

PROBLEMAS DO CONTO COMO GÊNERO: A EXPERIÊNCIA DE ANTON TCHEKHOV.

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p165-175>

RESUMO

Este ensaio pretende mostrar, na ficção de Anton Tchekhov, formas distintas de elaboração de narrativas curtas que, designadas como “contos”, diferem no entanto na estruturação da coordenada temporal. De início, são revisadas manifestações várias do próprio autor sobre suas dificuldades com relação ao gênero “conto” e suas tentativas de chegar à prática do “romance”. Em seguida, são analisados comparativamente dois contos do autor, “O bilhete premiado” e “A dama do cachorrinho”.

ABSTRACT

This essay intends to show, in Anton Tchekhov's fiction, different manners of creating short stories that imply different ways of organising temporal coordinate. To do so, two short stories of the author are analysed: “O bilhete premiado” e “A dama do cachorrinho”.

PALAVRAS-CHAVE:

Conto,
literatura russa,
Anton Tchekhov.

KEYWORDS

*short-story,
russian literature,
Anton Tchekhov.*

Regina Lúcia Pontieri

Dentro do vasto campo da chamada “prosa de ficção narrativa”, termos como “conto”, “novela”, “romance” e outros, assim como seus correspondentes em diversas línguas, têm sido usados para denominar tipos de narrativas que podem ser vistas como complementares, ou como opostas, formas de narrar que variam segundo os contextos culturais de época, as concepções estéticas e os autores. O objetivo destas considerações é focar a questão do conto como gênero, na dinâmica de inter-relações com formas vizinhas a ele. Isso será feito, porém, não através da abordagem geral dos vários problemas vinculados ao assunto, mas pelo exame da experiência específica de Anton

Tchekhov. Tal escolha se justifica em vista da importância desse autor para o desenvolvimento histórico do conto moderno, a partir da segunda metade do século XIX, com consequências significativas para a prosa de ficção do século XX. Ainda assim, algumas reflexões mais gerais serão retomadas, em vista da necessidade de estabelecer parâmetros básicos a partir dos quais pensar a contribuição do contista russo.

No prefácio à coletânea *Mar de Histórias*¹, que se apresenta como uma “antologia do conto mundial”, Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai apontam de início a dificuldade de estabelecer definições fechadas sobre o que seja o conto. Enfrentam a questão com a flexibilidade necessária para dar a ver uma concepção que varia não só segundo as línguas mas também segundo as épocas. Verificam que, se é fácil distinguir “conto” de “romance”, o mesmo não ocorre quando se trata de diferenciar “conto” de “novela”. Na tradição tanto do português como do francês, por exemplo, a distinção entre essas duas últimas formas seria puramente de extensão. Já no que se refere a “conto” e “romance”, a distinção seria de natureza, o conto se definindo pela “unidade de impressão”. Enquanto o romance se constituiria de uma série de episódios, o conto lidaria com um só episódio.

De maneira semelhante se manifesta Julio Cortázar ao caracterizar o que chamou de “conto breve”². Para ele, essa forma recorta da realidade uma experiência significativa, intensa que, por isso mesmo, deve ser limitada. Diferentemente do romance, que teria o tempo a seu favor, o “conto breve” trabalharia contra o relógio. O escritor argentino vê na “novela” “um gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito”. Esse último seria uma ordem aberta, enquanto o conto se constituiria como ordem fechada³. Limitação, fechamento e intensidade fariam do “conto breve” bem realizado uma forma esférica⁴.

O caso de Tchekhov é exemplar em mais de um sentido. A começar do fato de que ele, que granjeou fama como contista, além de dramaturgo, concorda com os muitos que consideram o conto uma forma menor, diante do prestígio do romance, tido como a grande épica da modernidade. Em Tchekhov tal desprestígio aparece aliado às circunstâncias de vida do início da carreira como escritor. Começou em 1880, aos vinte anos, pela elaboração de pequenas histórias cômicas, para revistas de fácil vendagem.

¹ *Mar de Histórias : antologia do conto mundial*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980; org. e pref. Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai. A obra é em nove volumes.

