



TEMPO, ESPAÇO E ACONTECIMENTO NA VIDA MODERNA: UMA ANÁLISE DO CONTO “ANGÚSTIA” DE TCHEKHOV

Keila Matida de Melo¹

Wellington Ribeiro da Silva²

RESUMO

Este estudo analisa o conto “Angústia”, de Anton Pávlovitch Tchekhov (1860-1904), a partir de dois eixos: explicitar a narrativa desse autor, no caso, o conto, cujas particularidades divergem do que até então se tinha como costumeiro no âmbito desse tipo de produção; esboçar a noção de quadro, alicerçada nos pressupostos teóricos do geógrafo francês Vidal de La Blache. Para isso, como percurso metodológico, avança estudos que dissertam sobre conto pelo viés tchekhoviano, quadro e literatura. Dito de outro modo, a revisão de literatura elucidada o caminho metodológico. Como resultado, pulverizado no corpo do texto, é possível defender alguns pressupostos. O primeiro deles é que, em “Angústia”, um dos aspectos que marcaram a sociedade russa do século XIX, que foi a libertação dos servos, ganha vigor no sentido de salientar a situação desses servos no turbilhão da sociedade moderna. O segundo é que, no conto, em meio a aspectos da vida cotidiana, de acontecimentos triviais, emerge uma crítica profunda sobre a existência humana, sobre a relação entre os homens. No âmbito narrativo, a produção ainda se afasta de certos modelos em termos de volumosidade e de estrutura. O terceiro defende a aproximação entre a leitura que se faz do conto e o conceito de quadro, oriundo da teoria lablacheana, no sentido de pensar a produção literária não como junção de cacos ou singularidades, mas como conjunto marcado por particularidades que se somam a outras.

Palavras-chave: Literatura, Conto, Angústia, Acontecimentos triviais, Quadro.

ABSTRACT

This study analyzes the short story “Misery”, by Anton Pavlovich Chekhov (1860-1904), from two axes: the understanding of the author's narrative, in this case, the short story, whose particularities diverge from what was usual in this type of work then, and the outlining of the notion of “portrait”, based on the theoretical assumptions of the French geographer Vidal de La Blache. To that end, studies that discuss short stories from the Chekhovian bias, portrait and literature are assembled. In other words, the literature review elucidates the methodological path. As a result, it is possible to defend some assumptions: the first of them is that, in “Misery”, the liberation of serfs – one of the aspects that marked Russian society in the 19th century – comes to life as their situation, in the turmoil of modern society, is highlighted. The second is that, in the short story, amid aspects of everyday life and trivial events, a profound criticism of human existence and the relationship between men emerges. In the narrative scope, the work still deviates from certain models in terms of volume and structure. The third assumption defends the approximation between the reading of the short story and the concept of portrait, derived from the Vidalian theory, in the sense of understanding literary production not as a junction of pieces or singularities, but as an ensemble marked by particularities that add to

¹ Doutora em Educação pela Universidade Federal de Goiás – UFG, keilamatida@gmail.com

² Doutorando do Curso de Geografia da Universidade de Brasília - UnB, wellington.silva@ueg.br



others.

Keywords: Literature, Short story, Anguish, Trivial events, Portrait.

INTRODUÇÃO

O presente estudo intenta analisar o conto “Angústia”, do médico-literato russo Anton Pávlovitch Tchekhov (1860-1904), escrito em 1886, buscando eixos interpretativos que permitam entrever o tratamento dado pelo autor às dimensões espaço-temporais na narrativa a partir da noção de quadro, alicerçada na geografia francesa, bem como descortinar o alcance e a centralidade de acontecimentos triviais na literatura tchekhoviana. Como veremos, tal perspectiva instiga-nos a tatear, mesmo que a voo de águia, a ambientação sócio-histórica do conto, o que, em outras palavras, significa percorrer uma das grandes transformações sociais, econômicas e políticas que afetaram o curso da sociedade russa em fins do século XIX, que foi a libertação dos servos. Além disso, significa desvelar em que medida a visão de mundo tchekhoviana incorpora/ultrapassa/inflexiona a verve do realismo-naturalismo na assunção do texto moderno e na crítica aos padrões e cânones literários tradicionalmente aceitos.

A partir de “Angústia” é possível entender a literatura como obra artística no sentido de abordar a natureza humana, como também de explicitar um exercício de escrita (e de leitura). Para isso, autores como Antoine Compagnon, Roland Barthes, Mário Vargas Llosa e outros sustentam este estudo. Compagnon (2012, p. 64), por exemplo, afirma que a literatura “percorre regiões de experiência que outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes”; já Barthes (2013) assevera que a literatura trapaceia a língua e a defende como de importância sem igual se comparada a outras ciências. O conto também arvora uma discussão cujo alargamento dá ensejo à questão do narrador em Walter Benjamin, já que, como se verá na análise da narrativa, a morte do narrador na sociedade moderna torna-se fato. Há, portanto, ali uma busca por dizer, no sentido de ser ouvido, de intercambiar experiência, que não logra êxito.

