

# SINGULARIDADES DO CONTO TCHEKHOVIANO EM DOIS MOMENTOS: “ANGÚSTIA” E “QUERIDINHA”

Daniella Amaral Tavares  
Mestranda em Literatura e Cultura - Universidade Federal da Bahia

Resumo: Nosso trabalho objetiva a análise dos contos “Angústia” e “Queridinha”, ambos do autor russo Anton Pavlovitch Tchekhov. Para isso, tomamos como balizadores algumas considerações colhidas sobre o processo de construção do conto e como essa estruturação se dá em Tchekhov, que lança mão do elemento prosaico, da parcimônia em descrever e narrar, além dos desfechos nem sempre conclusivos. Entendemos que essas características perpassam não somente os dois contos aqui analisados, mas toda a obra do referido autor. Apesar de Tchekhov não ter elaborado teorias formais sobre o fazer literário, ele deixou registrada, numa volumosa correspondência, suas convicções acerca do seu processo criativo que objetiva, ao fim e ao cabo, conceder ao leitor o preenchimento das “ausências”, ali dispostas deliberadamente.

Palavras-chave: Literatura russa moderna. Anton Pavlovitch Tchekhov – Contos. Tchekhov – “Angústia”. Tchekhov – “Queridinha”.

Abstract: Our work aims at analyzing two short stories written by the Russian author Anton Pavlovich Chekhov: “Misery” and “The Darling”. Our guidelines have been some evidences concerning the short story development process, and how it occurs in Chekhov’s work, which focuses prosaic elements, parsimonious usage of description and narrative, besides frequently inconclusive endings. We understand that these elements are depicted all over his writings, and not only in these two Russian author’s short stories. Despite the fact that Chekhov did not develop any formal theory about his writing process, his large correspondence provides his convictions about his creative process, which intends to suggest to the readers the filling up the intentional blanks.

Keywords: Modern Russian Literature. Anton Pavlovich Chekhov – Short Story. Chekhov – “Misery”. Chekhov – “The Darling”.

## Introdução

Uma abordagem sobre os contos do autor russo Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904) à luz de considerações relacionadas à estrutura e a características do conto é certamente mais interessante se norteadas pelas próprias ideias desse autor acerca dessa forma narrativa e do próprio fazer literário. Vale ressaltar, entretanto, que Tchekhov não elaborou teorias formais sobre a estruturação de sua poética – suas opiniões estão presentes ao longo de uma vasta correspondência dirigida a amigos, a familiares e à sua esposa, a atriz Olga Knipper.

Nelas, entre outras questões exteriores à literatura, são narradas as dificuldades e ideias sobre a construção das suas narrativas, bem como sobre as narrativas alheias – geralmente de autores que solicitam a sua opinião. Conforme afirma Sophia Angelides, em seu livro *A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética*:

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 opinião (1995, p. 184).

Para a professora de representação Stella Adler, “Chekhov não apresenta nenhuma teoria da vida para explicar as coisas [...]. Contudo, talvez ele seja o maior autor no sentido da compreensão dos seres humanos. Entende que a vida humana é vivida interiormente” (ADLER, 2002, p. 213).

Anton Pavlovitch nasceu em Taganrog, na Rússia e, em paralelo à carreira de médico, ele iniciou sua trajetória como dramaturgo e escritor. Apesar do grande sucesso de suas obras literárias e teatrais, ele não abandonou a medicina, talvez mais por devoção que por necessidade financeira. Em carta a um amigo, o editor Aleksei Suvórin ele se refere, com ironia, ao papel dos dois ofícios em sua vida, declarando que enquanto a medicina é a esposa legítima, a literatura entra em cena como amante. Na mesma correspondência, ele acrescenta ainda: “Se eu não tivesse a medicina, dificilmente entregaria à literatura minhas horas de folga e meus pensamentos supérfluos. Em mim não há disciplina” (TCHEKHOV, 2002, p. 61-62).

É curioso observar que mesmo com o sucesso de público (e também financeiro) obtido com sua obra, Tchekhov é severo com sua obra e capacidade em escrever: “Preciso estudar, estudar tudo desde o princípio, porque, como escritor, sou um ignorantão rematado; preciso escrever conscienciosamente, com sentimento, com inteligência [...]” (TCHEKHOV, 2002, p. 261).