² “Do conto breve e seus arredores”. IN *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, trad. D. Arrigucci e J.A.Barbosa, p.227.

³ “Alguns aspetos do conto”. IN *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, trad. D. Arrigucci e J.A.Barbosa, p. 151.

⁴ “Do conto breve e seus arredores”, p. 228.

Filho de comerciante pobre, ele se serviu dessa atividade para custear os estudos de medicina. Foi a época em que, ainda não se considerando um verdadeiro escritor, assinava sua produção com o pseudônimo de Antocha Tchekhonté. Sempre cético e finamente irônico, como seria até o fim, começa por sê-lo com relação a sua própria produção. Em 1884, já tendo publicado número razoável de contos, escreve a seu editor: “Domingo, enviarei ao senhor meus excrementos literários”⁵. Adiante se verá que o uso do termo “excremento” não é só autoironia.

Em março de 1886, Tchekhov recebe carta do renomado escritor Dmitri Grigorovitch, influente no meio literário de São Petersburgo, que havia lido as histórias de Antocha Tchekhonté e posteriormente o recomendaria ao editor Suvórin, com quem o contista viria a ter longa amizade. Ali Grigorovitch dizia que tinha se sentido vivamente impressionado pelos “traços de uma originalidade muito particular e, sobretudo, por uma notável exatidão, pela verdade das personagens e das descrições da natureza”, por seu “verdadeiro talento, um talento que o coloca no primeiro plano dos escritores de sua geração”. Mas dava-lhe também um bom puxão de orelhas: dizia-se incomodado por estar diante de alguém que tão pouco se estimava, a ponto de usar pseudônimo. E vaticinava: “o senhor está destinado, tenho certeza, a escrever obras excelentes, verdadeiramente artísticas [...] mas eis o que é preciso para isso: o respeito por um talento que raramente se recebe, e como dom”⁶. Foi só então que o jovem escritor – que continuaria a ser tímido e recatado mas também sempre muito lúcido – começou a acreditar um pouco mais em si mesmo, o que não impediria recaídas.

Semelhante incerteza voltaria a acontecer logo depois, quando em 1888 ganhou o prêmio Pushkin, da Academia de Ciências, pelo volume de contos intitulado *No crepúsculo*. A propósito, escreveu a Suvórin:

“Ando com tanta sorte que começo a desconfiar dos céus. Logo, logo, vou me esconder debaixo da mesa e lá ficar sentadinho, quieto, sem levantar a voz. Até não me decidir seriamente a dar um salto, isto é, a escrever um romance, vou me manter à parte, modestamente e sem alarde, e continuar a escrever meus contos breves sem pretensão, peças curtas, sem escalar montanhas e cair...”⁷

Quatro anos antes, Tchekhov publicara, em folhetim, seu único romance – *Drama numa caçada* – que Boris Schnaiderman diz ser “um dos

⁵ Laffitte, Sophie *Tchekhov*. Paris, Seuil, 1955, p. 32. A tradução é minha.

⁶ Idem, pp. 75/76.

⁷ Tchekhov, A.P. *Cartas a Suvórin*. São Paulo, EDUSP, 2002, introd., trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade, p.76.

escritos com a finalidade específica de ganha-pão”⁸. Ao que parece, pois, o “salto”, tal como o entendia o escritor, não viria a ser dado. De sua pena não sairia um “romance”, como o que o contemporâneo e amigo Tolstói fizera em *Guerra e Paz* ou *Anna Kariênina*. Ou que Dostoiévski, o outro *monstro sagrado* da Rússia da época havia feito, n’*Os Irmãos Karamázovi*, entre outros. E quando, em 1887, tentou novamente uma narrativa mais longa, *A estepe*, a incerteza voltou a assombrá-lo, numa autocrítica aguda. Em carta ao citado Grigorovitch, diz ele:

