



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Tchékhov e o tempo da província

Chekhov and the time of the province

Autor: Rodrigo Alves do Nascimento
Universidade Federal da Bahia, Ondina, Salvador, Bahia, Brasil
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22
Publicação: Agosto de 2022
Recebido: 30/06/2022
Aceito: 17/08/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.199612>

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do.
Tchékhov e o tempo da província.
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 114-136.



Tchékhov e o tempo da província

Rodrigo Alves do Nascimento*

Resumo: Neste artigo examino a centralidade que a província russa possui na obra de Anton Tchékhov, especialmente em suas peças longas. A partir de uma visada de conjunto, sugiro que a dramaturgia tchekhoviana, ao invés de reproduzir o senso comum da província russa como lugar do atraso, do tédio e da pura repetição dos hábitos, a apresenta como espacialidade de experiências temporais mais complexas, que desestabilizam a noção moderna de um presente homogêneo, bem como as tradicionais noções de progresso e atraso.

Abstract: In this paper I examine the role of Russian provinces in Anton Chekhov's work, especially in his major plays. From an overall perspective, I suggest that Chekhovian dramaturgy, instead of reproducing the common sense of the Russian provinces as places of backwardness and pure repetition, presents it as the spatiality of more complex temporal experiences, which destabilize the modern notion of a homogeneous present, as well as the traditional understanding of progress and backwardness.

Palavras-chave: Anton Tchékhov; Província; Drama tchekhoviano; Temporalidade
Keywords: Anton Chekhov; Province; Chekhovian drama; Temporality

* Universidade Federal da Bahia, professor do Departamento de Teoria Literária. Mestre e doutor em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi professor substituto de História do Teatro e das Ideias Teatrais na Universidade Estadual Paulista (UNESP). É crítico de teatro do site *Cena Aberta* e autor de "Tchékhov e os palcos brasileiros" (Ed. Perspectiva/FAPESP, 2018). <http://lattes.cnpq.br/4737593366212828>; <https://orcid.org/0000-0001-7130-0981>; rodrigotutao@gmail.com

Durante muito tempo Tchêkhov foi considerado um dramaturgo naturalista. Não só pela impressão de que em suas peças se observavam ações que correspondiam com exatidão a "fatias de vida" do gentio e da *intelligentsia* de província, mas também porque o dramaturgo sempre fora muito detalhista em suas rubricas. Ele abre cada um dos atos de suas peças com longas descrições sobre o cômodo ou o jardim onde as personagens se encontram, sobre os objetos dispostos em mesas ou pendurados na parede, sobre o horário do dia, a temperatura ou as músicas tocadas... Durante as cenas, sempre se ouvem batidas de um guarda noturno, o pio de uma coruja, os compassos de uma valsa... A sensação é a de que gostaria de ver um quadro tão exaustivo quanto realista do *meio* em que vivem suas personagens.

Esse realismo dramático alimenta a sensação de que de algum modo o espectador poderia experimentar todas as sensações sugeridas. No 2º ato d'*A Gaitova*, por exemplo, Tchêkhov indica na abertura da peça que os personagens estão em um campo de críquete e, "à esquerda, vê-se o lago sobre o qual se reflete o sol faiscante. Canteiros de flores. É meio-dia. Faz calor."² Mas como poderia o espectador de teatro de fins do XIX experimentar o mesmo calor sentido pelos personagens? Se hoje tais questões parecem algo ingênuas, a questão é que

1 Este artigo é uma reprodução, com ligeiras adaptações, de parte de um dos capítulos de minha tese de doutorado (<https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-03102019-154728>), na qual analiso a configuração da experiência temporal nos dramas tchekhovianos. A pesquisa foi financiada com bolsa FAPESP.

2 TCHÉKHOV, Anton. *A Gaitova/ Tio Vânia*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007, p. 25.

Tchékhov o sugeria mesmo sabendo que os arranjos técnicos do período poderiam não ser suficientemente convincentes. Ocorre que todos os recursos descritivos, que com bastante tranquilidade faziam parte dos romances realistas do período, estão aqui de modo a levar o drama aos limites da própria representação em cena.

