



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS



A RECRIAÇÃO DE “A MORTE DO FUNCIONÁRIO” DE TCHÉKHOV E “OLHOS
D’ÁGUA” DE EVARISTO SOB A ÓTICA DO CONCEITO DE ESTRANHAMENTO:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA

PAOLA LAURINDO DO PRADO BARRETO

Rio de Janeiro
2023

PAOLA LAURINDO DO PRADO BARRETO

**A RECRIAÇÃO DE “A MORTE DO FUNCIONÁRIO” DE TCHÉKHOV E “OLHOS
D’ÁGUA” DE EVARISTO SOB A ÓTICA DO CONCEITO DE ESTRANHAMENTO:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro como
requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciatura em Letras na habilitação de
Português/Russo.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Priscila Nascimento
Marques

Rio de Janeiro
2023

Dedico esse trabalho ao Pai do meu espírito,
Deus do meu ser, por me guiar em todas as
áreas da minha vida. Toda honra e glória seja
dada a Ti, pois o lugar mais alto que quero
estar é aos pés de Jesus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha mãe Luciana por não medir esforços para que eu conseguisse me manter na universidade. Também reconheço que, mesmo com os pequenos sacrifícios diários que ela precisou fazer, sempre me recebeu com muito amor e sem nenhum julgamento ou pressão. Obrigada principalmente por manter sempre aberto e constante o diálogo sobre espiritualidade e respeito, pois foi o que me proporcionou força e paz, de maneira a permitir que eu pudesse passar pela graduação com leveza e uma boa saúde mental. Posso afirmar que tudo que eu tenho de bom no meu ser veio da convivência com a senhora.

Ao meu pai Marcio, que me ensinou a colocar o estudo como prioridade desde a minha infância e nunca deixou de depositar confiança em mim, sou grata pela paciência e esforço em se colocar disponível sempre que eu precisei. Obrigada por me ajudar a superar meus próprios medos, por valorizar minhas estratégias e por se interessar pelo meu próximo passo. O apoio do senhor é (e sempre vai ser) imprescindível em minha trajetória.

Aos meus irmãos Paolo e Pablo, sou grata por compreenderem a minha ausência enquanto eu me dedicava à realização deste trabalho e colaborarem constantemente para a criação de um ambiente saudável e sem barulhos em casa quando eu precisava me concentrar. Também agradeço por todas as vezes que precisei relaxar e vocês estavam por perto para rirmos juntos. À Prof. Dr^a. Susana Fuentes, agradeço por ter sido a primeira a acreditar no potencial do meu seminário e me convidar para aprofundá-lo na iniciação científica. Sem essa atitude relevante de confiança, o presente trabalho jamais teria sido desenvolvido.

Ao Prof. Dr. Aduari Bastos, muito obrigada pelas correções e elogios que fez durante o seu curso, pois me permitiram ter um melhor direcionamento de estratégia. Agradeço também por incentivar que sua disciplina seja um ambiente de criação dos alunos que enriquece o repertório literário de todos presentes.

Aos professores do curso de russo da UFRJ: Dr^a. Elitza Bachvarova, Dr. Diego Leite de Oliveira, Dr^a. Sonia Branco e aos demais professores que fizeram parte da equipe, obrigada por organizarem o curso de maneira que os alunos se sintam acolhidos e interessados. Aprendi muito com vocês.

À minha querida orientadora Dr^a. Priscila Nascimento Marques, muito obrigada por todas as horas de reunião com bom humor, comprometimento e por todos ensinamentos que levarei comigo. Sua confiança e respeito depositados no meu trabalho tornaram especiais todos os momentos de produção. Não posso deixar de agradecer por sua paciência, envolvimento dedicado e pelas valiosas contribuições preciosas fornecidas durante todo o processo.

RESUMO

Neste trabalho, objetiva-se realizar uma análise dos contos “A morte do funcionário” (1883) de Anton Tchêkhov e “Olhos d’água” (2014) de Conceição Evaristo à luz do conceito formalista de estranhamento. Inicialmente os contos são examinados separadamente para depois estabelecermos pontos de convergência e de divergência. Para isso, é elaborada uma necessária síntese sobre os formalistas russos e o conceito de estranhamento como um dos recursos para reavivar a escrita. Adiante, é feita a análise dos contos, seguida da comparação literária dos dois contos que são de séculos distintos, de autores de culturas diferentes e com técnicas literárias semelhantes para propósitos particulares. Assim, é observada a versatilidade do estranhamento, como ele se adapta e se expressa de maneiras variadas, proporcionando experiências únicas em cada contexto. Dessa forma, independentemente das diferenças iniciais nas abordagens literárias dos dois autores e dos propósitos que eles tinham utilizando o mesmo procedimento, o presente trabalho revelou pontos de convergência poéticos e estilísticos, enriquecendo a compreensão geral sobre suas obras e sua escrita.

Palavras-chave: Literatura russa; Literatura comparada; Formalismo; Estranhamento; Chklóvski; Conceição Evaristo; Tchêkhov.

ABSTRACT

In this work, the objective is to carry out an analysis of the short stories “The death of a government clerk” (1883) by Anton Chekhov and “Olhos d’água” (2014) by Conceição Evaristo in the light of the formalist concept of estrangement (or *ostranenie*). Initially, the short stories are examined separately and then we establish points of convergence and divergence. For this purpose, a necessary synthesis is elaborated on the Russian formalists and the concept of estrangement as one of the resources to revive writing. Then, the analysis of the short stories is carried out, followed by the literary comparison of the two short stories that are from different centuries, by authors from different cultures and with similar literary techniques for particular purposes. Thus, the versatility of estrangement is observed, how it adapts and expresses itself in different ways, providing unique experiences in each context. Therefore, regardless of the initial differences in the literary approaches of the two authors and the purposes they had using the same procedure, the present work revealed poetic and stylistic points of convergence, enriching the general understanding of their works and their writing.

Keywords: Russian literature; Comparative literature; Formalism; Shklovsky; Estrangement; Conceição Evaristo; Chekhov.

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Formalismo	3
3. Estranhamento	5
4. Sobre os autores	11
4.1- Anton Tchékhov	11
4.2- Conceição Evaristo	12
5. Análises dos contos	14
5.1- “A morte do funcionário” de Anton Tchékhov	14
5.2- “Olhos d’Água” - Conceição Evaristo	21
6. Considerações finais	28
7. Referências	33

1. Introdução

Antes de tudo, a ideia de trabalhar estranhamento em "A morte do funcionário" de Anton Tchêkhov surgiu enquanto eu ainda me encontrava no segundo período da universidade para um seminário da disciplina "Cultura e civilização russa I" ministrada pela professora substituta Dra. Susana Fuentes. Lembro de como fiquei encantada com as aulas sobre estranhamento em Gógol e me impressionou a possibilidade e a quantidade de coisas que deixamos passar pelo nosso cotidiano sem que nos toquem. No período seguinte, nós duas fizemos um projeto de pesquisa sobre o mesmo tema que foi apresentado na Semana de Integração Acadêmica da UFRJ¹ por mim. Susana, porém, teve seu contrato encerrado logo em seguida e o projeto não teve mais andamento.

Bem depois, já no oitavo período, cursei a disciplina "Literatura brasileira II - Ficção" ministrada pelo professor Dr. Aduari Bastos, na qual ele deu liberdade aos alunos para que escolhessem um conto ou romance para trabalhar ao longo do curso. Novamente me apeguei ao conceito de estranhamento, mas dessa vez escolhi "Olhos d'água" de Conceição Evaristo para fazer um seminário e um ensaio como trabalhos avaliativos da disciplina. Assim, consegui entender mais o conceito, ao passo que analisava mais uma aplicação dele.

Porém, me vi tentada a juntar as duas experiências para entender melhor as estruturas dos contos e o uso do estranhamento como ferramenta de submersão no texto. Para isso, a Dra. Priscila Nascimento Marques aceitou ser minha orientadora neste trabalho de monografia, com o objetivo de analisar os contos à luz do estranhamento de forma mais profunda separadamente e depois juntá-los para definir suas divergências e semelhanças. Assim, propomos uma comparação literária entre dois contos de séculos distintos, de autores de culturas diferentes, mas que, como pretendemos demonstrar neste trabalho, fazem uso de um mesmo procedimento, ainda que aplicado a propósitos distintos: "A morte do funcionário" (1883) de Anton Tchêkhov é analisado junto a "Olhos d'água" (2014).

Com isso, pudemos embasar nossas ideias a partir de uma revisão teórica sobre o formalismo russo através da análise de Eikhenbaum, de maneira que ficasse claro no trabalho a importância da abordagem científica na literatura. Assim, com os métodos de análise baseados na forma, compreende-se a relevância da introdução dos novos conceitos como o

¹ Link do caderno de resumos do evento disponível nas referências.

estranhamento, originalmente concebido por Viktor Chklóvski, tanto para o século XIX quanto para os dias atuais.

Adiante, explicitamos o conceito de estranhamento, como um procedimento que permite não apenas desautomatizar a linguagem e ampliar a experiência estética do texto, mas renovar a percepção do leitor, conforme ressignifica o objeto estranhado. Posteriormente, será apresentado um panorama sobre a vida e a obra de cada autor, seguida da análise dos seus contos selecionados de forma separada, para serem comparados nas considerações finais.

2. Formalismo

Surgido entre 1914 e 1915, o Formalismo Russo foi um movimento de teoria literária que rompeu completamente com as vias de análise já existentes na Rússia. Originando-se do Círculo de Moscou fundado por estudantes da Academia de Moscou, esse grupo de pesquisa já tinha características relevantes do esboço do movimento formalista como o emprego da linguística para o estudo da poética. Sua formação resultou na publicação de *A ressurreição da palavra* de Viktor Chklóvski (1914) e *Poética* de Óssip Brik (1916) e também na criação da OPOIAZ (Associação para o Estudo da Linguagem Poética) em 1917. A OPOIAZ, por sua vez, focou seus estudos na análise formal da linguagem poética, além de trabalhar em conjunto com o Círculo de Moscou.²

Como dito anteriormente, os métodos de análise previamente estabelecidos na Rússia são completamente diferentes da proposta dos formalistas russos, pois as abordagens anteriores se baseavam em elementos extraliterários como a biografia do autor e questões sociais vigentes de sua região. Então, enquanto os simbolistas russos continuavam com seus métodos tradicionais que recorriam à historiografia, à metafísica, à psicologia e às demais áreas não literárias, os formalistas buscavam criar uma teoria que não fosse além do texto ao procurar justificativas e soluções para suas problemáticas. Logo, num primeiro momento, consideraram que a literatura era autossuficiente para responder quaisquer questões e análises a serem feitas.

