

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

RODRIGO FERREIRA DE LIMA

**UM ESTUDO DA PERSONAGEM FEMININA NOS CONTOS DE TCHÉKHOV**

SÃO PAULO

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

**UM ESTUDO DA PERSONAGEM FEMININA NOS CONTOS DE TCHÉKHOV**

RODRIGO FERREIRA DE LIMA

Dissertação apresentada junto à  
área de Literatura e Cultura Russa  
da Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade  
de São Paulo, com vista à  
obtenção de título de Mestre em  
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Homero Freitas de Andrade

SÃO PAULO

2012

**UM ESTUDO DA PERSONAGEM FEMININA NOS CONTOS DE  
TCHÉKHOV**

**RODRIGO FERREIRA DE LIMA**

**BANCA EXAMINADORA**

---

(Nome e Assinatura)

---

(Nome e Assinatura)

---

(Nome e Assinatura)

**Dissertação defendida e aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_**

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Homero Freitas de Andrade por ter me incentivado e por seu precioso apoio e dedicação como orientador, o eterno agradecimento por compartilhar o amor à literatura e cultura russa.

A minha mãe, Berenice Santina Ferreira de Lima, pela compreensão, paciência e incentivo.

À Fernanda da Silva Franco, sem a qual a finalização desse trabalho não seria possível pelo cuidado, doçura e inestimável ajuda.

À Ilvina Shaykhutdinova, pela dedicação e amor no ensino da língua russa.

A todos os colegas da área de russo, em especial Anastácia Bytsenko e Graziela Schneider, que dividem comigo o encanto pela literatura russa.

A Douglas, Natália, Júlia, Lúcia e Raphael, eternos companheiros, sempre dispostos a me ajudar, acreditando em mim. A Angelo Cialfi, David Espinosa e Thiago Coutinho, pela amizade que supera a distância.

À CAPES, pelo auxílio fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa.

## **Resumo**

Este estudo apresenta uma análise da tipologia das personagens femininas na obra de Anton P. Tchékhov e busca examinar a evolução da poética dessas personagens nos diversos períodos da produção literária do escritor. Por meio dos contos do escritor, procura-se destacar as singularidades acerca da representação da figura feminina, relacionando-as aos conflitos entre a mulher e a sociedade russa do final do século XIX e início do XX presentes nas narrativas. O trabalho encontrou suporte na fortuna crítica sobre a poética da personagem e o estudo cronológico da obra de Tchékhov, procurando evidenciar os traços específicos de cada um dos grupos de personagens femininas e, conseqüentemente, demonstrar suas influências no modo de representação da mulher, de forma que contribua para a compreensão não só da especificidade desses tipos femininos dentro da obra do escritor, mas também da importância deles na ruptura com o modelo feminino idealizado na tradição literária russa.

**Palavras-chave:** Literatura russa, Tchékhov, personagem, tipologia, feminino.

## **Abstract**

This study presents an analysis of the female characters' typology in the works of Anton P. Tchekhov and aims to examine the poetic evolution of those characters in the various periods of the writer's literary production. Through the author's short stories, it is expected to highlight the singularities about the women's representation, relating them to the conflict between woman and the Russian society in the late nineteenth century and in the early twentieth century present in the narratives. The study found support on the previous critical works on the character's poetics and on the chronology of Tchekhov's works, trying to bring light to specific characteristics of each of the female characters subgroup and, consequently, demonstrate their influence on the way women are represented, in a way that it may contribute to the comprehension not only of the specificities of those female types in the writer's work, but also of the importance of them in the rupture with the female models idealized in the Russian literature tradition.

**Key-words:** Russian Literature, Chekhov, character, typology, female.

# Índice

Apresentação .....	I
1. Inovações tchekhovianas na arte de narrar .....	1
1.1. Do conto tradicional e do conto tchekhoviano .....	4
1.1.1. Do conto tchekhoviano e sua estrutura .....	11
1.2. O narrador tchekhoviano .....	23
1.3. As personagens tchekhovianas .....	36
1.3.1 Caracterização das personagens femininas .....	39
2. Tipologia das personagens femininas .....	47
3. Sobre a complexidade e a evolução da tipologia feminina .....	105
4. Considerações Finais .....	120
5. Bibliografia .....	122

## Apresentação

O tema central desta pesquisa consiste no estudo da personagem feminina na obra de Anton P. Tchékhev, que contará com notas explicativas e críticas acerca das questões que se referem tanto à poética do escritor quanto à figura feminina dentro de sua obra. Além disso, faz parte dessa pesquisa um breve estudo inicial sobre a estrutura do conto modelar do século XIX, proposta por Edgar Allan Poe frente às inovações propostas por Tchékhev no decorrer de sua produção literária.

Para tanto, foi indispensável a leitura dos contos de Tchékhev, bem como da correspondência do escritor, parte dela traduzida para o português por Sophia Angelides, Homero Freitas de Andrade e Aurora Bernardini<sup>1</sup> e dos estudos biográficos de Tchékhev, realizados por Donald Rayfield e Victor Pritchett<sup>2</sup>.

Do ponto de vista teórico, o estudo acerca da poética da personagem só foi possível graças à leitura das obras de Aleksandr Tchudakov, Sophia Angelides<sup>3</sup>, de modo que suas observações sobre a personagem tchekhoviana pudessem ora complementar, ora confrontar os estudos de outros teóricos. Por fim, no que diz respeito à análise da personagem feminina na obra de Tchékhev, os estudos de Semanova. Kuznetsova e

---

<sup>1</sup> As respectivas traduções podem ser encontradas em: *Carta e literatura: Correspondência entre Tchékhev e Górkí e A. P. Tchékhev: cartas para uma poética*, tradução de Sophia Angelides; *Um bom par de sapatos e um caderno de anotações – Como fazer uma reportagem e Sem trama e sem Final – 99 conselhos de escrita*, tradução de Homero Freitas de Andrade e *Cartas a Suvórin*, tradução de Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade.

<sup>2</sup> Respectivamente, *Chekhov: the evolution of his art*, de Rayfield e *Chekhov: a spirit set free*, de Pritchett.

<sup>3</sup> Respectivamente, *Ποэтика Чехова (A poética de Tchékhev)*, de Tchudakov e *A. P. Tchékhev: cartas para uma poética*, de Sophia Angelides



Lavrov<sup>4</sup> foram essenciais, pois discutem profundamente a evolução da figura feminina ao longo da obra do escritor. Esses materiais, assim como outros indicados na bibliografia que se encontra ao final deste estudo, foram fundamentais para a conclusão desta pesquisa.

Por fim, cabe dizer que o interesse pela obra de Tchékhov nasceu em 2005, durante a tradução de um pequeno conto de Tchékhov, “Depois do teatro” (“После театра”), sugerido pelo meu então professor e futuro orientador, Prof. Dr. Homero Freitas de Andrade e, ao qual não consigo encontrar meios para agradecer. À primeira vista, os contos de Tchékhov podem parecer banais: são episódios triviais da vida de um indivíduo comum. Porém, uma leitura atenta, acompanhada do estudo da poética da personagem, pode revelar a profundidade das personagens tchekhovianas e, por conseguinte, mostrar-nos o zelo com que Tchékhov representava-as em sua obra, de modo que ele rejeitou a todos os discursos doutrinários, pois acreditava nenhuma doutrina fosse capaz de apreender a vida em sua totalidade, bem como a complexidade da psique humana.

---

<sup>4</sup> Respectivamente, *Чехов и Лев Толстой (Tchékhov e Liév Tolstói)*, de Semanova; *Творческая эволюция А. П. Чехова (A evolução criativa de A. P. Tchékhov)*, de Kuznetsova e *Чеховские типы ученых женщин (Os tipos de mulheres instruídas em Tchékhov)*, de Lavrov.

## **1. Inovações tchekhovianas na arte de narrar**

Escritor sempre ousado, Anton Pavlóvitch Tchékhev procurou incansavelmente meios para representar de modo conciso e imparcial a realidade russa do final do século XIX e início do XX, subvertendo o modelo do conto tradicional e, também, a própria estrutura da narrativa breve. Tchékhev estabelece os modelos para o conto moderno russo, característica esta que pode ser estendida a toda a literatura mundial, representando na narrativa, cenas da vida cotidiana a partir dos fatos mais triviais. Renegando uma tradição de atos e acontecimentos grandiosos, o escritor retrata a vida como é na realidade, sem heróis, sem maniqueísmos ou estereótipos. O principal tema da obra tchekhoviana – a vida cotidiana – é apresentado a partir de uma profunda crítica da existência humana. Em seus contos, não há culpados, estão todos descontentes com a torrente da vida.

Para Tchékhev, não cabe ao escritor discutir questões metafísicas ou ideológicas, mas “representar quem, quando e em que circunstâncias falou ou pensou” (TCHÉKHOV, 2002, p. 52) sobre. E mais, seu objetivo declarado, era “atingir dois coelhos com uma cajadada: retratar fielmente a vida e, ao mesmo tempo, mostrar como ela se afasta da norma” (Id, 2007, p. 47). Em sua concepção, o escritor deveria ser testemunha de seus temas, não juiz. E tal postura assumida por ele causou em seus contemporâneos um sentimento de incompreensão, que gerou uma série de apreciações negativas de sua obra, já que na segunda metade do século XIX, o recorte

ideológico, a transmissão de ideais sociais e políticos eram um aspecto privilegiado no tratamento dos temas. Sobre isso, Boris Eikhenbaum escreve:

*“Depois de Turguéniev, Dostoiévski, Tolstói, Saltikóv-Chtchedrim e Gleb Uspiénski, os contos de Tchékhev 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 Tchékhev só relatar ninharias de toda a espécie e explicar nada.” (1969, apud ANGELIDES, 1995, p. 183)*

A subversão do modelo do conto tradicional, tal como estabelecido por Edgar A. Poe em “A Filosofia da Composição”, traz um novo conceito ao desenvolvimento da narrativa, com o “início repentino”, que seleciona um episódio da vida da protagonista, penetra em sua consciência e, no decorrer da narrativa, afeta tal consciência com pequenos detalhes do cotidiano, que levam a protagonista a problematizar uma solução aparente para esses conflitos. A solução é aparente, pois os conflitos não se resolvem; ao contrário, prenunciam outros desdobramentos e a manifestação de um desenlace inacabado, reticente, pois, para Tchékhev, basta “pegar um coisa da vida, de todos os dias, sem trama e sem final” (TCHÉKHOV, 2007, p. 41).

Entretanto, as inovações tchekhovianas não surgem do nada, não são apenas fruto da genialidade do escritor, ocorrem pelos esgotamento das formas narrativas de que tanto falam Adorno e Benjamin<sup>5</sup>. Ao manter-se fiel ao método realista – aqui apenas como representação objetiva da realidade –, Tchékhev não se orienta por nenhum programa naturalista ou respectiva doutrina filosófica. Pois, uma das características marcantes de sua obra, como já foi dito, é a renúncia total aos discursos de caráter doutrinário. Dessa

---

<sup>5</sup> As discussões acerca do narrador realizadas por Adorno e Benjamin serão tratadas mais adiante.

forma, o narrador tchekhoviano foge completamente ao modelo preestabelecido de narrador, não transmitindo os ideais do escritor.

Para Tchékhev, ainda, veicular na narrativa uma visão de mundo do escritor, além de comprometer a pretendida objetividade, dificultava a “colocação correta do problema” (ANGELIDES, 1995, p. 104). Sob esse aspecto, a formação médica do escritor foi fundamental para a realização de seu ideário estético; a influência dos estudos de medicina contribuíram para que sua narrativa se orientasse a partir dos dados obtidos. Isso fica evidente quando o narrador tchekhoviano descreve o comportamento ou investiga o interior das personagens, destacando os conflitos morais. Além disso, essa busca incessante por uma objetividade imparcial refletiu na forma de representação das personagens, de modo que, não é possível condená-las: são representadas com tamanha perspicácia que sua humanidade transcende quaisquer julgamentos.

Para compreender a postura do escritor, bem como seu papel e suas respectivas relações com sua obra e seu público, a carta de 1º de abril de 1890, dirigida ao editor do jornal *Nóvoie Vrémia*, A. A. Suvórin, é fundamental:

*“Você me repreende pela objetividade, chamando-a indiferença para com o bem e o mal, de ausência de ideias e ideais etc. Você quer que, ao representar ladrões de cavalos, eu diga: roubar cavalos é um mal. Mas isso, mesmo sem que eu o diga, já é sabido de longa data. Deixemos os jurados julgá-los, a minha função é apenas mostrar como eles são [...] Quando escrevo, eu confio inteiramente no leitor, supondo que ele mesmo acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto.”* (TCHÉKHOV, 2002, p. 297)

Segundo Tchékhev, a objetividade descrita não atuava apenas como recusa aos discursos doutrinários, mas também como uma proposta para a

participação ativa do público no acabamento subjetivo da narrativa. Além disso, declarar tais relações entre escritor, obra e público contribuíram para que Tchékhov pudesse conquistar o “sentimento de liberdade individual” (Ibid, p. 160), que ele dizia ser indispensável ao homem. A busca por esse sentimento apenas seria possível por meio de uma disciplina interior rígida e árdua. Devido a essa busca incessante pela liberdade, Tchékhov não só espremeu “gota a gota o escravo” (Ibid, p. 160) dentro de si, como conquistou o direito de escolher seus temas livremente e de representar na literatura o cotidiano russo e suas personagens comuns, que vivem nos padrões habituais da sociedade, cujos conflitos emergem de acontecimentos do dia a dia.

Também, atreveu-se à construção de uma narrativa que se constitui por não resolver os conflitos plenamente, em prenciar sua severa disciplina acerca do processo narrativo, ou seja, selecionar, combinar e arranjar artisticamente as palavras. O resultado dessa combinação é uma linguagem simples e objetiva, ao mesmo tempo densa e complexa, imprimindo novos valores à realidade.

## **1. 1. Do conto tradicional e do conto tchekhoviano**

Para entender o alcance das inovações estruturais introduzidas por Tchékhov, no que se refere ao conto, é necessário apresentar um breve

apanhado sobre o conto tradicional, tal como ele é visto por Poe e outros estudiosos do tema.

No prefácio escrito em 1842, “Review of Twice-told tales”, elaborado para a reedição do livro de Hawthorne, *Twice-told tales*<sup>6</sup>, Edgar Allan Poe descreve a relação entre a extensão do conto e o efeito que a leitura causa no leitor. No texto, ele afirma que o segredo do conto é promover o sequestro do leitor, prendendo-o num efeito que lhe permita a visão conjunta da narrativa. Neste sequestro temporário, existe uma força de tensão no sistema de relações entre elementos do contos, em que cada detalhe é significativo.

O conto centra-se em um conflito dramático em que cada gesto e olhar são teatralmente utilizados pelo narrador. Para isso, o escritor deve fazer uso constante da construção simétrica de um episódio, em um espaço determinado. Trata-se de um acidente da vida, cercado de um ligeiro antes e depois. Essa construção é típica deste gênero e não de outro, justamente por seu caráter de contração.

A partir de tais afirmações, Poe conclui que a elaboração do conto é um trabalho consciente, realizado em etapas que visam a uma intenção clara: a conquista do efeito único. Para tal feito, o escritor deve levar em consideração a economia dos meios narrativos, de forma que, com o mínimo de recursos, consiga o máximo de efeitos.

Tais observações foram retomadas por ele em 1846 no ensaio “A Filosofia da Composição”<sup>7</sup>, no qual defende a totalidade de efeito e a leitura do texto de uma só vez. Nesse estudo, Poe questiona que o início do

---

<sup>6</sup> HAWTHORNE, N. *Twice-told tales*. Modern Library. New York, 2001.

<sup>7</sup> POE, E. A. *A Filosofia da composição*. Editora 7 Letras. Rio de Janeiro, 2008.

processo de escrita deve levar em consideração o efeito que se pretende causar no leitor.

Escolhido o efeito pretendido – encantamento, terror, entre outros – o escritor elabora sua narrativa, visando a obter, por meio do acontecimento e tom, essa relação de efeito.

A partir de seu poema, “O corvo”, Poe ilustra tal procedimento, detalhando cada uma das etapas da construção de sua narrativa: a extensão do poema – cerca de 100 versos; a elaboração do tom de tristeza e os recursos utilizados para obtenção dele – o uso do refrão, o tema da morte, a simbologia do corvo, o ambiente soturno e a ausência da amada morta.

Ainda nesse mesmo estudo, o escritor argumenta que a extensão do poema é importante, pois se for extenso demais, a leitura divide-se e o efeito pretendido se perde. Para que isso não ocorra, é necessário que o poema longo seja “uma sucessão de poemas breves”, encadeando os efeitos pretendidos. Entretanto, há um limite para a extensão das narrativas: “o limite de uma única assentada.”

Outro apontamento importante feito em “A filosofia da Composição” é o desfecho, já que é fundamental para o efeito de sentido que se pretende:

*“[...] todo enredo, digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes de se tentar qualquer coisa com a caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou casualidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tendam ao desenvolvimento da intenção.”*  
(POE, 2008, p.64)

Julio Cortázar, após leitura e análise dos contos de Poe, apresenta uma visão complementar das teorias apresentadas em “Review of Twice-told

tales” e “A Filosofia da Composição”. Para ele, tais teorias não são suficientes para apreender as necessidades do conto, e nesse movimento, identifica o *acontecimento* como principal instrumento de interesse do leitor, pois: “no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso” (CORTÁZAR, 2008, p. 124).

Na acepção de Cortázar podemos encontrar um ponto em comum: os modos de contar algum fato constituem-se como narrativas. De fato, todas as narrativas consistem em um discurso integrado, com encadeamento de fatos de interesse humano na unidade de uma mesma ação.

Além disso, pode-se afirmar que o conto não pode apenas se referir ao acontecido, pois não tem compromisso com a realidade e, por isso, extrapola-a. Tal extrapolação está ligada intrinsecamente à imprecisão da relação entre ficção e realidade. Pois, segundo Raúl Castagnino<sup>8</sup>, o conto não só *reconta* um realidade, mas reinventa-a. No âmbito narrativo, não importa ao conto se relata a verdade ou não; o que já está sendo narrado é uma invenção da vida a partir de um método de representação. Além disso, não cabe ao conto responder questões acerca da fidelidade ou não de nossa realidade, pois ora relata o nosso cotidiano externo ora nossas impressões internas. E é nesse aspecto que o conto diverge do simples relato documental, e assume caráter literário, que se afirma não só pelo modo de narrar um acontecido, como pela presença de um narrador que, ao mesmo tempo, que conta, (re)cria.

---

<sup>8</sup> CASTAGNINO, R. “*Cuento-artefacto*” y *artificios del cuento*. Editora Nova. Buenos Aires, 1977.



Acerca das questões teóricas da construção do conto, Tchékhov fez diversas observações em sua correspondência<sup>9</sup>. Deve-se lembrar que ele jamais elaborou uma teoria do conto; na verdade, suas observações apenas esboçam traços de sua poética, sendo que algumas delas coincidem com as afirmações feitas por Poe, como a questão da *brevidade*: “Mas em contos é melhor não dizer o suficiente que dizer demais, porque, porque...não sei porquê!...” (ANGELIDES, 1995, p. 210). Outro aspecto consonante entre Poe e Tchékhov incide na relação de efeito, pois, segundo Tchékhov, o leitor deveria ser mantido sempre em suspense.

Entretanto, Tchékhov declara que a composição do conto não depende somente de fatores como *brevidade* e *impressão total*, mas também da *clareza*, *força* e *compactação*. Para ele, o texto deve ser objetivo e direto para que o leitor entenda-o de imediato, sem perder a atenção entre uma ação e outra. Acerca disso, Tchékhov escreve à Lídia Avílova: “Quanto maior a objetividade, mais forte será a impressão” (TCHÉKHOV, 2007, p.79).

Posteriormente, Tchékhov retoma tais conceitos em suas discussões com Górkí, aconselhando o jovem escritor a controlar seus excessos em relação ao que seria supérfluo a narrativa. Caso não assumisse essa condição, afirmava que o ideal seria escrever romances.

*“Você sente a natureza, mas não a representa como sente. Uma descrição da natureza, antes de mais nada, deve ser pictórica, para que o leitor, tendo lido e fechado os olhos, possa imaginar imediatamente a paisagem representada. O acúmulo de elementos*

---

<sup>9</sup> Há na vasta correspondência de Tchékhov muitos debates com seus contemporâneos sobre o método de construção do conto. Vide TCHÉKHOV, A. P. *Um bom par de sapatos e um caderno de anotações – como fazer uma reportagem*. Martins Fontes. São Paulo, 2007; TCHÉKHOV, A. P. *Sem trama e sem final – 99 conselhos de escrita*. Martins Fontes. São Paulo, 2007; TCHÉKHOV, A. P. *Cartas a Suvórin*. Edusp. São Paulo, 2002; ANGELIDES, S. A. P. *Tchékhov: catas para um poética*. Edusp. São Paulo, 1995; ANGELIDES, S. *Carta e Literatura*. Edusp. São Paulo, 2002.

*tais como o crepúsculo, a luz plúmbea, uma poça, a umidade, o prateado dos álamos, o horizonte com nuvens, os pardais, os prados distantes – não é um quadro, pois, por mais que deseje, nunca poderei imaginar tudo isso num todo harmônico.”* (Ibid, p. 68)

Ao observar atentamente os conselhos de Tchékhov, pode-se notar que eles convergem com a proposta do *realismo*, no entanto, não devemos tomar isso como um fato para determinarmos ele como um escritor da escola naturalista. Ao contrário, Tchékhov aconselha os escritores a construírem suas descrições de modo que os leitores possam recompô-las na mente, desse modo, a proposta realista é adotada em sua obra apenas como método de representação.

Quanto ao conceito de desenvolvimento das narrativas tradicional e tchekhoviana, cabe observar as diferenças acerca do *efeito único*. No conto modelar proposto por Poe, a fábula era responsável pela intensidade da ação e o efeito de totalidade, entretanto, na narrativa tchekhoviana essas engrenagens são quebradas pelos estados de espírito da personagens, pela trivialidade dos acontecimentos e pela escassa ação exterior, dando a impressão de uma narrativa de *atmosfera*. Desse modo, a narrativa tchekhoviana acompanha o universo interior da personagem, ilustrando como a realidade fragmentária e, ainda, como seu caráter fragmentário atua no interior da personagem, orientando suas ações. Nesta estrutura de narrativa, segundo as palavras de Tchékhov, “o enredo pode até nem existir” (Ibid, p. 81), já que a narrativa se desenvolve a partir dos conflitos internos das personagens.

Esse desenho de narrativa proposto por Tchékhov gerou críticas acerca de sua obra, muitos de seus contemporâneos diziam que nada se passava em seus contos. A respeito disso, Carpeaux, em uma análise

posterior de um dos contos<sup>10</sup> de Tchékhov, observa que: “Parece conto sem enredo. Pois em ‘O acontecimento’ não aconteceu nada digno de nota” (CARPEAUX, 1968, p. 800).

Ao transferir a tensão da narrativa do exterior para o interior das personagens, Tchékhov subverteu também o conceito de desenlace forte da narrativa: pois, os conflitos interiores da personagem não se resolvem nos limites da obra, transformando o caráter do final das narrativas.

O desenlace, tal qual Tchékhov concebia em seus contos, arruinava as expectativas do leitor e a crítica russa, por seu turno, chocou-se. A esse respeito, Tchékhov declarou em um resenha na revista *Rússkoe Obozriénie*, publicada em 1895:

*“A velha e eterna 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 de uma experiência milenar, e ninguém, por mais dotado que seja, conseguirá rompê-las impunemente. Nem mesmo o sr. Tchékhov podia rompê-las impunemente”.* (ANGELIDES, 1995, p. 204)

Esse modo inconcluso e reticente de como Tchékhov colocava as questões no texto, extrapolam os limites do texto e abrindo-as para uma realidade que está além dele. É o que afirma Cortázar em “Alguns aspectos do conto”:

*“[...] o bom contista é aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana”.* (CORTÁZAR, 2008, p. 155)

---

<sup>10</sup> Trata-se do conto “O acontecimento”.

### 1.1.1 Do conto tchekhoviano e sua estrutura

Ao criar uma poética singular, Tchekhov abre novos caminhos para a narrativa breve, ampliando suas possibilidades. No entanto, diferentemente do que acontecia no Ocidente com Poe – que sistematizou sua teoria –, a poética de Tchekhov é resgatada através de sua extensa produção epistolar, na qual aconselha os novos escritores sobre a construção do conto. A ausência de uma sistematização da poética tchekhoviana de fato e o acesso a ela somente por meio de suas cartas instaura uma dúvida a respeito de sua real contribuição para uma nova acepção do conto, ou nas palavras de Sophia Angelides,

*“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?”* (ANGELIDES, 1995, p. 184)

Ao iniciar a publicação de seus contos em jornais e revistas humorísticas no começo da década de 1880, Tchekhov já se diferenciava do humor convencional que era característico dessas publicações, pois a partir da representação do cotidiano russo, ele acabou por imprimir um caráter crítico e de reflexão sobre a sociedade russa. E devido a tal característica, muitos de seus contos não foram aceitos para publicação, por não se ajustarem aos padrões dessas revistas ou por serem recusados pela censura.

No período inicial da produção dos contos de Tchékhov, podemos observar uma característica dominante: o desmascaramento das aparências e a ridicularização dos estereótipos. Tal postura implica em um árduo trabalho com a forma literária. Essa preocupação é confirmada em diversos manuscritos da época, como podemos observar em algumas de suas cartas.

*“Ora, descrevesse o almoço, como comiam, o que comiam, como era a cozinheira, quão vulgar era o teu protagonista, satisfeito com sua felicidade pachorrenta, quão vulgar era tua heroína, ridícula em seu amor por esse pilantra bem cevado, empanturrado, de guardanapo no pescoço...Todos gostam de ver pessoas bem nutridas, satisfeitas – isso é verdade, mas para descrevê-las não basta dizer o que elas conversavam e quantas vezes se beijaram...é preciso algo mais: renunciar à impressão pessoal que a felicidade melosa causa nas pessoas não exacerbadas...A subjetividade é uma coisa terrível. Já é ruim só pelo fato de desmascarar o pobre autor da cabeça aos pés”. (TCHÉKHOV, 2007, p. 37)*

Ademais, o processo de desmascaramento e de ridicularização contribuíram posteriormente para uma representação mais fiel da realidade, pois ao intuir acerca do efeito de estranhamento – a ruptura com a visão desgastada do mundo –, Tchékhov enfatiza a caracterização do comportamento das personagens, bem como da situação na qual se encontram, enaltecendo a crítica humorística, qualidade determinante dos contos desse período. Ainda, no início de sua carreira, quando o escritor utilizava o pseudônimo de Antocha Tchekhontié, segundo Eikhenbaum, “sua obra ainda não era a grande literatura, mas já era uma discussão com ela e suas tradições” (1969, *apud* ANGELIDES, 1995, p. 189).

