmos pensamos e fazemos [...] (*A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*, pp. 313-314).

Passagens como estas parecem incompatíveis com o que ele recomenda em cartas, tanto na década de 1880, quanto nos anos posteriores. Por exemplo, ele aconselha “brevidade extrema”, aponta a necessidade de se escrever “de maneira protocolar, sem palavras de lástima”, declara que “a concisão é irmã do talento”. Em 1899, comentando os contos de Górkí, Tchekhov lhe escreveria:

As descrições da natureza são artísticas; o senhor é um autêntico paisagista. Apenas a freqüente assimilação ao homem (antropomorfismo), quando o mar respira, o céu olha, a estepe deleita-se, a natureza murmura, fala, entristece-se etc. – tais assimilações tornam as descrições monótonas, às vezes melosas, às vezes confusas. O pitoresco e a eloqüência, na descrição da natureza, obtêm-se com simplicidade, com frases simples como: “o sol se põe”; “ficou escuro”; “começou a chover” etc. (carta de 3 de janeiro de 1899).

Como pode Tchekhov fazer tal observação, visto que ele próprio introduz freqüentemente a natureza no fluxo da narrativa, inclusive recorrendo ao antropomorfismo?

Em primeiro lugar, torna-se necessário ter em mente os contos de Górkí. Neles, as descrições da natureza, às vezes, são artificiais e grandiloqüentes, destoando do conjunto da narrativa, onde prevalece uma linguagem direta e vigorosa, que reflete o mundo das personagens: vagabundos, pescadores, ciganos etc. Em Tchekhov, as descrições se integram organicamente ao texto, sublinham a relação mundo/personagem.

Mas, de qualquer forma, Tchekhov em sua obra às vezes não se atém à “brevidade extrema”, e sai da “maneira protocolar” de escrever. Como isso se explica?

Num artigo sobre “O Jardim das Cerejeiras”, Boris Schnaiderman toca nessa questão, dizendo: “Há no escritor uma repulsa ao

grandiloqüente, ao alambicado. Mas ao mesmo tempo, se em suas peças tudo se concentra na fala das personagens, esta fala não pode ser apenas simples, com o risco de se tornar amorfa. Aqui e ali surge nela um toque profundo de poesia, uma elevação de tom [...]. Isso também acontecia em seus contos, mas com menos frequência. Lembre-se, por exemplo, a cena em que, em 'A Dama do Cachorrinho', o casal clandestino fica num banco à beira-mar, refletindo sobre os grandes temas de vida, morte e eternidade. Um pouco mais, e Tchekhov cairia justamente naquela grandiloqüência a que tinha aversão. Mas a marca essencial de sua obra era mais forte, e aqueles momentos de poesia não perturbavam o tom geral, não se tornavam "postigos"⁵⁵.

Caberia acrescentar que o "toque profundo de poesia", que em geral se manifesta através da participação da natureza, imprime uma certa transcendência ao mundo banal do herói tchekhoviano, insinua a complexidade subjacente no simples, no corriqueiro. Ademais, esses momentos não se tornam "postigos" porque parecem emergir espontaneamente da consciência da personagem: o seu olhar se detém na paisagem, e há um desencadeamento de evocações nostálgicas ou de reflexões sobre a vida. Sem dúvida, esses momentos contribuem decisivamente para provocar aquela "espécie de ruptura do cotidiano" a que se refere Cortázar.

Mas em cartas da década de 1880, quando há maior número de autocomentários, com exceção das observações sobre "A Estepe", que constitui um caso à parte, encontram-se poucas referências ao papel que a natureza desempenha em seu texto. É verdade que, ao imaginar uma história sobre o suicida russo, ele escreve que "toda a energia do artista deve estar concentrada em duas forças: o homem e a natureza" (Carta 21). Essa concepção parece, às vezes, permear a narrativa: de um lado, o círculo estreito do mundo cotidiano da personagem e, de outro lado, a realidade mais ampla que se materializa na natureza. Além disso, são feitas alusões à atmosfera de "A Estepe" e de "Uma Crise".

55. Boris Schnaiderman, "Cerejas, Nunca Mais", *Leia Livros*, n. 61, 1983, p. 5.

Em 1895, ele daria um indício relevante a esse respeito, ainda que de forma ligeira e marginal. Em carta a A. V. Jirkévitch, escritor iniciante, depois de advertir o destinatário da inconveniência das descrições minuciosas da natureza, acrescenta: "[...] as descrições da natureza só são adequadas e não estragam o trabalho, quando forem oportunas, quando o ajudarem a comunicar ao leitor um ou outro estado de espírito, como a música e a declamação melódica" (carta de 2 de abril de 1895).