Assim, os formalistas russos inicialmente se interessaram somente pelos elementos literários, ou seja, suas análises eram a respeito da obra pela obra. Isto posto, segundo Roman Jakobson, se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o “processo” como seu único “herói”. Assim sendo, o objeto de estudo dos formalistas passa a ser o processo/a forma. Nessa perspectiva, por acreditar que os fatores externos à obra se interiorizavam e se tornavam elementos de construção pelo autor, o Formalismo buscou focar em “problemas de ritmo, métrica, estilo e composição, acentuando fortemente a diferença entre literatura e vida”³. Além disso, a fase inicial formalista se dedicou, por exemplo, a

² Conforme prefácio de Boris Schnaiderman na obra *Teoria da Literatura: formalistas russos* de 1976.

³ GONÇALVES, 2006, p. 57.

discutir o problema dos sons no verso e distinguir a linguagem poética da linguagem prosaica.

Quando da aparição dos formalistas, a ciência acadêmica que ignorava inteiramente os problemas teóricos e que utilizava frouxamente axiomas envelhecidos tomados de empréstimo da estética, da psicologia e da história, perdera a tal ponto a sensação de objeto de estudo que sua própria existência tornara-se ilusória. (EIKHENBAUM, 1970, pág. 7)

Entretanto, a fim de que tivessem uma teoria que analisasse a obra com base em seu caráter intrínseco e seus fatos, os formalistas russos se opuseram veementemente ao uso da poética de forma subjetiva. Por isso, o formalismo começou a se destacar através da dialética, pois os artistas se revolucionaram contra a corrente simbolista para “tomar” a poética deles, que era utilizada, de modo geral, para fins estéticos e filosóficos.

O que nos caracteriza não é o formalismo enquanto teoria estética, nem uma metodologia representando um sistema científico definido, mas o desejo de criar uma ciência autônoma literária a partir das qualidades intrínsecas do material literário. Nosso único objetivo é a consciência teórica dos fatos que se destacam na arte literária enquanto tal. (EIKHENBAUM, 1970, p. 5)

Nesse cenário, devido à transferência do objeto da análise literária da época, além das duras críticas que os teóricos formalistas receberam em seus trabalhos, o nome Formalismo Russo foi entendido por alguns de seus membros como “uma espécie de falácia ou termo pejorativo, criado pelos opositores desta teoria”.⁴ Apesar disso, suas obras foram bem recebidas pelos acadêmicos, pois eram mais concretas em sua natureza por proporem uma investigação da literatura como ciência, enquanto os demais estudiosos utilizavam outras ciências para lidar com questões literárias.

Dentre os principais teóricos formalistas relevantes para este trabalho, estão o crítico literário Viktor Chklóvski (1893-1984) e o linguista Roman Jakobson (1896-1982). O primeiro, Chklóvski, será abordado no próximo tópico. Já Roman Jakobson, que é dos grandes difusores da linguística estrutural, define que “o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a literatúrnost, isto é, o que faz de determinada obra uma obra literária”.⁵ Segundo Selner e Ludwig (2019), literatúrnost, traduzida para o português como literariedade, é entendida como a qualidade própria de uma obra literária, que era justamente o objeto de investigação dos formalistas.

⁴ CEIA, 2009, s/p.

⁵ JAKOBSON, 1921 apud TODOROV, 2006, p. 30.

3. Estranhamento

Em seu ensaio “A ressurreição da palavra”, de dezembro de 1913, Chklóvski afirma que o destino das obras dos antigos artistas da palavra é o mesmo que o destino da própria palavra: ambas deixam de ser vistas e passam a ser apenas reconhecidas, uma vez que perfazem o caminho da poesia à prosa. Além disso, em seus manuscritos da palestra “O lugar do futurismo na história da língua” (apresentação que originou o artigo “A ressurreição da palavra”), é clara a sua mensagem: “Virar o quadro para ver as tintas, ver como o artista enxerga a forma, não a narrativa. A palavra está ligada ao hábito, é preciso torná-la estranha para que ela esbarre na alma, para que ela interrompa. [...] Devolver à palavra o rosto e a alma.”⁶

Além disso, também critica o fato de que, na Avenida Niévski (uma das principais e mais movimentadas ruas de São Petersburgo desde o século XIX), há um edifício que, apesar de nitidamente aparentar estar desmoronando devido à sua estrutura apresentar espaçamentos laterais e arcos se apoiando em pilares, não é admirado pelos transeuntes e nem os impressiona. Entretanto, ele dá ênfase no quanto “esse absurdo arquitetônico” não é causado pela falta de talento do arquiteto, mas pela mesma ausência de vivência, da mesma forma que acontece, na linguagem, com os epítetos. Ainda que, para Chklóvski, o uso de epítetos possa tornar a linguagem mais intensa e interessante, seu uso excessivo pode torná-la monótona, pois o texto perde a expressividade que teria se essa técnica literária não fosse banalizada: “(...) Vivificada pelo epíteto, a palavra se tornou novamente poética. O tempo passou e o epíteto deixou de ser vivenciado, por ter, mais uma vez, se tornado habitual. O epíteto também passou a ser empregado por hábito, por força de tradições escolares e não de um senso poético vivo.”⁷ Por isso, os escritores devem encontrar novas formas de descrever objetos e experiências para tornar a linguagem mais vívida para o leitor.

A partir do ensaio de “Arte como procedimento”, esse processo de ressignificação de seres e objetos é nomeado por Chklóvski como *ostranênie*. Entretanto, ainda não há um

⁶ CHKLÓVSKI, 1990, p. 486-487 apud MEI; MARQUES; TOLEDO, 2020, p. 208.

⁷ CHKLÓVSKI, 2020, p. 212.

consenso quanto a tradução desse termo russo para o português. Assim, David G. Molina, por exemplo, cita em nota de rodapé à sua tradução de “Arte como procedimento” a opção pela palavra “estranhalização” para reproduzir a distorção presente no termo original, porém optou por manter o termo escrito em russo, assim como faz Alexandra Berlina, tradutora e comentadora da obra de Chklóvksi para o inglês. Já neste trabalho, optamos por utilizar tanto o termo original em russo quanto “estranhamento”, por acreditarmos que o termo em português conversa com outras áreas de estudo além da literária e, por isso, limitá-lo ao original reduziria a interação multidisciplinar e a acessibilidade do material.

Em suma, é notório que, em seu primeiro ensaio, *A ressurreição da palavra*, Chklóvski preza que os artistas mudem sua visão sobre a palavra por acreditar que ela não está mais sendo vista em si mesmo, mas apenas como referência a um objeto exterior. Nessa linha de pensamento, é importante salientar que, em seu ensaio *Arte como procedimento* (1917), define e diferencia a linguagem poética da linguagem prosaica se opondo à fala de Ovsíánniko-Kulikóvski de que “A poesia é um modo especial de pensar: um pensamento por imagens”, o qual “permite certa economia de esforços mentais, uma ‘sensação de relativa leveza do processo’, e o reflexo dessa economia é o sentimento estético”.⁸ Contrário a essa ideia, o formalista estabelece que existe a imagem prosaica, que é a forma cotidiana, prática, automatizada de pensar, e a imagem poética, na qual se intensifica uma impressão sobre um objeto ou situação.

Verifica-se que há uma tendência de economia de energia para a realização de processos repetitivos, isto é, o cérebro humano e animal, adulto e infantil, é programado para agrupar objetos já vistos anteriormente em um local de conhecimento prévio, sem que exista a necessidade de uma nova reação àquela coisa. Assim, somente novos objetos e situações têm importância suficiente para que o cérebro se demore analisando-os e conhecendo-os.

Caso essa tendência não existisse, seria comum que passássemos várias horas por dia absorvendo toda a informação que nos cerca, pois, se em uma casa já existe uma centena de itens para se observar e isso em si nos prenderia atenção, é fácil imaginar que andar todos os dias por uma rua movimentada como a Avenida Niévski demandaria muita energia para processar todas as vezes a quantidade de coisas que acontecem ao mesmo tempo sem que se tenha conhecimento prévio do que elas são e de como estão dispostas. Por isso, o cérebro

⁸ CHKLÓVSKI, 2019, p.154.

trata como irrelevante a maior parte das coisas que já foram vistas em outras ocasiões para poupar energia e a gasta focado em novidades.

Vale ressaltar que esse recurso é mais generalizado em cérebros humanos adultos do que no cérebro de crianças e de animais, pois é comum e mais frequente que eles tenham curiosidade sobre um objeto que já faz parte de sua rotina. “Com três anos a criança tem capacidade de falar, compreender e fazer sinais quase como os adultos. Inicia a fase dos “porquês”, perguntando e demonstrando curiosidade sobre tudo. A criança (...) identifica e nomeia objetos de uso cotidiano”.⁹ Essa perspectiva de que crianças e animais encaram o cotidiano com um olhar mais atento será exemplificada mais adiante nos contos “Gricha”, de Anton Tchékhev, e “Kholstomér”, de Liev Tolstói.

O conto *Gricha* (1886) de Tchékhev narra como uma criança que não saía de dentro de sua casa encara um simples passeio em uma avenida. Por não ter contato com o lado externo de casa, o universo de Gricha se resumia a um “mundo quadrangular, onde, num dos cantos, fica sua cama, noutro, o baú da babá, no terceiro, uma cadeira e, no quarto, um velador sob uma imagem.”¹⁰

Dessa forma, devido a essa vivência limitada, ao caminhar pela avenida acompanhado de sua babá, ele se revela muito atento ao movimento de pessoas, animais e à frenética sequência de acontecimentos da vida urbana, enquanto o mundo ao seu redor é convertido por seu olhar inexperiente. Um claro exemplo de como o olhar de Gricha modifica sua experiência para com seres que seriam comuns e facilmente ignorados por outras pessoas está a seguir:

De repente, ouve umas pisadas terríveis... Caminha ritmadamente pela avenida, bem na sua direção, uma multidão de soldados de rostos vermelhos e com *vassouras de banho* seguras na axila. Gricha fica todo frio de horror e lança um olhar interrogador para a babá: não será perigoso? Mas a babá não foge, nem chora, quer dizer que não há perigo. Gricha acompanha os soldados com os olhos e começa a marchar no mesmo ritmo. (TCHEKHOV, 2011, p. 142, grifo nosso)

O trecho evidencia a desconfiança e curiosidade de Gricha em relação à marcha de soldados, que até então nunca tinha sido presenciada pela criança. Em um primeiro momento, é interessante notar como as armas dos soldados são convertidas para “vassouras de banho”, uma vez que a presença delas é recorrente na vida de qualquer criança russa. Dessa maneira, a similaridade da cor verde e do formato das duas facilita a associação de Gricha, que aproxima o objeto de acordo com sua bagagem de mundo para a sua compreensão. Esse

⁹ PINTO, 2016, p. 9.