“Para minha estreia numa revista de formato grosso, peguei a estepe, da qual faz tempo ninguém trata [...] Todas as páginas estão me saindo compactas, como que prensadas; as impressões acumulam-se, amontoam-se, uma esmagando a outra; os quadros, ou como você os chama, as lantejoulas apertam-se umas às outras, seguem-se numa corrente ininterrupta e, por isso, cansam. Em geral, o resultado não é um quadro, mas uma árida e minuciosa lista de impressões, uma espécie de sumário; em lugar de uma representação artística integral da estepe, oferecerei ao leitor uma ‘enciclopédia da estepe’. Não é fácil acertar a primeira panqueca. Mas não desanimo. [...] Eu peço sem querer, porque, como acabei de descobrir, ainda não sei escrever coisas extensas.”⁹

A indefinição de gênero leva o escritor a chamar sua narrativa de “história” (termo que aparece no subtítulo), “novelinha” e “romance breve”¹⁰. O mesmo, aliás, ocorre ao responsável pela apresentação da publicação brasileira da obra, que diz ser ela “longa demais para ser um conto e muito breve para um romance”¹¹ Posteriormente o escritor voltaria a produzir narrativas que foram denominadas de “novelas” e mesmo ‘contos longos’, por Boris Schnaiderman que traduziu algumas: “Uma história enfadonha”, “Enfermaria nº 6”, “Uma crise”, “Kashtanka” e outras¹².

A concisão apontada por Cortázar como marca do “conto breve” tem em Tchekhov um grande defensor. “A brevidade é irmã do talento”, diz ele ao irmão Aleksandr.¹³ E a lista das características que ele entende serem

⁸ Schnaiderman, B. “Posfácio” a Tchekhov, A. *A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo, Editora 34, 2007, p. 253.

⁹ Tchekhov, A. *Sem trama e sem final: 99 conselhos de escrita*. São Paulo, Martins Fontes, seleção e prefácio de Piero Brunello, pp. 38/39. A carta é de janeiro de 1888.

¹⁰ Idem anterior.

¹¹ Borín, Sérgio “Apresentação” de Tchekhov A. *A estepe – história de uma viagem*. São Paulo, Nova Alexandria, 2003, tradução de Sérgio Borín, p. 6.

¹² Tchekhov A. *O Beijo e outras histórias*. São Paulo, Ed. 34, 2007, 2ª ed.; trad. pref. e notas Boris Schnaiderman, p. 268.

¹³ *Sem trama e sem final*. Op. cit. pp. 43, 44.

necessárias a qualquer obra de arte deixa ver também os motivos do apreço pela concisão. Vejamos algumas: ausência de intermináveis palavrórios de caráter político, social e econômico; objetividade total; veracidade na descrição de personagens e objetos; ousadia e originalidade.¹⁴ O primeiro item, que reitera a brevidade pela ênfase na economia de meios, tem também a ver com o contexto cultural, político e literário da Rússia da época. Tchekhov sempre se colocara contra a já bem instalada tradição da chamada literatura socialmente empenhada, tanto nos termos da alta produção de um Gógol, de um Dostoievski ou de um Tolstói, como nos escritos mais diretamente panfletários. No que se refere à objetividade total, cumpre lembrar que o escritor costuma ser considerado um “realista”. Mas o é, de modo singular. Na *História da Literatura Ocidental*, Carpeaux entende ser Tchekhov “o último dos grandes realistas” e também “o primeiro e o maior dos decadentistas simbolistas”¹⁵.

De todo modo, traços atinentes à estética realista estão presentes na Obra tchekhoviana. Para ele, a subjetividade autoral “é uma coisa terrível. Já é ruim só pelo fato de desmascarar o pobre autor da cabeça aos pés”¹⁶. Além disso, nenhum tema é baixo ou sujo: o artista

“deve vencer a própria repulsa, emporcalhar a própria imaginação com a lama da vida...Ele é como um simples repórter. [...] Para os químicos, nada na terra é sujo. O escritor deve ser tão objetivo quanto um químico; deve livrar-se da subjetividade da vida e saber que os montes de estrume desempenham na paisagem um papel digno de todo o respeito, e que as paixões más são tão inerentes à vida quanto as boas”¹⁷.