Geralmente, é o estado de espírito da personagem que se projeta na natureza que a rodeia, imprimindo-lhe ressonâncias líricas e emotivas.

Em "Volódia", por exemplo, quando o herói, depois de sua primeira experiência sexual, sente repulsa pelo que lhe aconteceu, instaura-se um desses momentos líricos, através da manhã ensolarada e dos mugidos das vacas: "Os raios de sol e aqueles sons diziam que, em alguma parte, nesse mundo, há uma vida pura, elegante, poética. Mas onde ela está?" (*A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*, p. 169).

No conto "Viérotchka" (1887), Ognióv, um rapaz da cidade, que havia passado alguns meses na província, na véspera de sua partida, caminha à noite pelo campo, imerso em pensamentos:

Caminhando, pensava em quão freqüentemente encontra-se na vida gente boa e como é lamentável que esses encontros não deixem nada, além de recordações. Acontece aparecerem num repente cegonhas no horizonte, a brisa ligeira traz os seus gritos entre tristonhos e eufóricos, e, um instante depois, por mais que fixemos avidamente a vista nos longes azuis, não vemos um ponto, não ouvimos um som sequer; assim também as pessoas, com seus semblantes, as suas falas, aparecem ligeiramente na vida da gente e submergem em nosso passado, não deixando mais que as pegadas insignificantes da memória (*As Três Irmãs. Contos*, pp. 200-201).

E a natureza, que a princípio lhe parece mágica e bela, torna-se-lhe inóspita e odiosa a partir do momento em que Viérotchka, filha do presidente do Conselho do *zemstvo* local, faz-lhe uma indesejável declaração de amor. Aliás, depois disso, Ognióv experimenta os mais diversos estados de espírito, e é dominado por pensamentos elevados e mesquinhos.

Mas se a natureza se infiltra em alguns momentos, como contraponto ou prolongamento do mundo da personagem, os detalhes do cotidiano participam de forma extremamente ativa para revelar a relação imediata do homem com a vida.

Em “Uma História Enfadonha”, as reflexões filosóficas do professor Nicolai Sticpânovitch são constantemente interrompidas por observações que se detêm em detalhes corriqueiros, tais como a descrição das refeições familiares, dos pratos sofisticados que lhe servem, do aspecto das outras personagens, de suas roupas, trejeitos etc. Essas interferências, aparentemente “casuais”, acentuam o mal-estar do herói em seu mundo familiar, parecem pequenas “picadas de agulha” que perfuram a sua alma, deixando escoar sentimentos e amargura.

Ademais, a alternância entre os instantes de poesia ou de reflexões profundas e os momentos corriqueiros é uma forma de captar o movimento da “vida, tal como ela é na realidade”, onde “tudo está misturado – o profundo e o superficial, o grandioso e o insignificante, o trágico e o cômico”, em consonância com a observação feita por Tchekhov a Potápenko.

Não obstante as alternâncias entre o lírico ou o filosófico e o corriqueiro, seu texto é marcado pela simplicidade e concisão, sobretudo quando se trata da palavra direta do narrador.

Nas avaliações de textos de outros escritores e nos conselhos que ele dá, sua atenção está sempre voltada para a simplicidade, concisão, além da “objetividade” ou contenção, traços estes que, em sua estética, estão intimamente interligados.

Sobre o escritor V. A. Guiliárovski, Tchekhov escreve: “Ele pressente a beleza nas obras alheias, sabe que o primeiro e principal atrativo de um conto é a simplicidade e a sinceridade, mas não consegue ser simples nem sincero em seus contos: falta de coragem” (Carta 26).

Em carta de maio de 1889, ao irmão, além de fazer outras recomendações literárias, ele adverte: “Tome cuidado com a linguagem rebuscada. A linguagem deve ser simples e elegante” (Carta 47).

Curiosamente, cerca de um mês antes, ou seja, em abril de 1889, Tchekhov havia escrito ao mesmo destinatário: “Não apure demais, não lapide, seja desajeitado e audacioso” (Carta 44).

Essas duas recomendações parecem contraditórias, deixando o leitor desconcertado. Ademais, depois de sugerir ao irmão que “não lapide”, que “seja desajeitado”, ele acrescenta inesperadamente: “A concisão é irmã do talento”; e aconselha evitar situações e personagens estereotipadas.

Como não lapidar e ser desajeitado se a concisão e a originalidade são fundamentais? Provavelmente, trata-se de uma *boutade* para fazer o destinatário refletir sobre o ato criativo, que exige liberdade, ousadia e disciplina.