Como destaca Jovan Hristić, Tchémkhov explora às últimas consequências o que paulatinamente se tornava não só uma disposição da época, mas também dele como dramaturgo: a de converter o drama realista em uma “imagem da vida”, com todos os seus detalhes, fluxos e irregularidades. Por isso, quando ele especifica que o tempo “está ‘nublado’ ou ‘sufocante’”, é porque ele está procurando no ambiente aquilo que, neste momento, tem maior probabilidade de revelar o humor e o comportamento de seus heróis [...].³ Desse modo, o impulso descritivo busca dar um papel ativo aos elementos plásticos e sonoros. Eles criam uma atmosfera específica, complementando o que é dito ou sugerindo algo que é oculto pelas palavras, como também fazem contrapontos ao que dizem e fazem os personagens – daí a impossibilidade de conceber suas peças como dramas naturalistas.

De qualquer modo, a questão se impunha: se essa vida comporta um universo para além das palavras, dos objetos e dos movimentos físicos em cena, como representar em cena tal universo sem falseamento? Ou seja, como incorporar no palco toda a corrente subterrânea dos personagens (no limite, de cada pessoa em determinada situação da vida) sem a intervenção de um narrador que disponha para o espectador os elementos não visíveis desse universo interior? Seria possível, somente pelos recursos plásticos e sonoros de que disporia uma abordagem naturalista, dar conta de uma imagem profunda da vida?

Por isso, Tchémkhov, em seu afã por uma representação profunda do real, levaria a própria representação ao seu limite, dando ao espaço, aos objetos e aos sons a capacidade de

³ HRISTIĆ, Jovan. *Le Théâtre de Tchekhov*. Lausanne: Archipel Slave/ L'Age D'Homme, 2009, p. 122.

construir atmosferas e sugerir sentidos que completam as falas de seus personagens. Aspectos exteriores da casa e do jardim estão ligados, portanto, não só ao ponto de vista dos personagens, à sua visão de mundo e ao seu modo de agir, como ao próprio conjunto da ação dramática – não são mero pano de fundo ou elementos de um meio determinista.

Em *A Gaivota*, por exemplo, o 1º ato se dá em um trecho de parque da propriedade de Sórin. O ambiente é amplo, aberto, Trepliov está então eufórico com o lançamento de sua peça - o espaço se ilumina pelos projetos futuros. Mas, no último ato, os personagens estão em um ambiente completamente diverso: uma das salas da casa de Sórin, que se converteu em gabinete de trabalho de Trepliov. A indicação nas rubricas é de um ar carregado. É o ato em que Trepliov reencontra Nina e em que ambos põem sua vida em perspectiva; nesse intervalo de tempo ele olha novamente para seus desgostos e fracassos e se mata.⁴ O espaço entre em sintonia com uma temporalidade do fim.

Aqui, a própria dinâmica espacial, combinada a determinados objetos e sons, amplia o sentido da ação dramática. Ela está ligada àquilo que para Vladímir Katáiev seria uma das marcas fundamentais da poética do conto de Tchékhov, mas que podemos estender a suas peças: a construção da ação que vai do *parecia que* (*казалось*) para o *verificou-se que* (*оказалось*).⁵ De início, *parecia que* Trepliov tinha um mundo a desbravar, que, com seu ímpeto criativo e juventude, suas obras logo ganhariam os palcos da Rússia; mas, ao final, *verificou-se que* ele não conseguiu romper com os laços de dependência deletéria para com a mãe, não conseguiu promover as rupturas formais e estéticas que tanto almejou, e presenciou a queda melancólica de Nina, seu grande amor.

Do mesmo modo, em *As Três Irmãs*, a dinâmica espacial se liga ao conjunto da ação dramática. O 1º e o 2º atos se desenvolvem na sala de estar dos Prózorov. Ainda há esperanças de irem a Moscou. Os personagens falam sobre o passado, mas

4 TCHÉKHOV, 2007, p. 7-66.

5 KATAIEV, Vladímir. *If Only We Could Know! An Interpretation of Chekhov*. Chicago: Ivan R. Dee, 2002, p. 20-22.

há, sobretudo, expectativas em relação ao futuro. No 3º ato, no entanto, a capital de província é atingida por um incêndio e os personagens estão compactados na intimidade do quarto de Olga e Irina, já que Olga cedeu (perdeu?) seu quarto para Bóvik, o filho de Natacha e Andrei. Natacha, que trai Andrei, paulatinamente ocupa a casa toda e ninguém se move para detê-la.