Como contista, Tchekhov é conhecido por ter revolucionado os padrões até então adotados para o conto no século XIX e também por construir todo um universo povoado por pessoas e situações comuns, narrado com concisão, veracidade e “originalidade” (termos utilizados por ele para enumerar os elementos fundamentais numa narrativa).

Ao contrário de Edgar Allan Poe, que faz todo o enredo do conto convergir drasticamente para o desfecho (*dénouement*), Tchekhov, em grande parte das suas obras, conduz o leitor para um final invariavelmente reticente. Aliás, para esse autor, os personagens também nunca estariam bem acabados, pois o fazer literário mais se assemelharia a um trabalho incessantemente refeito e remendado, mas sempre defeituoso, conforme ele comenta, entre algumas ponderações sobre o conto, numa carta para Aleksei Suvórin:

Obrigatoriamente, ao fazer um conto, antes de tudo, a gente cuida dos seus limites: da massa de heróis e semi-heróis, pega-se apenas uma personagem, o marido ou a mulher, coloca-se essa personagem sobre um fundo, desenhando e realçando apenas ela, enquanto as outras são espalhadas sobre este fundo como pequenas moedas, formando algo parecido com uma abóbada celeste: uma lua grande e, ao seu redor, estrelas muito pequenas. Mas a lua não sai bem realizada porque só é possível percebê-la se as outras estrelas também estiverem nítidas; mas as estrelas não estão acabadas. Então o que me sai não é literatura, e sim algo parecido com a costura do cafetã de Trichka. O que fazer? Não sei e não sei. Confio no tempo que tudo cura (ANGELIDES, 1995, p. 104-105).

Em um estudo sobre o conto, o escritor inglês Somerset Maugham menciona os aspectos característicos da obra de Tchekhov, como a supressão de elementos supérfluos, a “eliminação” do começo e do final de suas narrativas e a presença do elemento prosaico.

Segundo Maugham, para o autor russo, tudo o que é mencionado no texto deve estar ali por uma boa razão e a mesma economia de informações devia se estender para as descrições da natureza:

Tchekhov muito se interessava pela técnica do conto [...] Afirmava que uma história nada deve conter que seja supérfluo. “Tudo que o que não tiver relação com ela deve ser impiedosamente jogado fora.”, escreveu. “Se, no primeiro capítulo, se disser que da parede pendia uma espingarda, no capítulo segundo ou terceiro alguém a deve disparar sem falta.” Parece bastante justo, e justa igualmente é a sua exigência de que as descrições da natureza sejam breves e ligadas ao caso (MAUGHAM, 1964, p. 126).

Numa declaração sobre a presença de personagens comuns em situações corriqueiras, Tchekhov teria afirmado ironicamente que as pessoas do mundo real “[...] não vão ao

Pólo Norte para se esquivar de *icebergs*”, mas sim que “Vão a escritórios, brigam com suas mulheres e tomam sopa de couve” (MAUGHAM, 1964, p. 127).

A opção pelas questões deixadas em aberto, sem que se aponte para alguma solução também reflete as convicções de Tchekhov acerca do papel do autor. Sobre isso, ele afirma a Suvórin que mesmo filósofos como Sócrates e Voltaire concordam em afirmar que nada é perfeitamente explicável (ANGELIDES, 1995, p. 94).

Num ensaio presente em *Lendo Tchekhov*, Janet Malcom aponta a mesma questão, ao citar uma carta endereçada ao escritor Ivan Tcheglov: “[...] vamos dizer honestamente que nada neste mundo é claro. Só os tolos ou os charlatães sabem e compreendem tudo” (MALCOM, 2005, p. 27).

A respeito dessa particularidade, comumente associada ao caráter reticente do texto tchekhoviano, Maugham (1964, p. 127) acrescenta que Tchekhov suprimia, sem piedade, tanto o começo quanto o fim de suas histórias.

E talvez seja esse caráter não conclusivo, somado a outras questões que serão aqui comentadas, que confere uma aproximação tão grande da obra do autor ao cotidiano, ou “realidade”, que é sempre apreendida parcialmente tanto por quem a descreve, quanto por quem a vivencia.