E aqui se esclarece melhor a referência de Tchekhov a seu trabalho como “excremento”. Entretanto, tal cuidado com a objetividade não prejudica o entendimento do trabalho artístico como dotado de normas próprias:

“as convenções da criação artística não permitem sempre uma concordância perfeita com os dados científicos; é impossível representar em cena uma morte por envenenamento tal qual ela acontece na realidade”¹⁸

Assim, a objetividade como marca da estética realista é traço importante a favorecer a brevidade dos contos de Tchekhov. Mas não só.

¹⁴ Idem, p. 55.

¹⁵ Carpeaux, Otto M. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Ed O Cruzeiro, 1964, vol. VI, p.2635.

¹⁶ Idem, p. 37.

¹⁷ Idem, p. 56.

¹⁸ Idem, p. 57.

Neles se encontra também o que se poderia chamar de estrutura temporal minimalista. Para maior esclarecimento, servirá de exemplo o conto “Bilhete premiado” que, na edição consultada, ocupa seis páginas¹⁹. A situação de base e as personagens são inteiramente banais e o tratamento dado a elas pelo narrador é timbrado pelo que se chama de “tom menor”. O parágrafo de abertura é preciso na construção da situação de mediocridade, a partir da qual o grande contista construirá a “experiência significativa”, de que fala Cortázar:

“Ivan Dmitrich, homem de condição mediana, que vive com a família nos limites de um orçamento anual de 1200 rublos, e muito satisfeito com a própria sorte, sentou-se, certa vez, depois da ceia, no divã e começou a ler o jornal”²⁰.

Como se vê, mediania e limitação aparecem com todas as letras, inclusive por estar a personagem inteiramente ajustada a sua circunstância. Aí se pode já perceber um tipo de perspectiva narrativa comum nos contos do autor. Trata-se de um narrador em terceira pessoa, contido e fino, por isso mesmo capaz de uma ironia tão cortante quanto sutil. Em Ivan Dmitrich, o narrador mostra, ao mesmo tempo, a mediocridade da vida e a inconsciência dessa mediocridade. A experiência significativa surgirá através do chamado “ponto de virada”²¹. A partir da formulação da mediocridade, por um narrador ironista que denuncia a ignorância da personagem, o conto operará a passagem contínua, sutil mas decisiva, da ignorância para o reconhecimento.

Isso não aconteceria se Dmitrich continuasse posto em sossego. Eis que a reviravolta necessita da entrada em cena de outra personagem: a esposa. Esta lhe pede que confira no jornal os números premiados na loteria; ela havia comprado um bilhete e ainda não verificara o resultado. O conto vai se fazer do contraponto entre a conversa de marido e mulher a propósito do número sorteado, e a consciência de Dmitrich que começa a despertar da satisfação cega, pelo vislumbre da possibilidade de um destino melhor. A experiência é tão mais empolgante quanto os procedimentos de presentificação lhe dão vitalidade. Disso se encarregam não só os diálogos, curtos porém precisos, mas também a grande quantidade de formas verbais no presente do indicativo. Veja-se o trecho que se segue ao anúncio, pela esposa, do número do bilhete, a saber: série 9499, bilhete 26:

¹⁹ *A dama do cachorrinho e outros contos*. Op. cit. pp. 153 a 158.

²⁰ *Idem*, p. 153.

²¹ A fórmula é do contista alemão Ludwik Tieck (1773-1853) que parece atualizar a peripécia aristotélica.

“Ivan Dmitrich não acreditava na felicidade lotérica. Noutra ocasião, nem olharia para a lista, mas, daquela vez, como estivesse desocupado e com o jornal diante dos olhos, correu o dedo, de alto a baixo, sobre os números das séries. E no mesmo instante, como a zombar de sua incredulidade, já na segunda coluna, em cima, o número 9499 surgiu abruptamente a seus olhos! Sem verificar o número do bilhete, nem atentar se lera direito, deixou cair rapidamente o jornal sobre os joelhos e sentiu um friozinho agradável no fundo do estômago, como se lhe tivessem jogado água fria. Parecia uma cócega irritante e gostosa, mas que, ao mesmo tempo, desse medo”²².