¹⁰ TCHEKHOV, 2011, p. 141.

mecanismo de substituição (ou definição) de um objeto de conhecimento comum é bastante utilizado para fomentar o estranhamento nos leitores e será mais exemplificado ao longo deste trabalho.

Em um segundo momento, é possível observar que Gricha, por não saber identificar se os soldados são perigosos ou não, busca o olhar de sua babá para que ela decida por ele. Esse fato também é repetido em: “E o mais *estranho* e absurdo de tudo são os cavalos. Gricha olha para suas pernas, que se movem, e não consegue compreender nada. Olha para a babá, esperando que resolva sua situação de perplexidade, mas ela permanece calada.”¹¹

Como a babá é uma adulta e provavelmente já assistiu desfiles de militares, tendo presenciado dezenas de soldados e cavalos anteriormente, já era esperado que a presença deles não a surpreendesse. Assim, é notório que a criança entende que seu olhar é desprovido de vivência e procura segurança em um olhar mais calejado pelo tempo e pela rotina.

Não obstante, para nós, o ponto alto do conto “Gricha” é o quanto são diferentes os olhares da criança e da babá para os que os cercam e isso explicita exatamente a diferença entre os conceitos de automatização e o estranhamento. Da mesma forma, em “Arte como procedimento”, Chklóvski aborda a importância da arte na desconstrução da nossa percepção automatizada do mundo, tornando as coisas familiares estranhas novamente, para que possamos voltar a experienciar as coisas de forma consciente.

Para isso, ele destaca que os artistas precisam buscar novas formas de expressão e evitar cair na repetição e no automatismo, uma vez que o estranhamento não deve ser visto apenas como um princípio estético, mas sim como uma forma de renovar e estimular a criatividade na arte. Para ele, o estranhamento deve ser usado como uma ferramenta para alcançar a renovação e a criatividade na arte. Portanto, se um mecanismo artístico estiver apenas reproduzindo algo que já foi feito antes, sem trazer qualquer inovação ou renovação, Chklóvski discordaria que esse mecanismo esteja em consonância com o estranhamento, mas a favor da lei da economia de energia.

Dessa maneira, é notório o quanto o olhar sensível de Gricha, ao observar as coisas e pessoas ao seu redor, é um elemento importante para a literatura por sua capacidade de estranhar o ambiente e provocar o leitor a estranhar junto com ele. Ao desautomatizar a percepção do mundo (utiliza outro nome para as armas dos soldados; não entende as pernas dos cavalos; um simples passeio passa a ter uma grande quantidade de informações relevantes em um curto espaço de tempo e faz a criança estranhar tantos elementos que, ao

¹¹ TCHEKHOV, 2011, p. 142, grifo nosso.

final do dia, fica agitado e febril), Gricha nos mostra uma nova perspectiva sobre a realidade, que é capaz de enriquecer a nossa experiência com a leitura e nos levar a refletir sobre o nosso próprio olhar.

Outro exemplo de estranhamento, utilizado pelo próprio Chklóvski em seu ensaio, é o conto Kholstomér de Liev Tolstói. O comentário de Chklóvski se baseia no fato de que a narrativa é feita a partir do ponto de vista de um cavalo. Por isso, há reflexões no conto que não seriam feitas em um discurso de um humano em seu cotidiano, como no próprio exemplo que Chklóvski destaca:

[...] as pessoas não se orientam na vida pelas ações, mas pelas palavras. (...) Palavras consideradas muito importantes pelas pessoas são ‘meu’, ‘minha’, que aplicam a diversas coisas, criaturas e assuntos, até a terras, a pessoas e a cavalos. Combinaram que, para cada coisa, só uma pessoa pode dizer ‘meu’. E, nesse jogo combinado entre elas, quem diz ‘meu’ sobre o maior número de coisas é considerado a pessoa mais feliz. Por que é assim eu não sei; mas é assim. Passei muito tempo tentando explicar isso por alguma vantagem direta que tivessem; mas esse esforço não deu em nada. Muitas pessoas que, por exemplo, me chamavam de ‘meu cavalo’ não montavam em mim, quem montava em mim eram outras, bem diferentes. Quem me dava comida também não eram elas, mas outras pessoas. Quem me tratava bem também não eram elas, as que me chamavam de ‘meu cavalo’, mas os cocheiros, os ferradores e pessoas estranhas em geral. (...) Existem pessoas que chamam a terra de ‘minha’ e nunca viram essa terra, nunca foram lá. (...) Existem pessoas que chamam as mulheres de ‘minha mulher’ ou ‘minha esposa’, mas essas mulheres vivem com outros homens. (TOLSTÓI apud CHKLÓVSKI, 2019, p. 164)

Conforme dito, essa reflexão sobre a propriedade privada foi feita de acordo com o ponto de vista do cavalo e, por isso, é esperado que ele pondere sobre instituições e questões sociais que são comuns para os humanos, mas que são inexistentes em sua vivência e organização. Porém, por ser completamente habitual que nós, humanos, façamos uso do pronome possessivo como forma de nos garantir benefícios, poder e manutenção de uma hierarquia social, um estranhamento atinge o leitor, que certamente não reflete diretamente sobre como nos apropriamos de coisas e seres para benefício próprio, mesmo quando não vamos usufruir da maneira adequada.

Com isso, em "Arte como Procedimento", Chklóvski problematiza que a leitura que conduz a mente ao conceito desejado pela via mais fácil seja utilizada na linguagem poética. Por essa razão, Chklóvski defendeu o procedimento de *ostranênie* como um dos recursos para reavivar a escrita (ressuscitar a palavra), a leitura e/ou a própria maneira de olhar para o mundo.

Dessa forma, para Chklóvski, o estranhamento era uma técnica literária que permitiria que o texto fosse visto sob uma nova luz, tornando-o mais interessante e instigante para

aqueles que o lerão. Então, ao desfamiliarizar objetos e eventos cotidianos e apresentá-los ao leitor de uma forma diferente, o estranhamento criava um efeito de surpresa e, assim, provocava uma reavaliação das nossas percepções, gerando uma reconexão com o objeto estranhado. Ou seja, o estranhamento ocorre quando a arte desafia a percepção habitual e familiar do mundo, criando um novo modo de ver e sentir as coisas. Isso pode ser alcançado através do uso de procedimentos como a linguagem figurativa, a distorção do tempo e do espaço e a ruptura com as expectativas do leitor ou espectador (a mais frequente).

É assim, transformando-se em nada, que a vida desaparece. A automatização devora objetos, roupas, móveis, sua esposa e o medo da guerra. (...) O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra. A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de ostrarêníe dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte. (CHKLOVSKI, 2019, p. 161-162)

Pelo trecho acima, é possível observar que Chklóvski baseou suas ideias de “Arte como procedimento” em parte nas teorias literárias de Liev Tolstói (1828-1910) e se opôs às ideias do linguista Aleksandr Potebniá (1835-1891). Potebniá mantém a definição simbolista de que “Arte é pensamento por imagens”, reforçando a ideia de que o propósito da arte é nos ajudar a compreender o significado que ela carrega, sem exigir muito esforço da parte do leitor para que se chegue a uma compreensão. Chklóvski, por outro lado, discorda, pois não acreditava que a arte devia ser objetivada como um meio de transmitir uma mensagem ou comunicar informações, mas sim que arte deveria ser vista como um fim em si mesmo, além de que a linguagem utilizada deve ser construída de maneira que torne o leitor consciente da própria leitura para que não tenha uma experiência passiva e/ou entediada.

Tolstói, por sua vez, é citado positivamente por Chklóvski por utilizar a linguagem como ferramenta para despertar o leitor e sensibilizá-lo quanto a questões que não o comoveriam se não estivessem em evidência. Por isso, além de usar exemplos das obras “Kholstomier”, *Guerra e Paz*, *Ressurreição* e *Sonata Kreutzer* de Tolstói como referência em seu ensaio, o formalista também se baseia na ideia de que “Se toda a vida complexa de tanta gente se passa inconscientemente, é como se essa vida não tivesse existido”¹². Com isso, essa percepção torna a vida mais vívida, já que “ostranêníe pode tornar estranho o habitual, mas

¹² TOLSTÓI apud CHKLÓVSKI, 2019, p. 161.

faz isso de uma maneira emocionalmente reconectiva em vez de desconectiva”. (BERLINA, 2020, p. 52, tradução nossa)

4. Sobre os autores

4.1- Anton Tchékhev

Anton Tchékhev nasceu em 29 de janeiro de 1860 em Taganrog, na Rússia. Foi um médico, dramaturgo e escritor, considerado um dos maiores expoentes da literatura mundial. Mesmo tendo alcançado grande sucesso em sua carreira literária, ele trabalhou duro desde jovem para ajudar sua família financeiramente. Além disso, apesar de ter se destacado como escritor, ele nunca deixou de lado sua formação em medicina e se dedicou a prestar cuidados médicos para pessoas necessitadas em sua região.

Seu sucesso teve origem na publicação de seus primeiros contos em jornais locais. Rapidamente, ele ganhou fama como um escritor de prosa curta. Entre suas obras mais populares, podemos destacar os contos "A Dama do Cachorrinho", "O Bebê de Uma Vampira", "A Estepe" e as peças teatrais "A Gaivota", "O Tio Vânia", "As Três Irmãs" e "O Jardim das Cerejeiras".

Suas histórias são conhecidas por sua abordagem realista à ficção, na qual ele retrata a vida cotidiana dos russos com precisão vívida, muitas vezes sem um julgamento moral explícito. Também é reconhecido pela ambiguidade existente no fim dos seus de seus contos, devido à ausência de conclusão arbitrária, e pela profundidade psicológica de seus personagens. A ironia é presente com frequência e muitas vezes ela apresenta situações cômicas e ilógicas, permeando suas obras com um senso de humor sutil e refinado. Tchékhev frequentemente utiliza a ironia para criticar a sociedade russa e também para tratar de temas sérios, como a doença e a morte, de uma forma que não é só trágica, mas também cômica.