Na análise aqui proposta, serão estudados dois contos de Tchekhov, “Angústia”, escrito em 1886, e “Queridinha”, de 1898. As considerações acerca dos referidos contos serão norteadas pelas reflexões situadas no posfácio de Boris Schnaiderman (1999) em sua tradução de *A dama do cahorrinho e outros contos*, pelo texto de Sophia Angelides (1995) acerca da poética de Tchekhov, bem como a partir de considerações de Ricardo Piglia (1994) sobre o processo de criação e características do conto no seu *O laboratório do escritor*.

### **“Angústia”**

Considerado por Liev Tolstói, segundo o posfácio de Schnaiderman (TCHEKHOV, 1999, p. 353), como um dos melhores contos de Tchekhov, “Angústia” é centrado na

figura do velho cocheiro Iona Potapov que tenta, inutilmente, dividir com todos que encontra a dor e o relato da perda do seu filho Kuzmá Iônitch.

Desde o início do conto, tem-se a impressão que a figura de Potapov e sua pequena égua, ambos imóveis e cobertos de neve, são meros objetos que figuram numa rua movimentada ao cair da noite:

O cocheiro Iona Potapov está completamente branco, como um fantasma. Encolhido o mais que pode se encolher um corpo vivo, está sentado na boléia, sem se mover. Tem-se a impressão de que, mesmo que caísse sobre ele um montão de neve, não consideraria necessário sacudi-la... Seu rocim está igualmente branco e imóvel (TCHEKHOV, 1999, p. 132).

E é como objetos sem valor que o cocheiro e seu animal serão tratados por todos os personagens que, no decorrer do conto, aparecem brevemente e saem de cena.

Ao longo da narrativa, o autor russo vale-se de um conjunto de elementos e descrições que, mesmo dispostos parcimoniosamente (conforme já mencionado), produzem no leitor um efeito de totalidade e, mais profundamente, de compaixão: Potapov tenta contar sua história triste ao militar que o trata com rispidez, aos três jovens que lhe pagam com trocados miseráveis, depois de fazerem chacota com sua figura, e não consegue sequer dialogar com um jovem sonolento acomodado no lugar onde irá pernoitar.

Cada vez mais oprimido pela dor da perda do filho e também pela fome, o velho cocheiro se aproxima de sua égua e, comovido com seu afago e atenção, desabafa tudo aquilo que não conseguiu compartilhar com os homens – Uma passagem que, para Aleksandr, seu irmão, teria tornado Tchekhov imortal (TCHEKHOV, 1999, p. 353).

Em “Angústia”, é possível identificar os elementos fundamentais que fazem “[...] funcionar a microscópica máquina narrativa que é um conto” (PIGLIA, 1994, p. 38). Esses elementos, utilizados por Tchekhov não somente em seus contos, mas em toda a sua obra, são objetivamente enumerados em carta a Aleksandr, quando esse último pede a opinião do irmão sobre um certo projeto literário:

*A cidade do Futuro* só se tornará uma obra de arte nas seguintes condições: 1. ausência de palavreado prolongado de natureza político-sócio-econômica; 2. objetividade total; 3. veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; 4. brevidade extrema; 5. ousadia e originalidade – fuja dos chavões; 6. Sinceridade (ANGELIDES, 1995, p. 52).

Mais adiante, ele afirma: “É melhor evitar a descrição do estado de espírito dos heróis; procure fazer com que ele seja percebido através das ações dos personagens...” (ANGELIDES, 1995, p. 53).

Desde o início, podemos intuir sobre o estado de espírito do cocheiro muito mais pela presença de aspectos triviais (a neve que o cobre, sua postura imóvel, sua distração para com os passageiros) que devido a uma análise do seu estado psicológico. O autor menciona apenas que Potapov está meditativo e sofrendo por conta da fome que sente e pela morte do seu filho (TCHEKHOV, 1999, p. 133).

Nota-se que a economia de elementos subjetivos é um recurso utilizado para permitir que a imaginação do leitor preencha as lacunas deixadas: “Quando eu escrevo, confio inteiramente no leitor, supondo que ele próprio acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto” (ANGELIDES, 1995, p. 174).