Basicamente, é falta de concisão que ele vê na peça *Tatiana Répina*, de Suvórin, quando escreve: “[...] com receio de não ser suficientemente preciso e de não ser compreendido, você acha necessário expor os motivos de cada situação e de cada movimento. [...] dessa forma, por escrúpulo, sacrifica a verdade” (Carta 37).

Nesse comentário reflete-se também a sua noção de “objetividade”, isto é, não explicar os porquês, deixar brechas para serem preenchidas pela imaginação do leitor ou do espectador (Carta 62).

Os mesmos critérios continuariam a orientá-lo nos anos 90. Por exemplo, ele escreveria para E. M. Chavrova:

Você tem um defeito, a meu ver, um grande defeito – você não lapida os seus trabalhos, por isso eles parecem espichados e sobrecarregados em algumas partes. Neles não há aquela compactação que dá vida aos pequenos contos. [...] Fazer de um pedaço de mármore um rosto, significa suprimir dele tudo aquilo que não é rosto (carta de 17 de maio de 1895).

No final da década de 1890 e início dos anos 1900, em cartas a Górkki, Tchekhov apontaria, entre as principais deficiências do estilo de seu correspondente, justamente a falta de concisão, falta de simplicidade e de contenção, em algumas passagens da narrativa gorkiana, por prejudicar a harmonia do conjunto⁵⁶.

Concisão, simplicidade e contenção: estes traços, sem dúvida, marcam a narrativa tchekhoviana. As personagens são des-

56. Tratei desse tema em *Carta e Literatura (A Correspondência entre Tchekhov e Górkki)*. (Dissertação de Mestrado).

critas com poucos detalhes, abruptos ou alusivos, as cenas são introduzidas com frases breves e simples.

No conto "Olhos Mortos de Sono", o narrador esboça rapidamente o tempo, o local e as personagens, já colocando o leitor no cerne da narrativa: "É noite. A babá Varka, de uns treze anos, embala o berço da criança e vai ronronando [...]. Arde, em frente da imagem, um candeeiro verde. Estende-se, através do quarto, de um canto a outro, uma corda com cueiros e um enorme par de calças negras [...]. Falta ar. Cheira a sopa de repolho e couro de botas" (*A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*, p. 205).

Mas a palavra sóbria e lacônica do narrador vai ser dominada, em largos segmentos, pela percepção de Varka, por suas alucinações e lembranças.

De forma simples e concisa são dadas as diretrizes iniciais de "Volódia": "Num domingo de verão, a umas cinco da tarde, Volódia, de dezessete anos, feio, tímido e de ar doentio, estava sentado num caramanchão da casa de campo dos Chumíkhin, aborrecendo-se" (*A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*, p. 159).

Aos poucos, porém, a narrativa se deixa contaminar pelos pensamentos e devaneios de Volódia.

Em "Uma História Enfadonha", o narrador-protagonista começa as "anotações", na terceira pessoa, apresentando a sua imagem pública: "Vive na Rússia o emérito professor Nicolai Stiepânovitch de Tal, conselheiro privado; ele possui tantas condecorações russas e estrangeiras que, nas ocasiões que precisa usá-las, os estudantes chamam-no de iconóstase" (*As Três Irmãs. Contos*, p. 239).

Depois de mostrar brevemente a sua condição de cientista célebre e respeitado, conforme a sociedade o vê, Nicolai Stiepânovitch passa a descrever seu físico, sem nenhuma complacência: "O dono desse nome, isto é, eu, representa um homem de sessenta e dois anos, calvo, com dentadura postiça e tique incurável. Na mesma medida em que o nome é belo e brilhante, sou pessoalmente apagado e disforme" (*op. cit.*, p. 240).

A auto-ironia inicial, subjacente na forma concisa e objetivada, vai logo dar lugar às inquietações interiores da personagem, que

se traduzem num discurso fragmentário e sinuoso, em que o profundo e o corriqueiro se alternam e se misturam.

Em Tchekhov, a concisão e a simplicidade, tantas vezes recomendadas em cartas, perfazem caminhos bem mais complicados do que ele parece sugerir. Esses traços prevalecem no discurso do narrador, mas quando a narrativa passa a ser subordinada à visão subjetiva do herói, ela se dilata e se desvia. Trata-se de uma exigência interna do texto, que não se precipita para o desfecho, mas conflui para o mundo interior do herói e sua realidade, registrando todos os seus meandros e ritmos. Tendo em vista a complexidade desses movimentos, sem dúvida, a sua narrativa é simples, concisa e breve, mas sem o radicalismo de uma proposta como, por exemplo, "brevidade extrema" (Carta 4).