Apesar de sofrer com tuberculose desde sua juventude, ele continuou sendo um ativista social, visto que foi responsável por uma série de realizações notáveis, tais como a criação de clínicas especializadas em tratamento de doenças de pele, a construção da primeira estação biológica na península da Crimeia, a coleta de livros para a biblioteca da prisão na ilha Sacalina e a organização de um Museu de Pintura e Belas-Artes na cidade de Taganrog. Entretanto, em 1904, devido às complicações da tuberculose, Anton Tchekhov faleceu prematuramente aos 44 anos, sendo assim uma grande perda para a literatura mundial.

4.2- Conceição Evaristo

Já Conceição Evaristo é uma escritora brasileira nascida na favela do Pindura Saia, em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 29 de novembro de 1946. Antes de sua carreira literária ter início em 1990, quando publicou o livro de poemas *Ponciá Vicêncio*, ela trabalhou como empregada doméstica e como professora em escolas públicas.

Desde então, lançou diversos livros de poesia e prosa, que abordam temas como racismo, violência, exclusão social e feminismo, entre os quais se destacam *Becos da Memória* (2006), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos D'Água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecidoças* (2016). A literatura de Conceição Evaristo é caracterizada por uma linguagem poética forte e expressiva que utiliza elementos da oralidade e da cultura popular. Em suas obras, é possível perceber uma riqueza de metáforas e simbolismos que contribuem para aumentar o poder emocional sobre os leitores.

Além disso, suas histórias constroem um retrato poético e literário das experiências de pessoas marginalizadas e oprimidas na sociedade. Assim, devido à originalidade de suas narrativas, ela já recebeu diversos prêmios literários, incluindo o Prêmio Jabuti em 2015 e o Prêmio Biblioteca Nacional em 2017. Nessa perspectiva, a escrita de Evaristo é comprometida com a realidade social e política do Brasil, com o objetivo de dar voz a quem geralmente não é ouvido e o faz por meio do termo *escrevivência*, que, criado pela autora, é: “um jogo com o vocabulário e as ideias de escrever, viver, se ver.”¹³

Ela utiliza esse termo para descrever a sua própria experiência de escrita e enfatizar que a sua escrita não é apenas uma questão de técnica literária, mas uma expressão de sua vivência enquanto mulher negra e periférica no Brasil. Dessa maneira, escrevendo sob a perspectiva de sua vida e a de povos marginalizados por meio da *escrevivência*, suas narrativas têm o símbolo de resistência por incluir e dar protagonismo às mães negras na literatura, que foram silenciadas por séculos.

Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha. (EVARISTO, 2020, p. 35)

¹³ Retirado do capítulo escrito por Conceição Evaristo no livro *Escrevivência: a escrita de nós* de 2020, p. 59.

Em vista disso, pode-se relacionar com a própria vida de Conceição Evaristo, que, ao falar no livro “Escrevivência: a escrita de nós” sobre a sua motivação para escrever desde sempre, relembra:

Tínhamos de escrever composições com os seguintes títulos: “Um passeio na fazenda de meu tio”, “Minha festa de aniversário”, “Meu presente de Natal”. As solicitações para essas escritas fugiam à minha experiência, mas eu inventava. Ficcionizava somente a partir do desejo, inventava para escapar daquilo que me era interdito. (EVARISTO, 2020, p. 33)

Logo, a autora desde pequena escrevia como um modo de aguentar tudo que passava. Como suas palavras eram sua forma de suportar a realidade, a escrita a salvou. Dessa maneira, entende-se que a escrita também é um meio de resistência em sua vida, assim como é a única maneira pela qual muitos de nós obtemos nosso ar diante do cotidiano mórbido.

5. Análises dos contos

5.1- “A morte do funcionário” de Anton Tchékhov

No conto de Anton Tchékhov publicado pela primeira vez em 1883, “A Morte do Funcionário”, Ivan Tcherviakov era apenas um oficial de justiça que assistia à uma peça de teatro sem preocupações. Mas tudo mudou quando abaixou seus binóculos para espirrar e acabou molhando a careca do general civil Brizjalov, que pareceu não se importar muito com o acontecimento e continuou a assistir a peça de teatro.

Mesmo no primeiro parágrafo do conto, Tchékhov já inicia uma quebra de expectativa do leitor ao utilizar a metalinguagem, cortando o texto no meio para comentar sobre o hábito dos escritores de abrir o ápice da história com as mesmas palavras. Depois disso, continua o texto com naturalidade, como se não tivesse interrompido-o para concordar com sua própria observação: “Mas, de repente... Nos contos, este *mas, de repente* aparece muitas vezes. Os autores têm razão: a vida é tão cheia de coisas inesperadas! Mas, de repente, seu rosto enrugou-se (...)”¹⁴

Logo após, mais uma vez quebra as expectativas criadas por meio da sequência de expressões faciais e corporais de Tcherviakov, pois a tensão da cena é quebrada quando se sinaliza de que se trata de apenas um espirro: “Mas, de repente, seu rosto enrugou-se, os afastou binóculo, olhos contraíram-se, parou respiração.. inclinou-se e.. atchim!!! Espirrou, conforme estão vendo”.¹⁵ Além disso, a precisão de detalhes na descrição do espirro é utilizada de forma cômica, já que é esperado que o leitor imagine a contração facial feita pelo funcionário. Na síntese dessa cena, Tchékhov inesperadamente se dirige ao leitor utilizando a quebra da ilusão referencial. Assim, é rompida a barreira da ficção, de maneira a diminuir o distanciamento entre o narrador e o leitor, já que dialogam diretamente.

Como visto anteriormente, Tchékhov inicia o texto classificando as pessoas de acordo com a posição que se encontram na sociedade e agora reforça isso: quando menciona que mesmo as autoridades, como chefes de polícia e conselheiros privados podem espirrar, além de estar normalizando o espirro, ele também está sugerindo que há uma diferença de status entre as pessoas, onde é mais aceitável que um mujique espirre do que um conselheiro privado. Assim, o autor enfatiza o quanto é comum e liberado espirrar para depois contrastar com a relevância que o espirro toma na história.

¹⁴ TCHEKHOV, 2011, p. 25.

¹⁵ Ibidem.

Espirrou, conforme estão vendo. Não é proibido espirrar, seja quem for onde for. Espirram os mujiques, os chefes de polícia e, às vezes, os próprios conselheiros-privados. Todos espirram. Tcherviakóv não ficou sequer encabulado, enxugou-se com o lençinho e, como pessoa educada, espiou ao redor, para ver se havia incomodado alguém com seu espirro. Chegou-lhe então a vez de ficar perturbado. Viu que um velhinho, sentado na frente, na primeira fileira, enxugava meticulosamente a calva e o pescoço com luva, murmurando algo. E Tcherviakóv reconheceu, naquele velhinho, general civil Brizjalov, do Departamento da Viação.
— Eu molhei! — pensou Tcherviakóv. — Não meu chefe, mas, apesar de tudo, não fica bem. Devo desculpar-me. (TCHEKHOV, 2011, p. 26)

É interessante salientar que, a princípio, o funcionário não havia se constrangido. Somente após perceber que um chefe de departamento, que nem sequer é chefe de seu departamento, foi atingido pelo espirro, Tcherviakóv entra em ação com seus pedidos de desculpas. Mais uma vez, Tchekhov reforça a hierarquia de patentes.

— Desculpe, Vossa Excelência, eu o borrifei... foi sem querer...
— Não faz mal, não tem importância...
— Perdoe-me, pelo amor de Deus... Realmente, foi querer!
— Ah, sente-se, por favor! Deixe-me ouvir a música!
Tcherviakóv ficou perturbado, sorriu estupidamente e pôs-se a olhar para o palco. Mas, por mais que olhasse, não sentia a primitiva bem-aventurança. Começou a atormentar-se de inquietação. No intervalo, aproximou-se de Brizjalov, caminhou um pouco para um lado e outro, perto dele, e, vencendo finalmente a timidez, balbuciou:
— Eu o borrifei, Vossa Excelência... Desculpe... Com efeito... eu... não é que...
— Ah, não se preocupe... Eu até já esqueci e o senhor está sempre falando nisso! — disse o general e moveu com impaciência o lábio inferior.
"Diz que esqueceu, mas há maldade em seus olhos", pensou Tcherviakóv, olhando desconfiado para o general. "Nem quer falar sobre o caso. Seria preciso explicar-lhe que eu não quis, absolutamente... que se trata de uma lei da natureza. Senão, vai pensar que eu quis cuspir nele. Se não pensar assim agora, chegará a essa conclusão mais tarde!..." (TCHEKHOV, 2011, p. 26)

Nesse trecho, é possível observar a inquietação e constrangimento de Tcherviakóv frente à posição impaciente do general, que deseja encerrar o assunto o mais rápido possível. Em "(...) deixe isso lá... Já tinha me esquecido, e volta o senhor outra vez!"¹⁶, Brizjalov reforça a sua atitude de superioridade e da irrelevância que o incidente teve para ele.

Os leitores provavelmente compartilham a postura de Brizjalov e se irritam com a insistência, repetição e humilhação que Tcherviakóv sofre por causa de um simples espirro. Essa reação é compreensível, uma vez que o comportamento de Brizjalov reflete a hierarquia social injusta e desumana presente na sociedade, mas o comportamento exagerado de Tcherviakóv pode ser interpretado justamente como uma reação ao constrangimento e humilhação que teve que enfrentar depois do incidente do espirro. Essa combinação de

¹⁶ TCHEKHOV, 2011, p. 26.

sentimentos durante a luta pela preservação de sua autoestima e dignidade acabou por desestabilizá-lo emocionalmente.

Além disso, é interessante notar que o autor Anton Tchékhov utiliza esse incidente banal do espirro para causar estranhamento nos leitores, mostrando que algo tão simples pode ter um impacto significativo na vida das pessoas, especialmente em uma sociedade onde a hierarquia social é tão valorizada. O espirro acaba servindo como uma metáfora para as tensões e ansiedades que permeiam as relações interpessoais. Por outro lado, a reação de Tcherviakov, demonstra a frustração e a impotência dos indivíduos que são oprimidos por essa estrutura social.