É no 3º ato, portanto, que o quarto de mulheres se torna um “escritório de ajuda aos feridos”,⁶ uma intimidade rompida pela entrada quase agressiva de todos; um espaço público à revelia, atravessado por aqueles machucados física e psicologicamente. E o último ato, ambientado no “velho jardim dos Prózorov”, ao mesmo tempo em que é palco da partida dos militares, é também metáfora do processo de expulsão das irmãs de seu próprio espaço, de sua intimidade, de seus antigos sonhos. Olga já havia perdido seu quarto, e, agora, Natacha, em seu animalesco domínio do espaço e do tempo presente, faz planos para o quarto de Irina: “(A Irina.) Acostumei-me com você e não me será fácil a separação. Colocarei Andrei no seu quarto, lá ele poderá tocar violino à vontade. E o quarto dele será de Sofótchka. É uma menina encantadora. Ela me olhou hoje com aqueles olhinhos e disse: mamãe!”⁷

Como se vê, diferentemente de boa parte do drama tradicional europeu, que havia feito da transparência da linguagem e do diálogo entre personagens a base da ação dramática (dizer é fazer), no drama tchekhoviano o espaço, os sons, os movimentos indicados nas rubricas passam a ampliar os sentidos para além do que é dito. Não se trata apenas da determinação de um *meio* sobre os personagens ou mero pano de fundo. Tal ressalva é necessária, pois durante muito tempo se difundiu a ideia de que nos contos e peças de Tchêkhov havia uma espécie de retrato fiel da melancolia da província russa, como se toda a aparente “falta de ação” externa estivesse ligada à percepção de que a vida dos personagens era determinada por essa espacialidade morta. No entanto, ainda que o cronotopo da *cidade*

6 HRISTIĆ, 2009, p. 127.

7 TCHÉKHOV, Anton. *As Três Irmãs/ O Jardim das Cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2006, p. 63.

de província também nos pareça decisivo para a compreensão de sua obra, acreditamos que, em verdade, Tchékhov vincula a ele outros sentidos mais agudos, pois ligados não apenas à experiência do atraso, do tédio e da inação, mas sobretudo a uma experiência de disjunção temporal, que coloca um lugar outrora marcado pelo signo da negatividade em uma posição privilegiada de epicentro para uma leitura crítica das temporalizações modernas.

A província no centro

O cronotopo⁸ da província tem significado temático-figurativo elementar na obra dramática de Tchékhov; não só porque foi com a província que ele manteve laços profundos – ali atuou como médico, envolveu-se em instituições locais e viveu a maior parte de sua vida – mas também porque é na província que se dá a ação de *todas* as suas peças longas e é ela que ilumina aspectos fundamentais de seu drama.

A ação dramática de *Platónov*, por exemplo, ocorre “na propriedade dos Voinítsev, em uma das províncias do Sul”;⁹ *Ivánov* se passa em “uma das províncias da Rússia central”;¹⁰ *A Gaivota*, na propriedade de Sórin, isolada em algum lugar do interior, a seis *verstas* da cidade mais próxima, onde fica a estação de trem. Ali, ainda que não se tenha uma típica propriedade de província, os personagens são classificados por sua

8 Ainda que Bakhtin tenha concebido a noção de cronotopo a partir do estudo das formas espaço-temporais do romance, ela é igualmente interessante para a compreensão de outros gêneros, já que trata da relação entre tempo e espaço (interligados e indissolúveis) que a literatura como um todo absorve. Descrições de ambientes e do tempo físico podem ser dadas à exaustão em um romance, em um conto e mesmo nas rubricas dramáticas, mas é ao redor do cronotopo que giram os principais elementos da trama. Ver: BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance – Ensaios de poética histórica. In: *Questões de Literatura e Estética – a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec Editora, 2010, p. 211-362.

9 No original: “Действие происходит в имени Войницевых в одной из южных губерний”. Ver: TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. *Polnoie Sobranie Sotchineni i Pissem v Tridtsati Tomakh*. v. 11. Moscou: Nauka, 1974, p. 6.