A morte do narrador, como afirma Benjamin (1994), caracteriza a sociedade moderna, marcada pelo individualismo e pela ausência de troca de experiência. Soma-se a isso, um debruçar sobre o acontecimento que caracteriza a produção de Tchekhov, uma vez que o fato narrado brota do tempo da trivialidade e, esse fato, corriqueiro, emerge do próprio cotidiano. O acontecimento é caracterizado ainda pelo acaso, em que, no instante da vida, subjaz a



substância que alicerça o destino. Isso é tratado por Erich Auerbach (1971). Desse modo, a questão espaço-temporal vê-se restrita a um recorte e a lugares que bem caracterizam uma certa “economia narrativa”, a uma certa brevidade. De qualquer forma, um estudo mais acurado da obra de Tchekhov demove-nos de qualquer tentativa de enquadramento do espacial e do temporal nos marcos da geografia e da história, sob pena de deturpação, aviltamento e simplificação de seu profuso legado literário.

Como percurso metodológico, o estudo percorre produções que melhor explicitam a narrativa tchekhoviana, a própria literatura e a dimensão tempo-espaço, marcada pelo conceito de quadro, a partir dos estudos lablacheanos. Soma-se a isso, o fato de que o conto descortina uma das transformações porque passaram a sociedade russa nos fins do século XIX, que foi a libertação dos servos. “Angústia”, de Tchekhov, assegura o entendimento de que a literatura entendida como arte outorga pensar a existência humana como bem ilustra Barthes (2013, p. 19), ao dizer que o saber que ela “mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens”.

ESBOÇANDO VIÉSES DIALÓGICOS

Como afirma Compagnon (2012, p. 66), a literatura é “exercício do pensamento” enquanto a leitura é “experimentação de possíveis”, e é nesse universo dos possíveis que o leitor dá sentido ao texto. Por isso, de modo algum, este estudo busca definir “a verdade dos fatos”, até porque a literatura, em sua vastidão de sentidos, não permite isso. Como aprendizado permanente, como diria Konder (2005, p. 7), “cada leitor, interpretando o que lê, completa a seu modo o texto lido” e, em diálogo com os demais, com as tecituras já construídas sobre o texto, inclusive num universo de discordâncias e divergências, a abertura para o diálogo ocorre, como mostra Bakhtin (2003).

O conto “Angústia” do escritor e médico russo Tchekhov expressa a frieza das relações humanas, para não dizer a insignificância dessas relações. A epígrafe que inaugura o texto interroga “A quem confiar minha tristeza?” (TCHEKHOV, 2014, p. 132) e a partir da busca pelo outro, capaz de ouvir o que tem a dizer o cocheiro sobre a morte do filho, é que a narrativa se desenvolve. O conto aborda, portanto, a história de um homem simples, de um cocheiro, que na labuta cotidiana, cuja a vida é ali circunscrita, tal qual o acontecimento, o acaso, a tentativa de encontro com o outro não ocorre como pretendido (esperado). Como



expõe Milani (2018, p. 40), foi a partir de 1886, justamente o ano da escrita do conto³, que:

[...] a temática do cotidiano passa, porém, a chamar a atenção da crítica pela sensibilidade do olhar tchekhoviano, que descobre a graça e a grandiosidade dos acontecimentos corriqueiros para a arte contística. Assim sendo, ele demonstra uma preferência não só pela forma breve quanto à extensão como, também, pela temática do pequeno, do marginal, do trivial e, de certo modo, do insignificante. Daí advém o seu gosto por personagens comuns, que, ao viverem uma vida simples, enfrentam conflitos corriqueiros.

Todavia, essa simpatia não era consensual, por haver certa soberania por produções mais extensas como o romance, como explica a pesquisadora. Em “Angústia”, o personagem principal – Iona Patapov – assemelha-se ao seu rocim, inclusive a relação homem-animal é muito próxima no texto. Patapov é um cocheiro e, ao transportar pessoas, mais por hábito do que por necessidade, as experiências vividas por ele são descritas junto a um militar, a um grupo de jovens e aos próprios pares (um zelador e um jovem cocheiro). Em todas as descrições testemunhadas pelo narrador, a visão que se tem de Iona é de um sujeito que se move, não necessariamente consciente do que faz (muito mais por instinto), uma vez que sobressai nele a necessidade de dizer sobre a morte do filho (aspecto de humanização), sobre a angústia que o assombra, do que verdadeiramente cumprir um fazer, no caso, transportar pessoas de um lugar a outro. Tentativas de diálogo enquanto reciprocidade (dizer e ser ouvido, ser considerado), no conto, são feitas inúmeras vezes, mas sem que, de fato, isso logre êxito. O ideal seria:

Iona procura ver o efeito que causaram suas palavras, mas não vê nada. [...] Vai fazer uma semana que lhe morreu o filho e ele ainda não conversou direito com alguém sobre aquilo... É preciso falar com métodos, lentamente... É preciso contar como o filho adoeceu, como padeceu, o que disse antes de morrer e como ele morreu... É preciso descrever o enterro e a ida ao hospital, para buscar a roupa do defunto. Na aldeia, ficou a filha Anissia... É preciso falar sobre ela também... De quantas coisas mais poderia falar agora? O ouvinte deve soltar exclamações, suspirar, lamentar... (TCHEKHOV, 2014, p. 137-138).