A duplicidade de sentimentos - o frio agradável, a cócega irritante e gostosa, aos quais será acrescido depois o pensamento de que “é tão aprazível, é tão angustiante alguém espicaçar e extenuar a si mesmo, na esperança de uma felicidade possível” - essa duplicidade timbrará a experiência interna da personagem. Para vivê-la mais à larga, Dmitrich buscará suspender o tempo cronológico, “real”, dando maiores asas ao tempo do possível, fruto do trabalho do imaginário, colocando a felicidade já ao alcance da mão. É a mulher que, ao contrário, pede-lhe que se apresse a ler o número do bilhete. Ao que ele retruca: “Espere. Ainda teremos tempo de nos desiludir”²³. A expressão é preciosa: mostra que o que antes inexistia - ilusão - só comparece acompanhado da consciência de sua negação, exemplo finíssimo da sutileza do ironista tchekhoviano.

De início, o imaginário de Dmitrich passeia por uma felicidade plena, a que corresponde o clima tépido de verão, quando ele se vê “bem alimentado, tranquilo, sadio [...] deitado de ventre para o ar, na areia quente, à margem do rio ou no jardim sob uma tília...”²⁴. Depois, entretanto, por um deslizamento que parece tão natural como a mudança de estação, a imaginação lhe mostra uma paisagem outonal “com muita chuva, com noites frias”, impedindo passeios e obrigando a olhar “com angústia para as janelas embaciadas”. Aí começa a inflexão do sentimento, da plenitude para o incômodo, da “cócega gostosa” para a “irritação”. A alternativa, então, é pensar numa viagem para o estrangeiro, ao sul, França ou Itália, onde parece possível recuperar o calor. Nesse momento, a visão do marido é nublada também pela fala da esposa que diz querer, igualmente, viajar. Só então ele se dá conta de que, numa viagem, ela lhe seria um estorvo. E se dá conta, sobretudo, de que o bilhete era dela, não seu. Daí em diante, a paisagem imaginária se tornará cada vez mais negra, a mulher lhe

²² *A dama dos cachorrinho e outros contos*, op. cit. p.153.

²³ *Idem*, p. 154.

²⁴ *Idem*, p. 155.

aparecendo como avarenta e lhe despertando ódio. Ele, que até então mantinha em suspensão o tempo cronológico em favor da felicidade possível, percebe a atuação da cronologia nas feições da esposa: “E, pela primeira vez na vida, reparou em que a mulher envelhecera, ficara mais feia, estava impregnada do cheiro de cozinha, enquanto ele ainda era moço, sadio, viçoso, bom para casar novamente”²⁵.

Daí em diante, acelera-se o processo de declínio das expectativas resultando em desespero e rancor contra a mulher. São esses os sentimentos que o levam a, finalmente, ler o número do bilhete premiado, o 46 (“Não é 26!”), sentindo-se “triunfante” ao impedir a felicidade daquela que agora lhe aparece como um fardo. Só nesse momento ambos, marido e mulher, percebem “que seus quartos eram escuros, pequenos e baixos, que a ceia, comida há pouco, não satisfazia e apenas fazia peso no fundo do estômago, que as noites eram longas e cacetes...” E o fim dessa revelação, que é também conclusão do conto, culmina no desespero total de Dmitrich: “Será preciso deixar esta casa, diabo que me carregue. Vou-me embora, para me enforcar na primeira árvore”²⁶.

O registro cronológico – “a ceia, comida há pouco, não satisfazia” – dá a ver uma estrutura temporal minimalista, à qual já se fez menção. Do início ao fim do conto, no referente à cronologia das ações, passam-se, talvez, alguns poucos minutos. Do ponto de vista da imaginação, entretanto, tais limites se alargam a ponto de promover a autoconsciência cabal da personagem, até então cega para sua realidade. O trabalho do imaginário se revela, de início, como subversivo. Só que, como tudo mais, também o imaginário é mutável e sujeito ao tempo que tudo corrói. O resultado é destruição.