O diálogo entre os contos e a grande literatura insinua algumas tendências que permeariam toda a obra tchekhoviana, como a repulsa à subjetividade do autor no processo criativo – ou objetividade – e a

valorização de um procedimento construtivo que se organiza em torno do comportamento das personagens, desconsiderando a fábula. O repúdio à subjetividade pode ser atestado na carta de Tchékhov ao irmão, Aleksandr, de 1886, na qual alerta sobre as invenções, *“Não inventes sofrimentos jamais experimentados e não pintes quadros nunca vistos por ti, pois a mentira num conto incomoda bem mais que uma conversa”* (TCHÉKHOV, 2007, p. 59).

Se para Tchékhov, o objetivo principal do escritor é descrever a vida tal como ela é na realidade, podemos entender que à realidade é dado um tom de observação, ou seja, não há exageros e a atuação do escritor fica limitada, já que não há possibilidade de fantasiar a realidade. Acerca dessas limitações, Tchékhov, em outra carta, faz algumas considerações sobre os escritos do irmão:

*“A ‘Cidade do futuro’ é um tema excelente, tanto por sua novidade quanto pelo interesse. Acho que, se a preguiça não bater, escreverás bastante bem, mas és preguiçoso como o diabo gosta! A ‘Cidade do futuro’ será uma obra de arte somente nas seguintes condições:*

- 1. ausência de intermináveis palavrários de caráter político, social e econômico;*
- 2. objetividade total;*
- 3. veracidade na descrição de personagens e objetos;*
- 4. brevidade máxima;*
- 5. ousadia e originalidade; fuge dos chavões;*
- 6. cordialidade.”* (Ibid, p. 55)

Nessa carta, grande parte da poética do escritor é apresentada: tanto a renúncia aos discursos doutrinários quanto a busca incessante pela objetividade total procuravam expurgar da narrativa qualquer marca de subjetividade que, segundo o próprio Tchékhov, era uma coisa a ser evitada.

As personagens na narrativa assumem um papel de suma importância, pois, a partir delas é que a própria narrativa se orienta, seja pela

recomposição de um fragmento da vida da protagonista ou pelos acontecimentos que revelam à personagem a precariedade do conhecimento acerca do mundo. Os fatos considerados banais causam um efeito intenso nas personagens, e esses acontecimentos, ou melhor, estímulos repercutem no mundo interior delas e revelam a relação das personagens com a vida e com os outros, obrigando-as a terem uma outra postura em relação à vida.

Se por um lado, a narrativa se limita à realidade cotidiana e as personagens são, em geral, pessoas comuns que vivem fatos triviais, por outro, o modo como Tchékhov situa as personagens frente às situações acaba por desvendar certos absurdos da vida. Nas palavras de Auerbach, sobre a preferência de narrar acontecimentos comuns a grandes acontecimentos:

*“Neste deslocamento do centro de gravidade exprime-se algo assim como um deslocamento da confiança: confere-se menos importância aos grandes pontos cruciais externos e aos grandes golpes do destino, julga-se que são menos capazes de fornecer algo decisivo acerca do tema; existe, por outro lado, a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino. Confia-se mais nas sínteses, que são obtidas de um exaurimento de um acontecimento quotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado...”*  
(AUERBACH, 1971, p. 493)

Desse modo, as críticas de muitos contemporâneos de Tchékhov de que ele apenas escrevia sobre fatos banais em que nada acontecia, na verdade, apresentam-se como o modo de representação que o escritor encontrou para retratar o destino de suas personagens.

“A dama do cachorrinho” (“Дама с Собачкой”), conto de 1899, foi objeto de diversas discussões, dentre elas, cabe salientar duas passagens: a carta de Górkí a Tchékhov e as anotações do diário de Tolstói.

*“Li sua Dama. Sabe o que você está fazendo? Está matando o realismo. E você logo acabará de matá-lo – por muito tempo, para sempre. Essa forma está ultrapassada – isto é um fato! Ninguém consegue ir mais longe do que você por esse caminho; ninguém consegue escrever como você, de maneira tão simples, sobre coisas tão simples. Depois do mais insignificante de seus contos, tudo parece tão grosseiro, escrito não com uma pena, mas com uma tora. E, o que é o principal, nada parece simples, ou seja, autêntico. Isto é verdade!” (ANGELIDES, 2001, p. 116-117)*

Górki observou que Tchékhev havia alcançado um realismo nunca atingido na literatura, pois ao representar fielmente a realidade a partir do fato vivido, Tchékhev consegue transcender o simples relato, denunciando a condição humana.

No entanto, tal opinião não é compartilhada por Tolstói, que desaprovava uma suposta ausência moral em Tchékhev, escrevendo em seu diário em 16 de janeiro de 1900:

*“Li ‘A dama do cachorrinho’, de Tchékhev. Sempre Nietzsche. Pessoas que não elaboraram em si uma clara visão do mundo, que separe o bem e o mal. Antes se intimidavam, ficavam à procura, mas agora, acreditando encontrar-se além do e do mal, permanecem aquém, isto é, quase uns animais.” (TCHÉKHOV, 1999, p. 366)*

Das anotações de Tolstói e, conhecendo sua literatura de cunho moralizante, é compreensível a crítica feita a Tchékhev, bem como à doutrina nietzschiana, pois tanto a obra tolstoiana quanto a influencia de Nietzsche foram determinantes para a libertação de Tchékhev no que diz respeito à manifestação da própria individualidade em contraposição ao dever cívico do escritor preconizado pela *intelligentsia*<sup>11</sup>. Posteriormente, o discurso

---

<sup>11</sup> ANDRADE, H. F. “Breves noções sobre o Simbolismo na Rússia” in *Tipologia do Simbolismo nas culturas russa e ocidental*. Associação Editorial Humanitas. São Paulo, 2005.



nietzschiano seria retomado como base do Simbolismo russo por Soloviov<sup>12</sup> para a constituição da estética simbolista.

Já, a escritora T. L. Chchépknia-Kupiérnik<sup>13</sup> parece compreender melhor a intenção do escritor, quando, em suas reminiscências, afirma:

*“Seus pequenos contos valem as obras em muitos volumes de outros. Tome por exemplo, ‘A dama do cachorrinho’: Turguiéniev teria aí tema para um romance inteiro. Tchékhev acomodou-o em algumas dezenas de páginas, mas nessas páginas se vê e se sente não só drama pessoal de duas ou três pessoas, mas todo o cotidiano da intelligentsia de então, que se sufocava sobre o peso dos preconceitos, das noções falsas sobre decência etc., que muitas vezes destruíam a vida e o íntimo das pessoas.”* (Ibid, 1999, p. 366)

O sentimento compartilhado por Górkí e Chchépkina-Kupiérnik sobre “A dama do cachorrinho” não é o mesmo que o da crítica russa da época, que atacava o estilo de narrativa tchekhoviana, chamando-a de inconclusa, o que foi observado também em outros contos anteriores do escritor. Nesse mesmo coro, ainda temos uma publicação de V. Buriénin<sup>14</sup>, no jornal *Novoe Vrémia*, em 25 de fevereiro de 1900: *“O final nas obras deste literato de talento surge no ponto em que, segundo parece, deveríamos esperar o verdadeiro trabalho criador”* (Ibid, 1999, p. 367). Mais adiante, na publicação, Buriénin definiria o conto com um “vaudeville com cachorrinho”.

É a partir das experiências das personagens sobre o momento ocorrido que se dá a mais fiel representação da realidade; o narrador apenas observa e relata, ao passo que, o recorte dessa experiência só pode ser

---

<sup>12</sup> Vladímir Soloviov (1853 – 1900), poeta, filósofo e estudioso de literatura. Sua obra *A beleza na natureza* (1889), assim como vários de seus artigos foram pioneiros no que se refere aos estudos de Estética na Rússia.

<sup>13</sup> Chchépknia-Kupiérnik, Tatiana Lvovna (1874 – 1952), poetisa, dramaturga, prosadora e tradutora.

<sup>14</sup> Buriénin, Viktor Petróvitch (1841 – 1926), cronista e crítico literário de tendência conservadora.

realizado através da própria personagem, como podemos observar em carta a Plechtchéiev<sup>15</sup> de 24 de setembro de 1889, sobre seu conto “Uma estória enfadonha”:

*“Nele, o mais enfadonho, como você verá, são as longas reflexões, que infelizmente não podem ser suprimidas, pois o meu herói, autor das memórias, não consegue passar sem elas. Essas reflexões são fatais e necessárias, como a carreta pesada é necessária para um canhão. Elas caracterizam o herói, o seu estado de espírito e os subterfúgios que ele usa para si próprio.”* (ANGELIDES, 1995, p. 150)

Nesse processo de estranhamento da personagem acerca de sua realidade, Tchékhov mostra quão compatível é a anormalidade frente à realidade empírica e, devido a isso, todos os acontecimentos e personagens são observados de maneira individual, como que por um olhar científico que apenas relata o dado constatado.

Ao colocar a personagem como engrenagem fundamental de sua narrativa, Tchékhov diverge completamente de Poe no que diz respeito ao efeito de tensão, pois, se para Poe a tensão da narrativa deveria se concentrar nos acontecimentos, para, assim, produzir um efeito de totalidade e um final conclusivo, para Tchékhov, o desenvolvimento da narrativa e o efeito de tensão provêm da realidade fragmentária repleta de conflitos e, por isso, o efeito pretendido por Poe se perde. Na teoria deste, o acontecimento é a engrenagem principal do efeito de tensão, ao passo que, nas narrativas tchekhovianas, é no interior da personagem que está toda a tensão.

---

<sup>15</sup> Plechtchéiev, Aleksei Nikolaiévitch (1825 – 1893), poeta, prosador, dramaturgo, tradutor e redator da seção de literatura da revista *O mensageiro do Norte*.

Tchékhov, assim como Poe, por diversas vezes remete-se à importância da brevidade nos contos, visando ao sequestro do leitor pelo efeito de tensão.

*“[...] a distância entre os momentos amare, morire e o tiro saiu longa, e o leitor, antes de chegar ao suicídio, descansa da dor que amare, morire lhe causa. E não se deve deixá-lo descansar. É preciso mantê-lo tenso[...] As obras grandes, volumosas, têm os seus objetivos, que exigem um trabalho mais minucioso, independentemente da impressão geral. Nos pequenos contos, porém, é melhor dizer a menos do que dizer a mais, porque...porque...não sei porquê...” (Ibid, 1995, p. 84)*

Além disso, para Tchékhov, o tema torna-se elemento secundário, “O tema deve ser novo, o enredo pode até nem existir” (TCHÉKHOV, 2007, p. 81), pois o mais importante para ele era o processo de construção da narrativa e, para isso, se valia de truques, ou seja, qualquer objeto poderia ser passível de representação desde que fosse trabalhado pelo viés artístico: “Pode-se escrever até sobre borra de café e impressionar o leitor através de truques” (ANGELIDES, 1995, p. 64).

Com a ausência da fábula no processo de construção tchekhoviana, os conflitos das personagens tornam-se de suma importância, pois devido a eles, o estado de espírito da personagem vai sendo revelado a partir das exposições aos acontecimentos da narrativa, esmiuçando os processos psíquicos.

Os fatos trágicos do cotidiano servem de instrumentos para uma leitura da condição do indivíduo. Para isso, ele se utiliza de um narrador que permanece distanciado e, durante esse processo, aproxima-se cada vez mais da personagem a ponto de ser contaminado pela percepção de mundo da protagonista. Passando de um movimento exterior para interior, a

representação da realidade que era objetiva por parte do narrador, passa a ser subjetiva pelos olhos da personagem. Eis a diferença principal entre os contos do início da carreira literária de Tchékhov e os mais tardios: se nos primeiros, presenciava-se o desmascaramento das personagens de fora, nos contos mais maduros, o desmascaramento das personagens não visam à ridicularização simplesmente, mas à repercussão dos acontecimentos cotidianos em seu mundo interior.

A narrativa ganha um caráter mais fragmentário ao apresentar os processos psíquicos da personagem através dos acontecimentos triviais do cotidiano, revelando, assim, a descontinuidade dos fatos e dos processos mentais. A realidade apresenta-se imensamente ampla frente ao conhecimento humano e reflete a precariedade da percepção da realidade, dos sentimentos e das ideias, dificultando uma síntese.

Ademais, o modo de Tchékhov apresentar os conflitos é influenciado pela realidade representada: como é complexa e esquiva, ela não oferece instrumentos para que sejam realizadas conclusões ou se possa chegar a alguma verdade absoluta.

A realidade, nas palavras de Sophia Angelides, “concorre fundamentalmente para desconcertar e desorientar o herói” (Ibid, 1995, p. 209), que só tem duas saídas frente a sua condição: lutar contra ela e conquistar uma outra vida ou submeter-se à realidade.

O desfecho imprevisível que, para alguns, não possui lógica interna, pode ser observado como uma subversão do método narrativo tradicional, o qual implica uma progressão gradativa do argumento. Essa progressão tipicamente tchekhoviana é observada pelo escritor: “o *final* é uma espécie de

*fogos de artifício, como num pequeno conto*” (Ibid, 1995, p. 104). Entretanto, esses desfechos que se configuravam como tapas no leitor, por desmascararem as personagens, evoluem, posteriormente, para o que Tchékhov chamava de *pianíssimo*<sup>16</sup>: finais de caráter mais inconclusivos e interrogativos. Tal característica parece estar em maior harmonia com o cunho fragmentário do meio da narrativa, pois as relações de efeito acabam se dispersando no decorrer do conto.

Se observarmos dois contos de períodos distintos, “Uma natureza enigmática” (“Загадочная Натура”) (1883) e “A dama do cachorrinho” (1889), podemos claramente identificar diferenças significativas acerca dos finais das narrativas.

Em “Uma natureza enigmática”, Waldemar, um escritor incipiente conhece uma bonita senhora que lhe narra sua vida. Durante a narração de alguns episódios de sua vida – a infância pobre, o casamento arranjado –, a senhora reforça a imagem de vítima, assim como dos obstáculos que a afastam de sua felicidade. Waldemar, mesmo comovido com o destino da senhora, pergunta-lhe o que se interpõe entre ela e a felicidade, “*Mas o que aconteceu? O que se interpôs no seu caminho? Eu lhe imploro, fale! Que foi?*” e ela lhe responde, “*Outro velho rico*” (TCHÉKHOV, 1991, p. 15).

O diálogo é característico da primeira fase dos contos escritos por Tchékhov, nos quais o principal efeito final era o desmascaramento das aparências. A bela senhora que, durante a narrativa, constrói uma imagem de vítima, ao final, é desmascarada, ilustrando suas reais intenções quanto ao casamento.

---

<sup>16</sup> Referência à carta de 21 de novembro de 1895, para Suvórin, na qual Tchékhov afirma que “Comecei-a (*A gaivota*) forte e terminei em pianíssimo, contrariando todas as regras da arte dramática”. ANGELIDES, S. A. P. *Tchékhov: cartas para uma poética*. cit., p. 192.

Entretanto, ao analisar o desfecho de “A dama do cachorrinho”, observa-se uma divergência representativa: o final não tem pretensões de desmascarar as personagens, ao contrário, ele mostra-se reticente, de acordo com o caráter fragmentário do meio da narrativa.

*“Depois, ficavam por muito tempo trocando conselhos, falavam em como libertar-se da necessidade de se esconder, de enganar, de viver em cidades diferentes e ficar muito tempo sem se ver. Como libertar-se daqueles insuportáveis liames?*

*- Como? Como? – perguntava ele, pondo as mãos à cabeça. – Como?*

*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 estava distante e que o mais difícil e complexo se iniciava.” (TCHÉKHOV, 1999, p. 333)*

A problemática do relacionamento entre Ana Serguéievna e Gúrov não é plenamente solucionada, ou seja, não fogem de seus respectivos casamentos nem recomeçam suas vidas em outro lugar, mas procuram meios de manter a cumplicidade de seus sentimentos. Sendo assim, não há resolução alguma do problema, mas apenas a colocação dele.

As divergências entre os contos são expressivas por seus desfechos distintos, mas ao analisar a construção de ambos os contos, observam-se diferenças também no que diz respeito ao meio de suas narrativas, pois nos contos da primeira fase, há um processo característico de frustração: o escritor constrói a narrativa intensificando a imagem que, ao final, será desmascarada, como se observa em “Uma natureza enigmática”. Nela, a bela senhora, ao vitimar-se, ilude tanto Waldemar quanto o leitor que esperam uma revelação redentora da personagem, entretanto, ao descobrirem as verdadeiras intenções da personagem, ou seja, com seu

desmascaramento, recebem um tapa do escritor, que lhes frustra a expectativa.

Já, em “A dama do cachorrinho”, a construção do conto dá-se de outra maneira: o crescente observado no conto não atinge um clímax no desenlace, frustra a expectativa do leitor: a narrativa é destituída de todo arquétipo idealizado, e nessa destituição, o amor não apresenta-se como elemento principal, mas a cumplicidade de uma vida infeliz e esvaziada, que colabora para que as personagens superem as aparências e compreendam a poesia da vida.

A presença desse final reticente abre perspectiva para novos conflitos – estes, porém, insinuam-se para além dos limites da narrativa –, assim como ilustra a postura de Tchékhov de que *“não se compreende nada neste mundo!”* (Idem, 2002, p 53). Talvez essa incompreensão da vida seja devido ao conhecimento humano ser muito precário e não conseguir apreender a vida em sua totalidade. Ainda, segundo Sophia Angelides, “tanto o herói como o narrador concluem que não há resposta definitiva para os problemas que se delineiam, e os conflitos não são resolvidos na obra” (ANGELIDES, 1995, p. 195).

O modo tchekhoviano de apresentar os conflitos reflete uma realidade que não nos oferece parâmetros seguros para conclusões definitivas. Essa realidade contribui para desorientar as personagens, cujo interior é desvelado no decorrer da narrativa. A veracidade nas descrições desvenda o estado de espírito através da observação das ações das personagens. Esse processo narrativo adquire força na obra do escritor a partir de 1886, quando ele passa a dar maior importância para o mundo interior do personagem. Entretanto, o

processo de revelação do mundo interior é pouco descrito por Tchékhov, mas sabemos que ele se dá por meio de um narrador conciso, que não descreve a psicologia das personagens, nem suas motivações íntimas, mas apresenta as personagens através do discurso indireto livre, abrindo a mente da personagem diante do leitor, repassando seus estados de espírito e filtrando a realidade exterior. Ainda, ao narrador não cabe concluir nada, pois como sugere Tchékhov:

*“O artista não deve ser juiz de suas personagens e daquilo que dizem, mas tão-somente testemunha imparcial[...] Se um artista, em quem a multidão acredita, tomar a decisão de declarar que ele não compreende nada do que vê.” (TCHÉKHOV, 2007, p. 45)*

O juízo de valores, como já observado, cabe à participação ativa do leitor, que segundo Tchékhov, deveria acrescentar os elementos subjetivos que faltam ao conto.

## **1.2. O narrador tchekhoviano**

Para introduzir a importância do papel do narrador nas diferentes etapas da produção literária de Tchékhov, é importante fazer uma apresentação das reflexões elaboradas por Adorno e Benjamin acerca da crise do narrador no final do século XIX.

Nas narrativas, sempre houve entre os fatos narrados e o público, a interposição de um narrador. Este, que de algum modo presenciou ou vivenciou acontecimentos, tinha autoridade para narrar tais fatos. Além disso,



cabia-lhe o papel de transmitir as experiências e os conselhos de outrora às pessoas que o ouviam atentamente.

Ao narrador épico era característico colocar-se externamente aos acontecimentos enquanto narrava a um auditório, ao passo que, ao narrador do romance, a distância entre os acontecimentos e o narrador tornou-se mais estreita, bem como, seu modo de narrar mais pessoal, individualizado.

O pressuposto de que a narrativa deveria contar-se a si mesma, sem a intervenção de um narrador, é uma expressão realista que entrou em crise no século XX, devido à fragmentação da narrativa. As visões totalizadoras e explicativas da realidade não são mais aceitas porque o mundo se apresenta caótico e fragmentado. O narrador perdeu sua capacidade de narrar, pois, perdeu-se também a identidade da experiência e a vida articulada e contínua em si mesma. Segundo Benjamin, a autoridade do narrador se perde no decorrer dos séculos, pois ele se constituía como

*“[...] uma espécie de conselheiro do seu ouvinte. E, se hoje esta expressão ‘conselheiro’ tem um sabor antiquado, mesmo neste sentido, então é porque diminuiu muito a habilidade de transmitir oralmente ou por escrito, alguma experiência. Por isso mesmo não temos conselhos a dar, nem a nós mesmos nem aos outros.”*  
(BENJAMIN, 1975, p. 65)

Os conceitos filosóficos, religiosos ou científicos não conseguem mais apreender a amplitude da realidade e, assim, geram desconfiança. O indivíduo mais e mais se aliena e acaba por desconhecer o mundo em que vive. A partir da incapacidade das narrativas sintetizarem a realidade, Adorno comenta:

*“A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência (a guerra) seria recebida, justamente com impaciência e ceticismo. Noções como a de ‘sentar-se e ler um bom livro’ são arcaicas. Isso não se deve à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmice.” (ADORNO, 2008, p. 56)*

Ainda, na mesma direção, Benjamin aponta que o narrador “é alguém já distante de nós e a distanciar-se mais e mais” (BENJAMIN, 1975, p. 66) e a causa de tamanho afastamento deu-se, principalmente, pelas experiências com as quais nos defrontamos e pela incapacidade de encontrar um narrador que as possa narrar com autoridade. Parte dessa incapacidade de narrar é oriunda da extinção do lado épico da verdade, decorrente de “impulsos históricos seculares, que pouco a pouco expulsaram a narrativa do campo do discurso presente.” (Ibid, 1975, p. 66).

A partir dessas afirmações de Adorno e Benjamin, podemos constatar que a narrativa tchekhoviana inovou a arte de narrar por considerar tais fatores: o esgotamento das formas de representação e a incapacidade do narrador contar suas experiências plenamente de maneira subjetiva. Para reconquistar a autoridade do narrador, a narrativa tchekhoviana resgata o realismo, porém apenas como método de representação da realidade, em que o narrador apenas relata suas observações a partir de uma investigação empírica da realidade.

Renunciando veementemente a qualquer traço subjetivo do narrador e buscando de modo incansável a representação objetiva da realidade, Tchekhov destaca o dever do escritor para com a literatura, retratando a vida “tal como ela é na realidade” (TCHÉKHOV, 2007, p. 56).

*“A literatura artística tem esse nome justamente porque retrata a vida tal como ela é na realidade. Seu objetivo é a verdade incondicional e honesta [...]”*

*Para os químicos nada na terra é sujo. Os escritores devem ser tão objetivos quanto um químico: devem 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.” (Ibid, 2007, p. 56)*

Nos primeiros contos de Tchekhov, a presença de um narrador imparcial, comprometido com a representação fiel da realidade, flagra de fora o comportamento das personagens, como podemos observar em alguns de seus contos anteriores a 1886, como “Camaleão” (“Хамелеон”) (1884), “A morte do funcionário” (“Смерть Чиновника”) (1883) e “Pamonha” (“Размазня”) (1883).

Em “Camaleão”, o narrador coloca repentinamente o leitor frente a um acontecimento trivial – o pequeno cão desconhecido que mordera o ourives – e, a partir desse incidente, o foco narrativo permanece em discurso direto, visando apenas a retratar o modo contraditório e como o inspetor e aqueles que acompanham o caso procedem. Nesse processo, o narrador imparcial acaba desmascarando o comportamento das personagens, ridicularizando-as.

Se por um lado, o narrador pode apresentar-se distante à ação narrativa, em outros momentos, ele pode surgir travestido em uma das personagens. É o que ocorre no conto “Pamonha”, em que o foco narrativo adotado parte de uma das personagens, o patrão: “Convidei há dias para o meu escritório a governanta de meus filhos, Lúlia Vassílevna. Era preciso fazer as contas” (Id, 1999, p. 25). Durante toda a narrativa, o patrão retoma acontecimentos com o intuito de ensinar uma lição à governanta – de como “é fácil ser forte nesse mundo!” (Ibid, 1999, p. 27) – e, para isso, utiliza-se de

tais fatos para explorar a governanta, descontando parte de seu pagamento e responsabilizá-la pelos incidentes ocorridos na casa. A narrativa é construída através do discurso direto e representada no diálogo entre o patrão e a governanta. Esses diálogos atuam como instrumentos para desvendar o mundo interior da governanta.

*“ – Dois meses exatos...Anotei assim. Quer dizer que tinha a receber sessenta rublos...Descontando nove domingos...A senhora, realmente, não deu aula ao Kólia nos domingos, mas apenas passeou com ele...E mais três feriados...  
Lúlia Vassílevna ficou vermelha e pôs-se a puxar uma franja do vestido, mas...não disse uma palavra!” (Ibid, 1999, p. 25)*

Fica evidente para o leitor que as observações sobre a esfera psíquica da governanta é constituída a partir dos detalhes, não há uma descrição do estado de espírito, mas o movimento aflito de suas mãos no trecho *“pôs-se a puxar uma franja do vestido”* (Ibid, 1999, p. 25), corresponde à representação de sua aflição e remete a um dos conselhos que Tchékhev deu ao seu irmão:

*“Na esfera da psique também são os detalhes que contam. Deus nos livre dos lugares-comuns! O melhor de tudo é evitar descrever o estado de espírito das personagens; deve-se fazer com que ele seja apreendido a partir de suas ações.” (Id, 2007, p. 68)*

Desse modo, renunciando a qualquer intromissão do narrador, configurando-o apenas como um observador da realidade, Tchékhev estabelece que à literatura não competem os julgamentos e, sim, apenas *“saber diferenciar os testemunhos importantes dos inúteis, de saber iluminar as personagens e falar a língua delas”* (Ibid, 2007, p. 45). Essa postura que, para alguns críticos configurava-se como indiferencista, para Tchékhev, era, na verdade, a busca pela representação fiel da realidade e, para conquistar

tal efeito, fez-se necessário escrever com frieza, “*quanto mais a situação é sentimental, tanto mais frieza é necessária para escrever*” (Ibid, 2007, p. 80), para que o resultado fosse mais sentimental.

Parte dessa frieza, como já observado, tem origens na formação acadêmica do escritor, que havia realizado seus estudos em medicina. O método empírico de investigação médica foi incorporado ao modo de representação do escritor:

*“Não duvido de que a prática das ciências médicas tenha exercido forte influência sobre minha atividade literária; ela ampliou significativamente o campo de minhas observações[...] o método científico sempre me manteve alerta, e tentei, onde foi possível, conformar-me aos dados científicos...”* (Ibid, 2007, p. 57)

Com a organização da primeira edição de suas *Obras Reunidas* no final da década de 1890, Tchékhev já insinuava algumas tendências que viriam a evoluir nos anos subsequentes, como a valorização do procedimento construtivo que se orienta a partir do comportamento da personagem, sem levar em consideração a fábula e o prenúncio da objetividade, a partir da renúncia da subjetividade do autor.