O funcionário público chateado e consciente de sua posição social se preocupa com o ocorrido e até perdeu a vontade de assistir a peça teatral que antes se mostrava tão interessado a acompanhar pelos binóculos. Nada mais tem a atenção dele, senão o espirro e a possível desaprovação do general. “Tcherviakov ficou perturbado, sorriu estupidamente e pôs-se a olhar para o palco. Mas, por mais que olhasse, não sentia a primitiva bem-aventurança. Começou a atormentar-se de inquietação.”¹⁷

Tal atitude do funcionário nos faz refletir a respeito do tratamento para com outras patentes e classes sociais: se por acaso um mujiqe estivesse sentado em sua frente limpando a cabeça, Tcherviakov teria toda essa insistência em se certificar de que está perdoado? Ele o faz por nojo do espirro e convenção social ou pela dependência de seu salário e medo de patentes superiores?

Em casa, Tcherviakov relatou à mulher a falha cometida. Pareceu-lhe que ela encarou o ocorrido com demasiada leviandade. Teve um susto, mas se acalmou, ao saber que Brizjalov pertencia a outra repartição.

— Mesmo assim — disse ela — você deve ir lhe pedir desculpas. Senão, vai pensar que você não sabe se comportar em público!

— Isso mesmo! Eu já me desculpei, mas ele se portou de modo *estranho*... Não disse uma palavra razoável, sequer. Além disso, não houve oportunidade de conversar. (TCHEKHOV, 2011, p. 26, grifo nosso)

Na história, a esposa de Tcherviakov é mencionada apenas como "жена" ("jená" em russo), que significa “esposa” em português. Essa falta de nome e função social dada à mulher (enquanto o sobrenome e o cargo dos homens sempre foi revelado e evidenciado) é um reflexo da posição subordinada e secundária que as mulheres ocupavam na sociedade russa da época. Além disso, embora a esposa de Tcherviakov não tenha uma participação direta na história, é possível perceber a preocupação dela com a manutenção do emprego do

¹⁷ TCHEKHOV, 2011, p. 26.

marido. Isso é evidenciado pelo fato de que ela não se incomoda tanto com o fato de o general Brizjalov não ser o chefe direto de Tcherviakov. Esse comportamento sugere que a esposa do funcionário é consciente da dependência financeira da família em relação ao trabalho do marido.

Já em relação ao personagem Tcherviakov, é notório que ele é estranho e talvez até mesmo um pouco obsessivo por não aceitar as respostas de Brizjalov, mesmo depois de dois pedidos de desculpas. Essa reação pode ser explicada pelo sentimento de medo e inferioridade que Tcherviakov sentiu durante o episódio. É possível que ele estivesse esperando por algum gesto de igualdade por parte do general, como um aperto de mão, que o fizesse sentir que não estava em apuros. Ou poderia até mesmo estar esperando por uma punição que o fizesse ter certeza de que já foi devidamente tratado e o caso poderia ser encerrado. Mas o mais relevante é que ele estranha a atitude do general e até mesmo a descreve como estranha. Isso permite que o conto seja moldado pelo estranhamento gradual, já que a cada interação com o general, Tcherviakov o estranha cada vez mais e os leitores estranham o protagonista insistente.

— Vossa Excelência! Se me atrevo incomodar Vossa Excelência, é justamente, posso dizer, sob impulso do arrependimento!... Não foi de propósito, o senhor não pode ignorá-lo!

O general fez cara de choro e sacudiu a mão.

— O senhor está simplesmente zombando de mim! — disse, desaparecendo atrás da porta.

"Que zombaria pode haver nisso?", pensou Tcherviakov. "Não se trata de zombaria! É general, mas não pode compreender isto! Se assim é, não me vou desculpar mais perante esse fanfarrão! Diabo que carregue! Vou escrever-lhe uma carta, mas não o procurarei mais pessoalmente! Juro por Deus!". (TCHÉKHOV, 2011, p. 27)

Quando Tcherviakov afirma que escreverá uma carta em vez de se desculpar pessoalmente, Tchekhov está reforçando o tom cômico da narrativa, pois o protagonista já tentou se desculpar diversas vezes sem sucesso. Nessa perspectiva, seu juramento indica que ele está finalmente percebendo que está sendo humilhado sem receber nada em troca. No entanto, mesmo após esse juramento, ainda é feita uma última tentativa de se desculpar pessoalmente, o que aumenta a tensão e o tom cômico da narrativa.

Em outra perspectiva, ao afirmar “É general, mas não pode compreender isto!”¹⁸, Tcherviakov está criticando a hierarquia social e a falta de empatia dos superiores em relação aos subordinados. O general representa a elite privilegiada que muitas vezes não está disposta a ouvir os problemas e preocupações dos que estão em posições mais baixas na hierarquia

¹⁸ TCHEKHOV, 2011, p. 27.

social. Porém, a sua afirmação também traz a noção de que, para ser um general, deve-se estar disposto a ouvir seus subordinados.

Conforme dito anteriormente, a insistência de Tcherviakov em pedir desculpas por ter espirrado acidentalmente na nuca de um general destaca a importância desse evento, que antes era visto como banal. Assim, essa repetição constante causa um estranhamento cômico e gradual tanto para os personagens da história quanto para o leitor, pois a cada pedido de desculpas repetido, o estranhamento é reforçado, intensificando gradualmente a atmosfera de desconforto e aumentando o interesse do leitor na trama. Dessa maneira, é possível dizer que a insistência de Tcherviakov transforma um incidente trivial em algo significativo, e isso é notável tanto para os personagens da história quanto para os leitores.

No entanto, não escreveu aquela carta ao general. Ficou pensando, pensando, mas não conseguiu redigi-la. Foi preciso ir explicar-se pessoalmente, no dia seguinte. — Ontem, eu vim aqui incomodar Vossa Excelência — balbuciou, quando general dirigiu para ele olhar interrogador — mas não foi para zombar do senhor, conforme se dignou a dizer. Eu estava-me desculpando porque, ao espirrar, borrfiei-o... mas, nem pensei em zombaria. Como poderia ousá-lo? Se formos zombar, quer dizer que não haverá, então, qualquer respeito... pelas pessoas... (TCHÉKHOV, 2011, p. 27)

O trecho destacado evidencia que o espirro não foi o principal motivo de estranhamento ou preocupação para Tcherviakov, pois ele se preocupa profundamente com a possibilidade de ser interpretado como alguém que desrespeita o regime e sua hierarquia. Então, ao comparecer vestido com uma roupa de gala para se desculpar com o general mesmo após ter seu pedido de desculpas rejeitado várias vezes, Tcherviakov busca desesperadamente o perdão de Brizjalov para reparar sua própria reputação, por mais que aparentemente ninguém a esteja ameaçando.

Em suma, ele busca não apenas aliviar seu sentimento de culpa, mas também eliminar a possibilidade de ser visto como alguém que não se adequa aos padrões sociais estabelecidos. Com isso, para Tcherviakov, o estranhamento não está no espirro em si, mas na exagerada preocupação com a imagem e reputação pessoal dentro da sociedade hierárquica em que estão inseridos.

O leitor, por sua vez, pode estranhar apenas o comportamento de Tcherviakov ao se desculpar repetidamente pelo espirro, considerando-o exagerado e desnecessário. Assim, sem entender o contexto mais amplo, pode parecer que o espirro em si não é motivo suficiente para toda a preocupação e insistência de Tcherviakov. Portanto, o contexto social e hierárquico é fundamental para compreender o verdadeiro significado por trás das ações

aparentemente exageradas de Tcherviakov, já que o espirro é apenas um ponto de partida para explorar as profundas questões de status, culpa e aceitação em uma sociedade complexa.

— Fora daqui!! — vociferou de repente o general, que se tornara azul e tremia com todo o corpo.

— O quê? — perguntou, num murmúrio, Tcherviakov, empalidecendo de espanto.

— Fora daqui!! — repetiu o general, batendo os pés.

Algo se rompeu na barriga de Tcherviakov. Recuou para a porta, sem ver, sem ouvir coisa alguma, saiu para a rua e caminhou lentamente... Chegando maquinalmente em casa, deitou-se no divã, sem tirar o uniforme de gala e... morreu.(TCHEKHOV, 2011, p. 28)

Esse trecho destaca a fragilidade e a injustiça do sistema hierárquico em que o personagem Tcherviakov está inserido, pois o medo constante de perder seu emprego e ser desonrado pelo general é tão grande que até um espirro inofensivo pode levá-lo à morte. Esse episódio mostra como a opressão e a humilhação podem ter consequências extremas e trágicas para as pessoas submetidas a esse sistema. Assim, pode-se interpretar também que o protagonista o tempo todo estava esperando algum tipo de punição para seu ato considerado ofensivo em uma sociedade que costuma tratar muito bem os ocupantes dos cargos elevados. Então, quando finalmente foi punido, foi andando maquinalmente para casa (como um robô do sistema) e morreu aliviado da pressão de viver com tanta culpa.

Para demonstrar a rigidez do sistema de forma sutil, foi primordial o uso do espirro como elemento central da trama, sendo o objeto que causa estranhamento no leitor, afinal, é uma ação cotidiana tão comum que não costuma chamar atenção, pois muitas vezes espirramos e nem sequer percebemos que praticamos tal ação. Ao destacar o espirro de maneira tão dramática, Tchekhov consegue aumentar a tensão da história, aumenta também o estranhamento causado no leitor e mostra a fragilidade do personagem diante de uma situação banal que acaba o levando à morte. Assim, a repetição constante dos mesmos temas e imagens gera um estranhamento gradual no leitor, enquanto intensifica, também, o estranhamento cômico da narrativa

Com isso, o espirro como objeto de estranhamento cômico foi utilizado como uma forma de criticar a burocracia e a rigidez do sistema, já que pequenas falhas podem ter consequências desastrosas para as pessoas de baixo escalão, como no caso de Tcherviakov. Além disso, fica implícita a noção de que qualquer coisa pode nos tirar do sério e nos matar, até mesmo um espirro. Basta apenas darmos o poder a ele.

Em última análise, um dos elementos que causa um impacto significativo no leitor é o desfecho inesperado do conto, em que o protagonista é morto como resultado de um simples

espirro repentino, mesmo quando o leitor não espera que a preocupação de Tcherviakov seja tão intensa a ponto de lhe custar a vida de forma tão abrupta. Ainda, o autor escolheu não elaborar nem fornecer explicações, apenas informando a morte e concluindo o conto.