A presença da impressão de realidade, um elemento marcante na obra do autor, é também uma constante nesse texto, que de modo sucinto proporciona ao leitor uma aproximação do estado de espírito e do mundo ao qual o cocheiro pertence. Tem-se aqui a sensação de partilhar da fome e do frio que Potapov sente e, sobretudo, compreender sua atitude de desamparo, alimentada pelo sofrimento da morte de Kuzmá Iônitch.

Esse efeito, segundo o autor, é produto do seu envolvimento com o universo dos personagens: “Para representar ladrões de cavalos em setecentas linhas, eu preciso, o tempo todo, falar e pensar no tom deles e sentir à maneira deles. [...] se eu introduzir a subjetividade, as imagens ficarão borradas, e o conto não será tão compacto como devem ser todos os contos curtos” (ANGELIDES, 1995, 173).

Sem o uso a progressão dramática, peculiares a Poe e Maupassant (ANGELIDES, 1995, p. 182), Tchekhov leva o velho cocheiro a compartilhar seu sofrimento com a égua para

a qual narra todos os acontecimentos tristes pelos quais acabara de passar – um final ainda que inusitado, possível, já que todas as recusas em ser escutado levam Potapov a partilhar sua dor com o único personagem que o acolheu seus lamentos: “O cavalinho vai mastigando, escuta e sopra na mão de seu amo... Iona anima-se e conta-lhe tudo...” (TCHEKHOV, 1999, p. 138).

Em “Angústia”, há também a presença das duas histórias, uma característica, que segundo Ricardo Piglia, é inerente ao conto, ou seja, haveria uma história narrada em primeiro plano e a **segunda história**, uma “história secreta”, urdida em segredo: “A arte do contista consiste em saber cifrar a **história 2** nos interstícios da **história 1**” (PIGLIA, 1994, p. 37, grifos nossos).

Temos, portanto, a história de um cocheiro idoso que tenta falar com todos que encontra sobre a morte de seu filho e que não recebe atenção de ninguém. No final, a surpresa: o personagem, cujo relato é desprezado por todos, encontra, na figura do seu cavalo, um confidente amistoso.

É possível, a partir desse final, conjecturar sobre a segunda história presente em “Angústia”. Note-se que a conjectura aqui é mais adequada que a afirmação categórica, pois o conto moderno, onde se situa a obra de Tchekhov, insinua mais que esclarece, fazendo a “história secreta” emergir através de elementos dispostos de modo velado.

Podemos supor que a segunda história se assentaria na metáfora de que a égua do velho cocheiro é mais humana que todos os homens que transitam ao longo da narrativa. Isso é sugerido no final, de modo agridoce, quando Potapov se sente acolhido e encorajado pelo silêncio e pelo sopro do animal em sua mão.

A pequena e silenciosa égua, um ser mais solidário que todos os demais interlocutores de Potapov, parece configurar, desse modo, o pequeno segredo (a “verdade secreta”, mencionada por Piglia) que emerge no final, mas que é lentamente evidenciado através da apresentação de elementos que caracterizam a mesquinhez e o egoísmo do militar, a grosseria dos três passageiros e o desdém do jovem cocheiro.

Podemos também considerar aqui um aspecto adicional: esse momento também funcionaria como uma resposta à pergunta do versículo ortodoxo citado no início do conto: “A quem confiar minha tristeza?” (TCHEKHOV, 1999, p. 132).

### **“Queridinha”**

Curiosamente, “Queridinha”, que comovia o público leitor e também o próprio Tolstói, era considerado por Tchekhov como um conto humorístico de menor importância em sua obra – em acordo com Schnaiderman (TCHEKHOV, 1999, p. 362), o autor russo insistia em afirmar que não merecia toda a repercussão que havia alcançado.