A segunda etapa da produção do autor – após 1886 – foi responsável pelo desenvolvimento dessas tendências, como se pode constatar em muitos contos. O narrador, que nos contos humorísticos caracterizava-se por seu distanciamento dos fatos, agora, nessa segunda fase dos contos, vai gradualmente penetrando na consciência da personagem, relatando como as trivialidades da vida repercutem em seu mundo interior. Segundo Tchudakov, essa narrativa que se constrói a partir da percepção de mundo do

personagem, é considerada eminentemente tchekhoviana (TCHUDAKOV, 1971, p. 87).

Tal processo é perceptível em contos como “A dama do cachorrinho” (1899), “Queridinha” (“Душечка”) (1898), “Volódia Grande e Volódia Pequeno” (“Володя большой и Володя маленький”) (1893), entre outros desse período. Ao penetrar no interior da personagem, o narrador, por meio do discurso indireto livre, desvenda a mente da personagem, transmitindo o estado de espírito do herói ao leitor. O narrador lacônico indica alguns traços da personagem a partir da recriação de uma cena: não explica nada nem tira conclusões.

Todavia, se a imparcialidade e o controle das emoções devido à objetividade apresentam-se apenas no relato do narrador, que não profere qualquer opinião e se priva de avaliar diretamente as personagens, as reflexões e o extravasamento da subjetividade, por sua vez, ocorrem por parte da personagem, cuja visão de mundo constitui a maior parcela da narrativa. Ademais, com isso, Tchekhov transfere toda a ação da narrativa para o interior das personagens e, segundo Auerbach, esse processo tem a intenção de desvendar a percepção da realidade através de fatos cotidianos, pois o narrador

*“[...] espera relator com certa perfeição aquilo que aconteceu a poucas personagens no decurso de alguns minutos, horas ou, em último caso, dias; e com isto encontrar-se, também a ordem e a interpretação da vida, que surge dela própria; isto é, aquela que é encontrável, em cada caso, na sua consciência, nos seus pensamentos e, de forma mais velada, também nas palavras e ações. Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida...” (AUERBACH, 1971, p. 494)*

Isto é o que nos revela o narrador ao apanhar um fragmento da vida; e não de uma realidade, mas de muitas, quer de diversas personagens, quer da mesma personagem, em instantes diferentes, de tal maneira que do cruzamento delas, da complementação e da contradição surge algo como uma visão sintética do mundo, ou, pelo menos, um desafio à vontade de interpretar sinteticamente do leitor.

Ainda, o narrador, ao sintetizar a visão do mundo, pretende concentrar o efeito de tensão e, assim, intensificar o sentimento na narrativa de que não há como resolver as questões de modo definitivo, pois a percepção humana da realidade ainda é muito precária. É o que ocorre, por exemplo, em “A dama do cachorrinho”, quando Ana Serguéievna e Gúrov são expostos a diversos acontecimentos do cotidiano: o primeiro encontro no restaurante, os passeios pelo balneário em lalta, o retorno para casa, os encontros furtivos entre os amantes. Cada um desses episódios deveria ser como uma “picada de agulha”<sup>17</sup>, ou seja, os acontecimentos apresentam-se como impulsos de tensão para ilustrar a repercussão dos mesmos no interior da personagem.

No início da narrativa, o narrador permanece distante das personagens, mesmo suas observações sobre Ana Serguéievna são plenamente neutras e estritamente objetivas:

*“Dizia-se que havia aparecido à beira-mar uma nova personagem: um senhora com cachorrinho. [...] Passeava sozinha, sempre com a mesma boina e acompanhada do lulu branco. Ninguém sabia quem era e chamavam-na simplesmente: a dama do cachorrinho.”*  
(TCHÉKHOV, 1999, p. 314)

---

<sup>17</sup> Cf. MIRSKY, D. S. *Historie de la littérature russe*. p. 422.

É interessante observar que o relato do narrado é feito de modo distanciado, como se houvesse obtido tais informações sobre a personagem através de outras pessoas, isso fica evidente no uso dos verbos “dizia-se” e “chamavam-na”, porém quem são essas pessoas que diziam ou chamavam Ana de “a dama do cachorrinho”? Na verdade, pouco importa ao narrador quem proferiu essas frases, todo o relato inicial é feito de modo indeterminado para que se possa conferir um caráter impessoal e distanciado das observações do narrador. Além das considerações formadas pelo narrador a partir de outras conversas, a descrição inicial da outra personagem, Gúrov, é feita também de modo distanciado, por meio de um discurso indireto, entretanto, dessa vez, o narrador não se utiliza das concepções de outras pessoas, mas de suas próprias observações.

*“Embora com menos de quarenta anos, ele tinha já uma filha de doze e dois filhos no ginásio. Haviam-no casado cedo, quando cursava ainda o segundo ano da universidade, e agora sua mulher parecia vez e meia mais velha que ele.” (Ibid, 1999, p. 314)*

Ainda, nessa passagem, cabe citar a descrição da mulher de Gúrov, pois, se de início a descrição configura-se a partir de uma visão distanciado do narrador: *“Era uma mulher alta, de sobrancelhas escuras e porte rígido”* (Ibid, 1999, p. 314), no entanto, quando o narrador penetra no interior de Gúrov, a imagem da esposa começa a ser descrita a partir das percepções das personagens: *“ele, secretamente, considerava-a pouco inteligente, tacanha, deselegante, temia-a e não gostava de ficar em casa”* (Ibid, 1999, p. 314).

Para ilustrar o processo de aproximação do foco narrativo, bem como do tipo de discurso utilizado pelo narrador, faz-se necessário a observação



de outro momento da narrativa. Cabe aqui destacar a descrição da natureza que, dos detalhes, transmite ao leitor uma ideia de totalidade, bem como a relação de Gúrov com a natureza: o olhar da personagem frente à plenitude da natureza, faz com que ele reflita sobre o cotidiano e, nesse ato de reflexão, o narrador que antes estava distante, aproxima-se da personagem, primeiro, revelando a admiração de Gúrov frente à natureza e, posteriormente, manifestando o estado de espírito da personagem através do discurso indireto livre. Aliás, a descrição da natureza assume um papel fundamental na narrativa, pois segundo Tchékhev, elas deveriam “*ser muito breves e ter um caráter à propos*” (Id, 2007, p. 60), com a função de compor uma imagem, para que o leitor, “*tendo lido e fechado os olhos, possa imaginar imediatamente a paisagem representada*” (Ibid, 2007, p. 67). Além disso, as descrições dos detalhes transmitem a ideia de totalidade, bem como sugerem a relação entre a amplitude do mundo exterior e o universo restrito e fragmentado do interior das personagens. Nas palavras de Sophia Angelides, os momentos em que há descrições da natureza.

*“não se tornam posições 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.”* (ANGELIDES, 1995, p. 228)

Ainda, é importante observar que os estados de espírito da personagem, como já foi dito aqui, não se manifestam por meio de descrições exteriores, mas da mente que se desvenda diante do leitor. Ao colocar em primeiro plano o mundo subjetivo da protagonista, onde os acontecimentos aparentemente triviais podem, por vezes, agir com a mesma

força que os fatos exteriores mais emblemáticos, Tchékhev propõe uma objetividade de representação da realidade baseada no método de individualização de cada caso.

*“Sentado ao lado da jovem mulher, que, ao alvorecer, parecia tão bonita, acalmado e embevecido face ao ambiente encantado, face ao mar, às montanhas, às nuvens, ao amplo céu, Gúrov pensava em como, na realidade, refletindo-se direito sobre tudo isso, tudo é belo nesse mundo, tudo com exceção do que nós mesmo pensamos e fazemos, quando nos esquecemos dos objetivos elevados da existência e de nossa própria dignidade humana.”*  
(TCHÉKHOV, 1999, p. 321)

O modo como o narrador apresenta os conflitos aos quais as personagens são expostas ressoa da realidade representada: complexa e esquiva e, ainda que, com aparente transparência e estabilidade, ela não possibilita conclusões e resultados definitivos. Essa realidade contribui para desorientar a personagem, cuja mente é desvendada no decorrer da narrativa.

Nesse âmbito, um acontecimento trivial, como *“a opinião de um parceiro de jogo”* (Ibid, 1999, p. 325), pode transformar-se em uma referência à vida esvaziada de sentido, impelindo o protagonista a tomar uma outra postura acerca de sua realidade. As palavras proferidas pelo parceiro de Gúrov mostram quão absurda pode ser a realidade representada, pois diferentemente de Gúrov, seu colega permanece inerte à vida de aparências.

*“Certa vez, à noite, saindo do clube dos médicos, em companhia de um funcionário, seu parceiro no jogo, não se conteve e disse:  
- Se soubesse que mulher encantadora eu conheci em Ialta!  
O funcionário sentou-se no trenó e partiu, mas, de repente, voltou-se e chamou-o:  
- Dmítri Dmítritch!  
- Que é?  
- Você tinha razão: o esturjão não estava de todo fresco!”*

*Aquelas palavras, tão comuns, deixaram Gúrov indignado, sem que soubesse por que, pareceram-lhe humilhantes, impuras. Que selvagens costumes, que rostos! Que noites estultas, que dias desinteressantes, anódinos! O jogo desenfreado, a gula, a bebedeira, as imutáveis conversas sobre o mesmo assunto [...] e, por fim, sobrava apenas uma vida absurda, sem asas, uma mixórdia qualquer, da qual não se podia fugir, como se se estivesse num manicômio ou numa prisão.” (Ibid, 1999, p. 325-326)*

A tomada de posição por parte das personagens ao se confrontarem com a realidade não indica que suas questões serão resolvidas.

É fundamental destacar a importância do narrador para a evolução da poética da personagem, pois ao manipular o foco narrativo, Tchekhov possibilitou também à sua arte novas maneiras de abordagem artística para a representação da realidade.

A postura lacônica do narrador frente aos fatos narrados substitui a descrição tradicional por um outro sistema de descrição: pois, se no modo tradicional de descrever as personagens o narrador onisciente transitava livremente no interior das personagens desvelando-as a sua vontade; no sistema adotado por Tchekhov, o narrador, que antes coloca-se à margem, agora, aproxima-se da personagem e imprime uma descrição baseada no detalhe em metáforas complexas, que funcionam como instrumentos de leitura para o leitor desvelar as personagens. Uma das peculiaridades da descrição tchekhoviana de personagens reside na sua instantaneidade, pois ao propor a observação da personagem a partir de um momento qualquer de sua vida, o narrador não tem capacidade de apreender a personagem em sua totalidade e, por isso, busca modos de desvelar apenas o que é essencial acerca dela.

Ainda, sobre as diferenças de descrição da personagem entre o modo tradicional e o modo tchekhoviano, o crítico Zinóvi Samóilovitch Papiérni<sup>18</sup> descreve as singularidades entre o modo tchekhoviano e tolstoiano de retratar: para Papiérni, as descrições de Tolstói teriam caráter *aberto*, pois o narrador apresenta o interior das personagens de modo que o leitor tenha acesso total a esse universo, ao passo que, para Tchékhev, isso se configuraria de modo *semiaberto*, o universo interior das personagens é aparentemente fechado.

Embora as observações de Papiérni acerca do retrato sejam muito pertinentes, tal processo de representação da personagem só ocorre na obra tchekhoviana posteriormente, pois segundo Tchudakov, o período inicial da produção literária de Tchékhev – 1880 a 1887 – o narrador ainda se apresenta à margem da narrativa, desmascarando as personagens e expondo o que há de ridículo nelas. Porém, o mesmo não ocorre nos períodos subsequentes, pois o narrador, em um primeiro momento, passa a se aproximar da personagem, ainda que de forma lacônica, descrevendo as atitudes da personagem a partir do interior dela. Já no período final da obra do escritor – 1895 a 1904 –, Tchudakov destaca não só o movimento de aproximação do narrador, mas também o resultado desse processo: ao adentrar na personagem, a voz do narrador passa a contaminar-se com a visão de mundo da personagem.

---

<sup>18</sup> ПАПЕРНЫЙ, З. С.А. П. Чехов: Очерк творчества (А. П. Тchékhov: ensaio artístico). Москва: Наука, 1974.

### 1.3. As personagens tchekhovianas

A obra de Tchékhev, é caracterizada, também, pela peculiaridade de suas personagens; o cuidado do escritor para com elas redime-as de qualquer maniqueísmo: são todas um retrato humano do indivíduo, apresentando suas aflições, esperanças e desilusões. Nesse âmbito, Tchékhev nunca se delimitou à representação de um grupo específico de personagens ao contrário do que Donald Rayfield<sup>19</sup> possa afirmar quando diz que o escritor se limitou aos médicos, professores e funcionários públicos. Tchékhev, de fato, descreveu tais personagens, entretanto, quando o fez, buscou fazê-lo de modo que não fossem representações generalizadas desses tipos humanos, pois, para ele, “o corpo humano, a saúde, a inteligência, o talento, a inspiração, o amor e a liberdade absoluta” (Id, 2007, p. 61) eram seu santuário e, quem sabe essa postura, fez com que suas personagens aparentemente supérfluas, transcendessem o cotidiano através das descobertas acerca de sua condição.

Tchékhev foi muito contestado pela escolha de suas personagens triviais; muitos críticos e escritores acreditavam que ele apenas se ocupava de frivolidades e suas personagens eram demasiadamente comuns. Porém, ao contrário do que muito alegavam, Tchékhev nunca as representou como lugares-comuns, mas trabalhava cada personagem de modo que as peculiaridades que ele realçava fossem determinantes para a

---

<sup>19</sup> Donald Rayfield faz algumas considerações acerca da escolha das personagens na obra tchekhoviana, explorando a recorrência de determinados tipos de personagens ao longo da obra do escritor. Ver RAYFIELD, D *Chekhov: the evolution of his art*. Paul Elek. Londres, 1975.

individualização de cada uma. Em uma de suas cartas, Tchékhov reflete sobre o caráter de suas personagens:

*“Merejkóvski qualifica de malsucedido o meu monge, compositor de acatistos. Que espécie de fracasso é esse? Oxalá todos pudessem viver como ele [...] Separar as pessoas em bem-sucedidas e malsucedidas é olhar para a natureza do ser humano por um prisma estreito e preconcebido...”* (Ibid, 2007, p. 77)

Tchékhov não procurou problematizar questões que eram típicas de cada tipo de personagem, como a bebedeira para os bêbados, ao contrário, evitou esse tipo de cinismo ao longo de sua obra, pois acreditava que essas representações eram demasiadamente superficiais e isso seria *“mais fácil que tirar proveito de bêbado”* (Ibid, 2007, p. 77).

Se as personagens representadas pelo escritor foram consideradas fracassadas ou malsucedidas, era porque constituíam o reflexo da sociedade russa do final do século XIX. Tchékhov, ao descrevê-las, retrata os cinzentos caminhos percorridos pelo homem: ler os contos de Tchékhov é acompanhar o homem em sua jornada através das questões humanas. Andréi Biéli<sup>20</sup>, acerca do caráter trivial das personagens tchekhovianas, afirma:

*“Os personagens de Tchékhov dizem coisas estúpidas e fazem coisas estúpidas; comem, dormem, vivem entre as suas quatro paredes e andam em caminhos cinzentos – mas esses caminhos cinzentos também são os da verdadeira Vida e podem levar a um ponto em que as quatro paredes já não nos apertam. Continuamos andando naqueles caminhos cinzentos; sua luz pode ser um crepúsculo sem remédio, mas esse crepúsculo também é um reflexo de espaços eternos.”* (CARPEAUX, 1968, p. 805)

Assim, a importância das personagens tchekhovianas não é determinada por suas ações, e sim, pelos aprendizados que essas

---

<sup>20</sup> Andréi Biéli era o pseudônimo de Boris Nikoláievitch Bugáiev, poeta simbolista russo e critic literário.

personagens “estúpidas” adquirem frente aos conflitos de suas vidas. Nisso, as personagens são o elemento principal dentro da obra do escritor, já que toda a ação da narrativa ocorre no interior dos protagonistas.

Tchékhov acreditava que, para o desenvolvimento da narrativa, não era necessário mais do que duas personagens – ele e ela –, pois afirmava que a narrativa seria organizada em torno delas, *“Não é preciso correr atrás de um grande número de personagens. Duas devem constituir o centro de gravidade: ele e ela.”* (TCHÉKHOV, 2007, p. 71).

Ademais, o desenvolvimento da narrativa dá-se através do “centro gravitacional” (Ibid, 2007, p. 71), isto ocorre quando o autor coloca as personagens frente a um conflito e, a partir desse incidente o narrador passa a observar as ações de modo que elas possam denunciar o estado de espírito das personagens.

*“Na esfera da psique também são os detalhes que contam. Deus nos livre dos lugares-comuns! O melhor de tudo é evitar descrever o estado de espírito das personagens; deve-se fazer com que ele seja apreendido a partir de suas ações.”* (Ibid, 2007, p. 68)

A apreensão do leitor por meio das ações externas e da consciência da personagem visava à renúncia da presença de um narrador onisciente.

Ainda, no que diz respeito às personagens e ao desenvolvimento da narrativa, Tchékhov costuma utilizar uma dessas personagens do centro de gravidade para servir como motor do enredo, ao passo que, as personagens secundárias, aos olhos do escritor, tinham a função de espalhar-se sobre o fundo de modo a realçar a personagem principal. Ao utilizar esse método, Tchékhov pretende criar uma *“abóbada celeste”* (Ibid, 2007, p. 73), onde a *“lua grande”* (Ibid, 2007, p. 73) – personagem principal – seria cercada por

uma “porção de estrelinhas bem pequenas” (Ibid, 2007, p. 73). Tchékhov deixa claro tal processo ao explicar como seriam dispostas as personagens em seu romance<sup>21</sup>, comparando-o a um jogo.

*“O romance abarca famílias e todo um distrito com florestas, rios, balsas, ferrovia. No centro do distrito há duas figuras principais, uma feminina e outra masculina, em torno das quais se agrupam as demais peças do jogo.”* (Ibid, 2007, p. 71)

Ao pensar na composição de uma narrativa centrada na personagem, Tchékhov subverte a estrutura do conto modelar proposta por Poe<sup>22</sup>, imprimindo, assim, uma tensão latente que permanece durante a narrativa com a repercussão dos acontecimentos no íntimo da personagem.

### **1.3.1. Caracterização das personagens femininas**

A questão da representação da figura feminina na obra de Tchékhov, por um lado, constitui-se como parte da caracterização geral de suas personagens, por outro, esse grupo de personagens contém inúmeras características associadas tanto à tradição da imagem feminina na literatura russa do século XIX quanto à originalidade de Tchékhov para abordar a figura feminina. Aqui, é importante destacarmos o artigo de M. L. Semanova sobre as diferenças entre as representações tchekhovianas e tolstoiana da

---

<sup>21</sup> O primeiro capítulo do romance em questão, na verdade, trata-se do conto “A estepe”. Tchékhov ao escrever o conto, dizia que este seria o primeiro capítulo de seu romance, entretanto, abandonou o projeto anos mais tarde.

<sup>22</sup> Para Poe, a narrativa deveria ser tensionada a partir dos acontecimentos, para assim, produzir um efeito de totalidade e um final conclusivo.



figura feminina nas narrativas “Sonata a Kreutzer” (‘Крейцера соната’), de Tolstói e “Ariadna” (‘Ариадна’), de Tchékhov. Nesse artigo<sup>23</sup>, ficam claros os pontos de vista dos dois escritores acerca das relações familiares, da questão do casamento e dos relacionamentos amorosos. Tchékhov apresenta-se como um escritor mais consciente da condição da mulher russa ao representar a figura feminina independente do homem e retratando seus conflitos internos. Tolstói, por sua vez, representa a mulher de modo superficial, estereotipando-a. Um dos motivos para tais representações pode ser pelo fato de que Tchékhov vivenciava a conquista do espaço público pelas mulheres e pôde se mostrar um conhecedor profundo do universo feminino, ao passo que, Tolstói, ao escrever sua narrativa, baseou-se em alguns manuais médicos sobre a mulher e no relato das angústias de um homem traído. Tais pesquisas não poderiam ter resultados mais díspares, pois, se Tchékhov utiliza-se da visão masculina para ilustrar a idealização da figura feminina e, assim, demonstrar quão distante é a visão do protagonista da figura real da mulher, Tolstói constrói uma personagem feminina a partir de traços patriarcais, apresentando a mulher como algo muito distante da realidade da época.

Episódios como esse apenas reforçam a ideia de que no decorrer de sua obra, Tchékhov procurou manifestar sua intenção de desromantizar a figura da mulher na literatura e, para tal, aproximou-a da realidade cotidiana, retratando as relações familiares, sociais e amorosas que repercutiam nas mulheres do final do século XIX e início do XX na Rússia. Um dos principais

---

<sup>23</sup> СЕМАНОВА, М. Л. ""Крейцера соната", Л. Н. Толстого и "Ариадна", А. П. Чехова". в: *Лев Толстой и Чехов*. ("Sonata a Kreutzer", de L. N. Tolstói e 'Ariadna', de A. P. Tchékhov". In *Llév Tolstói e Tchékhov*.) Москва: Наука, 1980.

fatores que motivaram Tchékhov a se debruçar sobre a questão feminina foi a crescente demanda de uma discussão acerca do papel da mulher na sociedade.

Embora a imagem da mulher na obra do escritor tenha sido igualmente observada como controversa para alguns críticos devido ao caráter trivial das personagens, estas divergem das representações até então comuns na tradição literária russa do século XIX. Parte dessa dissociação provém do surgimento de mulheres escolarizadas e que conquistavam, pouco a pouco, o espaço público, entretanto, não se deve observar esse processo como um movimento de emancipação feminina, ao contrário, durante o período em que Tchékhov produziu seus contos, a questão da emancipação feminina ainda eram muito incipiente, senão utópica.

No entanto, isso não impediu Tchékhov de retratar a realidade da mulher russa, ao contrário, impulsionou-o a descrever as singularidades dos confrontos entre a mulher e seu cotidiano.

Partindo dessa premissa de que Tchékhov fazia um retrato fiel da figura feminina, faz-se necessário retomar a análise da obra do escritor realizada por Tchudakov, pois, como foi observado, a proposta de periodização da poética da personagem também se aplica às personagens femininas de Tchékhov. Entretanto, nesse caso, o que se pode observar também é uma evolução não só da poética da personagem em geral, mas, de modo mais específico, da representação feminina na obra tchekhoviana.

Ao observar o primeiro momento da obra tchekhoviana proposto por Tchudakov (1880 – 1887), há uma notável predileção do autor pela figura feminina estereotipada, no entanto, o modo como Tchékhov trabalha essas

personagens na narrativa visa à produção de um efeito irônico para expressar a consciência estereotipada das massas. Ainda, acerca das descrições dessas personagens, Tchékhov comparava-as com animais: são muito frequentes as comparações com gatos, cobras, ou ainda, pássaros. Dessas comparações, surgem os *modi operandi* dessas mulheres, sendo que, o primeiro tipo de personagens é caracterizado por mulheres dedicadas ao lar e à tradição conjugal, como as protagonistas Olga Mikhailovna, de “O aniversário” (“Именины”) e Olga Semiónova, de “Queridinha”; o segundo grupo é característico de mulheres sedutoras, que atraem seus machos com sua beleza e “envenenam”, como as protagonistas Ariadna, do conto homônimo e a bela senhora, de “Uma natureza enigmática”; por último, o terceiro grupo define-se de modo um tanto contraditório, pois ora apresenta mulheres extremamente arrogantes por uma autoestima inflada, como a esposa de Kolpakov, do conto “A corista” (“Хористка”) e Sófia Piétrovna, de “Uma desgraça” (“Несчастье”), ora é composto por mulheres espiritualizadas e com grande capacidade de manifestar amor pela vida e pelo talento artístico e intelectual, como Ana Serguéievna, de “A dama do cachorrinho” e Nina Ivánovna, de “A noiva” (“Невеста”).

Entretanto, no decorrer de sua obra, Tchékhov abandonaria em parte tais comparações devido ao processo de desvelamento da personagem através do foco narrativo, além disso, a definição de grupos tão distintos torna-se mais complicada devido ao trabalho de aprofundamento e individualização das personagens. Ainda, Tchékhov não abandonaria completamente as comparações, em muitos contos posteriores pode-se encontrá-las. Em “A dama do cachorrinho”, Tchékhov descreve Ana

Serguéievna e Gúrov como pássaros engaiolados que não podem viver livremente.

Outro estudioso da obra de Tchékhov, Donald Rayfield, tenta traçar uma tipologia das personagens femininas no início da produção literária do escritor: segundo Rayfield, são dois tipos de representação feminina: “a primeira configura-se como uma mulher dominadora, que se autoilude com a vida e, por vezes, pode ser repulsiva” (RAYFIELD, 1975, p. 9) – como a personagem Ariadna do conto homônimo; o segundo grupo de mulheres, ainda, segundo Rayfield, são “mais passíveis e atrativas” (Ibid, 1975, p. 9).

Porém, ao observar as afirmações de Rayfield, constata-se que se trata de afirmações muito generalizantes sobre a representação da figura feminina na obra do escritor, pois as posturas adotadas pelas personagens são subterfúgios para superar as dificuldades do cotidiano, bem como a condição feminina.

As conclusões de Rayfield acerca das personagens femininas não condizem com a representação elaborada por Tchékhov das figuras: não se trata apenas de personagens passivas ou agressivas em relação às suas realidades, mas sim, transcendência da condição feminina dessas personagens.

Ainda, traçar uma tipologia das personagens femininas na obra tchekhoviana só seria possível a partir de uma análise profunda da relação entre a personagem e o cotidiano, visando, principalmente, a destacar as nuances nas atitudes das personagens, evidenciando a superação de sua condição ou a submissão. Nesse âmbito, Tchékhov sempre zelou em representar a figura feminina de modo que espelhasse a condição da mulher

rusa no final do século XIX, apresentando as privações do universo feminino, as aflições e desejos, e ele o fez da única maneira que sua técnica permitiria, objetivamente.

Essa objetividade foi responsável principalmente por destituir a imagem idealizada que a mulher trazia como herança na literatura russa: se, retomando os exemplos, compararmos as mulheres tolstoianas às tchekhovianas, veremos que os conflitos pelos quais estas passam são, na verdade, ecos das discussões presentes na Rússia acerca da posição da mulher na sociedade.