Ele constrói uma narrativa que é "objetiva", simples e concisa, mas que, ao mesmo tempo, penetra no subjetivo do herói, acompanhando as trilhas sinuosas de sua mente, uma narrativa que capta os traços exteriores de personagens ou delinea uma cena com poucos detalhes imprevistos ou alusivos. Essa forma de compor é necessariamente resultado de um intenso trabalho com a palavra. E a importância que Tchekhov atribui ao tratamento da palavra reflete-se com freqüência em seu epistolário.

Em 1886, quando sua produção ainda é quantitativamente muito grande, devido aos inúmeros compromissos com a imprensa, ele adverte o irmão: "Não escreva mais do que dois contos por semana, reduzindo-os, elaborando, para que seu trabalho seja realmente um trabalho" (Carta 3).

Referindo-se a Korolenko, sua primeira observação incide justamente sobre a linguagem: "As suas tintas são coloridas e densas, sua linguagem é impecável, embora rebuscada em alguns trechos, e suas imagens são preciosas" (Carta 22).

Aliás, pare ele, o bem escrever está basicamente relacionado à simplicidade, como se reflete na recomendação já citada, feita ao irmão, em 1889 (Carta 47).

Suas advertências ao escritor Aleksandr Lázariev (Gruzinski), 1890, concernem especificamente ao trabalho com a linguagem:

É preciso que cada frase permaneça no cérebro uns dois dias e seja lubrificada, antes de se deitar no papel. [...] os manuscritos de todos os verdadeiros mestres são borrados e riscados de cabo a rabo, são surrados, cobertos de remendos que, por sua vez, são riscados e emporcilhados... (Carta 60).

Em 1897, comentando um trabalho de Lídia Avílova, ele escreveria:

[...] você não trabalha a frase; ela precisa ser feita – nisso está a arte. É necessário rejeitar o supérfluo, limpar a frase de “à medida que”, “por meio de”, é necessário cuidar de sua musicalidade e não admitir numa só frase, quase lado a lado, “tornou” e “retornou”* (carta de 3 de novembro de 1897).

A musicalidade, a que ele se refere, é um elemento de extrema importância na organização da narrativa tchekhoviana, desde os anos 80, embora este aspecto praticamente não se reflita em suas cartas desse período. Apenas em 1887, ele faz uma alusão ao conto “Felicidade”, dizendo que é uma “quasi sinfonia” (Carta 8).

Uma das narrativas mais expressivas quanto à musicalidade é “A Estepe”, onde, além da cadência rítmica das frases, há aliterações e onomatopéias que recriam os ruídos dos fenômenos da natureza e dos pássaros da estepe.

Em 1897, ele escreveria a V. M. Sobolévski, editor do jornal *Rússkie Védomosti (Diário Russo)*: “Quando leio as provas, não é para corrigir o exterior do conto; em geral, aí eu termino o conto e o corrijo, por assim dizer, sob o aspecto musical” (carta de 20 de novembro de 1897).

Em particular, nos momentos de evocação lírica, sua prosa é impregnada de uma sonoridade envolvente e encantatória. Sophie Laffitte observa, com pertinência: “O elemento sonoro é um dos mais importantes de seu sistema poético. [...] quando se analisam as diversas manifestações desse elemento musical, percebe-se que o mais importante é a *musicalidade do estilo* de Tchekhov, a sua

* No original russo, são dadas como exemplos as palavras, *stala* e *perestala*, que significam respectivamente “tornou-se” ou “pôs-se a” e “deixou de”.

maneira de renovar as frases para torná-las harmoniosas, o rigor na escolha e combinação das palavras”⁵⁷.

Não obstante o valor do aspecto sonoro de sua narrativa, Tchekhov, ao aconselhar escritores iniciantes, mesmo deixando evidente um extremo cuidado com a linguagem, limita-se a chamar a atenção para o depuramento da frase, para a inconveniência das palavras grandiloqüentes e artificiais, ou das expressões estereotipadas.

Um de seus contemporâneos lembra-se da primeira observação literária que ele lhe fez, por volta de 1900: “Antes de mais nada, pode-se julgar um escritor principiante pela linguagem. Se o autor não tem ‘estilo’, ele nunca será um escritor. Mas se ele possui estilo, uma linguagem própria, ele não é destituído de esperanças como escritor”⁵⁸.