Olenka (diminutivo de Olga) ou Queridinha (como é carinhosamente chamada), apresentada como bondosa e ingênua, é uma personagem que não consegue viver, nem ser feliz, se não sentir, permanentemente, amor por alguém. No início do conto, Olenka, que a princípio amara o pai, a tia (a quem encontrava a cada dois anos) e seu professor de francês, se apaixona arrebatadamente e se casa com um dono de um parque de diversões que também apresentava espetáculos de teatro. Por todo o período em que estão juntos (ela fica viúva após algum tempo), Olenka assimila de tal forma o universo com o qual o marido trabalha, a ponto de acreditar que tudo que havia de mais importante em sua vida, girava em torno do teatro: “E ela já dizia a seus conhecidos que a coisa mais admirável, mais importante e necessária no mundo era o teatro, e que somente no teatro se poderia receber um prazer verdadeiro, tornar-se instruído, humano” (TCHEKHOV, 1999, p. 301).

Até mesmo suas opiniões se mimetizam com as opiniões de Kúkin, seu marido: “Repetia tudo o que Kúkin dizia do teatro e dos atores” (TCHEKHOV, 1999, p. 301). E, mais adiante: “Intrometia-se nos ensaios, corrigia os atores, vigiava o comportamento dos músicos [...]” (TCHEKHOV, 1999, p. 302).

Ao longo do conto, Tchekhov representa todo o arrebatamento e o caráter apaixonado de Olenka especialmente através das suas ações – um recurso que, assim como em “Angústia”, faz com que o autor compartilhe com o leitor a construção psicológica dos personagens através da percepção das ações realizadas por eles: “Na Quaresma, ele foi a Moscou para contratar artistas. Ela perdia o sono, passava as noites sentada à janela,

olhando as estrelas. Comparava-se então às galinhas, que também ficam inquietas e passam as noites sem dormir quando falta o galo no galinheiro” (TCHEKHOV, 1999, p. 302).

Após viver (muito brevemente) todo o pesar da perda de Kúkin, Olenka, apaixona-se novamente, agora por Pustovalov, um comerciante de madeiras, com quem também se casa. Ironicamente, Tchekhov retrata que com a nova paixão, as antigas opiniões são postas de lado para dar lugar a outras: “Parecia-lhe que há muitos anos já vendia madeira, que a madeira era a coisa mais necessária e importante na vida, e percebia algo terno, carinhoso, nas palavras: tora, viga, prancha [...]” (TCHEKHOV, 1999, p. 304). Em seguida, ela comenta com alguém que lhe sugere ir ao teatro: “Vássitchka e eu não temos tempo para andar pelos teatros – respondia gravemente. – Somos do trabalho, não nos ocupamos de tolices. O que há de bom nestes teatros?” (TCHEKHOV, 1999, p. 305).

Em meio a uma imensa felicidade e dedicação para com seu novo amor (ela também fica acordada e aflita com a ausência dele), Olenka perde o seu segundo marido e, mais uma vez, mergulha em luto profundo para, pouco tempo depois, afeiçoar-se pelo veterinário-militar Smírnin, cujas opiniões sobre cavalos, vacas e animais domésticos são pouco a pouco mimetizadas por ela, que esquece por completo das vigas, toras e pranchas.

Algum tempo depois, Olenka é abandonada pelo veterinário, sucumbindo a um grande desolamento: “Sentia-se apavorada e com um amargor, como se tivesse comido muita losna” (TCHEKHOV, 1999, p. 309).

Ela também sofre com algo mais doloroso que a solidão: “O pior, o mais grave no entanto, era que não tinha mais opiniões” (TCHEKHOV, 1999, p. 308).

No final do conto, o veterinário reaparece com a família que havia abandonado antes de conhecer Olenka, deixando seu filho, Aleksandr (Sacha), com ela. Olenka, que envelhecera sofridamente por ter sido deixada sozinha, sem ninguém para amar, encontra nele o filho que não tivera, dedicando-lhe o seu mais intenso afeto: “De seus afetos do passado, nenhum fôra tão profundo [...]” (TCHEKHOV, 1999, p. 312).

Mais uma vez, Tchekhov evidencia o discurso que sua personagem cria para todo aquele que é objeto do seu amor: “E ela começa a falar de professores, lições, livros didáticos, repetindo tudo o que Sacha lhe conta” (TCHEKHOV, 1999, p. 313).