Nos contos, as personagens femininas de Tchekhov sempre estão tentando sobreviver às limitações que lhe são impostas pela vida social russa, de caráter eminentemente patriarcal. Apresentam-se ora combativas, porém sem alcançarem a libertação definitiva de sua condição, ora inertes à situação, pois se conscientizam da fragilidade de suas tentativas frente à opressão sofrida. Ainda, podem apresentar uma postura astuta, utilizando sua sensualidade como instrumento para seduzir e alcançar seus objetivos, postura mais recorrente nos contos entre 1886-1889.

Ademais, o empenho do escritor acerca da figura feminina foi tomado de modo que abarcasse a mulher em todas as etapas de sua existência, por isso, é possível encontrar personagens femininas descritas em conflitos da infância, adolescência, vida adulta ou mesmo na velhice. Os problemas tratados pelo escritor extrapolam as questões amorosas e debruçam-se, principalmente, nos conflitos da mulher como indivíduo frente a um cotidiano que lhe é adverso.

Poucas são as menções feitas às personagens femininas pelo escritor em sua correspondência, no entanto, a partir delas podemos traçar algum esboço da imagem feminina na obra tchekhoviana. Em um dessas passagens, Tchékhev aponta a ausência da imagem feminina na obra de Korolienko<sup>24</sup>.

*“Seu ‘O fugitivo de Sacalina’ parece-me a obra mais relevante desses últimos tempos [...] De modo geral, você demonstra com seu livro ser um artista vigoroso, tão potente, que até mesmo as suas faltas mais graves, que destruiriam qualquer outro artista, passam despercebidas. Em seu livro inteiro, por exemplo, está faltando uma figura feminina, e só recentemente dei-me conta disso.” (TCHÉKHOV, 2007, p. 75)*

Tal preocupação sobre a ausência da figura feminina também é observada por Tchékhev, quando afirma que ao elaborar uma de suas obras para o teatro – *Ivanov* – suas “*damas, com exceção de uma, estão insuficiente elaboradas*” (ANGELIDES, 1995, p. 67). Aliás, esta preocupação com a representação da figura feminina também é observada no âmbito do conto. Em carta a Aleksandr, Tchékhev discorre sobre a vivacidade das personagens femininas descritas pelo irmão.

*“Decididamente, não conheces as mulheres! É impossível, coração, girar a vida inteira em torno do mesmo tipo de mulher! Onde e quando (não falo dos anos de ginásio) viste mulheres como Ólia? E não teria sido mais inteligente, mais talentoso colocar ao lado de duas pessoas magníficas, como o tártaro e o paizinho, uma mulher simpática, viva (não uma boneca), de verdade? Tua Ólia é uma ofensa num quadro de estilo grandioso como ‘O farol’. Além de ser uma boneca, ela é indefinida, apagada, e no meio das demais personagens dá a mesma impressão de botas molhadas e sem brilho no meio de outras tinindo de tão lustrosas. Pelo amor de Deus, em nenhum dos teus contos há uma mulher de carne e osso, são todas manjares-brancos tremulantes que falam a língua das afetadas melindrosas dos vaudevilles...” (TCHÉKHOV, 2007, p. 72)*

---

<sup>24</sup> Korolienko, Vladímir Galaktiónovitch – prosador e jornalista.

Ao longo da obra tchekhoviana, a figura feminina sofreu transformações, de modo que, com a evolução da técnica, também se desenvolveu a forma de representar a mulher. Porém, com a evolução da representação da figura feminina, Tchékhev jamais pretendeu configurar suas mulheres como estandartes do movimento feminista ou questões feministas: Tchékhev destrói os clichês de representação literária da figura feminina em busca de sua essência e a encontra no mundo interior da mulher. Nesse processo, Tchékhev mais uma vez é inovador na literatura russa, por dar voz àquelas que durante muitos séculos permaneceram ignoradas pela sociedade patriarcal. Ao descrever a figura feminina, Tchékhev tenta não só colocar a mulher na sociedade, como desvelar a sua relação com a vida, trazer à tona a subjetividade feminina representada fielmente para a literatura. Ainda, diferentemente de seus contemporâneos e antecessores e – como Tolstói –, Tchékhev não descreveu a mulher idealizada, mas a mulher do cotidiano russo.

## **2. Tipologia das personagens femininas**

O estudo das personagens femininas na obra de Tchékhov sugere a existência de grupos interrelacionados que se substituem sequencialmente. Essa substituição ocorre em momentos fundamentais da obra do escritor e demonstra que cada grupo possui uma abordagem singular acerca da figura feminina. Desse modo, as sucessivas abordagens surgem na obra do escritor com o intuito de demonstrar a transformação do papel das mulheres na vida pública e privada na sociedade russa do final do século XIX e início do XX.

Ao alterar a forma de retratar o objeto representado em diversos períodos de sua produção literária, Tchékhov não só apresenta uma visão mais aprofundada do universo feminino, mas também desenvolve todo um conjunto epistemológico e sócio-psicológico que se manifesta por meio dessas mulheres. Portanto, retomar a periodização da obra de Tchékhov realizada por A. P. Tchudakov é fundamental para o estudo da tipologia das personagens femininas, já que ao destacar as transformações ocorridas no narrador, também sugere uma transformação da figura feminina ao longo da obra do escritor.

Ao analisar o primeiro período da produção literária de Tchékhov – entre 1880 e 1887 – , é possível observar a recorrência de alguns tipos de personagens femininas, entre elas: a noiva, a mãe, a mulher predadora e a mulher trabalhadora. Essas mulheres desejam, em sua maioria, estabelecer uma relação íntima com o homem, no entanto, apenas afetam o universo



masculino do modo mais trivial, através da luxúria e do desejo carnal, sem jamais atingi-los em profundidade.

Ao representar a imagem da mulher como tal, Tchékhov sugere que o mais relevante em suas personagens são a sensualidade e a sexualidade. Entretanto, esse suposto exagero da carnalidade feminina pode ser observado como um recurso irônico do escritor, pois essa imagem feminina estereotipada expressa o conceito masculino da figura feminina na consciência das massas e, por isso, é frequente a descrição de partes mais sensualizadas do corpo feminino como o pescoço e o busto, em detrimento de outras partes.

O grupo das noivas<sup>25</sup> tem como principal característica mulheres que procuram no casamento a realização de seus ideais fantasiosos. Essas idealizações surgem na narrativa por meio de certos maneirismos incorporados ao discurso feminino e que atuam como instrumentos para inserção do elemento cômico. Aliás, essa comicidade recorrente nos contos do primeiro período funciona como um meio para promover a ruptura com o ideal feminino da tradição literária russa do final do século XIX.

Ainda em relação à aparência das personagens femininas, é comum a animalização da imagem da mulher, de modo que, a comparação com determinados animais – o gato, a cobra e o pássaro – revela parte do caráter das personagens. O primeiro grupo de mulheres, ou o grupo das *mulheres-gato*<sup>26</sup>, é caracterizado por aspirar a uma vida de conforto no seio familiar; já o segundo grupo, o das mulheres *viperinas*<sup>27</sup>, apresenta uma atitude

---

<sup>25</sup> Cf. contos “O amor” (“Любовь”), “Viêrotchka” (Верочка) e “Uma História da Senhora NN” (“Рассказ Госпожи NN”).

<sup>26</sup> Cf. contos “Queridinha” (“Душечка”) e “O aniversário” (“Именины”).

<sup>27</sup> Cf. contos “Uma natureza enigmática” (“Загадочная Натура”) e “Ariadna” (“Ариадна”).

sedutora para envenenar seus pretendentes; a última categoria de personagens femininas, o das *mulheres-pássaro*<sup>28</sup>, apresenta uma dualidade quando presentes: ora são mulheres espiritualizadas que manifestam a capacidade para dedicar-se às relações amorosas e ou ao universo intelectual/artístico, ora são marcadas pela arrogância e autoestima inflada. A semântica de tais comparações pode ser observada durante todo o metatexto tchekhoviano e serve como elemento para a construção do efeito pretendido pelo escritor.

Além disso, é importante destacar que esses diferentes tipos psicológicos e animalizações apresentados na obra tchekhoviana extrapolam o simples rótulo, pois indicam maior complexidade. O grupo das viperinas, como já observado, utiliza do artifício da sedução para jogar com os sentimentos dos seus pretendentes, entretanto, apesar dessa sensualidade e sexualidade aparentes, também apresenta elementos depreciativos da personagem, como por exemplo vozes desagradáveis, odor doentio, entre outras características.

Desde o início de sua produção literária, Tchekhov já indica a importância das personagens femininas para o desenvolvimento da narrativa, pois como pode ser observado em diversos contos, essas personagens femininas carregam o núcleo do futuro conflito da narrativa.

Outra característica muito importante dos primeiros contos do escritor é a criação de uma imagem fragmentada da mulher: com isso, ele pretende retratar a mulher não apenas como uma acompanhante dos homens, e sim, como um indivíduo de psicologia diversa da masculina e que também quer

---

<sup>28</sup> Cf. contos "A dama do cachorrinho" ("Дама с Собачкой"), "A noiva" ("Невеста"), "A corista" ("Хористка"), "Uma desgraça" ("Несчастье"), "Minha esposa" ("Жена") e "A bruxa" ("Ведьма").

percorrer o seu caminho. Desse modo, Tchékhov chama a atenção para o comportamento e conduta femininos e demonstra quão ambíguas e incongruentes podem ser as motivações e aspirações femininas frente ao universo interior dessas mulheres.

Essa complexidade do universo feminino é mais evidente entre o segundo semestre de 1889 e o primeiro semestre de 1890, pois nesse período há uma perceptível mudança no papel social da mulher, bem como da sua autopercepção e de seu relacionamento com o homem. As categorias de personagens femininas como as noivas, as mulheres trabalhadoras e as mães adquirem maior complexidade e, por vezes, surgem como personagens paradoxais quanto aos ideais da tradição literária e do censo comum da sociedade russa do final do século XIX.

Na categoria das noivas, por exemplo, o casamento não é mais desejado a qualquer custo, e sim, para a realização sincera do sentimento amoroso. Outro aspecto a ser destacado nessa categoria de personagens é a maior complexidade de suas características mentais, como a capacidade de possuir empatia e simpatia. Essa nova configuração da imagem feminina dentro da obra do escritor traz consigo uma série de outras aspirações acerca do casamento, da felicidade e do amor e, com isso, contraria os estereótipos comportamentais dos papéis sociais femininos e de todos os discursos tidos como imperativos naquele momento histórico-social.

A busca incansável pelas aspirações, por vezes, pode ser o fator determinante para a instauração de crises na narrativa. Isso ocorre principalmente nas categorias das esposas e mães que, no intuito de ocupar com êxito seus papéis sociais – o da boa esposa e dona de casa – levam o

núcleo familiar a uma crise. O ideal de felicidade para essas novas mulheres agora se apresenta fora do casamento e pode aparecer em uma união que não é consagrada pela Igreja, vivendo com o homem amado, como ocorre no conto “A dama do cachorrinho”. Além disso, cabe observar que a família tradicional não consegue mais prover o bem-estar psicológico de outrora à mulher, nem nos casos em que os casamentos são modelo de sucesso. As mulheres tchekhovianas buscam, com seus novos papéis sociais, encontrar modos para usar suas forças fora do seio familiar e concentram seu empenho principalmente no âmbito artístico ou científico (“A noiva”), nas atividades sociais (“Minha esposa”) ou no universo religioso (“Volódia grande e Volódia pequeno”). Tal conduta, no entanto, não implica que os esforços realizados serão bem sucedidos, mas ilustram uma mulher com outras necessidades que não apenas a de ser uma acompanhante do homem ou de encenar um estereótipo.

Ainda a respeito do período entre o final do ano de 1889 e o início de 1890, é fundamental observar a relação das personagens com a natureza, pois a partir dessa relação, é sugerido o mecanismo de adaptação social das personagens, em especial, das femininas. Tal mecanismo é um fator determinante nas relações entre a mulher e o homem, bem como da mulher com o mundo exterior. Essas relações estabelecidas pela mulher sugerem o interesse do escritor não só pelo papel social que a mulher designava no momento, como pelo universo interior feminino.

Após o período de 1889 a 1890, Tchekhov deixaria de utilizar o retrato exterior como principal método para representação das personagens femininas e tal técnica seria relegada às personagens secundárias, como

uma espécie de retrato conciso de suas principais características. Para as personagens principais, Tchékhov utiliza outra técnica de representação da imagem feminina, a partir de retratos dinâmicos que expressam as mudanças do estado de espírito da personagem. Esse tipo de retrato é construído no decorrer da narrativa como um dispositivo que visa ao universo sentimental e a visão de mundo de suas mulheres.

Esse período pós 1890 reflete uma posição do escritor acerca da figura feminina e das relações entre homem e mulher, principalmente no que diz respeito às relações tradicionais, tais como o casamento e o adultério. Elas não são desenvolvidas em absoluto e acabam indicando uma das mais importantes visões do escritor acerca da vida: a precariedade do conhecimento humano frente à imprevisibilidade da vida, dos conflitos e dos destinos humanos.

A prosa do terceiro período da produção literária do escritor, entre os anos de 1895 a 1904, identifica-se, assim como os anteriores, pela utilização das mesmas categorias de personagens femininas (esposa, mulher trabalhadora, predadora, mãe, noiva, entre outras), relacionando-as, por vezes, aos arquétipos animais anteriormente observados. A diferença na abordagem delas é basicamente caracterizada pela tentativa da criação de uma personalidade para a figura feminina, e não o simples relato da luta para a emancipação ou da conquista do espaço público e dos novos papéis sociais.

O processo de comparação animalesca é retomado nesse período, entretanto, ao comparar a figura feminina a animais, Tchékhov pretende fazer desses animais a imagem mais ampla dessas mulheres, principalmente, no

âmbito de suas condutas como indivíduos. A semântica de cada uma dessas comparações torna-se mais complexa e estão intrinsecamente ligadas tanto às atitudes quanto à aparência das personagens. Em “A dama do cachorrinho” (1899), a personagem Ana Serguéievna é comparada a um pássaro engaiolado, em uma tentativa de recriar o conflito vivenciado por Ana e seu amante, Gúrov.

É importante observar que, nesse último período, Tchékhov concentra seus esforços no retrato do complexo universo interior da mulher que, por estar em condição social inferior ao homem, é impedida de manifestar livremente seus pensamentos e realizar suas aspirações pessoais.

Outro aspecto fundamental desse período é a visão do escritor acerca do amor: se nos períodos anteriores, Tchékhov observava o amor como um meio para consolidar o papel social almejado pela mulher, agora esse sentimento não é o bastante, pois essas mulheres desejam estabelecer uma identidade própria. Em “Queridinha” (1898), Ólenka encarna o amor por seus maridos e, através dele, adquire a força para compartilhar as preocupações e os interesses de seus maridos na tentativa de estabelecer uma união espiritual. Porém, isso não basta para Ólenka e suas esperanças acabam arruinando-se. Está claro que, nesse último período de sua produção literária, Tchékhov estabelece outros critérios para a avaliação do comportamento feminino e, por isso, acaba rejeitando os pontos de vista social e cultural para aprofundar-se na questão da personalidade feminina.

Essa questão manifesta-se principalmente por meio do sentimento amoroso, seja ele pelo marido, ao desempenhar o papel da esposa, do filho, quando mãe, do universo religioso, na busca da independência espiritual ou,

ainda, do mundo, na realização das aspirações pessoais. O sentimento amoroso é entendido por elas como o eixo principal para a conquista da vida e a busca incessante desse sentimento serve para a mulher como medida de sua vitalidade e espiritualidade.

É importante destacar que a evolução das personagens femininas na obra do escritor ocorre por meio de uma substituição gradual do estereótipo feminino presente na visão patriarcal da sociedade russa, pelo estudo sociocultural que destaca o comportamento feminino dentro do cotidiano russo, até finalmente identificar a personalidade feminina. Além disso, ao analisar a evolução dessa categoria de personagens dentro da obra do escritor, é possível compreender as transformações da condição feminina na sociedade russa do final do século XIX e início do XX. Desse modo, faz-se necessário o estudo dos contos visando a estabelecer uma análise dessa condição feminina.

Como já observado, os contos do período inicial de Tchékhov caracterizam-se principalmente pelo retrato exterior da figura feminina. Esse olhar, ainda que externo, é responsável por observações perspicazes da figura feminina e transpõe o simples estereótipo social, revelando verdadeira condição social da mulher.

No conto “Pamonha”<sup>29</sup> (“Размазня”) (1883), a protagonista, a governanta Lúlia Vassílevna, é convocada pelo patrão para o pagamento de seus serviços. Durante o acerto, o patrão desconta parte do pagamento da governanta devido a alguns fatos ocorridos na casa, como o número de dias

---

<sup>29</sup> As fontes bibliográficas do respectivo conto podem ser encontradas (em português) TCHÉKHOV, A. P. in *A dama do cachorrinho e outros contos*. Editora 34. São Paulo, 1999; (em russo) ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. (Obras completas e cartas em trinta tomos) Москва: Наука, 1983.

trabalhados, louças quebradas, a suposta falta de atenção da governanta quando um dos filhos do patrão tem suas roupas rasgadas, entre outros. Todos os fatos destacados pelo patrão sugerem a contraposição entre a postura tirânica do patrão e o completo desamparo de Lúlia, entretanto, no desfecho da história, o patrão apenas pretendia ensinar uma lição à governanta:

*“[...] Mas como é que se pode ser moleirona assim? Por que não protesta? Por que fica quieta? Pensa que, neste mundo, pode-se não ser audacioso? Pensa que se pode ser tão pamonha?”*  
(TCHÉKHOV, 1999, p. 27)

A ruptura com o estereótipo do patrão explorador, na verdade, está relacionada com a personagem feminina do conto, pois a condição dela é um retrato do cotidiano dessas jovens mulheres que trabalham nas casas de famílias mais abastadas e são vítimas da frequente exploração dos patrões. Essa exploração é evidente na fala de Lúlia Vassílevna ao patrão: “ – *Noutras casas, cheguei a não receber nada*” (Ibid, 1999, p. 27).

Outro aspecto relevante dessa narrativa são os indicativos de revolta da governanta. É fundamental observar que Lúlia demonstra-se incapaz de argumentar com seu patrão devido a sua condição e posição social inferior. Desse modo, o protesto da personagem é percebido através de seus gestos: o enrubescer e puxar a franja do vestido, os olhos congestionados, o queixo trêmulo, as lágrimas, entre outros. O relato de todo o gestual da personagem parece ser realizado pelo próprio patrão ou por um narrador que se põe à margem da narrativa, sendo que, em qualquer uma das possibilidades, o relato é feito de modo imparcial.



Ao observar que todos os elementos psicológicos da personagem são relatados por um narrador imparcial e lacônico a partir do exterior, ou seja, das manifestações físicas da personagem, a descrição da conversa e dos gestos acaba intensificando o sentimento de desamparo da governanta, além de sugerir que essa exploração se perpetuará devido à condição de Lúlia nessa sociedade patriarcal. O efeito de frustração torna-se evidente ao final da narrativa com a observação do patrão.

“ – *Pedi-lhe perdão por aquela lição cruel e dei-lhe, para seu grande espanto, os oitenta rublos. Pôs-se a balbuciar merci com timidez e saiu do escritório. Acompanhei-a com o olhar e pensei: - É fácil ser forte neste mundo!*” (Ibid, 1999, p. 27)

Em “A corista”<sup>30</sup> (1886), texto da primeira fase do escritor, a protagonista Pacha, acompanhada de seu admirador, Kolpakov, recebe em sua casa a visita de uma mulher distinta. Ao adentrar a casa de Pacha, a senhora alega que seu marido, Kolpakov, havia dado um desfalque na repartição onde trabalha e que viera tentar resgatar parte do dinheiro que alegadamente ele gastara com a amante, para cobrir o desfalque.

É interessante observar na narrativa como se dá o processo de representação de cada uma das personagens femininas: Pacha e a esposa. O modo como o narrador descreve a esposa, “(...) *uma mulher desconhecida, moça bonita, vestida com distinção e, segundo as aparências, uma mulher direita*” (Ibid, 1999, p. 81), será responsável por estabelecer a relação desigual entre Pacha e a esposa.

---

<sup>30</sup> As fontes bibliográficas do respectivo conto podem ser encontradas (em português) TCHÉKHOV, A. P. in *A dama do cachorrinho e outros contos*. Editora 34. São Paulo, 1999; (em russo) ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. (Obras completas e cartas em trinta tomos) Москва: Наука, 1983.

Durante a narrativa, a esposa utiliza-se de seu papel social – mãe e mulher legítima – e de sua aparente distinção para sobrepor-se à Pacha e oprimir a figura da corista. A posição da esposa serve como instrumento para legitimar seu discurso e, assim, imprimir mais força em suas súplicas pelo resgate do dinheiro.

*“ – Eu lhe peço! – ouvia-se, através de seus soluços. – Você arruinou e desgraçou o meu marido, salve-o agora...Não tem por ele compaixão, mas as crianças...as crianças...De que é que elas são culpadas?  
Pacha imaginou criancinhas chorando de fome na rua, e pôs-se a chorar também.” (Ibid, 1999, p. 85)*

Está claro que tanto suas falas quanto as súplicas frente à corista são mecanismos utilizados pela esposa para reforçar a imagem da mulher distinta e de suas qualidades, como o sacrifício pela família e a tentativa do resgate da honra do marido. Ainda, ao construir essa imagem de si, a esposa pretende contrapor-se a imagem estereotipada de Pacha, que é também compartilhada por Kolpakov: *“ – Meu Deus, ela é tão digna, orgulhosa, pura...quis até ajoelhar-se diante...diante dessa rapariga! E fui eu que a levei a esse ponto! Eu tolerei isso” (Ibid, 1999, p. 87).*

Destituída de sua dignidade, Pacha lembra-se, ao final da narrativa, da primeira vez que fora espancada por um comerciante sem motivo algum. Essa lembrança e o recente episódio com a esposa de Kolpakov retomam o processo de coisificação da corista: ao ser tomada como uma prostituta, Pacha é relegada apenas a objeto do desejo masculino.

Ainda, acerca do conto, é fundamental destacar a relação entre o título da história e a figura de Pacha, pois diferentemente do conceito estereotipado da corista, a personagem do conto é apenas uma integrante

trivial do coro e tal representação da figura na narrativa rompe com o estereótipo de uma mulher que vive em abundância graças à riqueza de seus admiradores, ao contrário, Pacha é retratada como um indivíduo simples e pobre, isso pode ser observado a partir dos presentes recebidos no decorrer de sua vida como corista: a pulseira oca de ouro alemão, o brochinho de brilhantes e alguns anéis e braceletes sem valor.

Contos como “Pamonha” e “A corista” exemplificam que, por vezes, o processo de ruptura do estereótipo da figura feminina retrata a condição inferior da mulher, seja ela frente ao homem ou a outra mulher. Nesses casos, a impossibilidade de protestar contra sua condição ocorre devido ao papel social do opressor que, no conto “Pamonha” trata-se de um homem com maior poder dentro da sociedade patriarcal e, em “A corista”, o papel do opressor é realizado por outra mulher que legitima o seu discurso por meio do desempenho do papel social de mãe e esposa. Ademais, em ambos os casos, o processo de coisificação e o sentimento de desamparo da governanta e da corista é desencadeado por um jogo de papéis em que essas mulheres sempre estarão em desvantagem. A ruptura do estereótipo sugere a humanização dessas personagens coisificadas dentro da sociedade russa.

As relações conjugais e sociais desempenham um papel importante para o retrato da condição feminina na obra do escritor. Essas relações ficam evidentes em contos como “A bruxa” (“Ведьма”) e “O marido” (“Муж”)<sup>31</sup>, em

---

<sup>31</sup> As fontes bibliográficas dos respectivos contos podem ser encontradas (em português) TCHÉKHOV, A. P. *Contos de Tchékhov. Vol I – VII*. Relógio D'Água. Lisboa, 2006; (em russo) ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. (Obras completas e cartas em trinta tomos) Москва: Наука, 1983.

que a relação da mulher com o marido pode se apresentar de modo desafiador numa tentativa de celebrar a sensualidade feminina e a vida.

Em “A bruxa”, a postura da personagem que inicialmente pode parecer desafiadora é, na verdade, a busca pela afirmação de sua identidade como mulher, pois em sua relação conjugal com o marido, Raíssa Nílovna não consegue realizar sua principal aspiração, a afirmação de sua feminilidade. Entretanto, ao receber a visita inesperada de um funcionário do correio em meio à tempestade, a narrativa gradualmente relata a descoberta da identidade de Raíssa a partir da celebração de sua beleza ao ser seduzida pelo funcionário. A descoberta de sua identidade como mulher e, posteriormente, de sua sensualidade servem para que essa mulher elabore uma releitura de sua relação conjugal, bem como de sua relação para consigo. Ao reconhecer-se como mulher, Raíssa repreende o marido, quando este tenta um contato mais íntimo com ela, no entanto, este fato não deve ser observado como uma simples vingança feminina, mas como uma afirmação de sua nova identidade.

O desfecho do conto sugere que a celebração da beleza da protagonista pode ser um meio para alcançar uma nova vida, entretanto, assim como em outros contos, o final não soluciona absolutamente a condição de Raíssa, mas apenas desdobra novos conflitos que estão além da narrativa, como por exemplo, qual será sua conduta em relação ao casamento e a si mesma.

Em “O marido”, a chegada repentina de um regimento da cavalaria causa grande agitação em uma pequena cidade do interior da Rússia. Esse acontecimento transforma a cidade, bem como seus cidadãos, em especial,

as senhoras. A possibilidade da realização de uma recepção para os militares faz com que diversas senhoras dirijam-se à mulher do juiz e organizem um baile. Anna Pávlovna, assim como todas as senhoras do distrito, fazem os preparativos, vestindo-se de acordo para a recepção.

Durante o baile, Anna Pávlovna esquece por um momento de sua realidade e, durante a dança, sonha com outra vida, em que ela e o marido poderiam ser aristocratas. O episódio da dança sugere a celebração de uma vida feliz diferente da realidade que ela e o marido estavam habituados, entretanto, Kiríll ao observar a esposa dançar, sente-se ofendido com a felicidade da mulher e, por isso, revolta-se contra a situação.

*“O agente do fisco olhava para ela e franzia a cara de raiva...Não era ciúmes que sentia, mas aquilo não lhe agradava porque, primeiro, não haveria jogo de cartas por causa do baile; segundo, detestava a música de sopro; terceiro, parecia-lhe que os senhores oficiais tratavam os civis com demasiada altivez e arrogância; e, quarto e principal, via na cara da esposa uma expressão de deleite que o revoltava e indignava...”* (TCHÉKHOV, 2005, vol VI, p. 17)

A revolta do marido está principalmente relacionada à capacidade da mulher de desligar-se da realidade adversa do casal, enquanto, o mesmo processo não ocorre com o marido, já que sua incapacidade de celebrar a vida levou-o a entregar-se ao jogo e à bebida. Além disso, é evidente que esta capacidade de Anna Pávlovna confere ao seu cotidiano novas cores e renova a relação dessa personagem com a vida.