Dessa forma, cabe ao leitor interpretar tanto a morte quanto o conto como um todo, de acordo com sua própria visão de mundo, sem que o escritor exerça o papel de juiz de valores. Essa técnica é utilizada por Anton Tchekhov em outros contos também, e ele inclusive incentiva seu irmão a adotar a mesma abordagem, conforme evidenciado em sua carta para Aleksandr Tchekhov: “Parabéns pela estreia em *Nóvoie Vriémia*./ Por que não escolheste um tema sério? A forma é excelente, mas as personagens parecem pedaços de pau, o tema é insignificante. Uma quinta série de ginásio fazia melhor... Pega alguma coisa da vida, de todos os dias, sem trama e sem final.”¹⁹

É notório que essa crítica de Tchekhov pode ser interpretada como uma instrução para refinar a escrita e se concentrar em textos curtos, que retratem a realidade objetiva do cotidiano. Portanto, ao enfatizar a necessidade de explorar aspectos da vida sem tramas e finais pré-determinados, Tchekhov pode estar encorajando seu interlocutor a abordar histórias que retratem situações comuns e universais, sem perder tempo com detalhes supérfluos ou subjetividades desnecessárias, da mesma forma que fez em “A morte do funcionário”.

Nessa perspectiva, em uma carta ao seu editor Aleksei Suvórin, Anton Tchekhov afirma que acredita que o leitor, com sua própria bagagem de mundo e interpretação, será capaz de preencher as lacunas subjetivas, construindo significados e reflexões pessoais a partir da narrativa:

Claro que seria agradável unir a arte com um sermão, mas, para mim, pessoalmente, isso é extremamente difícil, quase impossível, por razões técnicas. Para representar ladrões de cavalos em setecentas linhas, eu tenho, o tempo todo, que falar e pensar no tom deles e sentir à maneira deles, do contrário, se eu inserir a subjetividade, as imagens ficarão borradas e o conto não sairá tão compacto como devem ser todos os contos curtos. Quando escrevo, eu confio inteiramente no leitor, supondo que ele mesmo acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto. (TCHEKHOV, 2007, p. 84)

Sendo assim, Tchekhov busca uma abordagem mais sutil e confia na participação ativa do leitor para completar o conto, deixando espaço para interpretações individuais e evitando assumir o papel de juiz de valores, como afirma: “O artista não deve ser juiz de suas personagens e daquilo que dizem, mas tão-somente testemunha imparcial. (...) Meu papel é

¹⁹ Trecho retirado de uma carta de Tchekhov enviada ao seu irmão Aleksandr Tchekhov em 1887, encontrada no livro *Sem trama e sem final*, na página 41.

apenas o de ter talento, ou seja, de saber diferenciar os testemunhos importantes dos inúteis, de saber iluminar as personagens e falar a língua delas.”²⁰ em carta para Aleksei Suvórin.

5.2- “Olhos d’Água” - Conceição Evaristo

- Estruturando o estranhamento

Em "Olhos d'água" (2016) de Conceição Evaristo, a personagem principal é atormentada pela incerteza sobre a cor dos olhos de sua mãe. Ela teme o que isso possa significar, já que consegue recordar tantos detalhes específicos sobre sua mãe, mas inexplicavelmente se esquece da cor dos olhos que sempre estiveram visíveis, bem diante de seu rosto.

Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma *estranha* pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe? Atordoada custei reconhecer o quarto da nova casa em que estava morando e não conseguia me lembrar como havia chegado até ali. E a insistente pergunta, martelando, martelando. De que cor eram os olhos de minha mãe? Aquela indagação havia surgido há dias, há meses, posso dizer. Entre um afazer e outro, eu me pegava pensando de que cor seriam os olhos de minha mãe. E o que a princípio tinha sido um mero pensamento interrogativo, naquela noite se transformou em uma dolorosa pergunta carregada de um tom acusatório. Então, eu não sabia de que cor eram os olhos de minha mãe?
(EVARISTO, 2018, p. 15, grifo nosso.)

Numa análise preliminar, já no primeiro parágrafo, Evaristo utiliza a estrutura do conto para explorar intensamente o sentimento de angústia da protagonista e suscitando esse mesmo sentimento no leitor. O conto continua com uma sequência de reminiscências sobre a infância da protagonista. A cada momento de nostalgia da recuperado pela filha, surge imediatamente a pergunta inquietante: "Mas de que cor eram os olhos de minha mãe?". Dessa maneira, a repetição dessa pergunta reforça o sentimento intrigante, criando uma conexão entre o leitor e a protagonista na medida em que os dois sentem a angústia aumentando ao longo do conto.

Nessa perspectiva, a estrutura do conto é construída em torno do ciclo de pensamentos da personagem principal (“Entre um afazer e outro, eu me pegava pensando de que cor seriam os olhos de minha mãe”²¹). Então, ao ler o conto, o leitor é levado pela mesma experiência que a filha, uma alternância constante entre nostalgia e estranhamento, de forma

²⁰ Trecho retirado de uma carta de Tchekhov enviada ao seu editor Aleksei Suvórin em 1888, encontrada no livro *Sem trama e sem final*, na página 45.

²¹ EVARISTO, 2016, p. 15.

a contribuir para a sensação de desconforto e curiosidade que o enigma da cor dos olhos desperta. Além disso, a pergunta sobre a cor dos olhos de sua mãe adquire múltiplos significados a cada vez que a filha a formula, gerando, de forma gradual, uma polissemia que aumenta a aflição e o desejo de decifrar esse mistério.

Sempre ao lado de minha mãe aprendi a conhecê-la. Decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também sabia reconhecer em seus gestos, prenúncios de possíveis alegrias. Naquele momento, entretanto, me descobria cheia de culpa, por não recordar de que cor seriam os seus olhos. Eu achava tudo muito *estranho*, pois me lembrava nitidamente de vários detalhes do corpo dela. Da unha encravada do dedo mindinho do pé esquerdo... Da verruga que se perdia no meio da cabeleira crespa e bela... (EVARISTO, 2018, p. 16, grifo nosso)

É interessante observar como a personagem principal de Conceição Evaristo está ciente de que há algo fora do comum em sua incapacidade de lembrar da cor dos olhos de sua mãe. Essa lacuna de memória a deixa desconcertada, especialmente considerando que ela recorda detalhes mais íntimos e superficiais do corpo materno. Por que não se lembraria de uma coisa que viu durante sua vida inteira? Nessa perspectiva, a palavra "estranho" aparece duas vezes na narrativa, fomentando o sentimento de desconforto e curiosidade no leitor, que é mantido em constante expectativa.

Um dia, brincando de pentear boneca, alegria que a mãe nos dava quando, deixando por uns momentos o lava-lava, o passa-passa das roupagens alheias, se tornava uma grande boneca negra para as filhas, descobrimos uma bolinha escondida bem no couro cabeludo dela. Pensamos que fosse carrapato. A mãe cochilava e uma de minhas irmãs, aflita, querendo livrar a boneca-mãe daquele padecer, puxou rápido o bichinho. A mãe e nós rimos e rimos e rimos de nosso engano. A mãe riu tanto das lágrimas escorrerem. Mas, de que cor eram os olhos dela? (EVARISTO, 2018, p. 16)

É perceptível que a Conceição Evaristo utiliza no conto uma linguagem acessível, com termos informais como "lava-lava" e "passa-passa", que, assim como o termo "boneca-mãe", remetem à perspectiva infantil, como se realmente a filha estivesse se lembrando da sua infância e descrevendo da maneira que ela estruturou essas imagens em sua mente. Com isso, nota-se que a autora se preocupa em transmitir uma mensagem afetuosa, pois são detalhes que a filha lembra de forma nostálgica e com carinho, ao mesmo tempo em que se concentra em retratar pessoas reais, já que também menciona anteriormente verrugas e unhas encravadas, destacando a singularidade de sua mãe. Então, a partir disso e das brincadeiras que faziam, pode-se dizer que mãe e filha tinham uma boa relação, o que agrava ainda mais seu esquecimento.

- A pobreza e a reação

Eu me lembrava também de algumas histórias da infância de minha mãe. Ela havia nascido em um lugar perdido no interior de Minas. Ali, as crianças andavam nuas até bem grandinhas. As meninas, assim que os seios começavam a brotar, ganhavam roupas antes dos meninos. Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância. Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida. E era justamente nos dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. (EVARISTO, 2018, p. 16-17)

É notável como, logo no início do conto, podemos identificar diversos elementos que são posteriormente desenvolvidos ao longo das páginas: Evaristo retrata a presença da pobreza tanto na infância da protagonista quanto na de sua mãe como se fosse hereditário e também descreve as brincadeiras que a mãe inventava para amenizar a sensação de fome vivenciada pelas filhas. Além disso, remete à pobreza quando define a casa onde moravam, se referindo a ela como “frágil barraco” que balançava com as fortes chuvas representando o risco iminente de desabar sobre a família de mulheres.

Porém, é interessante o movimento que Evaristo faz para não retratar a ideia da fome de maneira apenas fragilizada e não permitir que o leitor pense que, com a fome, não há outra opção senão o sofrimento. A autora escreve uma reação da mãe para cada um dos fatores anteriores: quando a casa balançava durante as chuvas, a mãe protegia as filhas com seu abraço e rezava à Santa Bárbara enquanto chorava; quando a fome batia à porta, era quando a mãe mais brincava com as filhas.

Às vezes, no final da tarde, antes que a noite tomasse conta do tempo, ela se assentava na soleira da porta e juntas ficávamos contemplando as artes das nuvens no céu. Um viravam carneirinhos; outras, cachorrinhos; algumas, gigantes adormecidos, e havia aquelas que eram só nuvens, algodão doce. A mãe, então, espichava o braço que ia até o céu, colhia aquela nuvem, repartia em pedacinhos e enfiava rápido na boca de cada uma de nós. Tudo tinha de ser muito rápido, antes que a nuvem derretesse e com ela os nossos sonhos se esvaecessem também. Mas, de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2018, p. 17)

Esse malabarismo feito pela mãe afastou os traumas e fez com que os momentos que supostamente seriam lembrados apenas pela tristeza do estômago roncando fossem lembrados de forma positiva pelas brincadeiras ativas com a mãe. Sua presença mascarava a dor, então a mãe compensava a pobreza com o carinho e atenção. Dessa forma, mesmo que a pobreza seja tema recorrente na literatura, ao mostrar a delicadeza e cuidado dessa mãe com suas filhas,

Evaristo faz com que os leitores se envolvam emocionalmente com a história de outra forma, não apenas pela piedade.