10 TCHÉKHOV, Anton. *Ivánov*. Trad. Arlete Orlando Cavaliere e Eduardo Tolentino de Araújo. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 16.

condição provinciana, pois no 3º ato, quando Arkádina, em um gesto de ciúmes, diz saber o porquê de Trigorin querer ficar na propriedade, insinua uma paixão do escritor por Nina: “O amor de uma moça de província? Ah, como você se conhece pouco!”.¹¹ Do mesmo modo, as “cenas da vida rural”¹² de *Tio Vânia* também se passam em uma fazenda algo isolada na província, pois o médico Astrov precisa percorrer trinta *verstas* para visitar o professor Aleksandr Serebriákov, que acredita estar doente; mas, mais do que pela distância geográfica, a condição provinciana da propriedade onde vivem Vânia e Sônia é dada principalmente por sua distância da vida intelectual da cidade grande onde Serebriákov fora professor.

Assim, também a ação de *As Três Irmãs* se passa em uma “capital de província”, a qual, mesmo sendo uma unidade política e governamental de relevância na região, possui uma mentalidade provinciana. É ali que as irmãs sentem ser desnecessário saber tocar piano ou falar francês, assim como é ali que Andrei se sente totalmente distante de qualquer vida intelectual que havia planejado para si em Moscou. Por fim, *O Jardim das Cerejeiras* se passa na propriedade de campo de Liubov Andreiévna Raniévskaja, a vinte *verstas* da cidade mais próxima. E tal distância, diferentemente das outras peças, não representa um grande problema, já que a linha do trem passa ao lado da propriedade e pode levá-los à cidade rapidamente. A questão é justamente o iminente processo de provincianização da propriedade e de suas vidas. A proximidade com a linha do trem, somada à venda do jardim que será derrubado e convertido em estação de veraneio, tornarão a propriedade outrora idílica em mais um local banal na imensidão russa, uma estância de descanso entre outras.

A preferência de Tchékhev por essas propriedades de província, na qual se passam dramas nos quais os personagens parecem sempre incapazes de uma ação determinada ou de um gesto vigoroso que permita a alteração do rumo de suas

11 Em russo: “Любовь провинциальной девочки? О, как ты мало себя знаешь!”. Ver: Anton Pávlovitch. *Polnoie Sobranie Sotchinieni i Pisseem v Tridtsati Tomakh*. v. 13. Moscou: Nauka, 1978, p. 42.

12 TCHÉKHOV, 2007, p. 67.

vidas, rendeu-lhe a alcunha de poeta da tediosa vida de província russa. Segundo essa leitura, tudo de algum modo se reduziria à ideia de que seus protagonistas – membros do gentio e da *intelligentsia* de fins do XIX – seriam simples representantes de uma classe social ociosa, a qual, rodeada de impasses, não sabe mais como agir em um tempo de mudanças. No entanto, se de algum modo o enquadramento dá destaque a um dos cronotopos fundamentais para a compreensão de sua obra e sugere a prevalência de um tipo de temporalidade viscosa e lenta a ditar o ritmo dos acontecimentos, ao mesmo tempo homogeniza e reduz a complexidade do movimento interno de boa parte de suas peças.

Por isso, de início, cabe uma revisitação da própria noção de província na literatura russa. Para Bakhtin, o cronotopo da cidadezinha de província é familiar à prosa de muitos escritores russos do século XIX. Segundo ele, a variante da cidade de província (que assume as mais diferentes facetas), fora bastante explorada por Flaubert e teve repercussão direta na obra de Gógol, Turguêniev, Gleb Uspiênski, Saltykov-Chtchedrin e no próprio Tchékhov.¹³ Ela seria o lugar do tempo cíclico dos costumes. Ali, o que predomina são os pequenos e repetitivos rituais do cotidiano: comer e beber, conversar sobre o tempo, filosofar de modo vazio, jogar cartas... – pequenas ações que, de algum modo, estão sempre em primeiro plano em Tchékhov. Assim, não haveria sentimento de progressão, de mudança substancial, ou seja, nada das peripécias que marcariam os romances de aventura e, no caso do drama europeu, todas as variantes da *peça benfeita* (seja ela um melodrama ou um *vau-deville*). O tempo da província parece estático, é “denso, viscoso, [...] rasteja no espaço”.¹⁴

No entanto, a transposição de Bakhtin não dá conta de toda especificidade que a província e suas temporalidades assumem na obra de Tchékhov.¹⁵ Isso porque a noção surge como

13 Tchékhov, no entanto, nunca fora um autor ao qual Bakhtin tenha dispendido muita atenção. Este é um dos poucos trechos em que Tchékhov é mencionado na obra do filósofo soviético.