Mais tarde, Maiakóvski escreveria um artigo, demolindo a imagem de Tchekhov “cantor do crepúsculo”, como havia se fixado no público leitor do início do século XX, e inscrevendo-o entre os “Reis da Palavra”. Além de outras observações, ele declara com ênfase: “Cada uma das obras de Tchekhov é resolução de problemas exclusivamente vocabulares. Suas asserções não são verdade arrancada da vida, mas uma conclusão exigida pela lógica das palavras. A vida apenas se esboça indispensavelmente, atrás dos vidros coloridos da palavra”⁵⁹.

A constatação de Maiakóvski encontra eco em algumas observações que Tchekhov faz sobre o trabalho literário. Por exemplo, quando ele sugere que se pode escrever sobre qualquer coisa através de “truques”, quando diz para Lídia Avílova que “as imagens vivas e verdadeiras criam as idéias, mas as idéias não criam as imagens” etc.

Sem dúvida, há nele uma extrema preocupação com o tratamento da palavra, mas isso não significa que suas asserções sejam apenas “uma conclusão exigida pela lógica das palavras”.

⁵⁷ Sophie Laffitte, *Tchekhov*, pp. 261-262.

⁵⁸ S. N. Chichúkin, “Algumas Reminiscências sobre A. P. Tchekhov”, in Vários Autores *A. P. Tchekhov nas Reminiscências dos Contemporâneos*, p. 461.

⁵⁹ V. Maiakóvski, “Os Dois Tchekhov”, em B. Schnaiderman, *A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa*, p. 145.

Na verdade, há um constante processo dialético entre o material extraído da “vida tal como ela é na realidade” e o procedimento construtivo, extremamente elaborado, para obter a palavra poética adequada a esse material.

Isto, aliás, se reflete de maneira mais imediata numa carta de 1888: “O artista observa, escolhe, adivinha, arranja: apenas estas operações já pressupõem, em sua origem, um problema. Se o problema não for colocado desde o início, não haverá nada a adivinhar nem a escolher” (Carta 31).

Nesse enunciado, Tchekhov agrega dois pressupostos básicos de sua estética: o problema, que está implícito na realidade empírica a ser representada, e o tratamento dos meios expressivos. Sua obra é resultado da interação plena entre esses dois fatores.

Tendências e princípios semelhantes aos que orientam a narrativa parecem regular a sua dramaturgia, embora nos anos 80 as duas peças de quatro atos, *Ivanov* e *O Silvano*, sejam ainda tentativas “frustradas” de imprimir novos rumos ao teatro tradicional. Basta lembrar que a peça *O Silvano* foi recusada pela direção do Teatro Aleksandrinski, por dar a impressão de uma novela dramatizada, sem a ação dramática exigida pela cena. Aliás, a crítica russa atual, geralmente, examina a poética de Tchekhov como um todo, recorrendo tanto à narrativa quanto às peças, para assinalar a maneira tchekhoviana de compor, e parece haver uma certa unanimidade em apontar que “os princípios narrativos do escritor constituíram a base de sua dramaturgia”, em consonância com a opinião de E. Polótskaia⁶⁰. Sobre a peça *Ivanov*, J. Guinsburg observa: “De fato, os meios que lhe haviam possibilitado, em poucos traços, com fatos banais e incidentes corriqueiros, a criação de um conjunto de estórias densas e ricas [...] também podem ser entrevistados operando nesta peça com um resultado original que irá pronunciar-se a seguir nos trabalhos de Tchekhov para a cena. Em essência, é um tra-

60. “O Realismo de Tchekhov e a Literatura Russa do Fim do Século XIX e Início do Século XX (Kuprin, Búnin e Andréiev)”, em Vários Autores, *O Desenvolvimento do Realismo na Literatura Russa*, p. 107.

tamento épico-narrativo”⁶¹. Mas só nos fins dos anos 90 é que esse tratamento conseguiria se impor ao público, se adequar à cena, graças ao surgimento das novas técnicas de representação, introduzidas por Stanislávski.

Mas, não obstante Tchekhov expor freqüentemente em cartas as tendências e os princípios básicos de sua estética, ele deixa entrever apenas alguns indícios pálicos de sua maneira de narrar.

Fica evidente o valor que ele atribui à “objetividade”, concisão, ao que é simples, original, verossímil na representação dos fatos extraídos da vida. Por outro lado, constata-se a pouca valorização do argumento enquanto anedota, o que está em sintonia com a sua concepção de que a literatura representa “a vida tal como ela é na realidade”: fragmentária, sem relações imediatas de causa e efeito, sem respostas definitivas para os conflitos.

Do ponto de vista do gênero, a contribuição mais ousada e significativa que ele apresenta em cartas dos anos 80 é o enunciado de que a “fábula pode estar ausente”. Isso significa também seu descompromisso com a seqüência causal da narrativa e com desenlaces de “efeito único ou singular”.