- Os resgates ao retornar

E naquela noite a pergunta continuava me atormentando. Havia anos que eu estava fora de minha cidade natal. Saíra de minha casa em busca de melhor condição de vida para mim e para minha família: ela e minhas irmãs que tinham ficado para trás. Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. Mas de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2018, p. 18)

Nesse trecho, temos a dimensão da importância que o passado e suas raízes religiosas continuam tendo em sua vida, apesar da distância. Porém, o que desperta tantas lembranças nostálgicas e provoca uma sensação de inquietação na protagonista é o fato de ela ter dado tanta importância à cor dos olhos de sua mãe, a ponto de deixá-la desesperada por respostas. Então, se ela não tivesse feito a pergunta tantas vezes, estaria seguindo com sua vida fora de sua cidade natal, como fez por tantos anos.

Ao mencionar que entoava cantos de louvor a todas as ancestrais (e não todos os ancestrais), a narradora está reconhecendo e valorizando o legado das mulheres em sua linhagem. Assim, a menção específica às Yabás como "Senhoras" e "donas de tantas sabedorias" reforça a reverência pelas divindades femininas presentes em sua tradição cultural. Por isso, a importância de perceber e enfatizar a presença exclusiva das mulheres na família da narradora e nas divindades reverenciadas está relacionada ao empoderamento feminino, à valorização dos papéis das mulheres na sociedade e à preservação das tradições culturais que celebram a feminilidade.

E foi então que, tomada pelo desespero por não me lembrar de que cor seriam os olhos de minha mãe, naquele momento, resolvi deixar tudo e, no outro dia, voltar à cidade em que nasci. Eu precisava buscar o rosto de minha mãe, fixar o meu olhar no dela, para nunca mais esquecer a cor de seus olhos.

E assim fiz. Voltei, aflita, mas satisfeita. Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser descoberta da cor dos olhos de minha mãe. (EVARISTO, 2018, p. 18)

Já no final do conto, depois de fazer tantos retornos mentalmente a sua infância, sua busca se tornou concreta, uma necessidade a ser cumprida e a filha decidiu realizar o retorno físico: encontrou-se pessoalmente com a mãe para finalmente responder à sua "estranha

pergunta" sobre a cor de seus olhos. Quando a viu, deparou-se com seu sorriso e seus olhos cheios de lágrimas:

E quando, após longos dias de viagem para chegar à minha terra, pude contemplar extasiada os olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi?
Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas, eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face? E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum. (EVARISTO, 2018, p. 18-19)

Por esse trecho, entende-se que ela não se lembrava da cor dos olhos da mãe pois eles estavam sempre cobertos de lágrimas. Por isso, compara as lágrimas dela com as de um rio com suas águas correntezas, já que o rio é calmo e sereno quando visto pelo exterior. Porém, a correnteza forte deixa a água revolta em seu interior. Dessa maneira, suas lágrimas sempre estiveram lá, mas suas ações de resistência foram tão significativas que a filha não se lembrava delas, apenas dos momentos bons.

Além disso, a simbologia do rio e da água é associada à tradição iorubá, em particular à figura de mãe oxum. Assim, quando Evaristo se referiu à Mamãe Oxum, ela estava falando sobre a deusa da água doce que protege os bebês nas religiões candomblé e umbanda. Nelas, é comum que o poder feminino seja representado pela água e por figuras femininas como Yemanjá e Olokun. O encontro e o reconhecimento dos olhos d'água marcam o resgate da religião e, conseqüentemente, o resgate da ancestralidade dessas mulheres negras: a história da protagonista é também a história de todo um povo. Isso nos lembra que um provérbio africano diz: “Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde vens”.²²

Nessa perspectiva, uma fala da própria Evaristo retirada do livro *Escrevivência: a escrita de nós* conversa indiretamente com a abordagem do tema religioso em seu conto: “Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana.”²³

Dessa maneira, entende-se que, além da técnica *ostranênie*, a autora também utilizou seu próprio termo “escrevivência” para expressar sua experiência e vivência como pessoa

²² Retirado do livro *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves, 2006, p. 396.

²³ Retirado do capítulo escrito por Conceição Evaristo no livro *Escrevivência: a escrita de nós* de 2020, p. 30.

brasileira de origem africana. Através desse conceito único, sua escrita transcende fronteiras e proporciona uma oportunidade para os leitores se conectarem não apenas com a autora, mas também com suas próprias histórias e raízes. Assim, ao trazer à tona questões de ancestralidade e pertencimento, Evaristo convida os leitores a se tornarem parte da narrativa, possibilitando uma reflexão profunda e uma compreensão mais ampla de si mesmos. Essa escrevivência se dá pelo estranhamento inquietante presente no conto.

Ainda no trecho anterior, em “pude contemplar extasiada os olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi?”, Conceição Evaristo quebra a quarta parede e conversa com o leitor, trazendo-o para a narrativa, como se estivesse realmente contando a história diretamente para ele. Com isso, além de fazer o leitor experimentar o mesmo estranhamento inquietante mais uma vez, há alguns benefícios ao utilizar essa técnica como a criação de intimidade entre o leitor e a narrativa, autenticidade e estímulo à reflexão, tornando a experiência de leitura mais envolvente e significativa. Nessa perspectiva, Dianne Cristine Rodrigues de Melo tece comentários acerca da subjetividade presente na escrita de Evaristo:

Quando identificamos na escrita do Outro uma semelhança com nosso vivido/sentido ou pelos nossos irmãos ou pelos nossos ancestrais, temos a oportunidade do encontro, da elaboração, do retorno às nossas mais profundas marcas. Nesse contexto, o conceito da Escrevivência inaugurado pela autora quando esta se refere ao seu modo de produção escrita, está impregnado pela sua condição de mulher negra na sociedade brasileira e traz uma ideia de autobiografia, da escrita sobre si mesma. Tem a ver com o fato de que a subjetividade daquele que escreve contamina a sua escrita e ressoa em outros pares como um grito coletivo. Daí a importância da sua obra para a formação de nossa sociedade, principalmente no momento atual onde, infelizmente, o racismo, a misoginia e o feminicídio ainda são cenas diárias das nossas vidas. (EVARISTO apud MELO, 2020, p. 246)

Sucintamente, a protagonista tem lembranças dos acontecimentos, porém desconhece o verdadeiro significado por trás deles. Ela recorda o que viveu, mas está em busca de compreender o verdadeiro sentido de sua própria história e o motor que impulsiona essa busca é o estranhamento. Por isso, quando retorna para encontrar sua mãe, se sente acolhida e resgata esses valores que ainda não haviam sido compreendidos, em consonância com a afirmação de Alexandra Berline de que, ao experienciar o *ostranenie*, ocorre uma espécie de reconexão. Essa declaração diz respeito a todos os objetos que, estranhados, passam a ter outro significado para a pessoa que obteve outro olhar sobre ele. No caso deste conto, o estranhamento inquietante sobre a cor dos olhos da mãe da protagonista é o fio que a conduz a uma jornada de redescoberta do próprio passado e de sua ancestralidade.

Mais adiante, a protagonista é questionada pela sua própria filha quando as duas estão brincando viradas uma de frente para a outra: “Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos?”.

Assim, o impulso emocional central da obra é o estranhamento. No entanto, o desenvolvimento da história revela um padrão cíclico: o passado retorna e projeta-se no futuro. Dessa maneira, o passado retorna e lança projeções para o futuro, à medida que a personagem deixa de ser apenas filha e repete o mesmo movimento com sua própria filha.

6. Considerações finais

Ao longo desta pesquisa, exploramos dois contos de autores de séculos e vivências distintas por meio da literatura comparada em articulação com a teoria formalista do estranhamento. Com isso, nosso objetivo preliminar foi identificar e compreender o impacto desses elementos teóricos na construção narrativa e nas temáticas abordadas em cada um dos textos separadamente. Assim, com base nas análises realizadas, é possível tirar algumas conclusões relevantes.

No princípio, observamos que tanto “A morte do funcionário” (1883) de Anton Tchekhov quanto “Olhos d’água” (2014) de Conceição Evaristo apresentam estruturas narrativas complexas e envolventes explorando a mesma técnica literária. Essa estrutura é marcada por uma repetição constante de um elemento que intriga tanto o protagonista quanto o leitor e, a cada repetição, tem-se mais ênfase, tomando importância que jamais teriam tido se não houvesse o estranhamento gradual sendo construído.

Ambas as histórias apresentam um cuidado meticuloso na construção dos personagens e dos ambientes em que se encontram, oferecendo detalhes minuciosos que enriquecem a experiência do leitor. No entanto, há uma diferença na forma como essa descrição é abordada. Em "A morte do funcionário", essa abordagem detalhada se torna cômica quando Tchekhov descreve de forma precisa e física o espirro. Já em "Olhos d'água", cada descrição minuciosa da aparência de sua mãe e das histórias nostálgicas causa frustração e agonia no leitor, que anseia pela revelação da cor dos olhos da mãe da personagem, deixando-o cada vez mais curioso.

Além disso, podemos observar que os contos abordam temas semelhantes, revelando preocupações compartilhadas, como a relação entre o indivíduo e a sociedade. Em "A morte do funcionário" fica evidente a diferença de status e como isso afeta o indivíduo, podendo até levar à morte devido à pressão excessiva, já em "Olhos d'água", é perceptível o impacto da marginalização de um indivíduo ou raça na sociedade, não apenas neles próprios, mas também nas futuras gerações, que carregam consigo suas origens e lutas.

Ambos os contos também abordam a luta contra as injustiças, pois em "A morte do funcionário", o protagonista reconhece seu papel inferior na sociedade e sua dependência do trabalho, mas mesmo assim confronta repetidamente seu chefe e fica indignado quando este não responde como esperado, revelando uma busca por justiça. Em "Olhos d'água", destacam-se as mães que, apesar das dificuldades da pobreza, persistem em fazer a diferença na vida de suas filhas para evitar que elas experimentem a mesma dor que elas enfrentam.

Dessa forma, embora as histórias se desenvolvam em contextos diferentes, elas compartilham uma preocupação com questões universais e atemporais.

No entanto, também é importante destacar as diferenças significativas entre os contos. Apesar de os dois contos apresentarem um estranhamento trágico que aumenta gradualmente, “Olhos d’água” prioriza o drama e “A morte do funcionário” explora o lado cômico do estranho. Essas escolhas estilísticas influenciam diretamente a atmosfera das histórias e a maneira como o leitor se relaciona com os eventos narrados, embora sempre estejam envolvidos em um estranhamento de um objeto.