O trecho além de expor o que, de fato, se espera do outro em termos de empatia, elucida sobre Iona, de onde ele vem, quem ele deixa ao migrar para a cidade, no caso, a filha. Como servo provavelmente liberto, pelo conto, é possível palmilhar sua vida miserável, marcada pela

³ No ano de 1886, Tchekhov deixa de usar pseudônimos e assume-se autor de narrativas cuja escolha de palavras dá ensejo ao que, de fato, é essencial e “Quanto à sua originalidade, ela se marca pela presença do estilo essencialmente poético e pelo olhar perceptivo ao revelar dimensões insuspeitas em acontecimentos aparentemente insignificantes” (MILANI, 2018, p. 40-41).



violência e por pouca significância. A narrativa, sem simulacro, ratifica o triste quinhão que significou a “liberdade” do camponês. A libertação dos servos é um dos marcos históricos que caracteriza o século XIX na Rússia e esteve estampada na produção literária russa de diferentes períodos históricos. Bernardini (2018, p. 176) postula que a lei que promulgou a libertação dos servos da gleba, em 1861, não o tornava “completamente livre, mas, sim, membro de uma comunidade responsável coletivamente pelo pagamento de uma série de obrigações (dívidas) aos senhor territorial”. Em outros termos:

[...] a valorização da terra fazia com que essas dívidas crescessem continuamente, dificultando cada vez mais a redenção efetiva. Além disso, o abandono da comunidade rural era impedido pelo sistema de posse coletiva, tornando a libertação uma medida irrisória: o novo sistema criava males talvez maiores que o antigo, o que foi confirmado pela baixa do padrão de vida no campo. (BERNARDINI, 2018, p. 176).

Situação que culminou em ondas de insatisfação e repressão, conforme descreve a autora. A pauperização do camponês liberto é sentida ainda mais na cidade, em que Iona se soma a tantos outros que, como ele, “não ganham nem para a aveia” (TCHEKHOV, 2014, p. 137).

Diferentemente de outras produções literárias, o conto é marcado pelo acontecimento cuja estrutura caracteriza-se pelo instante, pelo acaso, pela modorra da rotina de pessoas comuns em situações nada insólitas. Em diversos escritos de Tchekhov, uma espécie de apagamento da subjetividade do escritor ou do narrador é a caução necessária à busca não somente da verossimilhança com situações, personagens e toda uma facticidade, mas principalmente do seu empenho em engravidar de sentido muito mais o meio que o fim da narrativa. Para Lima (2012, p. 34), “renunciando a qualquer intromissão do narrador, configurando-o apenas como um observador da realidade, Tchekhov estabelece que à literatura não competem os julgamentos”. Compete, sim, ilustrar os personagens, falando a língua que lhes é própria. Compete a busca por uma objetividade imparcial tal qual o método científico oriundo da experiência médica do escritor. O retrato fiel da realidade, no caso objetivo, aproxima, portanto, Tchekhov do método realista, sem, contudo, fazer com que ele seja orientado pela escola naturalista ou pela doutrina filosófica (LIMA, 2012, p. 11).

É Bernardini (2018, p. 179), dentre outros, quem aventa a importância do escritor russo na ampliação do conceito de conto, não obedecendo mais às “normas consagradas de começo-meio-desenlace-fim, unidade de ação, unidade de tempo” etc. Não ficando premido por ideias fortes e norteadoras de um final surpreendente e cativante, o conto tchekhoviano



não apetece àqueles ciosos de aventuras surpreendentes e feitos grandiosos. Todavia, como bem o assinalou Boris Schnaiderman (2014, p. 335), “O não desfecho, ou melhor, um desfecho diferente do consagrado, sugerindo continuidade, afastava o leitor do enclausuramento no determinismo causal do século XIX”. Afastava ainda de uma estrutura narrativa que se tinha em voga e que foi elencada teoricamente e assumida por, por exemplo, Edgar Allan Poe (LIMA, 2012).

O texto ainda dilui a espessura dos lugares e dos ambientes. O próprio drama do personagem principal Iona, o cocheiro, referente a sua angústia em sofrer a dor da perda do filho e não encontrar “ouvidos” nos anônimos então esbarrados por onde passa parece não ter lugar numa cidade onde os ritmos esquizofrênicos da modernidade assolam qualquer possibilidade de empatia social. Além disso, as passagens alusivas às paisagens frequentadas tendem a mostrar, amiúde, o aniquilamento do personagem em meio as forças telúricas: “encolhido o mais que pode se encolher um corpo vivo, está sentado na boleia, sem se mover”. Isso já foi mostrado anteriormente, mas pode ainda ser vislumbrado em outro trecho: “não pode deixar de meditar quem foi arrancado do arado, da paisagem cinzenta e familiar, e atirado nessa voragem, repleta de luzes monstruosas, de um barulho incessante e de gente correndo...” (TCHEKHOV, 2014, p. 132). Mesmo tonitruante e abismal, paradoxalmente, a grande cidade também é lugar de corpos inertes, pois “faz muito tempo que Iona e seu rocim não se mexem do lugar” (TCHEKHOV, 2014, p. 132). Remetendo ao núcleo da narrativa, o narrador sentencia “estando sozinho não se pode pensar no filho...desenhar mentalmente a sua imagem, dá um medo insuportável” (TCHEKHOV, 2014, p. 138)