Mas de qualquer modo, os pontos de vista que ele sustenta em cartas, embora estejam incorporados em sua narrativa, representam apenas a fachada rudimentar de um intenso trabalho com os meios de expressão, a fim de que a “vida tal como ela é na realidade” seja captada em todas as suas nuances. Trata-se de um trabalho de filigrana, em que a simplicidade, a concisão, a “objetividade” se aliam, numa engrenagem perfeita, aos momentos de poesia, de devaneios e reflexões que irrompem do mundo subjetivo do herói.

Assim como as questões e conflitos das personagens não são plenamente resolvidos nos limites do texto, que, em geral, termina sugerindo desdobramentos ou continuidade, as incursões teóricas de Tchekhov não dão fórmulas ou respostas concretas para o gênero. Oferecem, porém, algumas coordenadas amplas, que sugerem um afastamento do cânone tradicional e convidam a uma nova reflexão sobre o conto.

61. J. Guinsburg, *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*, p. 76.

Em essência, por trás de cada observação sobre os procedimentos literários, parecem ressoar as palavras: liberdade e disciplina que, em seu conceito, estão interligadas, conforme se constata numa carta de 1889 a Suvórin: “[...] é indispensável ter o *sentimento de liberdade individual*, e esse sentimento só começou a despertar em mim há pouco tempo. Antes eu não o possuía; minha leviandade, negligência e desrespeito pelo trabalho o substituíam com êxito” (Carta 41).

Realmente, Tchekhov não se submeteu às doutrinas filosóficas e políticas vigentes na *intelliguentsia* do final do século XIX. Procurou escolher seus temas livremente e incorporar na literatura o cotidiano russo e pessoas comuns, que vivem nos padrões habituais da sociedade, e cujos conflitos emergem de fatos do dia-a-dia. Ousou interromper a narrativa sem impor soluções, sem resolver plenamente os conflitos. Impôs rigorosa disciplina para selecionar, combinar, arranjar as frases de modo que a narrativa se afigurasse simples, concisa, “objetiva”, e ao mesmo tempo fosse densa, complexa e impregnada de inflexões líricas.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Tchekhov

- OBRAS e Cartas Completas* (em russo), Moscou, Editora “Ciência”, 1974-1983, 30 vols.
- A DAMA do Cachorrinho e Outros Contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo, Max Limonad, 1985.
- AS TRÊS Irmãs. Contos*. Trad. Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- CORRESPONDANCE*. Seleção de Lida Vernant. Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1966.
- LETTERS on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics*. Seleccionadas e editadas por Louis S. Friedland. New York, Dover Publications, 1966.

Obras sobre Tchekhov

- ABAKUMOVA, A. V. “O Caráter do Realismo de Tchekhov” (em russo). In: VÁRIOS AUTORES. *Tradição e Inovação na Literatura Russa*. Moscou, Instituto Pedagógico da Região de Moscou, 1973.
- AGUIARDES, Sophia. *Carta e Literatura (A Correspondência entre Tchekhov e Gorki)*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1979.

- BRUFORD, W. H. *Chekhov and His Russia. A Sociological Study*. London, Trench, Trubner & Co., 1947.
- CARPEAUX, Otto Maria. "O Acontecimento". In: *Vinte e Cinco Anos de Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- DOBIN, E. "O Detalhe em Tchekhov, como Eixo da Composição" (em russo). *Questões de Literatura*, n. 8, Moscou, 1975.
- EIRENBURG, Ilya. *A la Rencontre de Tchekhov*. Paris, Les Éditions John Didier, 1962.
- EIKHENBAUM, Boris. "Sobre Tchekhov" (em russo). In: *Sobre a Prosa*. Leningrado, Editora "Literatura Artística", 1969.
- EUROPE. "Anton Tchekhov" (número especial). Paris, ago.-set. 1954.
- FEN, Elisaveta. "Introduction". In: CHEKHOV. *Plays*. London, Penguin Classics, 1973.
- GUINSBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou (Do Realismo Externo ao Tchekhovismo)*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- HINGLEY, Ronald. *Chekhov. A Biographical and Critical Study*. London, Unwin Books, 1966.
- IAKOVLEVA, M. V. "Sobre a Palavra Épica de Tchekhov" (em russo). In: VÁRIOS AUTORES. *Os Caminhos da Prosa Russa do Século XIX*. Leningrado, 1976.
- KATÁIEV, V. B. *A Prosa de Tchekhov. Problemas de Interpretação* (em russo). Moscou, Editora da Universidade de Moscou, 1979.
- LAFFITTE, Sophie. *Tchekhov par lui-même*. Paris, Seuil, 1955.
- . *Tchekhov*. Paris, Hachette, 1971.
- MAGARSHAK, David. *Tchekhov*. Lisboa, Editorial Aster, s.d.
- . *Chekhov the Dramatist*. London, John Lemann, 1952.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir. "Os Dois Tchekhov". In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiaikovski através de Sua Prosa*, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- MARTINEZ, Louis. "Introduction". In: TCHÉKHOV. *La Steppe* (ed. bilíngüe). Paris, Aubier-Flammarion, 1974.
- PERES, Paulo Dal-Ri. *O Discurso Psiquiátrico e Antipsiquiátrico de Tchekhov em Sua Manifestação Literária*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 1984.
- POLÓTSKAIA, E. "O Realismo de Tchekhov e a Literatura Russa do Fim do Século XIX e Início do Século XX (Kuprín, Búnin, Andréiev)" (em russo). In: VÁRIOS AUTORES. *O Desenvolvimento do Realismo na Literatura Russa*. Moscou, Editora "Ciência", 1974, vol. 3.
- RAYFIELD, Donald. *Chekhov - The Evolution of His Art*. London, Paul Elek, 1975.