Ao perceber a felicidade da esposa, o marido utiliza-se de seu papel social para obrigar a mulher a abandonar o baile, mesmo que para isso seja necessário a utilização de meios perversos para convencê-la, como ameaçá-la com um escândalo frente aos convidados. Anna Pávlovna tenta não

demonstrar seu aborrecimento e frustração devido às ameaças do marido, mas o receio de que Kirill faça um escândalo e arruíne com as aparências, faz com que ela abandone o baile, alegando “*uma dor de cabeça repentina*”(Ibid, 2005, p. 20).

No retorno para casa, a imagem de Anna Pávlovna sugere o sucesso do marido em arruinar a tentativa de celebração momentânea da vida:

*“O agente do fisco ia atrás da mulher e, olhando para a sua figura curvada e destrocada pelo desgosto e pela humilhação, recordava o deleite dela no clube, que tanto o irritara.”* (Ibid, 2005, p. 20)

Em um processo perverso e utilizando-se tanto de seu papel social de marido quanto de ameaças, Kirill oprime a figura da esposa em uma tentativa de que ela compartilhe da sua visão acerca da realidade.

*“[...] como esta vida era miserável e cinzenta quando caminhamos na rua pela escuridão e ouvimos a lama a soluçar debaixo dos pés, e quando sabemos que amanhã, ao acordarmos, não teremos mais nada pela frente senão vodca e as cartas! Oh, é terrível!”* (Ibid, 2005, p. 20)

Quanto à protagonista, o desfecho sugere que sua pergunta – “*porque Deus a castigara daquela maneira?*” (Ibid, 2005, p. 20) – não está relacionada à adversidade de sua vida, mas à perversidade do marido em não deixá-la escapar de sua realidade. Odiava-o porque ele não compreendia o deleite que era viver uma outra vida, mesmo que por alguns momentos e em sonho, entretanto, ela nada podia dizer ou fazer, nada do que fizesse poderia causar o mesmo efeito em um indivíduo tão acomodado com sua condição.

Ademais, o estereótipo da crise conjugal na narrativa não está relacionado ao ciúme, e sim, à postura de cada um dos cônjuges frente à vida. Assim, o elemento do baile que, frequentemente é utilizado como cenário para encontros furtivos de um dos consortes, na narrativa é apenas o cenário que dispara tanto o encantamento de Anna Pávlovna pela vida quanto a revolta de Kiríll acerca de sua condição. A opressão sofrida pela mulher é fundamentada no conceito de que aqueles que escapam da realidade cinzenta devem ser punidos e trazidos novamente à condição de acomodados. O castigo para pessoas como Anna Pávlovna é a destruição de todas as aspirações.

Podemos notar, então, que os contos do primeiro período da produção do escritor retratam a figura feminina em uma posição de opressão. Além disso, a imagem mulher está, em parte, relacionada com método de representação objetiva de Tchékhov, pois ao romper com os conceitos estereotipados acerca da mulher na sociedade russa do final do século XIX e início do XX, o escritor desvenda a realidade da condição feminina. Ainda, a ruptura com os estereótipos sugere que a obra do escritor possa desvendar de modo mais aprofundado o universo feminino, destacando suas singularidades em relação ao universo masculino, bem como a visão feminina de mundo e suas aspirações.

A amplitude dessa fase da obra tchekhoviana aborda outros *modi operandi* da mulher russa dentro da sociedade, pois se nesse primeiro período, a maioria das figuras femininas é oprimida, uma minoria de mulheres, por sua vez, apresenta uma conduta diferenciada frente à opressão masculina: essas mulheres utilizam-se da sensualidade e da

sexualidade para contornar os processos opressivos e, assim, realizar suas aspirações pessoais. Tal conduta pode ser observada na protagonista do conto “Uma natureza enigmática”<sup>32</sup>, no qual desde o relato inicial ela é apresentada de modo a destacar sua sensualidade.

*“Num banco revestido de veludo carmesim, está meio deitada uma bonita senhora. Um leque caro com franjas produz estalidos, agitado pela mão que o aperta, tensa; o pince-nez volta e meia cai-lhe do nariz e o broche ora alteia-se ora abaixa-se no peito, tal qual barquinho sobre ondas.”* (Id, 1991, p. 13)

O veludo rubro, a mão que aperta e o movimento do broche sobre os seios são elementos que compõem a sensualidade da personagem e constituem os artifícios que exercem o fascínio sobre seu admirador, Waldemar. Ao analisar a bonita senhora, ele *“Tem a alma e a psicologia da mulher como que abertas sobre a palma da mão”* (Ibid, 1991, p. 13), entretanto, sua análise, no decorrer da narrativa, torna-se insuficiente para retratar a figura feminina, pois, o estereótipo construído pela senhora é um artifício para seduzir e enganar seus admiradores. Além disso, ao combinar as observações de Waldemar com o estereótipo construído pela senhora, Tchêkhov insere o elemento cômico na narrativa por meio dessa idealização e da frustração que esse estereótipo irá causar no universo masculino. Como já mencionado, esse processo de ruptura com o estereótipo demonstra a precariedade do conhecimento e expectativa humanos frente à construção das aparências e à amplitude da realidade. A respeito disso, o próprio Tchêkhov, em carta a Suvórin de 30 de maio de 1888 afirma:

---

<sup>32</sup> As fontes bibliográficas do respectivo conto podem ser encontradas (em português) TCHÉKHOV, A. P. in *O violino de Rothschild*. Veredas. São Paulo, 1991; (em russo) ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. (Obras completas e cartas em trinta tomos) Москва: Наука, 1983.



*“Mas se um artista, em quem a multidão acredita, decide declarar que não compreende nada do que vê, isso já constituirá um grande saber no domínio do pensamento e um grande passo avante...”*  
(ANGELIDES, 1995, p. 94)

Tal afirmação de Tchékhov é muito importante para a compreensão da comicidade no texto, além de insinuar uma das características de seu projeto literário: a ausência de julgamento, já que se o pensamento é precário, o julgamento também o será.

Visando a esses traços, em “Uma natureza enigmática”, Tchékhov ridiculariza – a partir do elemento cômico – a análise realizada por Waldemar, uma vez que, acreditando na dissimulação da senhora, ele é enganado e, posteriormente, frustra-se com a conduta feminina apresentada ao final da narrativa.

Parte dessa comicidade procede do senso comum de que a senhora seja uma alma sensível e bondosa à procura de uma solução para sua vida. Esse estereótipo da mulher sofredora é construído pela própria senhora.

*“[...] eu sou infeliz! Sou uma sofredora bem ao estilo de Dostoiévski...Mostre ao mundo a minha alma, Waldemar, mostre minha pobre alma! O senhor é um psicólogo. Ainda não faz nem uma hora que nos encontramos aqui, mas já me conhece perfeitamente, perfeitamente!”* (TCHÉKHOV, 1991, p. 14)

Ao narrar sua história, a senhora compõe uma imagem idealizada de si, vitimizando-se, *“E a luta contra o meio? Terrível! E os tormentos da nascente descrença na vida, e em mim própria?”* (Ibid, 1991, p. 14). A descrição reforça a imagem da personagem ao estilo de Dostoiévski: sofredora, pobre e vítima de um casamento frustrado e sem amor.

Contaminado pelas palavras da senhora, Waldemar aprisiona-se a essa imagem dostoievskiana, entretanto, essa afetação é realizada de modo cômico, como observa-se na citação inexata de Raskólnikov na fala de Waldemar: “ – *Eu beijo não a senhora, divina criatura, mas o sofrimento humano!*” (Ibid, 1991, p. 14).

Ademais, o elemento cômico surge no suposto sacrifício da união com um “*general velho e rico*” (Ibid, 1991, p. 14). Esse sacrifício aproxima a imagem da senhora de Sófia Semiónovna, personagem da obra *Crime e Castigo* e par de Raskólnikov, no entanto, essa aproximação entre as personagens demonstra o artifício de sedução da senhora que, ao construir o estereótipo da mulher sofredora, aproveita-se de seus admiradores.

O desfecho da narrativa é caracterizado pela frustração de Waldemar frente à revelação do sofrimento da senhora: “*outro velho rico*” (Ibid, 1991, p. 15), que a impedia de alcançar sua felicidade. Frustrado, Waldemar “*suspira e põe-se a meditar*” (Ibid, 1991, p. 15) com o desmascaramento de sua musa, bem como com a destruição de sua idealização.

Ao construir esse estereótipo, a protagonista visa ao oportunismo e revela que sua postura desafiadora reflete um movimento de independência da mulher em relação ao homem, mesmo que nesse caso seja basicamente financeira. Entretanto, cabe destacar que essa busca pela independência é observada com maior recorrência nos contos do segundo período da obra do escritor (1888-1894). Como já observado, esse período que se sucede à primeira fase é fundamentalmente caracterizado pelo estudo sociocultural das personagens femininas, bem como dos papéis sociais que elas realizam em suas histórias. Além disso, esses papéis sociais, por vezes, são o meio

possível para realizar suas ambições de independência, bem como da conquista do espaço público. Esse é um dos principais fatores que indicam a mudança no método de representação da figura feminina do simples retrato exterior da personagem, método característico dos primeiros contos e que foi relegado às personagens secundárias, para um estudo mais aprofundado do universo feminino através de suas condutas sociais.

As mulheres desse período estão basicamente buscando a realização de suas aspirações e, desse modo, mostram-se mais independentes do que as mulheres do primeiro período. Isso não quer dizer em absoluto que essas mulheres não estejam mais à mercê da opressão masculina ou de outras mulheres, ao contrário, diversas aspirações serão arruinadas por esse mesmo fator. Além disso, a visão de si mesmas dessas mulheres acerca de sua identidade feminina e social parece ser mais consciente e, por isso, sugere uma conduta harmônica com seus ideais.

Essas mulheres percorrem um caminho que ora lhes parece inovador, quando desbravam os territórios até então dominados pelos homens, ora surge como um caminho seguro, quando desempenham o papel social de esposa ou dona de casa. Quaisquer que sejam as visões acerca desse caminho, elas percorrem-no com toda a seriedade e dedicação, em uma tentativa de afirmar seu valor para si próprias.

Em relação a opressão sofrida, muitas das personagens conseguem superar tal condição quando alcançam a aspirada emancipação, seja ela sentimental, financeira ou social. As mulheres encontram no trabalho, no conhecimento científico ou mesmo na relação amorosa, os meios para desvencilharem-se da opressão. Esse movimento de independência pode ser

observado em contos como “Minha mulher” (“Жена”) (1891), “O aniversário” (“Именины”) (1890) e “Vólodia grande e Vólodia pequeno” (1893).<sup>33</sup>

Em “Vólodia grande e Vólodia pequeno”, as personagens femininas Sófia Lvovna e Ólia apresentam-se como mulheres em busca de independência, entretanto, o modo como cada uma delas busca essa realização é diverso. O conto narra a história de Sófia Lvovna, uma mulher que é casada com um homem mais velho, Vólodia grande, mas que sempre nutriu sentimentos por seu amigo de infância e colega inseparável do marido, Vólodia pequeno. Certa noite, retornando acompanhada de seu marido e de seu amigo, Sófia revela o desejo de visitar uma antiga amiga no convento próximo de onde estavam. Ao chegar no convento, Sófia procura Ólia para saber quais são as novidades e durante a conversa conscientiza-se de que diferentemente de sua amiga, sua vida não tem sentido. A partir dessa conscientização, Sófia busca um sentido para a vida, que acaba se revelando como uma busca pela própria independência sentimental, já que havia se casado com Iáguitch – Vólodia grande – em uma tentativa da aceitação desse amor e da negação de seus verdadeiros sentimentos por Vólodia pequeno.

Sófia acredita que Ólia alcançou a aspirada independência por meio da vida religiosa, entretanto, seguir tal caminho para Sófia é algo impensado, pois não conseguiria administrar uma condição repleta de privações.

---

<sup>33</sup> A fonte bibliográfica dos respectivos contos podem ser encontradas (em português) TCHÉKHOV, A. P. *Contos de Tchékhev. Vol I – VI*. Relógio D'Água. Lisboa, 2006 e TCHÉKHOV, A. P. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Editora 34. São Paulo, 1999; (em russo) ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. (Obras completas e cartas em trinta tomos) Москва: Наука, 1983.

Ademais, a procura pela solução de sua situação faz com que ela se amedronte com a ideia de uma vida esvaziada.

Na tentativa de dar um sentido a sua existência, Sófia procura Volódia pequeno e revela a ele seus verdadeiros sentimentos, no entanto, o amor de Sófia não pode ser realizado em absoluto, pois, para Volódia, ela é apenas mais uma conquista, de modo que, após alguns encontros, ele a abandona.

Ólia e Sófia divergem no que diz respeito à busca pelo sentido da vida, pois mesmo que Ólia tenha renegado o mundo fora do convento, aos olhos de Sófia, ela é uma mulher realizada e consciente de sua escolha. Por sua vez, Sófia, na tentativa de aceitação do amor de seu marido para superar o sentimento por Volódia pequeno, acaba esvaziando sua vida e, ao tentar resgatar algum significado para ela, entrega-se ao antigo amor e frustra-se. Desse modo, é possível observar que o sentimento amoroso não funciona como meio para dar significado à vida de Sófia, já que não se realiza.

Em outro conto, “Minha mulher”, essa busca pela independência e afirmação da identidade feminina é conquistada por meio do trabalho social. O conto narra a história de Natália Gavrílovna, uma mulher que vive um casamento infeliz com Pável Andreiévitch, um homem que, segundo ela, utiliza-se da moral para sobrepor-se a outras pessoas.

A crise do casamento é acentuada por um acontecimento trivial, o vilarejo próximo da propriedade do casal é assolado pela fome e o tifo. Ao tomar conhecimento disso, Natália Gavrílovna organiza um projeto humanitário para os habitantes do vilarejo sem que o marido fique sabendo.

A narrativa organiza-se em torno dos pensamentos de Pável Andreiévitch acerca da esposa e dos motivos da ruína do seu casamento.

Durante esse processo mental, a percepção limitada de Pável faz com que ele não compreenda que sua conduta moralista frente a outras pessoas é o principal motivo do afastamento da mulher. Na verdade, sua visão sobre a esposa é também limitada e estereotipada, *“Eu vivia rodeado de pessoas [...] honestas mas voluntariosas e insensatas, como, por exemplo, minha mulher”* (Id, 2005, vol V, p. 29). Além dessa visão superficial da esposa, Pável Andreiévitch, ao lembrar do início de seu casamento, demonstra a conduta opressora que tinha em relação à esposa.

*“Nas nossas relações [...] já não existia mais o amor apaixonado e inquieto, ora doce, ora amargo como o absinto que, que dantes despertava em mim Natália Gavrílovna; também já não existiam mais as explosões de outrora [...] que, acabavam, da parte da mulher, com uma viagem ao estrangeiro ou a casa dos familiares, e da minha parte, com remessas de dinheiro para ela, em pequenas quantidades, mas com frequência, para ferir o maior número de vezes possível o amor-próprio dela.”* (Ibid, 2005, p. 31)

Segundo a crença de Pável, as riquezas eram um meio para controlar a postura combativa da mulher, ele acreditava que ao aceitar as remessas de dinheiro, ou ainda, por custear seus parentes, Natália era oprimida por seu poder. Entretanto, essa tentativa de dominar a esposa acabou arruinando seu casamento e estabelecendo uma relação fria, porém, respeitosa dos cônjuges, na qual Natália prometia ser-lhe fiel e não desonrar o nome que Pável tanto prezava.

Mais adiante, ao tomar conhecimento do projeto de ajuda às vítimas realizado pela mulher, o marido não reconhece que essa tentativa de Natália é a busca por sua emancipação dentro de uma relação de aparências. Além disso, ao tentar reaproximar-se da esposa, Pável causa um sentimento de revolta na mulher, que lhe pede os documentos para que possa abandonar a

casa e levar uma outra vida. Porém, mesmo em meio aos protestos da esposa, Pável desconsidera o pedido do divórcio, já que seu orgulho impede-o de conceder a independência à mulher.

Ao aconselhar a esposa acerca da postura que deve ser tomada para a realização do projeto, Pável novamente retrata Natália de modo estereotipado, fazendo acreditar que a organização de uma comissão não deveria ser dirigida por ela, *“É mulher, é inexperiente, não conhece a vida, é confiante e expansiva demais.”* (Ibid, 2005, p. 51). Além disso, quando se propõe a analisar os documentos e as doações e corrigir eventuais erros, Pável nega à esposa quaisquer possibilidades de alcançar a independência almejada, desencadeando nela o sentimento de revolta.

*“ – Tome, leve tudo! – disse a mulher, ajudando-me a apanhar a papelada, ao mesmo tempo que lhe corriam lágrimas grossas pelas faces. – Leve tudo! Era a única coisa que me restava na vida... Tire-a também.”* (Ibid, 2005, p. 55)

Essa passagem da narrativa é importante para compreender a importância do trabalho para as aspirações de Natália, principalmente, porque se configura como um meio de fugir da vida esvaziada e das opressões do marido. Além disso, desenvolver o trabalho é fundamental para que essa mulher possa afirmar sua posição independente dentro da sociedade, e ao tomar posse dos papéis, mesmo que para organizar os documentos, a figura do marido arruína com as expectativas da esposa, mantendo-a em uma condição de dependência. A visão limitada de Pável acerca da esposa além de atuar de modo perverso na relação entre os dois, também revela o completo desconhecimento dos sentimentos da esposa e, por isso, não ele compreende as lágrimas da esposa. No entanto, essa visão

começa a se transformar quando Pável, depois de revisar os documentos, devolve-os à esposa e ainda encontra-a abalada pelo acontecido. Para ele, descobrir que sua mulher configurava-se de modo diverso do idealizado, causou-lhe uma forte impressão. Além disso, cabe destacar que a descoberta do intelecto, da moral, da visão de mundo e das constantes mudanças de estado de espírito de sua esposa manifesta-se no marido apenas quando ela procurou emancipar-se através do trabalho. A percepção dessa nova imagem da esposa contrasta com a visão estereotipada que Pável tinha, pois sua mulher limitava-se a *“características como: voluntariosa, leviana, feio desastrado, lógica feminina”* (Ibid, 2005, p. 55), e para ele, isso já lhe era o suficiente.

A percepção da complexidade da esposa, faz com que o marido não só conscientize-se das capacidades de sua mulher, como também acabe descobrindo outra imagem de si próprio. Natália descreve-o como uma pessoa extremamente inteligente, educada e honesta, de um senso moral exemplar, entretanto, tais qualidades, segundo ela, atuam como uma forma de *“opressão, qualquer coisa extremamente insultuosa, humilhante”* (Ibid, 2005, p. 58).

A revolta de Natália é a afirmação da conduta opressora de Pável, de modo que ela acredita que vive uma vida esvaziada, em um estado de medo permanente. No entanto, essa não é a vida escolhida por Natália e, por isso, procura a completa independência do marido. Pável, por sua vez, ao observar e compreender a conduta combativa de sua mulher, reconhece que a luta da esposa traduz a principal questão da vida dele: o seu esvaziamento como indivíduo e sua passividade em frente à vida.



No desfecho da narrativa, o casal apresenta-se transformado: Pável compreende a necessidade do trabalho para a busca da independência da esposa e, devido a este fato, abre mão de sua fortuna para realizar as ambições de Natália. Ela, por sua vez, encontra no trabalho um meio para afirmar-se como indivíduo e, assim, tornar-se independente. Entretanto, não está claro, ao final da narrativa, se Natália e Pável reataram sua relação amorosa, na verdade, isso não tem grande relevância, pois não se trata de uma história de amor, e sim, do reconhecimento da mulher como indivíduo.

A figura feminina em “Minha mulher” age como um transformador não só de sua própria condição feminina, como também atua como instrumento para a figura masculina descobrir o universo feminino e redescobrir-se como indivíduo. Essa imagem da mulher trabalhadora rompe com o estereótipo da incapacidade feminina de realizar tarefas do universo masculino e ainda sugere que a capacidade das mulheres de realizar tais trabalhos é um viés para a conquista do espaço público.

Diferentemente das abordagens dos contos “Vólodia grande e Vólodia pequeno” e “Minha mulher”, “Aniversário” propõe outra leitura do universo feminino e acaba, por sua vez, sendo muito mais significativo como um conto do último período da produção literária de Tchékhov do que do período em que foi escrito, 1890. Parte dessa afirmação provém de sua característica singular frente a outras narrativas desse segundo período de identidade tipicamente social. Tal característica não pode ser encontrada na narrativa de modo que se possa estabelecer um eixo principal para a análise da personagem, ao contrário, a especificidade do sofrimento da protagonista,

Olga Mikháilovna, serve como instrumento para desvelar o universo feminino interior presente no conto.

Ademais, esse conto é citado em dois momentos específicos da correspondência do escritor; a primeira vez ocorre em uma carta de 27 de outubro de 1888 ao editor do jornal *Novos Tempos*, Alekséi Suvórin. Basicamente, Tchékhev relata ao amigo a dificuldade de se escrever por encomenda e com tempo escasso e de como esse problema afeta “O Aniversário” e a elaboração da protagonista desse conto:

*“Você escreve que o herói de meu ‘O Aniversário’ é uma figura que deveria ser mais elaborada. Meu Deus! Não sou um animal insensível e sei disso. Sei que degolo e estrago meus heróis, que perco um bom material à toa... Falando em sã consciência, eu passaria meio ano trabalhando, de bom grado, no ‘O Aniversário’. Eu gosto de fazer as coisas com calma e não vejo nenhum encanto em publicar com precipitação [...] Mas o que fazer? Começo um conto no dia 10 de setembro com a ideia de que tenho a obrigação de terminá-lo até o dia 5 de outubro [...] Por isso, o início me sai cheio de promessas, como seu eu estivesse começando um romance, o meio é espremido, tímido, e o final é uma espécie de fogos de artifício, como num pequeno conto.” (ANGELIDES, 1995, p. 104)*

A segunda vez, também em carta a Suvórin, de 15 de novembro de 1888 a Suvórin, Tchékhev faz algumas observações sobre a recepção do conto pelo público, em especial pelo público feminino.

*“[...] Meu ‘O Aniversário’ agradou às damas. Aonde quer que eu vá, só me fazem elogios. Realmente, não é nada mau ser médico e entender daquilo que a gente escreve. As senhoras dizem que o parto foi descrito com exatidão.” (Ibid, 1995, p. 116)*

Ao descrever o parto com exatidão, Tchékhev retrata não só o sofrimento da personagem, como também os estados de espírito

desencadeados durante o trabalho de parto, uma vez que essas mudanças serão o meio para desvendar o universo interior da personagem.

Em linhas gerais, o conto narra a história de Olga Mikháilovna, uma mulher que está grávida e sofre com as constantes mudanças de humor ocorridas na gestação. Qualquer episódio, por mais trivial que pareça, tem um grande impacto no universo interior da protagonista. Ao observar a cena em que o marido, Piótr Dmítritch, relata seu desentendimento com os juízes de paz da província a Liubótchka, Olga sente-se traída pelo marido, pois ele não havia compartilhado tal fato consigo. Ademais, ela considerava que ao compartilhar com um estranho o que *“por direito pertencia à mulher dele”* (TCHÉKHOV, 2005, vol I, p. 251), era esconder da esposa a sua alma e sua consciência e, por isso, Olga revolta-se. Essa revolta desencadeia a mudança de estado de espírito na protagonista e revela as suas inseguranças acerca da relação com o marido. Além disso, cabe observar que a indignação dessa mulher decorre das inseguranças causadas por suas apreensões, se é tomada pelo ciúme por outra mulher ou pela postura do marido é porque sente-se feia, se procura compreender a causa do isolamento do marido, conclui que isso é a punição por ela ser mais rica do que ele: *“É verdade, há de chegar o momento, em que não me perdoará por ser mais rica do que ele”* (Ibid, 2005, p. 262). Porém, esse sentimento de revolta desaparece quando a imagem do futuro filho lhe povoa os pensamentos, entretanto, essa imagem traz consigo todo um universo desconhecido que amedronta Olga.

A propósito dos sentimentos acerca da gravidez, o episódio em que Olga encontra-se com a mulher do jardineiro, Varvara, é fundamental para

compreender o que se passa no interior da protagonista. O diálogo entre as duas mulheres é muito breve e dá-se com longos intervalos de silêncio, pois, segundo o narrador, *“As duas mulheres pareciam compreender-se uma à outra sem conversas”* (Ibid, 2005, p. 263). Além disso, a conversa entre as duas revela muitas inquietações da protagonista acerca de seu momento, como o medo do parto, o surgimento do bebê e a nova vida que aponta no horizonte. Todas as apreensões de Olga são confortadas pela experiência de uma mulher que estava em sua quinta gestação:

*“ – Ter o primeiro bebê mete medo. – disse Olga Mikháilovna, depois de ter pensado um pouco. – Dá-me ideia de que não vou aguentar, que vou morrer.  
- Eu também cismava assim, mas olhe como estou aqui viva... Pensamos cada coisa!”* (Ibid, 2005, p. 263)

Posteriormente, com a partida dos convidados, Olga ainda indignada com o marido procura-o para compreender o motivo do isolamento dele. Contudo, ao conversar com Piótr, Olga protesta sobre a conduta do marido e acaba revelando seus sentimentos para com o marido. Piótr, por sua vez, compreendendo o estado fragilizado da esposa, não prossegue com a discussão e resolve acalmar sua mulher. Olga, descompensada por seus pensamentos, acusa o marido de que seu casamento é uma farsa e que o marido casou-se com ela apenas por sua condição financeira. Ao proferir tal acusação, Olga arrepende-se, pois ao conscientizar-se do efeito de suas palavras sobre o marido, compreende quão injusta havia sido com ele.

O ocorrido entre as personagens não deve ser observado como uma injustiça por parte de Olga, ao contrário, seus atos e pensamentos são justificados pela influência da gravidez. A sensibilidade apurada desencadeia

os sentimentos mais variados – o amor, o medo e o ódio – a partir dos fatos mais triviais. Olga não tem a capacidade de controlá-los, pois isso está além de seus limites como indivíduo e pode-se supor que se trata de uma questão biológica da mulher que se sobrepõe ao social. Não há como racionalizar o tormento dessa mulher senão tentando compreender suas inseguranças em meio a tantas mudanças que apontam no futuro.

A última parte da narrativa limita-se ao relato do trabalho de parto, destacando os tormentos interiores da personagem e as aflições do marido que assiste a tudo sem poder fazer nada. Ainda, durante o parto, Olga diversas vezes delira, pedindo desculpas ao marido que se tortura com a expectativa do desfecho. As contrações do parto fazem com que Olga sintasse indiferente ao mundo exterior, toda a ação narrativa passa-se no universo interior da personagem, que apresenta-se caótico devido às fortes dores. Após uma longa noite e uma cirurgia, Olga acorda e descobre que seu filho morreu durante o parto e, ao observar Piótr, abalado pela perda do filho, ouve-o afirmar seu amor independentemente da condição financeira da esposa: ele apenas deseja compartilhar o luto de seu filho com a mulher amada.