14 BAKHTIN, 2010, p. 353.

15 O crítico russo Igor Sukhikh chegaria a sugerir que as relações de espaço e tempo

tópica na literatura europeia em função de uma polarização (o binarismo *metrópole-província* ou *centro-periferia*) que não é de todo equivalente à polarização *capital-província* (столица-провинция) que povoia parte da literatura russa. No contexto francês, por exemplo, provinciano é todo aquele que vive em uma cidade ou vila do interior, ou seja, aquele que não está em Paris e não partilha da agitação e da modernidade parisienses.¹⁶ Mas, no contexto russo, o termo *província* possui logo de saída uma origem distinta, sobre o qual Bakhtin se debruça pouco. Pode ser traduzido tanto quanto *gubérnia* (губерния) quanto como *província* (провинция). O segundo inicialmente tinha sentido mais administrativo e remetia às reformas de Pedro, o Grande (1672-1725), que criou diferentes unidades administrativas no império. Mas durante as reformas de Catarina II (1729-1796), o termo foi abolido e substituído por *gubérnia*, de modo que ambos os termos povoaram o vocabulário do século XIX, sendo muitas vezes intercambiáveis, embora *província* (провинция) tenha adquirido uma espécie de existência fantasmática e assumido o papel de um julgamento mais qualitativo: “tendo perdido seu sentido administrativo concreto, ele se tornou simplesmente o que não é a capital, a materialização da falta”.¹⁷

E é no século XIX que escritores russos como Gógol e Tchékhov passariam a descrever as cidades, vilas ou propriedades aristocráticas de província como locais vazios, inexpressivos, nos quais não há variação e nenhuma sensação de

trabalhadas por Tchékhov contradizem a noção de cronotopo provinciano de Bakhtin. Para ele, enquanto em Turguêniev, Gógol e outros autores russos listados por Bakhtin a cidade de província possui uma configuração “fechada”, em Tchékhov, o movimento da personagem é para fora daquele ambiente e daquela temporalidade, de modo que sua obra seria caracterizada por uma ausência de bordas ou fronteiras. Ver: SUKHIKH, Ivan. *Problémy Poétiki Tchékhova*. São Petersburgo: SpbGU, 2007, p. 284-301.

16 Já no século XVIII, o compositor russo Mikhail Glinka (1804-1857), após algumas viagens à França, diria: “Os residentes de Paris consideram a sua cidade a capital do mundo e o resto do mundo como a sua província. Eles consideram Burgundy, por exemplo, uma província próxima, e a Rússia uma província distante. Um francês de Bourdeaux vindo para cá e um russo vindo de São Petersburgo são ambos estrangeiros”. Ver: DICKSON, Sara. *Breaking Ground: Travel and National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin*. Amsterdã: Rodopi, 2006, p. 150.

17 LOUNSBERY, Anne. “World Literature” and Russia. *Forum For World Literature Studies*, v. 7, n. 2, Xangai, 2015, p.201.

mudança. Gógol cita em *Almas Mortas* a cidade de N (город Н), um nome genérico, que marca a ausência de identidade de uma cidade sem qualidades e o caráter indistinto que todas essas localidades, por consequência, adquirem.¹⁸ Daí que, para Tchékhov, a ação dramática de suas peças se dê ora numa das províncias do Sul, ora numa província central, sem distinção alguma, pois sejam elas um pouco mais quentes ou um pouco mais frias, o perfil de um lugar sem vida e sem sentido seria o mesmo. Em carta de 29 de abril de 1890 para sua irmã Maria Tchékhova, escrita direto de Iekaterimburgo, o dramaturgo diria: “Na Rússia, todas as cidades são iguais. Iekaterimburgo é exatamente como Perm ou Tula, ou o mesmo que Sumy ou Hadiach. Os sinos tocam esplendorosamente, suavemente”.¹⁹