- RIPELLINO, Angelo María. "El Teatro de Chéjov". In: *Sobre Literatura Rusa - Itinerario a lo Maravilloso*. Barcelona, Barral Editores, 1970.
- SCHNAIDERMAN, Boris. "Cerejas, nunca mais". *Leia Livros*, n. 61, set.-out. 1983.
- SEMANOVA, M. L. *Tchekhov-Artista* (em russo). Moscou, Editora "Instrução", 1976.
- . "Tchekhov e Korolenko" (em russo). In: VÁRIOS AUTORES. *Os Caminhos da Prosa Russa do Século XIX*. Leningrado, 1976.
- SILEX. N. 16, "Anton Tchekhov (1860-1980)", Grenoble, 1980.
- SUKHICH, I. "De um Ponto de Vista mais Elevado" (em russo). *Questões de Literatura*, n. 1, Moscou, 1985.
- STANISLAVSKY, Constantin. *Mi Vida en el Arte*. Buenos Aires, Editorial La Pleyade, 1972.
- TCHUDAKÓV, A. P. *A Poética de Tchekhov* (em russo). Moscou, Editora "Ciência", 1971.
- TRIOLET, Elza. *L'Histoire d'Anton Tchekhov*. Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1954.
- VÁRIOS AUTORES. *A. P. Tchekhov nas Reminiscências dos Contemporâneos* (em russo). Moscou, Editora Literária do Estado, 1960. Trad. francesa (parcial): *Tchekhov vu par ses contemporains*. Paris, Gallimard, 1970.
- VÁRIOS AUTORES. *No Laboratório Criativo de A. P. Tchekhov* (em russo). Moscou, Editora "Ciência", 1974.
- VÁRIOS AUTORES. *O Método Criativo de A. P. Tchekhov* (em russo). Rostov, Instituto Pedagógico de Rostov, 1983.
- VÁRIOS AUTORES. *Tchekhov e Sua Época* (em russo). Moscou, Editora "Ciência", 1977.

Obras sobre a História da Literatura e da Crítica Russa

- HINGLEY, Ronald. *Les Ecrivains russes et la société (1825-1904)*. Paris, Hachette, 1966.
- LO GATTO, E. *La Literatura Rusa Moderna*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- . *La Literatura Ruso-Soviética*. Buenos Aires, Losada, 1973.
- MINSKY, D. S. *Histoire de la littérature russe*. Paris, Fayard, 1969.
- VÁRIOS AUTORES. *Enciclopédia Sucinta de Literatura* (em russo). Moscou, Editora Enciclopédia Soviética, 1962-1972, vols. I-VIII.
- VÁRIOS AUTORES. *Estudos Russos sobre Literatura do Fim do Século XIX e Início do Século XX* (em russo). Moscou, Editora "Ciência", 1982.

- VÁRIOS AUTORES. *Literatura Russa do Fim do Século XIX e Início do Século XX* (em russo). Moscou, Editora "Ciência", 1971.
- WELLEK, René. *História da Crítica Moderna*. São Paulo, Herder/Edusp, 1971 e 1972, vols. 3 e 4.