Desse ideal que se promulga sobre a morte do outro, a morte do narrador, como diz Benjamin (2012), o que o cocheiro percebe é a impossibilidade de um princípio de humanização que deveria ser reafirmado na confirmação da relação com o outro. Daí sua invisibilidade frente a uma multidão que o ignora, que se choca contra ele e seu rocim como se, de fato, os dois não existissem. Resta a ele ir ao encontro do animal que a ele se assemelha:

- Está mastigando? – pergunta Iona ao cavalo, vendo seus olhos brilhantes.
- Ora, mastiga, mastiga...Se não ganhamos para a aveia, vamos comer feno...Sim...Já estou velho para trabalhar de cocheiro...O filho é que devia trabalhar, não eu...Era um cocheiro de verdade...Só faltou viver mais...[...]
- Assim é, irmão, minha eguinha...Não existe mais Kuzmá Iônitch...Foi-se para o outro mundo...Morreu assim, por nada...Agora, vamos dizer, você tem um potrinho, que é teu filho...E, de repente, vamos dizer, esse mesmo potrinho vai para o outro mundo...Dá pena, não é verdade?
- O cavalinho vai mastigando, escuta e sopra na mão do seu amo...Iona



anima-se e conta-lhe tudo... (TCHEKHOV, 2014, p. 138).

O conto finaliza com o excerto apresentado, em que Iona busca estabelecer diálogo com o cavalo, percebe nele o brilho nos olhos, a manifestação da escuta numa relação não de paridade, mas ainda de diferença, pois o animal atenta-se ao amo, ao dono, portanto. “Angústia” expressa, nesse sentido, uma aproximação ao modo de uma escuta que não se dará por equivalência, mas por subordinação. Isso, de algum modo, foi apresentado no conto, já que mesmo insultado, nas travessias que fez, o cocheiro não revida, sorri inclusive. A narrativa questiona, sobremaneira, a natureza humana, em que os fazeres não podem ser marcados por posições ou hierarquias. Nesse sentido, a indiferença caracteriza a atitude dos passageiros, mas também dos pares, do trabalhador como ele, no caso o zelador, de um igual como um jovem e pobre cocheiro. Todos eles estão alheios ao “diálogo”, no sentido de ouvir o outro, de com ele se compadecer. Soma-se ainda o fato de que as inúmeras reticências que marcam a narrativa explicitam as vicissitudes da linguagem, um certo trapacear a língua, tanto capaz de apontar para um não dizer, ou mesmo para o interdito de uma angústia aferida à Iona e também sentida pelo narrador que não cessa, que aflige o leitor, que se prolonga ao se pensar a existência social humana fantasmagórica porque desprovida de uma significância efetiva em relação ao outro e, portanto, a si mesmo, como também para um conflito pungente que não se resolve, tampouco aponta para isso.

MARGEANDO QUADROS DE UMA GEOGRAFIA DE QUADRANTES

A descrição, verdadeiro *leitmotiv* da efetiva leitura geográfica da relação homem/natureza merece uma leitura mais cuidadosa e não mais conduzida por binarismos de matriz político-ideológica que, no limite, contribuíram até o presente para uma deturpação do legado de grandes geógrafos por muitos chamados de “pais fundadores”. Em decorrência disso, a geografia lablacheana, como a de muitos outros importantes geógrafos, foi rotulada de empirista e responsável pela cristalização da senda descritiva nos estudos e nas abordagens geográficas.

Como o presente estudo intenta capturar a relação espaço-tempo-acontecimento na produção literária de Anton Tchekhov, mais detidamente no conto “Angústia”, optou-se pela leitura geográfica que privilegia os flancos e os alicerces daquilo que esse escritor considerava como indispensáveis à produção de uma boa literatura. Numa leitura rasa e apressada, pode-se presumir que a simples descrição de objetos, paisagens, tipos sociais e situações triviais da vida



das pessoas comuns do Império Russo *fin-de-siècle* é garantia de êxito literário. Todavia, ver-se-á que a descrição objetiva é um dentre aqueles procedimentos que Tchekhov julgava vitais à consecução da boa literatura.