A forma sutil com que Tchékhov aborda o sofrimento dessa personagem constitui um relato singular dentro da narrativa do segundo período de sua obra, principalmente porque por meio desse relato, a figura feminina adquire uma personalidade que nenhuma de suas outras personagens poderiam adquirir. Ademais, a afirmação de uma identidade feminina para Olga não é uma questão importante, pois ela não decorre do desempenho de um papel social, e sim, de seus sentimentos, inconstâncias e

sofrimentos. Esse momento específico do universo feminino pressupõe outras preocupações, seja a inconstância dos sentimentos e a racionalização da tentativa de tentar compreendê-los, seja a nova vida que se projetava à frente. Em ambos os casos, Olga não desempenha nenhum papel social para alcançar suas aspirações e o fato é que não há nenhuma aspiração de Olga, apenas seus temores e preocupações com a expectativa do parto. Tchêkhov consegue representar, a partir das mudanças de estado de espírito e de um episódio tão singular no universo feminino, a personalidade da mulher e sua psicologia mais profunda.

Entretanto, se Olga difere das mulheres presentes na narrativa desse segundo período, outra personagem, Ariadna, do conto<sup>34</sup> homônimo, também é singular. No entanto, essa singularidade decorre do uso de sua sensualidade para conseguir alcançar suas aspirações. Tais aspirações, como se pode observar posteriormente, não sugerem a conquista de um lugar no espaço público, ao contrário, seus desejos sempre visam a realizar objetivos egoístas da personagem. Além disso, mesmo singular em seu interior, Ariadna tem, superficialmente, aspectos em comum com a protagonista do conto “Uma natureza enigmática”, pois ambas utilizam-se de sua beleza e sensualidade para seduzir seus admiradores e, assim, alcançar suas metas.

A narrativa de “Ariadna” inicia-se com um narrador secundário – um escritor – que está em um vapor com destino a Sevastopol, enquanto Chamókhin, o acompanhante de Ariadna, apresenta-se a ele.

---

<sup>34</sup> O conto “Ariadna” foi publicado em 1894.

Desde o início da narrativa, Chamókhin discorre sobre a imagem das mulheres e é importante observarmos que a construção dessa imagem é realizada a partir do ponto de vista dos homens que, por vezes, oscila entre a idealização inocente e o feminismo.

*“Vemos as mulheres de uma forma demasiado idealista e temos exigências incompatíveis com aquilo que a realidade pode oferecer; depois, como estamos longe de obter o que desejamos, o resultado é a insatisfação, são esperanças desfeitas, dor de alma, e, já se sabe, cada qual do que lhe dói.”* (Id, 2006, vol VI, p. 210)

Mais adiante, Chamókhin tenta explicar a fixação de alguns homens pelo assunto das mulheres:

*“Um filósofo medíocre explicaria estas conversas permanentes sobre as mulheres como sendo um desvario erótico, ou como uma afirmação escravagista e assim por diante, mas eu encaro o problema de outra maneira. Repito: estamos insatisfeitos porque somos idealistas.”* (Ibid, 2005, p. 210)

A fixação pela figura feminina ocorre devido a dois fatores: o erotismo e a afirmação do espírito servil, ou seja, a relação entre o homem e o ideal feminino vigente na sociedade fundamenta-se, principalmente, pelo fato da mulher configurar-se ora como objeto de desejo ora como elemento aprisionador do homem nessa relação. Porém, segundo Chamókhin, essa visão patriarcal distorce a imagem da mulher aos olhos dos homens: *“acabamos por nos convencer que as mulheres são falsas, mesquinhas, vaidosas, injustas, mal formadas, cruéis...”* (Ibid, 2005, p. 211).

No entanto, para o narrador do início da narrativa, todo o discurso inicial de Chamókhin era devido ao *“pesar na alma e que ele tinha mais vontade de falar de si mesmo do que das mulheres.”* (Ibid, 2005, p. 211)

Ao narrar sua história ao escritor, Chamókhin discorre sobre como conheceu Ariadna e como ela o havia impressionado principalmente por sua beleza e nome:

*“Ela era morena, muito magra, muito fina e flexível, esbelta, extraordinariamente graciosa, com traços do rosto elegantes e muito nobres. Os seus olhos também brilhavam [...] luzia a juventude bela e orgulhosa.”* (Ibid, 2005, p. 213)

Ao descrever a figura de Ariadna, Chamókhin afirma reconhecer nela algo de elevado, remetendo o leitor ao significado grego do nome Ariadna – “a mais pura”. Há, ainda, duas outras possíveis associações com o nome de Ariadna: a Ariadna de Teseu, que o levou para dentro do labirinto para encontrar o Minotauro, ou a irmã trágica de Fedra, de Racine.

A construção idealizada da personagem indica o tipo de influência que Ariadna terá sobre Chamókhin no decorrer da narrativa – escravizadora. Observamos isto a partir das palavras do próprio personagem *“As minhas primeiras impressões foram tão fortes que ainda hoje não me libertei”* (Ibid, 2005, p. 213).

O fato de tanto Chamókhin quanto os outros que a rodeavam observarem Ariadna como um ser elevado fazia com que todos os seus equívocos fossem perdoados; para ela, tudo era possível. Entretanto, a configuração da figura feminina é disposta de maneira dual: se por um lado, Ariadna mostra-se elevada, quase divina, por outro, era extremamente fria e cruel, por vezes, mesquinha, pois acreditava que estava destinada a ser muito rica, uma aristocrata. É ainda importante notarmos que a composição da personagem não é pautada pela realidade, ao contrário, Ariadna é inteiramente construída dentro de um universo fantasioso masculino, no qual



é ora deusa, ora uma senhora da alta sociedade e, em ambos os casos, um objeto de veneração.

Por isso, mesmo com os sonhos de uma vida grandiosa, ao lado de algum aristocrata, Ariadna aproxima-se de Chamókhin para seduzi-lo, mas a idealização construída por ele impede-o de sexualizá-la e de desejá-la como objeto da libido.

Para Chamókhin, a relação entre os dois deveria ser baseada a partir de sua idealização – como, por exemplo, a presença do amor -, ao passo que, para Ariadna, tal relação era pautada apenas no despertar do interesse alheio. Essas visões divergentes permeiam as respectivas condutas de Chamókhin e Ariadna ao longo da narrativa, de modo que a relação entre essas personagens nunca se realize absolutamente e de forma verdadeira.

*“Imagine que uma vez me abraçou com todo o ímpeto e me beijou (foi à noite, na margem do rio), e vi pelos olhos dela que não me amava, que me abraçava apenas por curiosidade, para se experimentar: o que iria sair dali? E eu tive medo. Peguei-lhe nas mãos e disse sem desespero:*

*- Estes carinhos sem amor fazem-me sofrer!*

*- Mas que...esquisitão! – disse ela, descontente, e afastou-se.” (Ibid, 2005, p. 215-216)*

No entanto, Tchékhev insere um elemento – o personagem Lubkov, um colega de universidade do irmão de Ariadna – na história que, por sua vez, funcionará como instrumento transformador da narrativa. Ao inserir um fato corriqueiro do cotidiano das personagens, como a chegada de Lubkov, Tchékhev pretende, na verdade, utilizar tal fato para direcionar sua narrativa ao desconhecido e, ainda, desarticular a expectativa do leitor.

*“Era muito provável que, se passasse um ano ou dois nisto, eu casasse com ela e assim acabaria a história, mas o destino quis*

*organizar nosso romance de outra maneira. Aconteceu que surgiu no horizonte outra personagem. Chegou a casa deles, para passar uns tempos, um tal de Mikhail Ivánitch Lubkov.” (Ibid, 2005, p. 216)*

Ainda sobre o processo de inserção de elementos triviais na narrativa, relata Sophia Angelides que,

*“[...] 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.” (ANGELIDES, 1995, p. 190)*

Fluir para um desenlace forte não é o que necessariamente ocorre nas narrativas tchékhovianas, ao contrário, é o final reticente a principal causa da frustração do leitor, pois na maioria das narrativas tchekhovianas, o final não soluciona questão alguma mas deixa-a em aberto.

Chegando à província, Lubkov declara que pretende descansar da vida familiar em meio à natureza. Ele enxerga a vida de maneira diversa de Chamókhin – tinha conduta irresponsável, era dado aos prazeres fáceis, fúteis. – e tem uma visão diferente sobre Ariadna: para ele, Ariadna é um objeto que desperta sua libido, e por esse motivo, ele passa a ser interessante para ela.

A divergência dos pontos de vista entre Lubkov e Chamókhin sobre as mulheres é tamanha que mesmo um comentário inocente causa um desconforto em Chamókhin.

*“ - É magra, gosto disso. Não gosto de mulheres gordas. As suas palavras melindraram-me. Pedi-lhe que, na minha presença, não se referisse assim às mulheres. Olhou para mim com espanto e disse:  
- Que mal tem que eu goste das magras e não das gordas?” (TCHÉKHOV, 2005, vol. VI, p. 217)*

É importante observar que a idealização de Chamókhin acerca das mulheres e, em especial, sobre Ariadna, é contraposta à visão sexualizada que Lubkov tem das mulheres. Tal contraposição sugere a revelação dos diversos ângulos de Ariadna, ilustrando algumas perspectivas: a deusa, a amante. Essas perspectivas são apresentadas ora por seus atos ora pela percepção das outras personagens.

Ademais, a sexualização da figura feminina nas palavras de Lubkov sugere uma visão mais realista da relação homem-mulher do que as idealizações de Chamókhin.

*“Não sei – respondeu ele (Lubkov). – Na minha opinião, uma mulher é uma mulher, um homem é um homem. Que Ariadna Grigorievna seja poética e sublime, como o senhor diz, isso não significa que ela esteja acima das leis da natureza. O senhor bem vê que ela está naquela idade em que a mulher precisa de marido ou de amante. Não respeito menos as mulheres do que o senhor, mas acho que as relações, sabe do que estou a falar, não excluem a poesia.” (Ibid, 2005, p. 218)*

Não só a visão a respeito de Ariadna é divergente, mas também a postura em relação às mulheres. Chamókhin é essencialmente passivo, e isso, por vezes, acaba tornando-se motivo das irritações de Ariadna para com ele.

*“- Realmente, o senhor não é um homem mas, Deus me perdoe, um molengão. O homem tem de se apaixonar, perder a cabeça, cometer erros, sofrer! A mulher perdoa-lhe o atrevimento e o descaramento, mas nunca o racionalismo.” (Ibid, 2005, p. 218)*

Ainda, tal diferença entre Lubkov e Chamókhin é o principal motivo para que a relação entre Ariadna e aquele se estreite. Para ela, a postura

passiva de Chamókhin não corresponde à imagem do homem vigente na sociedade.

*“- Para se ter êxito é preciso ser-se resoluto e ousado. O Lubkov não é tão bonito como o senhor, mas é mais interessante e há de ter sempre êxito com as mulheres, porque é diferente de si, é um homem.”* (Ibid, 2005, p. 219)

A passividade de Chamókhin contrasta com o caráter impulsivo de Ariadna que, *“se fosse homem, não azedaria na aldeia mas iria viajar, passaria o inverno no estrangeiro”* (Ibid, 2005, p. 219), porém, o impulso de Ariadna é cerceado por uma sociedade patriarcal. Na sociedade russa do final do século XIX, havia movimentos pela emancipação feminina e, ainda que incipiente, esta emancipação somente era possível por meio da independência financeira ou pelo acesso ao ensino superior. No caso de Ariadna – que não possuía nenhum desses meios de emancipação -, a façanha só pode ser realizada junto a Lubkov ou Chamókhin e, para isso, usa de seus artifícios para seduzir Lubkov, pois acreditava que os recursos financeiros dele pudessem emancipá-la de sua condição, mesmo que momentaneamente.

Tchékhov não dá detalhes do relacionamento entre Lubkov e Ariadna mas apenas sugere quão estreito tornou-se, nas palavras do irmão de Ariadna, *“É um homem casado, tem filhos, mas faz declarações de amor, trata Ariadna por tu”* (Ibid, 2005, p. 220).

A sutileza presente nos diálogos tchekhovianos revela traços das condutas sociais russas, como por exemplo, na fala do irmão de Ariadna – *“trata Ariadna por tu”* – em que destaca o uso do pronome pessoal na segunda pessoa do singular, indicando a intimidade que Lubkov e Ariadna

teriam. A possibilidade dessa intimidade é desesperadora para Chamókhin e, frente a esse sentimento, abandona momentaneamente sua passividade, pede algum dinheiro ao pai e parte para o Cáucaso.

Rumo ao Cáucaso, Chamókhin discursa uma vez mais sobre a figura feminina, deixando claro o embate entre a imagem idealizada x sexualização da mulher: *“tenho de explicar a minha forte atração por uma mulher apenas pelo fato de suas formas de seu corpo serem diferente das minhas?”* (Ibid, 2005, p. 221). Tal pergunta é um esforço para humanizar o estereótipo feminino. A racionalização das relações ilustra, ainda que de maneira superficial, um ideal feminista de igualdade e respeito.

*“Apetece-me pensar que o gênio humano, na sua luta com a natureza, luta também com o amor físico, encarando-o como inimigo e, mesmo que não o vença, consiga emaranhá-lo numa rede de ilusões de fraternidade e amor e, pelo menos para mim, já não é simplesmente uma função fisiológica do meu organismo, como para um cão ou uma rã, mas o verdadeiro amor, e cada abraço espiritualiza-se por um impulso cordial e puro e pelo respeito à mulher.”* (Ibid, 2005, p. 221)

A supervalorização do amor no discurso de Chamókhin é um obstáculo à compreensão da mulher como indivíduo, já que, ao vê-la como um ser elevado, ele nega à figura feminina sua identidade, ou seja, insiste em idealizar algo que não é.

*“Também é verdade que, poetizando o amor, pressupomos, que as pessoas amadas têm qualidades que, na realidade, não têm, o que se torna para nós uma fonte de permanente erros e sofrimentos. Mas acho que é melhor assim, sofrer, do que consolar-se com a afirmação de que mulher é mulher e o homem é homem.”* (Ibid, 2005, p. 221)

Depois de uma breve visita ao estrangeiro, ao retornar para casa, Chamókhin começa a receber cartas que Ariadna lhe envia do Exterior. Nelas, Ariadna queixa-se de ter sido abandonada e esquecida por seu admirador. Transtornado e outra vez em desespero, Chamókhin parte para o estrangeiro, mas dessa vez, ao encontro de Ariadna.

Segundo Donald Rayfield, Ariadna seria um dos tipos de mulheres que marcaram a obra do escritor: *“dominante, que se auto-ilude e, por vezes, repelente”* (RAYFIELD, 1975, p. 9). A dominação dessa personagem decorre da utilização de sua beleza e sensualidade e como métodos perversos para escravizar seus pretendentes. A auto-ilusão e o caráter repulsivo de Ariadna estão relacionados na medida em que a protagonista se utiliza principalmente da sensualidade e da dissimulação para manter sua ilusão para si e para a sociedade.

Partindo para Abbazia, onde encontraria Ariadna e Lubkov, Chamókhin acaba compondo o triângulo amoroso, entretanto, é o único dentro dessa relação com participação platônica. Com maior proximidade sentimental ele passa a refletir acerca de Ariadna e percebe que a frieza emocional dela é indissociável de sua sensualidade.

A vida que os três levavam no balneário, com seus passeios, apresenta semelhanças com a vida esvaziada descrita por Gúrov em “A dama do cachorrinho”.

*“Que selvagens costumes, que rostos! Que noites estultas, que dias desinteressantes, anódinos! O jogo desenfreado, a gula, a bebedeira, as imutáveis conversas sobre o mesmo assunto [...] e, por fim, sobrava apenas uma vida absurda, sem asas, uma mixórdia qualquer.”* (TCHÉKHOV, 1999, p. 325-326)

Entretanto, se para Gúrov e Ana tal inércia é sufocante, para o trio, em especial para Ariadna e Lubkov, é palco para as dissimulações deles.

*“[...]Jeu sentia vergonha diante dos mujiques quando fazia piqueniques com os amigos ou ia pescar, nos dias de semana: aqui também tinha vergonha dos lacaios, dos cocheiros e dos trabalhadores que encontrava: tinha a impressão de que eles olhavam para mim e pensavam: ‘Porque é que não faz nada?’” (Id, 2005, vol VI, p. 225)*

A vida supérflua, esvaziada de sentido, decorre da ilusão criada por Ariadna com o objetivo de satisfazer sua auto-ilusão, de modo que, em sua dissimulação convencia a todos: *“Querida fazer-se passar por uma rica dona de terras e, francamente, conseguia-o”* (Ibid, 2005, p. 224). Nesse processo, Ariadna reproduz o discurso patriarcal e assume uma postura retrógrada para manter as aparências diante da sociedade local:

*“No dia seguinte, Ariadna, apresentou-me à família russa: ‘Filho de um conhecido catedrático, nosso vizinho na herdade.’ Com esta família falava apenas de herdades e colheitas, e chamava sempre a terceiro minha opinião[...] Tinha maneiras excelentes, como uma verdadeira aristocrata (aliás, pela sua origem, ela era-o).  
- Mas veja só a minha tia – disse de repente, olhando para mim com um sorriso. – Tivemos um arrufo, e ela foi-se embora para Merano. Veja só!  
Depois, quando passeávamos os dois no parque, perguntei-lhe:  
- De que tia falou há pouco? Que tia é essa?  
- Foi uma mentira piedosa – riu-se Ariadna. – Eles não podem saber que eu não estou acompanhada.”* (Ibid, 2005, p. 224-225)

Com a chegada do inverno, o trio decide partir para uma excursão pela Itália – Veneza, Bolonha, Florença e Roma –, e durante esse período, a vida permanece esvaziada através da manutenção das aparências – hotéis caros, refeições abundantes – bancadas pelos recursos da família de Chamókhin. Lubkov, com seus pedidos de empréstimos, e Ariadna com sua megalomania, dilapidam pouco a pouco a fortuna de Chamókhin.

No entanto, a situação do trio sofre uma mudança com a confissão de Lubkov sobre sua relação com Ariadna:

*“Ariadna é como uma criança, não vê minha situação e esbanja dinheiro como uma duquesa. Para que comprou ontem o relógio? E, diga-me, por favor: porque havemos de continuar a fingir-nos de anjinhos bem-comportados? É que, esconder da criadagem e dos nossos conhecidos as nossas relações custa-nos mais dez ou quinze francos por dia, porque eu ocupo um quarto separado. Para quê?” (Ibid, 2005, p. 226-227)*

A revelação de Lubkov foi surpreendente e desoladora para Chamókhin, pois conscientiza-o de que sua relação com a mulher é apenas circunstancial, ou seja, seus recursos financeiros são necessários para a manutenção da aparência de Ariadna. Desse modo, Chamókhin decide despedir-se de ambos e retornar à casa. Na despedida de Chamókhin, a descrição destaca a sensualidade de Ariadna:

*“Bati à porta dela.  
- Entrez!  
No quarto dela reinava a desordem matinal: na mesa estava a louça do chá, um pãozinho trincado, cascas de ovo; o cheiro do perfume era tão forte que sufocava. A cama não estava feita, e era evidente que tinham dormido nela duas pessoas. A própria Ariadna levantava-se havia pouco e estava de blusa de flanela e com cabelo por pentear.” (Ibid, 2005, p. 227)*

Segundo Donald Rayfield, a carnalidade de Ariadna é representada pelos elementos constituintes do espaço: o pão comido, a casca de ovo e o perfume sufocante. Ainda, a sensualidade de Ariadna é contraposta ao racionalismo de Chamókhin, o qual, segundo ela, “é tão casto!” (Ibid, 2005, p. 228).

Tomado pelo ciúmes, Chamókhin abandona todo seu racionalismo, ou melhor, finalmente compreende quão idealizada é sua visão de Ariadna e do



amor. Esse sentimento desperta nele a misoginia que é frequente em alguns personagens tchekhovianos, como Volódia, no conto de mesmo nome.

*“[...] imaginava a Ariadna grávida, e metia-me nojo, e todas as mulheres que via no comboio e nas estações pareciam-me grávidas, e tinha repugnância e pena delas.” (Ibid, 2005, p. 228)*

Acerca da misoginia de Chamókhin, é importante fazer uma leitura da construção da imagem de Ariadna: se por um lado, ela mostra-se retrógrada quando reproduz o discurso patriarcal, por outro, Ariadna, em sua relação casual com Lubkov, mostra-se uma mulher emancipada, ao menos em relação ao sexo. E é esta postura que desvela o engano de Chamókhin “os meus pontos de vista sobre o amor e a mulher – tudo isso se ria agora de mim” (Ibid, 2005, p. 228). Seu idealismo mostra-lhe a língua e, desamparado, ele tenta racionalizar pateticamente a relação entre Ariadna e Lubkov.

*“[...]Jessa jovem incrivelmente bonita, culta, filha de um Senador, é amante de um homem tão ordinário, tão vulgar, sem qualquer graça? Mas porque não poderia ela amar realmente o Lubkov? Em que ele era pior do que eu?” (Ibid, 2005, p. 228)*

De volta à Rússia, Chamókhin tenta retomar sua vida na província, entretanto, ainda apaixonado pela, sofre com sua ausência, que só era remediada pelas notícias que os visitantes traziam dela.

Posteriormente, Chamókhin recebe uma carta “com selo italiano”; tratava-se de uma carta de Ariadna, pedindo, ou melhor, “implorando que fosse ter com ela e a salvasse.”

Lançado uma vez mais ao encontro de Ariadna, Chamókhin é recebido por ela que lhe confessa o fim de seu relacionamento com Lubkov. No

entanto, desde sua partida, Chamókhin observa que a situação dela havia se transformado, pois “já não vivia no hotel, mas numa casa alugada” e “contraíra dívidas no montante de cinquenta mil francos”. De fato, pode-se observar que o interesse de Ariadna por Chamókhin, na verdade, não é sentimental, aliás, nunca tinha sido, mas uma tentativa de manter seu estilo de vida e as aparências. Quando ele tenta convencê-la a voltar para a província, Ariadna, desesperada, afirmar que não voltará, pois morreria de tédio. Ariadna observa que retornar àquela vida provincial, seria o fim de sua futura vida grandiosa. O retorno à Rússia seria a ruína de sua megalomania e, para manter-se no estrangeiro, seduz Chamókhin, tornando-se amante dele.

*“ – Seja um lindo menino como antes, ame-me um pouco – disse Ariadna inclinando-se para mim. – Você é solitário e racional, tem medo de se entregar ao impulso e pensa sempre nas consequências, o que é aborrecido. Vá lá, peço-lhe, imploro-lhe, seja carinhoso!...Meu casto, meu santo, meu querido, amo-o tanto!”*  
(Ibid, 2005, p. 231)

Para Ariadna, suas relações são pautadas a partir da instrumentalização do seu corpo como artifício para a sedução. Como nota o próprio Chamókhin, *“tal como antes, não me amava”* (Ibid, 2005, p. 231).

Ariadna configura-se não só como uma personagem sedutora, a mulher fatal, mas de uma malícia espantosa, pois

*“Usava de manha comigo, com os conhecidos; não tinha uma conversa, um encontro sem dengue e afetação. Bastava que entrasse no nosso quarto do hotel um homem – fosse quem fosse, um criado ou um barão – para ela mudar de olhar, de expressão, de voz, até os de contornos da sua silhueta se alteravam.”* (Ibid, 2005, p. 231-232)

Todos os artifícios de Ariadna apontam apenas para um objetivo: manter seu poder sobre o homem por meio da beleza e das aparências. Chamókhin afirmava que “todos os dias tinha de encantar, de enfeitiçar, de dar a volta à cabeça de alguém”. São esses artifícios que constituem o processo escravagista que Ariadna tem sobre os outros. Veja-se sua postura ao receber as cartas de Lubkov.

*“[...] lia cartas que lhe mandava Lubkov; implorava-lhe que voltasse para a Rússia, senão, jurava ele, roubaria ou mataria alguém para arranjar dinheiro e ir ter com ela. Ariadna odiava-o, mas as cartas apaixonadas e servis do homem emocionavam-na.” (Ibid, 2005, p. 232)*

Esses episódios, a passividade de Chamókhin, as cartas apaixonadas de Lubkov, mesmo a aparição no final da narrativa de outro pretendente, o príncipe Maktúiev, reforçam não só o poder de Ariadna como sua megalomania. Mesmo seu estilo de vida é uma afirmação dessa dissimulação:

*“Não tinha qualquer pudor, mesmo em momentos de bom humor, de insultar uma criada, de matar um inseto, gostava de touradas, de ler sobre crimes e mortes e ficava fula quando os réus eram ilibados.” (Ibid, 2005, p. 233)*

Ariadna configura-se, no decorrer da narrativa, como uma mulher sedutora e de inseparável frieza emocional. Mesmo seus egoísmos e impulsos são encantadores e, por isso, ela irrompe como força vital – tal que Chamókhin aprisiona-se a ela – na vida daqueles que seduz. Ainda que culta, segundo Rayfield, *“Ariadna é primitiva: como as mulheres ‘progressistas’ de Tchékhov, ela não pode mascarar seu medo ‘das três velas’ ou do ‘dia treze’”* (RAYFIELD, 1975, p. 11). Talvez seja esse primitivismo em Ariadna que a

obrigue a uma postura dominadora frente aos homens e à vida e, que, para isso, necessite de todas as suas artimanhas para mantê-la.

No instante em que Ariadna sente sua farsa ameaçada pela falta de dinheiro, declara seu interesse em voltar à Rússia. Chamókhin, por sua vez, farto de sua relação despropositada e preso aos ideais românticos e à tradição da família, implora ora por um filho ora pelo casamento para efetivar seu relacionamento.

De volta ao vapor após o término do relato de Chamókhin, a narrativa retorna ao seu narrador inicial – o escritor desconhecido. Porém, Chamókhin continua a proferir seus discursos acerca da mulher e sua condição.