Obras sobre o Conto

- CORTÁZAR, Julio. "Alguns Aspectos do Conto", "Do Conto Breve e Seus Arredores", "Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico". In: *A Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CURRENT-GARCIA, Eugene & PATRICK, Walton R. *What Is the Short Story?* Glenview, Illinois, Scott, Foresman & Co., 1961.
- GODENNE, René. *La Nouvelle française*. Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo, Ática, 1985.
- LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka (Para una Teoría del Cuento)*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1974.
- LIMA, Herman. *O Conto*. Salvador, Liv. Progresso-Univ. da Bahia, 1958.
- . *Variações sobre o Conto*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A Arte do Conto*. Rio de Janeiro, Bloch, 1972.
- MAY, Charles E. (ed.). *Short Story Theories*. Ohio University Press, 1976.
- O'FAOLAIN, Sean. *The Short Story*. Bristol, The Mercier Press, 1972.
- POE, E. A. "The Philosophy of Composition". In: *Selected Writings*. London, Penguin, 1974.
- REID, Ian. *The Short Story*. London, Methuen & Co. Ltd., 1977.
- SANTARELLA, Lúcia. "Edgar Allan Poe (O Que em Mim Sonhou está Pensando)". In: POE, Edgar Allan. *Contos*. São Paulo, Cultrix, 1985.
- SCINAIDERMAN, Boris. "Por Falar em Conto". Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 7 nov. 1971.

Outras Obras

- ALEKSÉIEV, M. P. "As Cartas de Turguêniev" (em russo). In: TURGUÊNIEV, I. S. *Cartas*. Moscou-Leningrado, Academia de Ciências da URSS, 1961, vol. I.
- ALLEN, Walter (sel. e intr.). *Writers on Writing*. London, Phoenix House, 1948.

- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo, Edusp/Perspectiva, 1971.
- BAKHTINE, M. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1970.
- . (Voloshinov) *Marxismo e a Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1979.
- BROWN, Edward J. (ed). *Major Soviet Writers. Essays in Criticism*. New York, Oxford University Press, 1973.
- BROWN, Walter Rollo (sel. e org.). *The Writer's Art; by Those Who Practiced It*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1932.
- CANDIDO, Antonio. "Os Olhos, a Barca e o Espelho", Suplemento Cultural, *O Estado de S. Paulo*, 17 out. 1976. (Este ensaio está incluído no livro *Educação pela Noite e Outros Ensaios*, São Paulo, Ática, 1987.)
- CHIKLOVSKI, Victor. *Sur la théorie de la prose*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1973.
- Eco, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- FLAUBERT. *Correspondance*. Tome I (1830-1851), Paris, Gallimard, 1973.
- . *Correspondance*. Quatrième série (1868-1880). Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1924.
- JAMES, Henry. *The Art of Fiction and Other Essays*. New York, Oxford University Press, 1948.
- KOVALEV, V. A. *A Poética de Leão Tolstói* (em russo). Moscou, Editora da Universidade de Moscou, 1983.
- FRIEDMAN, Norman. "Point of View in Fiction, the Development of a Critical Concept". In: STEVICK, Philip (ed.). *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967.
- LUBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976.
- MAUPASSANT, Guy de. "Le Roman". In: *Pierre et Jean, Oeuvres Complètes*. Paris, Louis Conard Librairie Éditeurs, 1909.
- NAZAROVA, L. N. *Turguêniev e a Literatura Russa do Fim do Século XIX e Início do Século XX* (em russo). Leningrado, Editora "Ciência", 1979.
- SCINAIDERMAN, Boris. *Dostoïevski. Prosa Poesia*. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- . *Tolstói (Antiarte e Rebelião)*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- TOLSTÓI, L. *Sobre Arte e Literatura* (em russo). Moscou, "Escritor Soviético", 1958, 2 vols.
- TYMLIANOV, J. *Avanguardia e Tradizione*. Bari, Dedalo Libri, 1968.
- VÁRIOS AUTORES. *Théorie de la littérature*. Intr. e org. de T. Todorov. Paris, Seuil, 1966. Trad. brasileira: *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre, Globo, 1973.

- VÁRIOS AUTORES. *O Desenvolvimento do Realismo na Literatura Russa* (em russo). Moscou, Editora "Ciência", 1973 e 1974, vols. 2 e 3.
- VÁRIOS AUTORES. *Problemas de Poética do Realismo Russo do Século XIX* (em russo). Leningrado, Editora da Universidade de Leningrado, 1984.
- WETHERILL, P. M. *Flaubert et la création littéraire*. Paris, Librairie Nizet, 1964.
- WOOLF, Virginia. *L'Art du roman*. Paris, Seuil, 1963.
- ZOLA, Émile. "Le Roman expérimental" In: *Pages choisies des auteurs contemporains*. Paris, Armand Colin, 1904.
- . *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Trad., intr. e notas de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo, Perspectiva, 1982.