Assim, Conceição Evaristo faz a protagonista se sentir estranha por não lembrar da cor dos olhos da mãe, mesmo que se lembrasse de detalhes mais minuciosos ainda, assim, ela se sentiu estranha por causa do objeto estranhado. Tchekhov, por sua vez, não faz o protagonista se sentir estranho por elevar o espirro ao nível máximo de importância, mas ele simplesmente se sente culpado, constrangido e amedrontado por não ter certeza de que suas desculpas foram inteiramente aceitas, então ele se sentiu estranho devido à consequência do objeto estranhado. Dessa forma, os dois estranhamentos não foram construídos de modo semelhante: em “Olhos d’água”, a protagonista despertou de um sono e de repente estranhou o fato de não se lembrar da cor dos olhos da mãe e em “A morte do funcionário”, Tcherviakov abaixou os binóculos, espirrou e seguiu normalmente. Porém, quando percebeu que tinha molhado a cabeça de Brizjalov e que ele poderia ser mal visto socialmente por causa disso, iniciou-se o estranhamento.

Conforme visto anteriormente, Conceição Evaristo e Anton Tchekhov conversam diretamente com o leitor em um certo momento: “E quando, após longos dias de viagem para chegar à minha terra, pude contemplar extasiada os olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi?”²⁴ em “Olhos d’água” e “ Mas, de repente... é muito comum encontrar-se, nos contos, este *mas, de repente*. Os autores têm razão: a vida é tão cheia de coisas inesperadas! Mas, de repente, seu rosto enrugou-se, (...)”²⁵ em “A morte do funcionário”. A diferença notável é que essa estratégia literária foi utilizada pela Evaristo de forma a manter a linguagem próxima ao leitor para que ele se insira na narrativa, assim como é proposto pela escrivência; já Tchekhov utiliza desse recurso para fazer mais uma quebra de expectativas e deixar o texto mais cômico.

²⁴ EVARISTO, 2018, p. 18.

²⁵ TCHEKHOV, 2011, p. 25.

Porém, esse recurso pode explicar a escolha da utilização do estranhamento em ambos os contos, pois em *Sem trama e sem final*, alguns trechos escritos por Tchékhev fomentam que o escritor deve escrever para o leitor:

Basta apenas ser mais honesto: livrar-se de si mesmo onde quer que seja, não se colocar nos protagonistas do seu romance, renunciar a si próprio nem que seja por meia hora. (...) Nem uma palavra sensata, só blandícia! Não escreveste para o leitor... (...) 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. (TCHEKHOV, 2007, p. 37)

Conceição Evaristo, por sua vez, no trecho seguinte sugere que a escrita pode ser uma forma de o sujeito se retratar e se reinventar, criando uma realidade ficcional. No entanto, esse ato de escrever a si mesmo vai além do indivíduo. Assim, Evaristo destaca a importância de uma escrita que transcenda o indivíduo e abarque as histórias e experiências de um grupo maior.

A Escrivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si. (EVARISTO, 2020, p. 35)

Com isso, pode-se entender que, já que os dois autores conversam com o leitor em seus contos, é como se os dois adotassem conscientemente a estrutura dos textos e o estranhamento justamente por escrever com o leitor em mente, de forma a direcionar tudo a ele. Dessa forma, essa intenção transborda no texto, de maneira que até mesmo a narração é voltada ao leitor, mesmo que em poucas frases.

Ainda no que diz respeito às diferenças, notamos que os contos possuem desfechos distintos. Enquanto “Olhos d’água” traz uma conclusão mais definida, que reforça a mensagem central da obra e de certa forma acalenta/consola o leitor, mas também o faz refletir sobre a luta racial, “A morte do funcionário” termina de maneira trágica e surpreendente, o que causa impacto no leitor e permite diferentes interpretações. Assim, Tchékhev não fornece uma explicação interpretativa clara sobre a morte do funcionário, deixando espaço para múltiplas reflexões. Isso ocorre pois, além de utilizar a falta de um desfecho com conclusão para causar mais estranhamento ao leitor, que é deixado sozinho para entender a moral do conto, o autor acredita que “ao exigir de um artista uma atitude

consciente para com o seu trabalho, você está certo, mas está misturando dois conceitos: *a solução do problema e a colocação correta do problema*. Só o segundo é obrigação do artista.”²⁶

Nessa perspectiva, é possível fazer uma distinção entre a subjetividade presente nos dois contos a partir de seus finais e de como eles ressoam diferente no leitor. Isso porque, conforme citado anteriormente por Dianne Cristiane Rodrigues de Melo, nos contos de Evaristo, “a subjetividade daquele que escreve contamina a sua escrita e ressoa em outros pares como um grito coletivo”²⁷, de maneira que o desfecho de “Olhos d’água” não é estranho para o leitor, pois a autora decide guiar o conto até o final sem deixar lacunas de dúvida sobre os acontecimentos e motivações. Assim, transforma aquela tensão e agonia do decorrer do conto em entendimento e consolo no final.

Já Tchekhov é completamente diferente, pois estrategicamente prefere que o desfecho tenha lacunas e o leitor se sinta desafiado a colocar suas subjetividades e conclusões, uma vez que acredita que: “Quando escrevo, eu confio inteiramente no leitor, supondo que ele mesmo acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto.”²⁸. Entretanto, apesar de terem essa distinção, é notável que os dois escritores têm como estratégia a interação com o leitor de forma cuidadosamente planejada, criando uma abertura para que mais histórias sejam inseridas e estabelecendo uma identificação mais profunda (ou, no caso do Tchekhov, um estranhamento e entendimento mais profundo do conto).

Diante disso, torna-se evidente a relevância contínua da exploração da literatura comparada como uma abordagem enriquecedora para a compreensão e apreciação das obras literárias, de maneira a nos permitir mergulhar em diferentes universos narrativos, ampliando nosso repertório literário. Dessa forma, é surpreendente considerar que Conceição Evaristo possa estabelecer diálogos profundos com Anton Tchekhov, mesmo que suas trajetórias literárias e históricos de contos, à primeira vista, não indiquem que será uma análise comparativa tão promissora quanto realmente é.

Ao não limitarmos nosso universo comparativo, abrimos espaço para descobertas inesperadas e conexões surpreendentes. Assim, a análise comparativa entre Conceição Evaristo e Anton Tchekhov conseguiu trazer perspectivas únicas e complementares,

²⁶ TCHEKHOV, 2007, p. 46.

²⁷ Retirado do capítulo escrito por Dianne Cristine Rodrigues de Melo no livro *Escrevivência: a escrita de nós* de 2020, p. 246.

²⁸ Trecho retirado de uma carta de Tchekhov enviada ao seu irmão Aleksei Suvórin em 1890, encontrada no livro *Sem trama e sem final*, na página 84.

independentemente das diferenças iniciais em suas abordagens literárias e revelou pontos de convergência poéticos e estilísticos, enriquecendo nossa compreensão sobre suas obras e enaltecendo a importância da literatura comparada como uma ferramenta de ampliação do nosso horizonte literário.

Por fim, a convergência mencionada diz respeito principalmente à utilização do conceito do estranhamento no sentido de ativar e vivenciar o processo da quebra do habitual. Sabe-se, porém, que o estranhamento é uma ferramenta de análise versátil, capaz de ser utilizada em diversos contextos. Por isso, o presente trabalho desempenha um papel fundamental na compreensão abrangente desse conceito, explorando uma de suas várias aplicações.

7. Referências

BARRETO, Paola. O conceito de estranhamento em Tchekhov e na criação de textos. *In: SIAC SEMANA DE INTEGRAÇÃO ACADÊMICA DA UFRJ*, 10., 2019, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 21-27 out. 2019, p. 62-63. Disponível em: <https://sistemas2.maca.e.ufrj.br/10siac/cadernoController/gerarCadernoResumo/32000000>. Acesso em: 20.jul.2023.

BERLINA, Alexandra. “Ostranênie: para devolver a sensação da vida”. *Revista RUS: São Paulo*, v. 11, n. 16, p. 43-66, set. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.168820>. Acesso em: 18.mar.2023.

CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários. Lisboa: FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/formalismo-russo>. Acesso em: 29.mar.2023.

CHKLÓVSKI, Viktor. "Arte como procedimento" (Tradução David Molina). *Revista RUS: São Paulo*, v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989>. Acesso em: 13.mar.2023.

CHKLÓVSKI, Viktor. “A ressurreição da palavra” (Tradução Letícia Mei, Priscila Nascimento Marques, Raquel Toledo). *Revista RUS: São Paulo*, v. 11, n. 16, p. 207-219, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.172017>. Acesso em: 05.mar.2023.

EIKHENBAUM, B. A Teoria do “Método Formal”. *In: EIKHENBAUM, Boris et. all. Teoria da literatura: formalistas russos*. 3ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 3-38.

EVARISTO, Conceição. “Olhos d’água”. *In: _____*. **Olhos d’água**. 2ª ed. Rio de Janeiro: *Pallas Mini*, 2018, p. 17-21.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. *In: DUARTE, Constância Lima (org.); NUNES, Isabella Rosado (Orgs.)*. **Escrivência: a escrita de nós**: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 396.

GONÇALVES, Sonia Regina Martins. Posfácio. *In: JAKOBSON, Roman*. **A geração que esbanjou seus poetas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 57-74.

MELO, Diane Cristine Rodrigues de. Escrivivência e exclusão nas práticas de leitura e escrita. In: DUARTE, Constância Lima ; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). **Escrivivência: a escrita de nós**: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

PINTO, Marcela. “Compreendendo as linguagens dos bebês”. Universidade FEEVALE. XV Seminário de Educação, julho de 2016. Disponível em: <https://www.feevale.br/Comum/midias/fb4d6a2b-d8b8-4f74-bef3-5314404bfdde/Compreendendo%20as%20linguagens%20dos%20beb%C3%AAs.pdf>. Acesso em 03.mar.2023

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: EIKHENBAUM, Boris et all. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 3ª ed. Editora Globo: Porto Alegre, 1976, p. IX-XXII.

TCHÉKHOV, Anton. “A morte do funcionário”. In: **A dama do cachorrinho e outros contos**. Tradução de Boris Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 25-28.

TCHÉKHOV, Anton. “Gricha”. In: **A dama do cachorrinho e outros contos**. Tradução de Boris Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 141-144.

TCHÉKHOV, Anton. **Sem trama e sem final**: 99 conselhos de escrita. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas** (Tradução Leila Perrone-Moisés). São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 30.