Mas, só encontramos uma pista que nos levou a um cotejo significativo entre a contística tchekhoviana e a geografia quando nos deparamos com a alusão ao termo “quadro”. Este, reiteradamente, comparecia nos escritos diversos e, principalmente, no epistolário endereçado ao amigo e editor Suvórin. Então, se extrapolamos o texto do conto para evocarmos os pilares dos aconselhamentos do médico de Tangarok, essa propositura muito se deveu ao fato desse autor não ter produzido nenhuma reflexão teórica acerca dos fundamentos do conto. Apesar disso, cremos que nas missivas se encontra um rico filão, ainda não de todo explorado, relativo aos temas, às abordagens e, também, à polêmica entre a supressão parcial ou total do narrador no curso das narrativas.

Pois bem, mesmo o estudo mais tipicamente caracterizado como legítimo representante do descritivismo, o Quadro da Geografia da França⁴, de Paul Vidal de La Blache (1845-1918), não pode ser percorrido e analisado como resultando tão somente de descrições do mundo objetivo, produto de um empirismo circunscrito e, por isso, anulador de qualquer sopro de subjetividade. Essa inclinação induz a leituras que captam o *tableau* apresentado por La Blache como soma de porções naturais e porções humanas, o que, convenhamos, implica numa visão ingênua, empobrecedora da obra e que subestima o alcance da leitura geográfica do autor em tela.

Ora, se uma das preocupações precípua de La Blache foi encontrar a justa forma para se referir, analisar e interpretar os fenômenos naturais e humanos como integrantes de um grande conjunto, é evidente que o quadro não pode ser apreendido como mera fotografia do mundo sensível, mas confeccionado conforme uma narrativa que seleciona, recorta, conecta e sintetiza os planos físico e humano numa unidade. Nesse sentido, a questão principal diz respeito ao fato de que “não existe analogia estrutural entre a trama linear da narrativa e a consideração do conjunto dos pontos de um espaço que implica a elaboração de um quadro geográfico” (CLAVAL, 2014, p.95).

Ao buscar patentear a especificidade do raciocínio geográfico, La Blache reforça a noção de conjunto, segundo ele:

Desse modo, o geógrafo contrai o hábito e, mesmo, a necessidade, de jamais separar os fenômenos – independentemente da ordem em que estejam – das

⁴ Original: Tableau de la Géographie de la France, publicado em 1903.



localidades em que foram engendrados; deixa de concebê-los como unidades simples e apartadas de todo entorno; e extrai, de cada uma das localidades, uma junção de relações tão rigorosa quanto a dos filamentos das raízes de uma planta arrancada (LA BLACHE, 2019, p. 3).

Em outras palavras, conduzida não mais por uma justaposição aleatória de traços desconexos, a escrita do quadro, ao descrever, narrando a presença dos elementos predominantes numa certa paisagem ou lugar, entroniza a ideia de conjunto (CLAVAL, 2014). Como veremos, essa concepção de quadro muito interessa à interface da geografia com a literatura, pois, em Tchekhov, o quadro é concebido de forma muito semelhante com o tratamento dado ao mesmo por La Blache e boa parte de seus seguidores. Na viagem que fez à ilha de Sacalina, então pertencente ao Império Russo, Tchekhov recomendava que

Se um pintor paisagista calhar de vir a Sacalina, recomendo a sua atenção o vale de Arkovo. O lugar, além da beleza de sua localização, é extremamente rico de cores, a ponto de ser difícil evitar a desgastada comparação com um tapete multicolorido ou um caleidoscópio. (TCHEKHOV, 2007, p. 117).

Não sabemos ao certo se Tchekhov conheceu La Blache ou, por ventura, tomou contato com alguns de seus textos. Apesar de contemporâneos, a rotina profissional e as redes de influência e trânsito de ideias e interlocutores provavelmente não lhes facultou ocasião para tal encontro. Isso torna ainda mais impressionante o paralelismo das apreciações da noção de quadro que ambos, médico-literato russo e historiador-geógrafo francês, erigiram na mesma quadra histórica.

As descrições da natureza devem ser muito breves e ter um caráter à propor [...] lugares-comuns devem ser dispensados. Nas descrições da natureza é preciso prender-se aos pequenos detalhes e agrupá-los de modo que, ao fechar aos olhos durante a leitura, o leitor veja o quadro [...] A natureza parece animada se não despreza o uso de comparações entre os seus fenômenos e as ações humanas. (TCHEKHOV, 2019, p. 66).

Numa carta endereçada a Aleksandr Jirkevitch, em 02 de abril de 1895, Tchekhov volta a reforçar a importância da descrição. Entretanto, o caráter compósito da paisagem não implica na conformação de um quadro-receptáculo, pois “antes de mais nada, deve ser pictórica, para que o leitor, tendo lido e fechado os olhos, possa imaginar imediatamente a paisagem representada” (TCHEKHOV, 2019, p. 67). Para que não pare nenhuma dúvida do caráter “artístico”, pictórico e, por extensão, subjetivo dos elementos constituidores do quadro



tchekhoviano, sigamos de perto suas admoestações àqueles que concebiam o realismo literário como dependente de uma descrição muito rigorosa.