Anteriormente, *A Estepe* foi mencionada como exemplar do que convencionalmente se chama “novela”, significando “romance curto”. O mesmo ocorre nas narrativas de *O Beijo e outras histórias*, as quais como se disse são consideradas como “novelas” ou “contos longos”. Nelas, a estrutura temporal alongada, diferente daquela de “O Bilhete premiado”, corresponde à maior ênfase na construção paulatina da experiência da personagem e à presença de ações menores confluindo para o acontecimento principal. Um caso um tanto diferente é o de “A dama do cachorrinho”, que se encontra no volume já mencionado. Narra a história de amor entre Gúrov, homem casado e de boa posição social, e Ana Sierguéievna, a “dama”, do título, igualmente casada e bem posta socialmente. Conhecem-se num balneário onde ambos se encontram

²⁵ Idem, p. 157.

²⁶ Idem, p. 158.

temporariamente livres de seus consortes. Vivem uma paixão que parece, de início, efêmera mas não sem os conflitos que a consciência do adultério desperta na mulher. Assim postas as coisas, a narrativa poderia perfeitamente se estender na direção de um “romance”: o tema rendeu muitos deles. E de fato há até uma divisão em quatro partes, indicadas por números, como a sugerir capítulos. Mas falta tensão suficiente para sustentar uma maior extensão. Como em outras obras do escritor, o conflito é rebaixado, abafado. Também não há incidente nenhum que, como em “O Bilhete premiado”, possa operar uma súbita inversão no rumo dos acontecimentos. Os amantes se separam, pois devem voltar cada qual à sua cidade. Mas Gúrov percebe, na ausência de Ana, que ela lhe faz falta, reconhecendo finalmente que amava pela primeira vez na vida. Aqui a psicologia da personagem, até então relativamente rasa, ganha alguma profundidade. Suas reflexões levam-no a decidir procurar Ana. Esta, apavorada com a possibilidade de serem descobertos pelo marido, suplica-lhe que se vá, prometendo ir encontrá-lo em sua cidade. Os encontros furtivos num quarto de hotel tornam-se, então, habituais, a cronologia se alonga. Veja-se o começo da última parte:

“Ana Sierguéievna passou a viajar a Moscou, para vê-lo. Cada dois, três meses, saía de S., dizendo ao marido que ia consultar um professor de Medicina sobre sua doença de senhora, e o marido acreditava e não acreditava ao mesmo tempo”.

Por seu lado, Gúrov reflete sobre a duplicidade de sua vida: às claras, as aparências que ostentava em sociedade, eram “tudo o que formava sua mentira”. Oculto, “tudo o que era para ele importante, interessante, indispensável, aquilo em que ele era sincero e não enganava a si mesmo, o que constituía o cerne de sua vida”²⁷. As palavras finais do “conto” são estas:

“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”²⁸.

O fim aponta para o início de algo mais “complexo” que, entretanto, é deixado de lado. Como se o vetor de um movimento de extensão e adensamento, em direção a um “romance”, fosse abafado. Aliás, anteriormente, algo semelhante já ocorrera. O marido de Ana “acreditava e não acreditava” na desculpa que ela lhe dava para suas ausências. Aquilo

²⁷ *A dama do cachorrinho e outros contos*. O. cit. p. 322.

²⁸ *A dama do cachorrinho e outros contos*. O. cit. p. 325.

que poderia justificar mais tensão e maior extensão pela inclusão de ações secundárias – a saber, as suspeitas do marido – é posto apenas para ser negado: “acreditava e não acreditava”. Como se nem as suspeitas fossem suficientes para justificar aumento de tensão.