Tais características, como destaca Anne Lounsbery, já podem servir de base para pensarmos a província russa em outros termos, diferentemente do que concebera Pascale Casanova em seu *República Mundial das Letras*, obra na qual a estudiosa francesa faz uma análise da dinâmica transnacional da literatura mundial. Segundo esta última, entre escritores dos séculos XIX e XX, seja em suas visões de mundo como artistas, seja nas próprias representações literárias projetadas em suas obras, constituiu-se uma forma de elaboração da vida na província (ou na periferia) como a da vida em um lugar fora de centro, marcada por uma temporalidade de atraso e de descompasso. Para Casanova, na província é onde se vive constantemente a experiência do atraso, porque o presente real

18 Anne Lounsbery destaca, a respeito do imaginário de província construído na literatura russa, que não há evidências concretas de que a vida nas províncias do século XIX fossem tão terríveis como intelectuais de fora da capital tentaram a todo momento destacar. Além disso, o rótulo de “provinciano” não se refere à vida rural russa e “só em alguns casos ele se refere à vida nas propriedades aristocráticas” (no caso dos romances de Tolstói, por exemplo, a vida nas propriedades aristocráticas em nenhum momento é apresentada como provinciana). A alcunha de provinciano em geral se refere a cidades, vilas e – em alguns casos – a propriedades aristocráticas que “falham em alcançar a *tsivilizovannost*” (civilização). LOUNSBERY, 2015, p. 208-209.

19 No Original: “В России все города одинаковы. Екатеринбург такой же точно, как Пермь или Тула. Похож и на Сумы, и на Гадяч. Колокола звонят великолепно, бархатно.” TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. *Polnoie Sobranie Sotchinieni i Pissem v Tridtsati Tomakh*. v. 4. Moscou: Nauka, 1975, p. 72.

seria vivido apenas em Nova Iorque, Paris ou Londres.²⁰ Assim, a experiência geográfica do deslocamento periférico, ou seja, a vida em uma cidade ou país distante dos grandes centros, coincide com a sensação de defasagem temporal.

Segundo essa lógica, podemos inferir que a capital torna-se não só o local onde se vive o tempo presente, onde se está inserido no verdadeiro curso da história, mas também o local onde se define a própria régua com que se mede o tempo do mundo. Como centro de todos os centros, é a capital europeia que define o que está acima ou abaixo, o que é presente e o que é passado.²¹ Estar no centro torna-se, assim, sinônimo de universal. Experiências locais que fugissem à temporalidade acelerada da capital (materializada na moda, nos novos produtos, na vida cultural intensa – todas metonímias do progresso) seriam imediatamente reduzidas a uma temporalidade *provinciana*, uma temporalidade de lentidão, atraso, estagnação e *tédio* – valores agora explicitamente negativos.²²

Por isso, para Lounsbury, não é à toa que a Rússia fora deixada de fora do esquema crítico de Casanova.²³ Em primeiro lugar, porque os termos com que a crítica francesa constrói tal polarização, de algum modo também premissas da leitura de Bakhtin, não dão conta de que, para os escritores russos, apesar de constantemente se sentirem “divorciados do tempo”,²⁴

20 CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 122.

21 Aquilo que, para Casanova, se traduz em termos literários como um “tempo do Meridiano de Greenwich literário”, ou seja, o espaço com maior acúmulo literário e, portanto, maior autonomia: “[...] o imperativo categórico da autonomia é a oposição declarada ao princípio do nacionalismo literário, ou seja, a luta contra a intrusão política no universo literário. O internacionalismo estrutural das regiões mais literárias garante sua autonomia.” Ver: Idem, p. 114.