O acúmulo de elementos tais como o crepúsculo, a luz plúmbea, uma poça, a umidade, o prateado dos álamos, o horizonte com nuvens, os pardais, os pardos distantes – não é um quadro, pois, por mais que deseje, nunca poderei imaginar tudo isso num todo harmônico. (TCHEKHOV, 2019, p. 67).

[...] suponhamos, um pintor tivesse de representar o açoitamento de um vadio qualquer, em seu quadro o lugar do tradicional capitão bêbado, um velho de nariz avermelhado, seria ocupado por um moço instruído com uniforme novinho em folha. (TCHEKHOV, 2007, p. 118).

As análises de Gomes (2013; 2017), relativas à noção de quadro na geografia lablacheana, vêm de encontro ao viés, digamos, literário na escrita geográfica de La Blache. Dessa forma, em certo sentido, a propensão científica do fazer geográfico presente no *tableau* não prescindiu de procedimentos literários para alcançar uma descrição que desse conta da harmonia entre os elementos, conquanto “enquadrados” pela noção de conjunto. Segundo Gomes (2017), a geografia francesa, prosseguindo uma disposição já anunciada em Humboldt, não teria se limitado à descrição *stricto sensu* dos fenômenos. Teríamos, pois, descrições pensadas, fundamentadas, numa palavra, *descriptions raisonnées*, fundadas na imagem, enfim, descrições que são capazes

De restituir a complexidade da diversidade e a das múltiplas interações sobre um mesmo plano dentro de um enquadramento, são imagens de um espaço. Imagens têm constituição diversa, podem ser obtidas por traços e cores, por rastros materiais sobre uma superfície ou podem simplesmente ser construídas pela evocação textual. (GOMES, 2017, p. 26).

A possibilidade da “evocação textual” liberta tanto o texto científico, no caso lablacheano, quanto o literário das amarras que, a princípio, a noção de quadro poderia ensejar, quais sejam: a mimética justaposição de objetos, paisagens, cenas da vida real em uma tela; o pressuposto de que o ficcional não é cambiante do real; e, por fim o postulado que encerra o olhar científico na moldura do empirismo *tout court*. Entrementes, não se pode esquecer que a palavra “quadro significa não apenas uma estrutura de quatro lados, mas também tudo o que ali está contido. Assinala assim uma delimitação entre aquilo que é interno e o que é externo, ou seja, reúne o que está dentro e separa do que está fora” (GOMES, 2017, p. 93).



Em um de seus últimos livros, ao desenvolver a defesa da noção de quadro para além da descrição dos objetos fixos, Gomes (2017, p. 96) afirma que “é possível, por exemplo, pensarmos em cenas da vida como ‘quadros geográficos’”. Não é outro o ponto de vista de Tchekhov quando se defronta com miríades de situações, mais ou menos ancoradas nos traços típicos de paisagens e lugares. Mesmo que se considere as diferenças dos procedimentos teóricos, dos objetivos e das modalidades metodológicas em Tchekhov e entre aqueles que prosseguiram na mesma senda do grande geógrafo francês, reiteramos a convergência do tratamento dado à noção de quadro. Com alguns de seus principais interlocutores, apesar das ambivalências nas críticas, prédicas e recomendações acerca da “boa escrita”, Tchekhov reforça a necessidade que o bom contista tem de cortar os excessos de subjetivismos e de se livrar das armadilhas do narrador onisciente.

Mas, mesmo se mantendo fiel em relação à rejeição ao modelo de escrita ficcional predominante em sua época, sua produção ulterior, ampliando os dilemas da existência humana, vai apresentar um narrador que, no que pese ainda dar vazão aos pontos de vistas dos personagens, em certos momentos se imiscui em seus microcosmos, ganhando ares de cumplicidade pouco disfarçada. A esse respeito, o epistolário de Tchekhov nos ajuda a entender melhor o descompasso da sua literatura com o realismo estrito, senão vejamos,

O artista só deve julgar aquilo que entender; sua esfera é tão limitada como a de qualquer outro especialista. Que sua esfera não comporta questões, mas apenas respostas, só pode ser dito por quem nunca escreveu e nunca lidou com imagens. O artista observa, escolhe, adivinha, compõe [...], por isso, se um autor se gabasse diante de mim de ter escrito uma narrativa sem nenhuma intenção premeditada, apenas por inspiração, eu o chamaria de louco. (TCHEKHOV, 2002, p. 91).

Até aqui, queremos reforçar mais uma vez que o paralelismo entre a noção de quadro da geografia lablacheana e àquela que recorreu Tchekhov para prefigurar e captar cenários, tipos sociais e cenas do mundo real que o artista, ao “colhê-las” na sua harmonia, representaria com todo o fulgor de uma obra pictórica, é plausível na medida em que ambos se afastam da mera descrição da realidade. Tanto na literatura russa do médico e contista russo, quanto na ciência geográfica de Vidal de La Blache, a narração não é sinônima de subjetivismo, mas condição de chegar aonde a mera descrição não consegue alcançar.

Um quadro, ao delimitar o que deve estar reunido na composição interna, não deixa por isso de também produzir sentido pelo que separa. Mais ainda, produz também sentido pelo lugar próprio que ocupa, pela narrativa dentro da qual se inscreve (GOMES, 2017, p. 96).