O recurso da repetição de situações e comportamentos, usado pelo autor, revela não somente a ironia que perpassa todo o conto, mas confere também a ele um tom uniforme. Percebemos que, assim como ocorre em “Angústia”, essa narrativa não é conduzida para um clímax que desemboca num desfecho impactante. “A versão moderna que vem de Tchecov [...] abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las” (PIGLIA, 1994, p. 39).

Há também aqui a questão da segunda história, que, conforme visto em Piglia acerca dos contos de Tchekhov, se dilui na primeira: “O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 1994, p. 39).

Podemos conjecturar que duas histórias se fundem em “Queridinha”: A primeira, de uma mulher que “Precisava de um amor que tomasse conta de todo o seu ser, alma e entendimento [...]” (TCHEKHOV, 1999, p. 309). E a segunda, de uma mulher que precisa amar alguém para que este “[...] lhe infundisse idéias, desse um sentido a sua vida, aquecesse o seu sangue [...]” (TCHEKHOV, 1999, p. 309).

Ao que parece, as duas questões se sobrepõem na medida em que Olenka, que não consegue ter opiniões próprias, só consegue reproduzir as ideias de alguém que não pode ser qualquer pessoa, mas sim, o objeto do seu amor.

Vale observar que Tchekhov também utiliza em “Queridinha” os já citados elementos que acredita serem fundamentais para uma narrativa, especialmente, a objetividade, a brevidade e a “originalidade”. As repetições dos comportamentos de Olenka diante das suas histórias de amor são retratadas com economia de detalhes, mas de modo não menos irônico – Ela sofre com a mesma intensidade por causa do dono do teatro, do

comerciante de madeiras, do veterinário e, por fim, por conta do filho dele, de quem cuida como uma mãe devotada.

Ela também se dirige a todos da mesma forma, utilizando diminutivos em profusão: Vânitshka (Ivan), Vássitshka (Vassíli), Volóditshka (Vladímir) e Sáchenka (Aleksandr).

Com esses recursos, o autor, consegue, além de imprimir um tom irônico ao texto, também estabelecer uma cumplicidade com o leitor, a quem permite, pouco a pouco, prever o que irá acontecer mais adiante.

Podemos igualmente conjecturar que a “originalidade” de Queridinha está em retratar de modo comovente uma mulher comum, que poderia ter sido superficialmente descrita como volúvel ou patética. Acerca desse fato, pontua Schnaiderman: “Esta aproximação do coloquial e corriqueiro é feita com um máximo de finura. Tchekhov está próximo do trivial, mas jamais descamba na trivialidade” (TCHEKHOV, 1999, p. 338).

A respeito das escolhas temáticas de Tchekhov, Sophia Angelides cita Boris Eikhenbaum: “Causava surpresa o fato de Tchekhov só relatar ninharias de toda espécie e não explicar nada” (EIKHENBAUM, 1969, apud ANGELIDES, 1995, p. 183).

Angelides também se refere a Cortázar, em seu *Valise de Cronópio*, sobre a obra de Tchekhov, como um todo: “Que há ali que não seja tristemente cotidiano, medíocre, muitas vezes conformista ou inutilmente rebelde?” (ANGELIDES, 1995, p. 181). E, especificamente, sobre os contos do autor russo: “[...] são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento” (ANGELIDES, 1995, p. 181).

Desse modo, assim como em “Angústia”, Tchekhov se utiliza em “Queridinha” de elementos prosaicos para construir uma narrativa que, conforme ele aconselha ao irmão, deve se afastar dos clichês.

E como se trata de um autor que rompe com os princípios literários do seu tempo, tem-se também em “Queridinha” um desfecho que se estende para além dos limites da imaginação do leitor. Pouco antes do final desse conto, tem-se a impressão que

enquanto Olenka viver, ela irá se mimetizar incessantemente nas ideias daqueles que ama ardorosamente, como um Proteu apaixonado, que se transforma e torna a palpitar de vida quando tem consigo o objeto do seu amor: “Brilhava em seu rosto o sorriso de outrora, toda ela revivera, tornava a viçar, como se houvesse despertado de um sono prolongado” (TCHEKHOV, 1999, p. 310).