22 MORETTI, Franco. The Moment of Truth. *New Left Review*, v.1, n. 159, Londres, set.-out. 1986, p. 39-48

23 LOUNSBURY, 2015, p. 200.

24 Em sua “Primeira Carta Filosófica” (1829), Piotr Iákovlevitch Tchaadáiev relata o sentido de tal angústia, que toca em um dos dilemas históricos da *intelligentsia* russa do século XIX: “Uma das particularidades mais fundamentais de nossa singular civilização é que ainda estamos descobrindo verdades que já se tornaram banais em outros países e até para povos bem mais atrasados do que nós. O caso é que nunca andamos lado a lado com outros povos, não pertencemos a nenhuma das famílias conhecidas do gênero humano, nem ao

estar em sintonia com o presente não era simplesmente uma questão de estar em sintonia com a Europa e com a sua temporalidade moderna. Muitos deles, como Dostoiévski e Tolstói, fizeram viagens à Europa, mas na maioria das vezes a sensação era a de que os grandes esquemas interpretativos europeus – mormente a tradição Iluminista – não davam conta de explicar a constante sensação de não pertencimento e de dissociação temporal. Diferentemente de muitos escritores latino-americanos que Casanova enreda em seu esquema interpretativo – que viam em suas viagens à Europa uma forma de finalmente se reconciliarem com o tempo presente, verdadeiro –, para muitos russos a temporalidade das capitais europeias era sinônimo de angústia e fonte de estranheza.

A capital: um falso centro

Igualmente, merece revisitação a própria polarização entre capital e província na literatura russa. Isso porque, se ela parece funcionar no imaginário europeu, aqui ela tende a girar em falso. Na literatura do XIX, são incontáveis os exemplos de personagens, membros do gentio ou mesmo da *intelligentsia* russa de província que acreditam que estar em Moscou ou São Petersburgo seria uma maneira de se sintonizar com o presente, de sair da vida tediosa e se reconciliar com uma vida verdadeira, plena de sentido. Na peça *Ivánov*, de Tchékhov, Matvéi Chabélski, conde e tio de Ivánov, conversa com a personagem Anna sobre o quanto fora rico e feliz, mas agora é somente um “parasita encostado, um palhaço”; e garante a ela que, se ganhasse 200 mil rublos “ia embora desse buraco [...] – Primeiro iria a Moscou ouvir os ciganos.²⁵ E aí... daria um

Oriente, nem ao Ocidente, e não temos tradições nem de um, nem de outro. Estamos como que fora do tempo, a educação universal do gênero humano não se difundiu entre nós”. TCHAADÁIEV, Piotr. Primeira Carta Filosófica. In: GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). *Antologia do Pensamento Crítico Russo: (1802-1901)*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 70.

25 Na cultura russa, a despeito de todo o preconceito social e das conotações negativas às quais são comumente associados, os ciganos também estavam associados à *volia* (воля), palavra que significa, dentre outras coisas, liberdade. Esta liberdade, diferentemente do sentido liberal-ocidental, está associada a uma pulsão, a uma vontade e a um desejo profundos

pulo até Paris.”²⁶ No entanto, se de início isso parece ser a reafirmação da noção de Casanova de que o verdadeiro centro de algum modo está sempre lá fora, na Europa, para Tchêkhov, tal polarização pode ser enganadora, pois, apesar da vida de província possuir suas dificuldades, a idealização da vida na capital não representa a definitiva solução para os problemas. Na verdade, muitas vezes ela pode resultar em frustração ou, no mínimo, mostrar-se diversa das expectativas projetadas.

O exemplo de *As Três Irmãs*, peça na qual Irina, Macha e Olga falam constantemente sobre suas memórias e seu desejo de retornar a Moscou, é emblemático. Moscou é a meca desejada, é o ponto de referência, o marco de um tempo verdadeiro. No entanto, ao final, elas não retornam a Moscou, de modo que a cidade assume feição fantasmática, quase opressiva: uma esfinge que é mais anteparo que abertura de caminhos. Do mesmo modo, em muitas das peças de Tchêkhov, ir à capital não significa necessariamente a inauguração de um novo tempo ou a ruptura com uma vida vazia de repetição.²⁷ Em *A Gaiivota*, Nina sonha com uma vida de atriz na capital. Ao final do 3º ato, completamente apaixonada por Trigórin, decide arriscar tudo para tornar-se uma atriz e viver com seu amor. É em Moscou que ganham corpo as energias potenciais, é lá que se vive o presente:

NINA: Pressentia que ainda nos veríamos de novo. (Agitada) Boris Alksêievitch! Tomei a decisão! Irrevogável! Minha sorte está lançada: vou me tornar uma atriz. Amanhã não estarei mais aqui, deixo meu pai, abandono tudo, vou começar vida nova... vou partir também, como o senhor... para Moscou. Lá nos encontraremos.²⁸

Para a filha do rico fazendeiro local, Moscou era então símbolo das possibilidades, onde os sonhos podiam se realizar; onde tanto Arkádina construía sua carreira – admirável,

de ser livre.