*“ – Por enquanto, só nas aldeias é que a mulher não se atrasa em relação ao homem – dizia Chamókhin. – Ali, a mulher pensa, sente e luta contra a natureza em prol da cultura, e fá-lo com a mesma aplicação que o homem. Ora, a mulher urbana, burguesa, intelectual há muito se atrasou e está a regredir ao estado primitivo, já que está a meio caminho do animal humano, e por culpa dela já se perdeu muito daquilo que gênero humano conquistou: a mulher está a desaparecer a pouco e pouco para dar lugar à fêmea primitiva. Este atraso da mulher intelectual representa um sério perigo para a cultura: no seu movimento regressivo, ela tenta levar o homem atrás e atrasa o seu movimento para frente. É indubitável.” (TCHÉKHOV, 2005, vol. VI, p. 235)*

A fala de Chamókhin é representativa, pois além de caracterizar Ariadna – a fêmea primitiva, com desejo exagerado pela carne nas relações - também apresenta a luta contra a luxúria a partir dos ideais de integridade e progresso. Nesse processo, Tchékhev – segundo Rayfield – *“racionaliza a explosão misógina de Chamókhin”* (RAYFIELD, 1975, p. 148). Ainda, a caracterização da fêmea primitiva pode ser observada em outros contos do período entre 1880 e 1885, como, por exemplo, “Uma natureza enigmática”, de 1883.

Entretanto, para Chamókhin, o maior responsável por esse processo é a educação, pois “resume-se, na essência, na transformação da mulher em animal humano”, quando, na verdade, a solução para tal problema estaria em uma educação conjunta com homens e mulheres, “*de modo que ela, tal como o homem, saiba assumir a consciência de que pode não ter razão, porque agora, na opinião dela, tem sempre razão*” (TCHÉKHOV, 2005, vol. VI, p. 236).

Ao narrador inicial – quase espectral –, cabem as últimas observações sobre Ariadna, as quais, por sua vez, acabam por reforçar a imagem da fêmea primitiva:

*“Uma senhora, jovem e muito bonita, a mesma que em Volótchisk se irritara com os funcionários da alfândega, parou em frente de Chamókhin e disse-lhe com a expressão de uma criança mimada e caprichosa:*

*- Jean, o teu passarinho está tão mareado!*

*Depois, estava eu em lalta, vi esta senhora a cavalgar num esquipador e, atrás dela, dois oficiais que mal conseguiam acompanhá-la; via-a mais uma vez, uma manhã, de barrete frígio e avental, a pintar um estudo marginal, com uma multidão a admirá-la.” (Ibid, 2005, p. 236-237)*

Ao fim da narrativa, Ariadna figura muito mais como uma personificação de um arquétipo – fêmea primitiva – do que de uma personagem propriamente dita. E a libertação de Chamókhin só pode terminar de modo cômico: a crença no relato do irmão de Ariadna sobre uma previsão dos espíritos – o possível casamento com o príncipe Maktúev.

Ao observar os contos do segundo período do escritor, fica evidente a presença de uma mulher que aspira a uma busca pela identidade, seja ela independente do homem ou desempenhando algum papel social que afirme suas capacidades como indivíduo dentro da sociedade. Para conquistar seus

objetivos, essas mulheres apresentam diversos meios, como o trabalho, o sentimento amoroso, a família, a vida religiosa. Porém, ainda que grande parte das mulheres tenham essa conduta, algumas utilizam-se da sensualidade para alcançar sua liberdade ou aspirações pessoais. Seja qual for o método adotado por qualquer dessas mulheres, Tchékhov consegue captar a essência do universo feminino ao aprofundar-se nas questões femininas acerca da superação do cotidiano. Entretanto, na fase seguinte, o estudo sociocultural característico da segunda fase do autor é substituído pela tentativa do escritor em determinar uma personalidade para suas personagens femininas, assim como fazia com as demais.

Nesse processo, Tchékhov rompe completamente com a imagem feminina estereotipada, bem como as visões idealizadas acerca da mulher na tradição literária russa. Quando retoma tais visões da mulher, o escritor faz com o intuito de revelar a particularidade de suas personagens, ou ainda, de ridicularizar, a partir da inserção do elemento cômico na narrativa, a precariedade do conhecimento humano.

O terceiro e último período de produção do escritor, quando comparado aos períodos anteriores, apresenta-se de modo singular, pois diferentemente dos demais, nesse momento da produção literária do escritor, a figura feminina passa a ser representada a partir de seu universo interior. Para Tchékhov tal método de representação configura-se como uma tentativa para esboçar a personalidade de suas personagens femininas.

Como já mencionado, o amor que essas mulheres têm pelo mundo que as cerca é fundamental para a compreensão de suas personalidades, pois funciona como um instrumento para que elas possam divulgar seu

universo interior e sua condição inferior em uma sociedade patriarcal. Além disso, essas mulheres utilizam-se desse sentimento como eixo principal para a conquista da vida, bem como a busca por ele revela as singularidades da personalidade feminina.

Ademais, as mulheres da última fase do escritor estão em constante conflito com o cotidiano e buscam através dele construir uma identidade singular própria, para assim, encontrarem seu lugar no mundo e os caminhos que precisam ou desejam percorrer. Por vezes, esses caminhos são possíveis através de outra vida, como ocorre com Ana Serguéievna em “A dama do cachorrinho” e, em outros momentos, essa tentativa de viver uma outra vida parece inútil para a descoberta da personalidade feminina, tal como acontece com Ólenka, do conto “Queridinha”. Entretanto, a descoberta de uma identidade dessas mulheres está intrinsecamente ligada à percepção que elas têm de si próprias, pois quanto mais conscientes de suas capacidades, maior é a possibilidade de conscientizarem-se de suas singularidades e, assim, construir uma identidade própria.

Nesse âmbito, os contos “A dama do cachorrinho” (1899), “Queridinha” (1898) e “A noiva” (“Невеста”)<sup>35</sup> (1903) são fundamentais para compreender o processo de criação da personalidade feminina dentro da obra, bem como relacionar tais personagens com suas antecessoras e as demais personagens do escritor.

Em “A dama do cachorrinho”, a passagem inicial do conto apresenta ao leitor uma breve descrição da personagem, no entanto, é importante

---

<sup>35</sup> As fontes bibliográficas dos respectivos contos podem ser encontradas (em português) TCHÉKHOV, A. P. *Contos de Tchékhev. Vol I – VI*. Relógio D'Água. Lisboa, 2006 e TCHÉKHOV, A. P. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Editora 34. São Paulo, 1999; (em russo) ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. (Obras completas e cartas em trinta tomos) Москва: Наука, 1983.

observar que essa descrição é realizada por um narrador distanciado da ação da narrativa e que suas observações são feitas a partir de comentários acerca da personagem: *“Dizia-se que havia aparecido à beira-mar uma nova personagem: uma senhora com cachorrinho”* (Id, 1999, p. 314). É importante observar que tais descrições – do narrador distanciado e Gúrov – acerca da personagem feminina retratam apenas a aparência da figura feminina e, revelam a intenção de uma construção estereotipada de sua imagem. Desse modo, a construção do estereótipo na narrativa funciona, inicialmente, como um elemento para que Gúrov tente seduzir esta senhora, já que tal visão acerca dessa mulher desencadeou uma *“ideia tentadora de uma ligação fulminante, de um romance com uma mulher desconhecida, da qual não se sabe o nome...”* (Ibid, 1999, p. 316).

Para Gúrov a possibilidade do adultério, configura-se como tentativa de uma vida em busca do preenchimento da ausência de perspectiva que provém de diversos fatores: o automatismo dos indivíduos na sociedade e, no caso da personagem, reflete uma atitude imediatista, na qual a busca pela mulher sugere a fuga do cotidiano, *“Mas, a cada novo encontro com uma mulher interessante [...], vinha-lhe uma vontade de viver, e tudo parecia simples e divertido”* (Ibid, 1999, p. 315).

Ainda que, para Gúrov, a relação com uma mulher seja um meio para modificar sua atitude frente à vida, tal artifício mostra-se esvaziado por outros fatores abordados pela narrativa: a animalização dos indivíduos a partir do detrimento da essência em relação à aparência, como pode-se observar na passagem inicial da narrativa. Ademais, esse processo de animalização retoma o imediatismo nas atitudes das personagens.



A tentativa de fuga do cotidiano, no entanto, revela-se frustrada, pois engendra um movimento cíclico da eterna busca da felicidade. Entretanto, a presença de Ana Serguéievna – a dama do cachorrinho –, sugere uma transformação na vida de Ana Serguéievna e Gúrov que se apresenta no decorrer da narrativa.

O encontro entre Gúrov e a dama do cachorrinho dá-se de modo completamente trivial: *“Eis que certa vez, à noitinha, estava jantando no jardim, e a senhora de boina aproximou-se, em passo lento, para ocupar a mesa vizinha”* (Ibid, 1999, p. 316), sua impressão a respeito da dama, inicialmente, não revela nada de extraordinário. A proximidade física das personagens, contudo, suscita em Gúrov a lembrança das *“fáceis conquistas e passeios na montanha”* (Ibid, 1999, p. 316), - e ele é tentado a protagonizar um romance com uma mulher desconhecida.

O diálogo entre as personagens esboça algumas convenções acerca do cotidiano russo. A respeito da importância dos diálogos na obra de Tchékhov, Carpeaux afirma que, *“Tchékhov evita em muitos contos seus o diálogo. Mas quando o diálogo lhe parece importante, então dá quase só diálogo”* (CARPEAUX, 1968, p. 800). Desse modo, Ana Serguéievna ao assentir com um riso as convenções sobre o tédio, sugere o sentimento que assola a sociedade russa do final do século XIX e início do XX.

A reação de Gúrov, após o encontro com Ana e a lembrança da bruma cinzenta dos olhos da dama, fazem-no lamentar que havia nela *“qualquer coisa que inspira pena”* (TCHÉKHOV, 1999, p. 317) nos faz notar que, a um só tempo, Tchékhov remete a características de ambos os personagens: a

conscientização de Gúrov acerca da figura feminina e a apresentação universo interior de Ana Serguéievna.

Posteriormente, durante um de seus passeios, Gúrov e Ana Serguéievna beijam-se, desencadeando em Ana o sentimento de culpa, a possibilidade do adultério conscientiza-a acerca de sua vida de aparências:

*“ – Com que vou me justificar? Sou uma mulher má, ignóbil, desprezo-me e nem penso em me defender. Não enganei o marido, mas a mim mesma. E não foi somente agora, mas há muito que me engano.”* (Ibid, 1999, p. 319)

Aqui, o adultério é um elemento fundamental para a constituição da identidade da personagem feminina. É importante destacar que a tentativa de se justificar, na verdade, é um indício da ruptura de Ana Serguéievna com a imagem da mulher de conduta exemplar. Entretanto, o adultério dentro da narrativa não ocorre por motivos carnisais, ao contrário, está relacionado à descoberta do universo interior das personagens. Desse modo, na tentativa de justificar sua conduta, Ana Serguéievna sente-se desamparada frente à possibilidade de uma outra vida. Além disso, Ana Serguéievna encontra-se presa a um casamento infeliz e sente que traiu suas aspirações ao conscientizar-se de sua condição atual, entretanto, ao receber uma carta do marido, pedindo para que retorne, ela mostra-se uma mulher capaz de suportar as atribulações de sua vida, colocando-se frente ao embate entre destino (uma mulher infeliz, vítima do destino) X livre-arbítrio (a descoberta de uma outra vida e a possibilidade de buscar a felicidade).

Ademais, os feitos de Ana Serguéievna devem ser observados como grandes realizações, pois visam à transformação de seu cotidiano e a construção de uma identidade. Além disso, é fundamental destacar que suas

ações não a libertam definitivamente de seu destino, já que os conflitos apresentados na narrativa não se resolvem absolutamente. Para Ana, o ato de adultério, que em um primeiro momento, é a causa de sofrimentos morais, posteriormente, torna-se um meio para construir sua identidade e transformar a realidade dela e de Gúrov.

Com o retorno de Ana Serguéievna para casa, Gúrov retorna à vida social moscovita, no entanto, a breve história que tivera com Ana, revela como a vida de aparência é desnecessária e o quanto as conversas são vazias, compondo um cotidiano absurdo. A respeito disso, é fundamental destacar uma passagem do conto em que Gúrov relata a um conhecido sua história com Ana:

*“Certa vez, à noite, saindo do clube dos médicos, em companhia de um funcionário, seu parceiro no jogo, não se conteve e disse:*

*- Se soubesse que mulher encantadora eu conheci em Ialta! O funcionário sentou-se no trenó e partiu, mas, de repente, voltou-se e chamou-o:*

*- Dmitri Dmítritch!*

*- Que é?*

*- Você tinha razão: o esturjão não estava de todo fresco!*

*Aquelas palavras, tão comuns, deixaram Gúrov indignado, sem que soubesse por que, pareceram-lhe humilhantes, impuras. Que selvagens costumes, que rostos! Que noites estultas, que dias desinteressantes, anódinos! O jogo desenfreado, a gula, a bebedeira, as imutáveis conversas sobre o mesmo assunto [...] e, por fim, sobrava apenas uma vida absurda, sem asas, uma mixórdia qualquer, da qual não se podia fugir, como se se estivesse num manicômio ou numa prisão.” (Ibid, 1999, p. 325-326)*

Ao conscientizar-se de como sua vida é vazia e sem perspectiva, Gúrov parte à procura de Ana, na tentativa de resgatar algum sentido para sua vida. Ainda, é fundamental destacar que, diferentemente de Ana, Gúrov não constrói uma identidade, mas conscientiza-se sobre a sua vida de aparências, entretanto, tanto a construção de uma identidade quanto a

conscientização de uma vida esvaziada não são fatores determinantes para a libertação definitiva da condição dessas personagens.

Posteriormente, chegando à cidade, Gúrov se instala no hotel e decide fazer uma caminhada pelas imediações da casa de Ana. Na casa dela estendia-se um muro cinzento, comprido e cheio de pregos, figurando a imagem de uma vida aprisionada que Gúrov anotou: *“qualquer um teria vontade de fugir de um muro assim”* (Ibid, 1999, p. 326). Porém, a impossibilidade de um contato direto entre os amantes, fez com que o reencontro se tornasse possível somente no teatro.

O reencontro entre Ana e Gúrov tem como pano de fundo o som dos violinos da província e sugere uma atmosfera decadente, cinzenta que retrata o cotidiano russo, o qual Tchékhov denuncia como inimigo de suas personagens por sufocá-las. Porém, em meio a esse cenário sufocante, a imagem de Ana Serguéievna resgata a poesia da vida de Gúrov. Além disso, desperta nele uma visão mais aguda da realidade, conscientizando-o acerca de uma vida dupla: *“uma, aparente, que viam e conheciam todos os que o queriam, repassada de verdade e de mentira convencionais, completamente semelhante às vidas de seus conhecidos”* (Ibid, 1999, p. 331) e uma outra, a qual vivia secretamente sob o manto da noite com Ana Serguéievna. No entanto, mesmo consciente de sua condição, Gúrov vê-se desamparado de quaisquer instrumentos para racionalizar essa realidade. Os amantes encontram neles próprios a cumplicidade não só de suas vidas duplas, mas também do amparo do mistério da vida.

Ademais, é fundamental observar que o crescente da narrativa não atinge um clímax no desenlace e frustra a expectativa do leitor, de tal modo

que o adultério é despoetizado, destituindo-o, assim, de quaisquer idealizações, pois as personagens encontram nessa relação não só o sentimento do amor, mas, principalmente, a cumplicidade de uma vida infeliz e esvaziada. Além disso, é por meio dessa destituição da idealização que os personagens transpassam suas vidas de aparência e celebram a vida.

Ao final de “A dama do cachorrinho”, observa-se que não há nenhuma solução definitiva para a condição das personagens, não sabemos se Ana e Gúrov “*libertam-se dos insuportáveis liames*” (Ibid, 1999, p. 333) que os prendem àquela vida cinzenta. Mas esse final aponta “*que o mais difícil e complexo apenas se iniciava*” (Ibid, 1999, p. 333) para os amantes. Entretanto, é fundamental observar que ao buscar uma identidade para si, Ana Serguéievna afeta profundamente a visão de mundo de Gúrov e, posteriormente, transformando a relação que ele tem com a realidade. Por sua vez, ao buscar a construção de uma identidade para si, Ana também conquista sua independência como mulher e pode seguir seu próprio caminho. Além disso, a cumplicidade entre as personagens de seus problemas possibilita que ambos conscientizem-se de que a superação dessa vida só pode ocorrer através de sua história de amor.

Ainda é fundamental observar que a conquista de Ana Serguéievna sugere uma nova imagem da mulher na sociedade russa do final do século XIX e início do XX que busca sua emancipação em relação ao homem por meio da constituição de uma identidade própria. A criação dessa nova imagem feminina é um reflexo dos movimentos de emancipação feminina que discutiam a importância da participação da mulher na sociedade. Nesse âmbito, a protagonista de “A dama do cachorrinho” destaca a postura dessa

mulher que busca incansavelmente emancipar-se do homem, realizar suas aspirações e, com isso, conquistar seu próprio destino.

Acerca da transformação na condição feminina influenciada pelo acesso ao ensino superior, o conto “A noiva” é muito representativo, pois detalha as mudanças pelas quais a protagonista, Nádía, passa ao ter contato com o universo intelectual acadêmico.

O conto narra a história de Nádía e os preparativos para seu casamento com Andréi Andréitch, entretanto, com a chegada de um amigo de infância de Nádía, Sacha, a vida da protagonista sofre uma transformação. Grande parte dessa transformação decorre da conversa entre Sacha e Nádía, na qual ele convence a protagonista sobre a importância de trilhar outra vida diferente de sua mãe e de sua avó, que viviam em um estado de paralisia. Nádía, influenciada pelo discurso do amigo, conscientiza-se acerca de sua vida, entretanto, não encontra saídas para superar sua condição.

*“– Meu Deus, porque me sinto tão oprimida?  
Talvez qualquer noiva experimente a mesma coisa antes do casamento. Quem sabe? Ou seria influência de Sacha? Mas Sacha há já vários anos seguidos que diz as mesmas coisas, como se as tivesse decorado de um livro, e quando fala parece ingênuo estranho. Então, porque não lhe sai o Sacha da cabeça? Porquê?”  
(Id, 2005, vol VI, p. 244)*

O conflito de Nádía intensifica-se ao conversar com sua mãe, Nina Ivánovna, pois compreende a presença de duas visões de mundo distintas: a de sua mãe e a de Sacha acerca do papel da mulher na sociedade. Além disso, Nádía percebe o quão superficial é a visão de sua mãe e, por isso, sente-se desamparada, pois, *“sentiu que a mãe não a compreendia nem podia compreender”* (Ibid, 2005, p. 245).

Ao conscientizar-se de sua condição, Nádía compreende que precisa buscar seu lugar no mundo e, para isso, necessita libertar-se da vida provinciana e rebela-se contra as figuras femininas de sua família. Ao romper com as mulheres que serviram de modelo, Nádía também rompe com a vida que não pode mais suportar, e que segundo ela era uma *“vida ociosa, sem sentido”* (Ibid, 2005, p. 253). Além disso, a ruptura com os modelos femininos sugere que a protagonista pretende buscar uma identidade própria e conquistar sua independência.

Partindo para Moscou, Nádía ingressa na universidade e observa sua vida transformar-se, sua vida ganha sentido com a independência intelectual adquirida por meio dos estudos. Entretanto, ao adquirir sua independência, Nádía transforma sua visão de mundo e, Sacha, que anteriormente era um exemplo de homem livre, agora figurava como um homem provinciano, pois seus discursos pareciam a ela *“caducos e fora de moda”* (Ibid, 2005, p. 257).

Ao buscar uma identidade para si, Nádía não encontra só uma nova vida e outra percepção de mundo, como também supera alguns elementos de seu passado que eram responsáveis pela permanência da conduta feminina estereotipada de sua avó e mãe. Ao retornar à província, Nádía sente que em seu antigo lar *“já faltava ali qualquer coisa, sentia-se o vazio nas salas, e os tetos pareciam baixos”* (Ibid, 2005, p. 258), e compreende que não existe mais nenhum elo entre ela e seu passado.

Ao final da narrativa, Nádía compreende que a mulher que fora outrora não existe mais dentro de si e, por isso, aquela vida provinciana lhe parece estranha, de modo que lhe resta apenas imaginar uma outra vida, *“ampla, espaçosa, uma vida ainda cheia de mistérios, mas que a atraía e a*

*arreatava*” (Ibid, 2005, p. 260), e partir novamente da província possivelmente para sempre. A conquista da identidade própria e de sua independência possibilitou que Nádia pudesse definitivamente desvencilhar-se de seu passado provinciano e encontrar seu lugar no mundo como indivíduo.

Nos contos do último período, Tchékhov considera situações em que as mulheres conscientizam-se de que a capacidade de amar não é o bastante para a constituição de uma identidade própria. A protagonista do conto “Queridinha”, por exemplo, encarna o amor a partir da idealização de seus companheiros, esse amor é uma necessidade para Ólenka, pois está enraizado nela, entretanto, o sentimento por seus parceiros, na verdade, sugere que Ólenka, por si só, não pode sustentar uma identidade própria e, por isso, procura compartilhar com cada um de seus homens, os interesses e preocupações deles, no intuito de criar uma união espiritual que, como pode-se observar durante a narrativa, está fadada ao fracasso. Parte desse fracasso está relacionada à incapacidade da protagonista de desempenhar seus papéis – esposa, mulher trabalhadora e mãe – como um meio para a construção de sua identidade, ao contrário, Ólenka apenas reproduz os comportamentos sociais.

Desse modo, observa-se uma transformação significativa dentro da obra do escritor, especialmente em seu último período de produção, pois se anteriormente Tchékhov utilizava-se desses comportamentos socioculturais para estabelecer o lugar da mulher na sociedade, no último período, ele rejeita tais critérios de avaliação e procura desenvolver a identidade feminina a partir dos conflitos morais dessas mulheres. Desse modo, é evidente que



para a criação de uma identidade feminina, essas personagens necessitem promover uma transformação em suas vidas, no entanto, é fundamental observar que essa mudança não esgota a questão moral dessas personagens para sua formação pessoal ou, ainda, para um processo de autoconhecimento. Tal processo pode ser verificado nas histórias de Ana Serguéievna e Nádia, pois mesmo após romper com seus estereótipos, essas personagens são colocadas frente a novos conflitos que promoverão outras novas transformações nessas mulheres, entretanto, essa outra vida aponta para além dos limites da narrativa.

### 3. Sobre a complexidade e a evolução da tipologia feminina

É indispensável observar que o estudo do universo feminino na obra de Tchékhov sempre atraiu muitos pesquisadores, de modo que é possível encontrar diversos artigos, a maioria em russo, sobre esse tema. Vale ressaltar a importância desses estudos como complementos fundamentais a análise cronológica da poética da personagem proposta por Tchudakov. A fim de encaminhar as conclusões desse trabalho, neste momento será recuperado o que foi desenvolvido nos capítulos anteriores e acrescido de mais algumas observações.

Um dos mais representativos estudos nessa área é “Sobre as mulheres na obra de A. P. Tchékhov”<sup>36</sup>, de Mirovitch. Nesse artigo, Mirovitch analisa a influência do meio social e das relações sociais no modo de vida das mulheres tchekhovianas e acaba concluindo que as mulheres, por serem menos instruídas, são mais impotentes do que os homens e, por isso, são majoritariamente excluídas da vida pública. Ademais, Mirovitch destaca que a condição feminina, em muitos dos contos do escritor, acaba sendo determinante para a compreensão da sociedade russa e dos instrumentos utilizados por ela para a opressão das mulheres no final do século XIX e início do XX. Na parcela privilegiada da sociedade russa, as ações das mulheres são cerceadas basicamente pelo preconceito social e pela coerção familiar, ao passo que, nas camadas inferiores da sociedade, a violência física é o principal instrumento de repressão. Desse modo, pode-se entender

---

<sup>36</sup> МИРОВИЧ, Н. “О женщинах в произведениях А. П. Чехова” (As mulheres na obra de A. P. Tchékhov). Москва: Вестник воспитания, № 5, 1905.

que apenas algumas mulheres na obra de Tchékhov são realmente capazes de ações independentes, visto que desse grupo seletivo de mulheres, algumas direcionam suas energias para ajudar outras pessoas<sup>37</sup>, enquanto outras limitam-se apenas em preocupar-se com o bem-estar próprio<sup>38</sup>.

Outro estudioso do tema, L. Lavrov, destaca em seu artigo<sup>39</sup> a relevância da educação feminina na sociedade russa do século XIX e a influência desse processo na caracterização das mulheres na obra de Tchékhov. Lavrov acredita que a educação, quando presente nos contos de Tchékhov, contribui para a transformação das personagens femininas, diferentemente do que ocorre com os personagens masculinos, em que a educação resulta em uma verborragia intelectual, metafísica ou ideológica, bem como na incapacidade de agir. As observações elaboradas por Lavrov, em especial acerca dos personagens masculinos, remetem às palavras de Vladímir Nabókov sobre os personagens presentes na obra de Tchékhov:

*“O intelectual tchekhoviano era alguém que, a uma profunda proibidade, aliava em si uma inépcia quase ridícula para concretizar os seus ideais e princípios, uma pessoa devotada à beleza moral, ao bem da humanidade, mas incapaz de qualquer trabalho prático na sua vida privada; uma pessoa que saiu da sua vida provinciana para mergulhar na neblina dos sonhos utópicos [...] eles deixavam escapar ocasiões, evitavam agir, não dormiam à noite inventando mundos que não sabiam construir...”* (NABOKOV, 1980, p. 254-255)

Ao observar as personagens femininas ao longo da obra de Tchékhov, parece-nos que as palavras de Nabokóv não podem ser aplicadas a esse grupo em especial, pois, mesmo nos primeiros contos do escritor, as

---

<sup>37</sup> cf. contos “Minha mulher”, “A noiva” e “Queridinha”.

<sup>38</sup> cf. contos “Ventoinha”, “Ariadna”, “Uma natureza enigmática”.

<sup>39</sup> ЛАВРОВ, Л. “Чеховские типы ученых женщин” (*Os tipos de mulheres instruídas em Tchékhov*). [s.l.; s.n.], 1905.

mulheres buscam meios para sobreviver em meio a condições tão adversas. Além disso, a evolução das personagens femininas decorre dessa postura adotada e visa posteriormente não só à sobrevivência, mas também à superação das regras estabelecidas pela sociedade.