Até aqui, a discussão recaiu sobre a legitimidade ou não de um diálogo crítico entre o conto de Tchekhov e a geografia, conduzida, então, pela noção de quadro. Doravante, retornaremos ao conto “Angústia”, propriamente dito, animados a tentar responder três importantes indagações apresentadas por Gomes (2017, p.109)

Há uma forma de descrição dos lugares que se apresenta como uma pintura, como uma imagem? A sequência posterior de perguntas seria: A textualidade conseguiria preservar o raciocínio geográfico, aquele que tem como base a localização e a posição dentro de um sistema geral de referência? As descrições comporiam quadros geográficos?

Consideremos, inicialmente, o parágrafo de abertura do conto

Crepúsculo vespertino. Uma neve úmida, em grandes flocos, remoinha preguiçosa junto aos lampiões recém-acesos, cobrindo com uma camada fina e macia os telhados das casas, os dorsos dos cavalos, os ombros das pessoas, os chapéus. O cocheiro Iona Potapov está completamente branco, como um fantasma. Encolhido o mais que pode se encolher um corpo vivo, está sentado na boleia, sem se mover. Tem-se a impressão de que, mesmo que caísse sobre ele um montão de neve, não consideraria necessário sacudi-la...(TCHEKHOV, 2014, p. 132).

Já no parágrafo de abertura do conto é possível perceber os elementos fulcrais assinalados por Tchekhov. Nada de excessos, expurgo de minúcias e a conformação de um quadro que serve de substrato à trama que a partir dali seria alinhavada. Um narrador distante, misto de jornalista e colecionador de hábitos banais numa cidade movida pelo ritmo alucinante da modernidade, já anuncia a centralidade da trama – que recai na angústia do indivíduo que não consegue sequer comunicar com outros viventes o motivo de seu infortúnio existencial – e a superfluidade do narrador em termos de onisciência, juízo e valoração moral.

O cenário néveo, nebuloso, não somente se refere a um típico ambiente encontrado nas grandes cidades russas, sobretudo no inverno, mas é um quadro indispensável para se entabular uma história centrada na angústia. Nesse quadro pintado por Tchekhov não há espaços para devaneios ou digressões que transbordem àquela atmosfera de frio, de frio tão intenso que aniquila a condição humana, que a reduz à imobilidade dos seres inertes como os telhados das casas e os chapéus. Assim, a resposta à primeira indagação de Gomes é, não só nesse conto, mas em toda a contística tchekhoviana, que a imagem ou as imagens ensejam narrativas que funcionam como repertórios às “descrições pensadas”, àquelas que o leitor não precisa conhecer os detalhes para enxergar o conjunto.



Sem perder o fôlego da empreitada, ainda no primeiro parágrafo, e agora centrando a descrição no personagem principal, o cocheiro Iona Potapov, “Seguramente, ele está imerso em meditação. Não pode deixar de meditar quem foi arrancado do arado, da paisagem cinzenta e familiar, e atirado nessa voragem, repleta de luzes monstruosas, de um barulho incessante e de gente correndo” (TCHEKHOV, 2014, p.132).

Se apontarmos essa passagem enquanto passível de contemplar a segunda provocação de Gomes, relativa ao raciocínio geográfico, temos necessariamente que partir de uma geografia relacional. Ora, se a situação de indignação do cocheiro mostra as ambiguidades e as contradições do processo de liberação do trabalho servil, ocorrido nos anos de 1860, que levou um exército de camponeses, pejorativamente chamados de mujiques, à miserabilidade e à incondicional premência de adaptação aos serviços urbanos mais detestáveis, vis e menos remunerados, a referência ao passado do cocheiro exige do leitor de Tchekhov a capacidade de ir além do dado, além da neve que congela, além do individualismo tonitruante que viceja nos centros urbanos e, até mesmo, além do universo dos tipos sociais e hierarquias que tanto compareceram na produção literária dos grandes escritores russos. Nesse sentido, as condições materiais e imateriais do personagem – extrema humildade e indignação vocabular como corolário da não menos extrema pobreza econômica – exigem um leitor capaz de conectar os fatos, as situações, as visões de mundo e os afetos a todo o conjunto de causas e consequências que estão além e aquém da estrutura narrativa.

Para finalizar, escolhemos uma passagem que, conforme cremos, permite entrever uma descrição que, de fato, compõe um quadro geográfico da extensão da angústia do cocheiro ora aludido

“Para casa”, pensa, “para casa”.

E o cavalinho, como se tivesse compreendido seu pensamento, começa a trotar ligeiramente. Uma hora e meia depois, Iona está sentado junto ao fogão grande e sujo. Há gente roncando em cima do fogão, no chão e sobre os bancos. O ar é abafado, sufocante...Iona olha para os que dormem, coça a cabeça e lamenta haver voltado tão cedo para casa... (TCHEKHOV, 2014, p. 137).

ARREMATES...