O único acontecimento significativo registrado na última parte é a simples passagem do tempo: “a cabeça dele já estava começando a ficar grisalha. Pareceu-lhe estranho que, nos últimos anos, tivesse envelhecido tanto e ficado mais feio”. Pensando em Ana, imagina-a também “próxima de empalidecer e fanar-se, como a vida dele”²⁹. Assim, da mesma forma como em “O Bilhete premiado”, registra-se a passagem do tempo natural que tudo destrói. Mas aqui essa passagem pouco muda a consciência e, sobretudo, não leva à ação. Gúrov começa a refletir mais sobre sua vida, mas não o suficiente para justificar uma peripécia. Parece que, agora, o fluir do tempo como puro escoar em direção à decadência emerge como assunto principal. A ponto de expulsar o incipiente processo de adensamento do psiquismo da personagem – que poderia resultar em “romance” – para fora de seus limites.

A experiência do fluxo temporal que tudo arrasta para o aniquilamento é uma constante em narrativas de Tchekhov. Mas em “A dama do cachorrinho” parece haver um questionamento da própria ideia de narrativa como figuração de um conflito. Será por isso que o “mais difícil e complexo” foi deixado de fora?

O contraste entre “O Bilhete premiado” e “A dama do cachorrinho”, do ponto de vista sobretudo da estrutura temporal, tal como se manifesta no agenciamento das ações e na experiência interna das personagens, enfatiza modos distintos de construção de narrativa curta. Tchekhov sabe perfeitamente construir aquilo que Cortázar chama de “conto breve”: “O bilhete premiado” é a prova cabal. Mas sua experiência ficcional se espraia também em outras direções. O rebaixamento de tensão, o tom menor, a fragilização do enredo e a conseqüente encenação do tempo como puro escoamento sem sentido – aspectos que também sua dramaturgia destaca – parecem já anunciar não só seus herdeiros na prática do “conto breve”, como o Joyce, dos *Dubliners*, e a Mansfield, de *Bliss* e *The Garden Party*. Anunciam também aspectos inovadores de romances de Virgínia Woolf, como *To the Lighthouse*, por exemplo.

Cumprido reiterar que o estudo do “conto breve” tchekhoviano não parece poder prescindir da abordagem das outras formas praticadas pelo autor, dada a porosidade existente entre elas. Uma nota de Boris

²⁹ Idem, p.324.

Schnaiderman sobre o conto “A Corista” informa que ele tem sido, com frequência, adaptado para teatro. Nele haveria uma estrutura dramática semelhante à mais comum do teatro da época que, no entanto, é subvertida ao final. Schnaiderman termina suas observações com uma pergunta, com a qual também este escrito se encerra: “E não será esta interpenetração dos gêneros justamente uma das grandes realizações de Tchekhov?”³⁰

Referências bibliográficas

- BORÍN, S. Apresentação de Tchekhov A. *A estepe – história de uma viagem*. São Paulo, Nova Alexandria, 2003, tradução de Sérgio Borín, p. 6.
- CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Ed O Cruzeiro, 1964, vol. VI, p. 2635.
- CORTÁZAR, J. Do conto breve e seus arredores. IN *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, trad. D. Arrigucci e J.A.Barbosa, p. 227.
- _____. Alguns aspetos do conto. IN *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, trad. D. Arrigucci e J.A.Barbosa, p. 151.
- LAFFITTE, S. *Tchekhov*. Paris, Seuil, 1955, p. 32.
- Mar de Histórias : antologia do conto mundial*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980; org. e pref. Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai.
- SCHNAIDERMAN, B. *Posfácio a Tchekhov, A. A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo, Editora 34, 2007, p. 253.
- TCHEKHOV, A.P. *Cartas a Suvórin*. São Paulo, EDUSP, 2002, introd., trad. AURORA F., HOMERO F., p. 76.
- AURORA F., HOMERO F. *Sem trama e sem final: 99 conselhos de escrita*. São Paulo, Martins Fontes, seleção e prefácio de Piero Brunello, pp. 38/39. A carta é de janeiro de 1888.
- AURORA F., HOMERO F. *O Beijo e outras histórias*. São Paulo, Ed. 34, 2007, 2ª ed.; trad. pref. e notas Boris Schnaiderman, p. 268.

Regina Lúcia Pontieri é professora livre-docente aposentada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

³⁰ *A dama do cachorrinho e outros contos*, p. 343.