A respeito desse assunto, temos o estudo<sup>40</sup> de Kuznetsova, que elabora uma revisão das personagens femininas na obra do escritor, adotando, assim como Tchudakov, um princípio cronológico. De acordo com a autora, no período inicial da produção literária de Tchékhev, as mulheres, em sua maioria, são representadas em um plano humorístico, enquanto que nos períodos mais tardios do escritor, a representação da figura feminina adquire maior profundidade, de modo que essas mulheres começam a buscar uma vida mais digna e significativa do que a apresentada no início das narrativas. Nesse processo, destaca Kuznetsova, a mulher que, nos primeiros contos do escritor não sente qualquer discórdia com a sociedade, pois limita-se a um casamento bem-sucedido e à ilusão de um sentimento amoroso verdadeiro, posteriormente transforma-se em um indivíduo que está em eterno conflito com as normas vigentes da sociedade (KUZNETSOVA, 1978, p. 64). Esses conflitos decorrem principalmente da necessidade dessas mulheres de superarem a condição inferior e do desejo de conquistarem seu lugar na vida pública. Além disso, a busca pela resolução desses conflitos engendra profundas transformações nessas mulheres e, por vezes, nas coisas ao seu redor. Esse processo pode ser observado principalmente nos contos do último período do escritor, como por exemplo, em “A dama do cachorrinho” quando a protagonista, Ana Serguéievna, busca um significado

---

<sup>40</sup> КУЗНЕЦОВА, М. В. *Творческая эволюция А. П. Чехова (A evolução criativa de A. P. Tchékhev)* Томск: [s.n] 1978.

para a sua vida e, com isso, acaba contribuindo para a transformação de sua própria vida e da vida de seu companheiro, Gúrov. O mesmo processo ocorre em contos como “Minha mulher” e “A noiva”. Entretanto, se em “A dama do cachorrinho” a transformação decorre do sentimento amoroso e da cumplicidade dos problemas da vida, em “Minha mulher” essa mudança decorre dos esforços da protagonista para ajudar os menos favorecidos e em “A noiva” do ingresso da mulher no universo acadêmico.

O interesse do escritor acerca das questões femininas é analisado no artigo<sup>41</sup> de Petrova. Nesse artigo, questões do universo feminino, tais como a educação e o trabalho, são observadas como fundamentais para a evolução da mulher ao longo da obra de Tchékhov, pois mesmo nos primeiros contos do escritor, Petrova destaca que a representação cômica do estereótipo feminino é permeada por um cotidiano adverso, por vezes, miserável. Ademais, segundo o estudioso, a postura adotada pelo escritor está muito além dos discursos contra ou a favor da emancipação feminina, pois apresenta o verdadeiro *status quo* da condição feminina e procura demonstrar quais são as propostas das mulheres para a resolução dos problemas acerca da condição feminina na sociedade russa do final do século XIX e início do XX.

A partir dessa fortuna crítica, podemos perceber que ao retratar as diversas contradições presentes no interior do universo feminino, Tchékhov também cria uma imagem completamente nova da mulher na literatura russa,

---

<sup>41</sup> ПЕТРОВА, О. А, “Проблема женской эмансипации в художественной трактовке Чехова - К вопросу о своеобразии творческого метода. Творчество” А.П. Чехова: особенности художественного метода (“O problema da emancipação feminina na interpretação artística de Tchékhov – A questão da singularidade do método artístico”, *Obras de Anton Tchékhov: características do método artístico*) Ростов-на-Дону, [s.n] 1986.

pois os conflitos vivenciados por essas mulheres, na verdade, são o reflexo das contradições sociais da época. Isso só foi possível porque Tchékhov dedicou-se à representação da mulher comum, obtida a partir de suas observações do cotidiano russo. As mulheres presentes nos contos não são apenas frutos da imaginação do escritor, podemos entender que essas mulheres, na verdade, são retratos fiéis da realidade.

No conto “Ventoinha” (“Попрыгунья”)<sup>42</sup>, publicado em 1892, Tchékhov nos apresenta a noção exata da complexidade das contradições presentes em suas personagens femininas. Nessa narrativa, Olga Ivanovna, a protagonista, casa-se com o médico Óssip Stiepánitch Dímov. A descrição inicial do casamento já nos proporciona uma visão sobre como será o relacionamento entre Olga e Dímov, *“Todos os amigos e bons conhecidos de Olga estiveram no casamento”* (TCHÉKHOV, 1999, p. 224). A preferência do narrador em citar apenas os bons amigos e conhecidos de Olga contribui para que a imagem de seu companheiro, Dímov, seja colocada em segundo plano. Tal fato é reforçado no decorrer da narrativa com a descrição desse personagem:

*“O marido, Óssip Stiepánitch Dímov, era médico e tinha o posto de conselheiro-titular. Trabalhava em dois hospitais, num como interno extranumerário, noutro como médico-legista. Diariamente, recebia os doentes na enfermaria, das nove ao meio-dia, e, depois, ia de bonde para o outro hospital, onde fazia as autópsias. Tinha uma clínica particular insignificante, de uns quinhentos rublos por ano. Que mais se poderia dizer dele?”* (Ibid, 1999, p. 224)

---

<sup>42</sup>As fontes bibliográficas do respectivo conto podem ser encontradas (em português) TCHÉKHOV, A. P. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Editora 34. São Paulo, 1999; (em russo) ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. (Obras completas e cartas em trinta tomos) Москва: Наука, 1983.

Ao descrever Dímov, o narrador, apenas considera fatos superficiais de sua vida, de modo que o personagem pareça ao leitor um esboço. A respeito disso, cabe destacar o significado do nome do personagem, relacionando-o com sua importância na narrativa: Dímov deriva do substantivo russo fumaça (дым), além disso, essa informação será um dos principais elementos para a criação do efeito irônico do texto.

Diferentemente de Dímov, Olga e seus amigos não são descritos como pessoas comuns, eles distinguem-se por serem celebridades ou pela promessa de um dia tornarem-se uma. O início da narrativa estabelece um parâmetro de comparação entre as pessoas. De um lado, temos o homem comum – Dímov –, do outro, pessoas extraordinárias – Olga e seus amigos. Ao observar a separação das personagens em comuns e extraordinárias, a narrativa apresenta a problemática do verdadeiro valor do indivíduo. Essa questão já nos é apresentada no início da narrativa, quando o narrador contrapõe as descrições de Dímov e Olga e seus amigos.

Olga é uma mulher sincera. Sincero também é seu amor por Dímov – ela realmente gosta dele e o admira por sua gentileza e honestidade. Entretanto, são perceptíveis as contradições entre as personagens: Olga é uma mulher de interesses dos mais variados – música, canto, pintura –, já Dímov apresenta-se como um indivíduo mais reservado, mesmo quando recebeu os amigos de Olga em seu apartamento, Dímov passava despercebido aos convidados que, *“logo esqueciam dele e continuavam a falar de teatro, música e pintura”* (Ibid, 1999, p. 229). Essa oposição entre os protagonistas do conto é responsável pelo afastamento de Olga: para ela, interessar-se pelas artes em geral era uma forma de celebrar a vida.

Inicialmente, o afastamento de Olga se dá apenas no plano espacial, com as frequentes viagens, e depois, sentimentalmente, quando navegando pelo Volga entrega-se aos encantos do pintor Riabóvski que, segundo ela, era *“um verdadeiro grande homem, um gênio, um eleito de Deus...”* (Ibid, 1999, p. 234) e que era responsável por manter vivo o sentimento de celebração da vida. Com isso, não se pode julgar que Olga esquecera o marido, ao contrário, pensava no passado, mas este *“pareceu-lhe pequeno, insignificante, pálido, desnecessário e distante”* (Ibid, 1999, p. 235), e o marido era *“apenas um homem simples, comum”* (Ibid, 1999, p. 235), de modo que a felicidade que ele recebera já lhe era o bastante. Além disso, mesmo vivenciando uma aventura amorosa com o pintor, os sentimentos de Olga por seu marido não se transformam, ela continua a admirá-lo por sua bondade e preocupação.

A aventura amorosa de Olga e Riabóvski entra em crise, de modo que Olga decide retornar para casa e confessar ao marido tudo que havia se passado com ela, entretanto, ao encontrar-se com ele, sente-se impedida de contar-lhe tudo devido ao medo e à vergonha. Essa postura de Olga faz com que Dímov comece a desconfiar, ou melhor, adivinhar que era enganado, mas essa quase certeza da traição não muda seus sentimentos pela esposa, ao contrário, o que se pode presenciar na narrativa é uma inversão de papéis: durante as crises de ciúme de Olga, Dímov corre para ampará-la, contradizendo todas as regras da tradição conjugal, em que o marido traído deveria ser consolado pela esposa. Essa inversão permanece mesmo no momento mais importante da vida de Dímov – a defesa da tese acadêmica –



quando Olga mostra-se indiferente ao acontecimento, enquanto seu marido busca de algum modo reaproximar-se dela.

As tentativas de Dímov acabam quando a paciência dele chega ao fim, levando cada um dos protagonistas a destinos distintos: Dímov é o homem extraordinário que passará despercebido aos olhos dos outros, ao passo que Olga será enganada por seus ídolos na busca de um homem extraordinário que, na verdade, está ao seu lado. Entretanto, o destino parece ser mais implacável com Olga, pois, ao ouvir dos colegas de trabalho de Dímov que ele era um homem extraordinário, assim como os homens que ela idolatrava, Olga reconhece seus erros em relação ao marido. Isso não quer dizer que Dímov é de fato um homem extraordinário, uma vez que, no conto, as pessoas não são divididas entre extraordinárias e comuns; Dímov é um homem simples, bondoso, talvez gentil demais, dedicado à ciência e apaixonado pela esposa.

A ironia da narrativa surge, na verdade, do julgamento inocente de Olga que acreditava que o valor das pessoas decorria de uma personalidade singular ou da grandeza dos feitos. A frustração dessa inocência, bem como outros elementos presentes na narrativa – a caracterização de Dímov, o engano de Olga em relação a Riabóvski – são responsáveis pelo caráter tragicômico do conto. Na verdade, a ironia já está presente no título – “Ventoinha” –, entretanto, essa ironia é dirigida apenas à Olga.

Parte dessa contradição está relacionada à profundidade psicológica adquirida por essas mulheres no decorrer da obra de Tchékhov. Esse processo contribuiu para ampliar o campo de atuação das mulheres que antes era restrito ao universo amoroso ou familiar. No conto “Ventoinha”, a

protagonista busca meios para celebrar a vida – as artes –, entretanto, ela não consegue fazê-lo sozinha e, por isso, precisa do amor do pintor Riabóvski. Além disso, Olga não é consciente de que a transformação de sua vida depende exclusivamente de si mesma.

Outro conto do segundo período de Tchékhov, “Ana no pescoço” (“Анна на шее”)<sup>43</sup> (1894), descreve as severas transformações que a protagonista, Ana, sofre no decorrer de sua vida.

No início da narrativa, a protagonista abdica de sua liberdade e casa-se com um velho rico. Mudando-se para casa de seu marido, Ana encontra uma situação mais adversa do que a que vivenciava em sua casa. Antes, Ana encontrava-se em uma situação miserável, não tinha dinheiro e passava fome, agora, vive em abundância, mas perdeu sua liberdade.

A protagonista supera essa condição adversa por meio da beleza, seduz seu marido e, com isso, vai adquirindo poder na relação e passa a enfrentar seu marido. Além disso, em decorrência do poder adquirido, Ana transforma-se em um indivíduo mesquinho e hipócrita.

Ana supera sua condição, mas o custo é demasiado alto – a degeneração moral. Ana corrompeu-se de tal forma que, ao final da narrativa, depara-se com seus familiares e não os reconhece.

Mesmo com um *modus operandi* muito similar ao de outras personagens – como Ariadna ou a bela senhora<sup>44</sup> –, Ana não utiliza de sua beleza para conquistar desejos egoístas, ao contrário, a sedução exercida por sua beleza decorre muito mais da libido de seu marido do que de uma

---

<sup>43</sup>A fonte bibliográfica do respectivo conto pode ser encontrada (em russo) ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. (Obras completas e cartas em trinta tomos) Москва: Наука, 1983.

<sup>44</sup> Protagonistas dos respectivos contos “Ariadna” e “Uma natureza enigmática”.

ação consciente da protagonista. Entretanto, ao final desse processo, Ana está completamente transformada, abandona seus princípios e, assim, perde sua essência. Desse modo, pode-se entender que as personagens de Tchékhov não são planas, ou seja, não costumam apresentar a mesma conduta do início das narrativas e também possuem singularidades no que diz respeito a seus universos interiores, de forma que mesmo pertencendo a um grupo em comum – o das personagens femininas –, são distintas entre si. Alguns personagens, entre eles Ana, podem apresentar condutas completamente inversas, demonstrando assim a complexidade e a contradição de seus universos interiores.

Ainda sobre a complexidade dos tipos femininos na obra de Tchékhov, é fundamental uma breve análise do conto “A casa de mezanino – relato de um pintor” (“Дом с мезонином - Рассказ художника”)<sup>45</sup> (1896), pois suas personagens femininas – Lida e Míssius – apresentam particularidades no que diz respeito às suas condutas. Lida é retratada como uma mulher insensível e limitada, mas, ao mesmo tempo, enérgica e ativa. Seus esforços concentram-se em ajudar os camponeses do *ziémstvo*<sup>46</sup>. Incapaz de demonstrar sentimentos profundos, Lida acredita que a arte é dispensável, pois não tem valor prático, não beneficia o povo: “[...] até a mais humilde das bibliotecas e farmácias, [...] eu coloco acima de todos os quadros de paisagens do mundo” (Id, 1991, p. 106-107). Para Lida, essa visão estreita da

---

<sup>45</sup> As fontes bibliográficas do respectivo conto podem ser encontradas (em português) TCHÉKHOV, A. P. *O violino Rothschild e outros contos*. Veredas, 1991; (em russo) ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. (Obras completas e cartas em trinta tomos) Москва: Наука, 1983.

<sup>46</sup> Espécie de câmara representativa local, instituídas em 1864, durante o governo de Alexandre II. A competência dessas instituições limitava-se a problemas administrativos locais.

realidade é o essencial para oferecer as mudanças necessárias na vida dos camponeses desfavorecidos.

A postura de Lida é muito representativa dentro dos tipos femininos de Tchékhov, pois ilustra uma mulher atuante em seu cotidiano, disposta a transformá-lo. A objetividade de sua conduta não deve ser um parâmetro para o julgamento de sua complexidade. O fato é que Tchékhov direciona o olhar do leitor para as características que realmente importam dessa personagem. Com isso, ele procura fazer um retrato fiel dos novos tipos de mulher que surgiam na sociedade russa do final do século XIX e início do XX. Essas novas mulheres, assim como suas antecessoras, ainda vivenciam situações de opressão, entretanto, procuram meios para lutar contra essa opressão e conquistarem seu lugar no mundo.

Esse novo retrato feminino, mesmo conciso, consegue apreender a totalidade do universo feminino. Além disso, as descrições psicológicas e físicas das personagens são apreendidas a partir de um retrato indireto, ou seja, a descrição do narrador é obtida a partir das impressões da personagem sobre o cotidiano.

Em muitas de suas descrições, Tchékhov traça um retrato a partir dos detalhes, mas estes são tão expressivos que acabam recriando a forma humana em sua totalidade. Em “A casa de mezanino”, Míssius olha para o artista “*com ternura e admiração*” (Ibid, 1991, p. 108), seu “*rosto pálido, o pescoço delgado, as mãos finas, a fragilidade, a ociosidade, a paixão pelos livros*” (Ibid, 1991, p. 108) descrevem-na não só psicologicamente como também fisicamente. Esse trecho sugere que, diferentemente de sua irmã, Míssius é uma mulher mais sensível e uma admiradora das artes. Ao

descrever o comportamento, ações e argumentos das personagens, Tchékhov procura criar uma imagem interior das personagens.

Em linhas gerais, a obra de Tchékhov é fundamental para a compreensão do processo de emancipação feminina, de modo que, seus tipos femininos possibilitam o retrato da ampla complexidade dessa nova mulher que ganhava espaço na vida pública. Entretanto, a questão feminina dentro da obra do escritor não pode ser tomada como elemento fundamental para o desenvolvimento da poética das personagens. Os tipos femininos apresentados não se limitam apenas a rupturas de estereótipos sociais ou à conquista de um lugar na sociedade, antes disso, as mulheres retratadas por Tchékhov são exemplos de indivíduos.

As transformações do método narrativo de Tchékhov, no decorrer de sua produção, revelam não só uma constante preocupação para com os princípios de construção da obra literária em si, mas também a dedicação para reprodução de um retrato mais fiel da realidade.

Nos contos iniciais do escritor, a representação irônica e, por vezes, tragicômica da figura feminina é recorrente, de modo que, visa não só a demonstrar a ruptura com o estereótipo de uma sociedade patriarcal, mas também a representar a mulher como um indivíduo singular, com uma conduta própria e uma psicologia muito diferente da masculina. Especialmente no final desse período, Tchékhov concentra-se em demonstrar as ambiguidades do comportamento e conduta femininos, assim como os confrontos criados a partir de suas motivações. Para isso, Tchékhov utiliza-se de uma importante ferramenta que permanecerá ao longo de sua obra: utilizando-se do discurso indireto, Tchékhov descreve a influência dos

acontecimentos cotidianos no interior do personagem. Contos do final desse período como “A corista” e “Casa-se a cozinheira” (“Кухарка женится”), publicados respectivamente em 1886 e 1885, são exemplos da utilização dessa ferramenta. Em “Casa-se a cozinheira”, o narrador – Gricha – descreve a angústia da cozinheira Pielaguéia durante os preparativos para o casamento dela. A revelação dos sentimentos da cozinheira, ou seja, a construção da imagem feminina na narrativa, é descrita de modo indireto, por meio das percepções e impressões do pequeno Gricha acerca do fato.

Os contos do segundo período refletem uma mudança significativa no status social feminino, pois as mulheres utilizam-se dos tradicionais papéis sociais – a noiva, a esposa/companheira e a mulher trabalhadora – para conquistar o espaço público e, assim, conquistarem uma vida fora do núcleo familiar. Conseqüentemente, esse processo transforma profundamente as relações entre homens e mulheres, de modo que, em alguns contos, a figura feminina equipara-se ou mesmo supera a figura masculina principalmente no que diz respeito a uma participação ativa na vida pública e à necessidade de encontrar seu lugar no mundo. Além disso, essa busca pela independência amplia o universo feminino dentro da obra do escritor, apresentando ao leitor uma mulher determinada a transformar sua realidade. Contos como “Uma desgraça”, “Minha mulher” e “A noiva” ilustram os diversos tipos femininos – a esposa, a mulher trabalhadora e a noiva, respectivamente – buscando não só a independência em relação ao homem, mas também descrevem a figura feminina como um indivíduo em constante conflito com as regras da sociedade patriarcal. É a partir desse embate entre a mulher e as normas vigentes que as crises são instauradas: por vezes, o conflito ocorre entre o

homem e a mulher - como em “Minha mulher” – e, em outros momentos, o conflito se dá no interior da própria mulher – “A noiva”. Desse modo, Tchékhov descreve a complexidade do interior das mulheres, demonstrando que os desejos femininos não se limitam ao simples desempenho dos papéis sociais, mas são indicativos para o desenho da personalidade feminina dessas personagens.

Esse processo de construção da identidade feminina é fundamental principalmente para o último período da obra do escritor, de modo que o desempenho dos tradicionais papéis sociais apenas figura em um segundo plano. A crescente necessidade de identificar uma personalidade feminina reflete nos conflitos apresentados nos contos desse último período: Tchékhov procura demonstrar a complexidade da psicologia feminina que, por vezes, pode estar escondida sob as máscaras sociais.

Mesmo em meio à opressão social, essas mulheres conseguem meios para divulgar seus sentimentos e conquistar seus desejos. A protagonista de “A dama do cachorrinho”, por exemplo, encontra no adultério um modo para realizar seus desejos, de modo que, durante esse processo, o desejo de Ana viver em harmonia com seus ideais de honra e decência é confrontado pela relação entre ela e seu amante. A partir disso, as angústias das personagens vem à tona e revelam traços de sua personalidade. O mesmo ocorre com a protagonista de “Ana no pescoço”, que, no decorrer de sua conquista pela independência, revela toda a hipocrisia e mesquinhez de sua personalidade. Ademais, a comparação de personagens também é utilizada como meio para a revelação da personalidade feminina, assim como ocorre em “A casa de mezanino”. Ao descrever o universo interior de cada uma das personagens –

Lida e Míssiús – é possível traçar uma personalidade para cada uma dessas mulheres.

É evidente que o desejo dessas mulheres em transformarem suas vidas ou viverem seus sonhos não limita a profundidade e a complexidade das personagens de Tchékhov, ao contrário, é por meio da análise dessa complexidade feminina que essas mulheres revelam não só o universo feminino de cada uma delas, mas também as angústias que decorrem de sua condição humana. As mulheres de Tchékhov são, antes de tudo, humanas e, por isso, são eternas. Seus conflitos permanecem atuais, pois são questões que desafiam a humanidade no decorrer de sua história.



#### **4. Considerações finais**

Ao longo da produção literária de Tchékhov, há diferentes tipos de personagens femininas, entretanto, o que as diferencia não são as características pronunciadas, mas as sutilezas que se revelam nos pormenores. Tchékhov dedicou-se seriamente a uma representação honesta e fiel da figura feminina, pois acreditava que as mulheres eram indivíduos capazes de atos sérios e também capazes de resistir às circunstâncias adversas do cotidiano. Com isso, no decorrer dos anos, as personagens tchekhovianas adquiriram força, consciência e maturidade, no entanto, isso só foi possível graças às mudanças da conduta feminina na sociedade e de como o escritor representou essas transformações em sua obra. Além disso, sem esse olhar perspicaz, essas personagens perderiam muito de sua autenticidade e profundidade e, em alguns casos, a sua poesia.

A questão feminina adquire força dentro da obra de Tchékhov devido à representação singular realizada pelo escritor, entretanto, esse retrato feminino nunca teve para Tchékhov uma intenção senão artística. Se as mulheres presentes em suas narrativas foram observadas como estandartes da emancipação feminina, era porque essas mulheres faziam parte do cotidiano russo – o material de estudo de Tchékhov – e, conseqüentemente, representavam as vontades e as condutas femininas da sociedade da época.

Entretanto, ao descrever a mulher russa de seu tempo, Tchékhov também foi responsável por imprimir uma identidade singular a esse indivíduo que até então fora idealizado de acordo com modelos da tradição literária. Com isso, ele revelou o universo feminino àqueles que desconheciam.

Tudo isso não poderia ser diferente, Tchékhev sempre foi um humanista, sempre prezou pela justiça e liberdade e, por isso, dedicou-se a denunciar a seu modo as injustiças sofridas pelo Homem e, conseqüentemente, pela mulher.

As mulheres de Tchékhev superaram-se a cada instante, buscam alternativas para contornar os problemas sociais. Essas mulheres nunca pretenderam competir com os homens, ao contrário, procuram incansavelmente conquistar seu espaço na sociedade e compartilhar de soluções para resolver as grandes questões humanas, de modo que, observamos nessas mulheres a preocupação para com o próximo, muitas delas sacrificam-se pelo outro em detrimento de sua liberdade.

## 5. Bibliografia

### Obras de Anton Tchékhev

ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. (Obras completas e cartas em trinta tomos) Москва: Наука, 1983.

\_\_\_\_\_ *Рассказы. Повести. Пьесы*. (Contos. Novelas. Peças) Москва: ЭКМО, 2007.

\_\_\_\_\_ BRUNELLO, P. (org) *Um bom par de sapatos e um caderno de anotações – Como fazer uma reportagem*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_ BRUNELLO, P. (org) *Sem trama e sem final – 99 conselhos de escrita*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_ *Cartas a Suvórin*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_ *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_ *O violino Rothschild e outros contos*. Tradução de Noé Silva. São Paulo: Veredas, 1991.

\_\_\_\_\_ *Contos de Tchékhev. Vol I – VI*. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

### Obras sobre Tchékhev

ANGELIDES, S. A. P. *Tchékhev: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

ANGELIDES, S. *Carta e Literatura: correspondência entre Tchekhov e Górkí*. São Paulo: Edusp, 2001.

ANGELIDES, S. “Tchékhev e o conto: enredo” in *Ciência e Cultura*. São Paulo: v.40, n.7 supl., p.267, jul. 1988.

БЕРДНИКОВ, Г. *Дама с собачкой, А. П. Чехова* (A dama do cachorrinho, de A. P. Tchékhev). Leningrado: Художественная Литература, 1976.

CARPEAUX, Otto Maria “O acontecimento” in *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

КУЗНЕЦОВА, М. В. *Творческая эволюция А. П. Чехова* (A evolução criativa de A. P. Tchékhev) Томск: [s.n] 1978.

ЛАВРОВ, Л. “Чеховские типы ученых женщин” (Os tipos de mulheres instruídas em Tchékhev). [s.l; s.n], 1905.

MAGARSHACK, D. *Tchékhev*. Tradução de João Gaspar Simões. Lisboa: Editorial Aster, s/d.

МИРОВИЧ, Н. “О женщинах в произведениях А. П. Чехова” (As mulheres na obra de A. P. Tchékhev). Москва: Вестник воспитания, № 5, 1905.

NABOKOV, V. *Lectures on literature*. New York: Harvest, 1980.

- ПАПЕРНЫЙ, З. С.А. *П. Чехов: Очерк творчества* (A. P. Tchékhev: *ensaio artístico*). Москва: Наука, 1974.
- ПЕТРОВА, О. А. Проблема женской эмансипации в художественной трактовке Чехова - К вопросу о своеобразии творческого метода. Творчество А.П. Чехова: особенности художественного метода ("O problema da emancipação feminina na interpretação artística de Tchékhev – A questão da singularidade do método artístico", *Obras de Anton Tchékhev: características do método artístico*) Ростов-на-Дону, [s.n] 1986.
- PRITCHETT, V. S. *Chekhov: a spirit set free*. New York, Random House, 1988.
- RAYFIELD, D. *Chekhov: the evolution of his art*. London: Paul Elek, 1975.
- СЕМАНОВА, М. Л. ""Крейцерова соната", Л. Н. Толстого и "Ариадна", А. П. Чехова". в: *Лев Толстой и Чехов*. ("Sonata a Kreutzer", de L. N. Tolstói e 'Ariadna', de A. P. Tchékhev". In *Llév Tolstói e Tchékhev*.) Москва: Наука, 1980.
- ЧУДАКОВ, А. П. *Поэтика Чехова* (A poética de Tchékhev). Москва: Наука, 1971.
- ЦИЛЕВИЧ, Л. М. *Сюжет Чеховского Рассказа* (O enredo dos contos tchekhovianos). Рига: Издательство Звайгзне, 1976.
- VÁRIOS. *Творческий метод А. П. Чехова* (O método criativo de A. P. Tchékhev). Ростов: Ростовский на Дону Педагогический Институт, 1983.

### Obras Gerais

- ADORNO, T. "A posição do narrador no romance contemporâneo". In *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- BENJAMIN, W. "O narrador" in *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- CORTÁZAR, J. "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, 1971.
- GOTLIB, N. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 2003.
- LEITE, L. C. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.
- MAIAKÓVSKI, V. "Os dois Tchékhev". In *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- MELETÍNSKI, E. *Os arquétipos literários*. Ateliê editorial: São Paulo, 2002.
- NABOKOV, V. *Lectures on literature*. New York: Harvest, 1980.
- POE, E. A. *A Filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- ROSENFELD, A. "Literatura e personagem". In *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VÁRIOS. TOLEDO, D. (org) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.