Se a noção de quadro que Tchekhov preconizou inferia que ao leitor se apresentasse, sem adornos e diletantismo verborrágico, um quadro que topasse com a realidade, ou melhor, com aquilo que ela tem de mais comum, trivial e, por isso mesmo, mais próxima daquilo que é



cotidianamente costurado, o tratamento realista conferido ao tema por este não exigia do leitor qualquer preocupação em entender causas misteriosas ou que, na engenharia do conto, levassem-no ansiosamente a um desfecho. Não. Como o próprio Tchekhov insistia, a estrutura de sua contística priorizava quadros que frequentavam o início e o meio da narrativa, deixando ao leitor a liberdade para pensar no sentido ou nos sentidos que tais quadros, somente aparentemente fixos no espaço e no tempo, poderiam levar o leitor a (re)apresentar na leitura e releitura do conto, prescindindo assim do clímax do arremate, até porque a verossimilhança da literatura esposada por ele gravita em torno das contingências da vida como ela de fato é.

A vida vista por esse prisma promovia o esfacelamento de um modo de narrar arquitetônico capaz de aparar arestas. Ao contrário disso, o inacabamento como forma fiel de retratar a realidade implicava em mudança estética que incluía, inclusive, na não explicitação ideológica ou mesmo romantizada da realidade, pois, como já dito, o que o autor pretendia era retratar a vida como ela é, e de modo breve, diferentemente do que os críticos russos valorizavam no final do século XIX, ao defenderem a supremacia do romance, como mostra Milani (2018). A realidade retratada objetivamente na narrativa contista tchekhoviana impossibilitava interferência ou colocação ideológica, doutrinária; o máximo que ali se poderia flagrar era certa consonância do narrador com os conflitos e os dilemas vivenciados pela personagem. A condição humana em sua nudeza, desprovida de fantasias, de ideários, de rótulos e classificações, foi campo fértil capaz de elucidar fronteiras demarcadas pelo autor no campo literário e na dimensão da própria vida em apurada simetria.

Mais do que isso, o estudo elucidava a atualidade da produção de Tchekhov no sentido de flagrar o que provisoriamente nomeamos de “arqueologia do *rush*”, palmilhando não apenas o semblante da modernidade em São Petersburgo, símbolo das conquistas burguesas no Império Russo do Oitocentos, como trasladando-o para outras metrópoles europeias poder medir e analisar as especificidades, as sincronias e os “desajustes” que o processo de aceleração da vida urbana implicou no esmagamento incondicional dos estratos sociais menos favorecidos como os camponeses expropriados e convertidos a trabalhadores urbanos informais. Isso não só intensificou o *spleen*, mas amiúde fez do anonimato e do individualismo irrestrito verdadeiro *modus vivendi* nas grandes cidades ocidentais.

Por fim, sem esperarmos aquiescência daqueles que vêm a “angústia” como mero sintoma de uma disfunção psicossomática, e mesmo de outros que só a enxergam como um produto da dominação econômica de uma classe social sobre outra, acreditamos que as possibilidades apresentadas por Tchekhov no conto em estudo, umas manifestas outras cifradas, reenviam toda e qualquer análise ao pressuposto de lidar com o ser humano por inteiro que,



aniquilado pela vida e animalizado pela força de sua insuportável insignificância, pergunta ao léu ou a qualquer animal de tração ou estimação: a quem confiar minha tristeza?

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio P. Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brailiense, 2012.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. **Aulas de literatura russa**: de Púchkin a Gorenstein. São Paulo: Kalinka: Hedra, 2018.

CLAVAL, Paul. **Epistemologia da Geografia**. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura T. Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O Lugar do Olhar**: Elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **Quadros Geográficos**: uma forma de ver, uma forma de pensar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

KONDER, Leandro. **As artes da palavra**: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005.

LA BLACHE, Paul Vidal de. Sobre o raciocínio geográfico. Tradução de **Guilherme Ribeiro**. **Geografia Histórica em questão**, v. 12, 2019. <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.5550>.

LIMA, Rodrigo Ferreira de. **Um estudo da personagem feminina nos contos de Tchekhov**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras Orientais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LLOSA, Mário Vargas. **A verdade das mentiras**. Tradução Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

MILANI, Maria Alice Sabaini de Souza. **Um estudo das modalidades do conto moderno sob a perspectiva de Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, Katherine Mansfield e Clarice Lispector**. 2018, 263f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto.

SCHNAIDERMAN, Boris. Posfácio. In: TCHEKHOV, A. P. **A dama do cachorrinho e**



outros contos. Organização, tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2014. 368p.

TCHEKHOV, A. P. **A dama do cachorrinho e outros contos.** Organização, tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2014. 368p

TCHEKHOV, Anton. **Sem Trama e Sem Final:** 99 Conselhos de Escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

TCHEKHOV, Anton. **Um Bom Par de Sapatos e um Caderno de Anotações:** Como Fazer uma Reportagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

TCHEKHOV, Anton. **Cartas a Suvórin 1886-1891.** Introdução, tradução e notas de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.