### **Considerações Finais**

A trivialidade do argumento e mesmo dos personagens principais de “Angústia” e de “Queridinha” (respectivamente, um cocheiro idoso e uma mulher comum) não impede que Tchekhov construa magistralmente duas narrativas que comovem o leitor, mesmo sem que o autor lance mão de excessos emocionais. Em carta à escritora principiante Lídia Avílova, ele diz:

Aqui está o 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. [...] pode-se sofrer junto com os heróis, mas acho que isto deve ser feito de forma que o leitor não perceba. Quanto mais objetiva você for, mais forte será a impressão (ANGELIDES, 1995, p. 219).

Observa-se aqui, conforme pontua Piglia, a estratégia alusiva de Tchekhov em narrar os acontecimentos que cercam seus personagens, cujos sofrimentos são representados pelo autor de forma lacônica e evidenciados muito mais por imagens que por considerações psicológicas. A tristeza de Potapov se intui pela imobilidade do seu corpo coberto de neve, a amargura da solidão de Queridinha é resumida num insistente gosto de losna que ela deixa de sentir quando o veterinário reaparece e mesmo a sua felicidade é representada mais vivamente por suas ações: ela dirige o teatro de Kúkin com extrema dedicação, assim como cozinha pratos suculentos para o comerciante de madeiras e discute com os colegas de regimento de Smírnin sobre a peste bovina e matadouros.

A presença da “história secreta” ou a segunda história, mencionada por Piglia, que em “Angústia” se revela de modo sutil no final do conto e que em “Queridinha” se mescla com a primeira, não segue os padrões adotados no século XIX. A “história secreta” não

é mais, em Tchekhov “[...] a chave da forma do conto e suas variantes” (PIGLIA, 1994, p. 39).

Os procedimentos inovadores adotados por Tchekhov se afastam do restante da forma tradicional europeia, do mesmo modo que muitos autores russos do seu tempo o fazem. Em 1868, escreve Tólstói, quando questionado sobre o enquadramento do seu *Guerra e paz* num determinado gênero literário: “A história da literatura russa desde os tempos de Púchkin não só apresenta muitos exemplos de semelhante afastamento da forma europeia, mas até não dá nenhum exemplo do caso contrário” (ANGELIDES, 1995, p. 183).

Esses novos procedimentos adotados por Tchekhov, conforme mencionado anteriormente, inserem-se em narrativas cujos desfechos não necessariamente apresentam finalizações, nem soluções, que priorizam temas e personagens do cotidiano russo e são dotadas da “originalidade”, tão cara ao autor, muito mais por conta dos pequenos detalhes e lacunas, dispostos ao longo da obra que pela temática escolhida:

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 [...] e sobretudo os prolongamentos que sentem por trás de cada uma das personagens, a presença de algo insólito e maior do que aquilo que está expresso (LAFFITTE, 1955, apud ANGELIDES, 1995, p. 181).

Ao se afastar dos caminhos consagrados e percorridos por Edgard Allan Poe e Guy de Maupassant, Tchekhov é alvo de críticas que questionam o “[...] caráter ‘casual’ dos temas tchekhovianos, da colocação indiferente dos fatos e acontecimentos, da ausência de uma visão de mundo” (EIKHENBAUM, 1969, apud ANGELIDES, 1995, p. 183).

Em acordo com as reflexões presentes em suas cartas, Tchekhov se propunha a inserir o prosaico e mesmo o medíocre em suas narrativas e, ainda assim, obter o sucesso pretendido junto ao público leitor: “Pode-se escrever até sobre borra de café e impressionar o leitor através de truques [...]” (ANGELIDES, 1995, p. 64).

Essa ideia, uma constante em sua obra, é desenvolvida com frequência na correspondência do autor: “O argumento está em toda a 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” (ANGELIDES, 1995, p. 211).

## Referências

ADLER, Stella. *Sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

MALCOM, Janet. *Lendo Tchekhov: uma viagem à vida do escritor*. Tradução de Tatiana Belinky. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MAUGHAM, William Somerset. *Pontos de vista*. Porto Alegre: Globo, 1964.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *Cartas a Suvórin (1886-1891)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2002.

Recebido em 24/07/2012  
Aprovado em 04/05/2013