26 TCHÉKHOV, 1998, p. 29.

27 LOUNSBERY, Anne. “To Moscow I Beg You”: Chekhov’s Vision of the Russian Provinces. *The Bulletin Of The North American Chekhov Society*, v.XX, n. 1, Toronto, Spring 2014, p.2-22.

28 TCHÉKHOV, 2007, p. 49.

segundo ela –, como também Trigórin se tornara um escritor reconhecido. Ao final do 4º ato, contudo, Nina retorna como uma gaivota alquebrada. Em Moscou fora abandonada por Trigórin e lá sua carreira como atriz fora um fiasco – o que a obrigou a sair da cidade e perambular pelos teatros de província; do mesmo modo, em *Tio Vânia*, todos acreditam que o professor universitário Serebriákov possuía uma carreira de sucesso na cidade grande. Vânia e Sônia aceitavam a vida difícil na propriedade de província, resignando-se a um cotidiano monótono de trabalho árduo, a um salário baixo e mesmo à indiferença arrogante do professor em nome da genialidade e do prestígio do acadêmico. No entanto, no 3º ato, ao propor a venda da propriedade, Serebriákov, o homem considerado à frente do seu tempo, revela-se tão medíocre quantos os demais, pois indiferente ao sofrimento alheio. Estar longe da província não o tornou melhor que qualquer trabalhador anônimo.

VOINITSKII: Por vinte e cinco anos vivi com minha mãe entre estas quatro paredes, como uma toupeira. Nossos pensamentos e nossos sentimentos, todos, eram para você. Durante o dia falávamos sobre seus trabalhos, tínhamos orgulho de você, seu nome era pronunciado com veneração; e gastávamos as noites lendo aquelas revistas e livros que hoje tão profundamente desprezo! [...] Você para mim era um ser superior, sabíamos de cor seus artigos... Mas agora meus olhos se abriram! Vejo tudo! Você escreve sobre arte e não entende uma palavra de arte! [...]²⁹

Na mesma esteira, uma rápida incursão por alguns contos de Tchékhov permite perceber que alguns personagens alimentam inicialmente uma nítida divisão entre capital e província e as temporalidades representadas por cada uma. No entanto, tal divisão paulatinamente se torna alvo da visada irônica do narrador tchekhoviano. Em *A Dama do Cachorrinho* (1899), por exemplo, Ana Serguéievna se envolve com Dmítri Gurov durante sua estadia à beira-mar em Ialta, então lugar típico do lazer familiar de verão, mas também das pequenas aventuras extraconjugais. Se tais eventos evocam imediatamente uma espécie de tempo de exceção, deslocado da rotina de uma vida ensimesmada no casamento, para o narrador tchekhoviano

29 TCHÉKHOV, 2007, p. 109.

mesmo tal quebra tem algo de previsível e regulado: “o caso não deveria ir a fundo, mas permanecer dentro dos limites de um romance de férias breve e socialmente aceitável.”³⁰ Ou seja, o *resort* também se torna uma variante da propriedade de província, porque também povoado de pessoas provincianas, envoltas em uma temporalidade de reiteração e previsibilidade. Não à toa, antes mesmo de se envolver com Ana, Gurov já havia percebido que ela se entediava naquele ambiente cheio de pessoas aborrecidas. Mas para Ana a aventura com Gurov era algo maior do que um namoro eventual, era uma alternativa à vida de tédio e repetição que tinha na cidade de S., para onde se mudara de São Petersburgo após se casar.

Após o breve envolvimento, ambos se separam, Gurov volta a Moscou e é rapidamente contagiado pela velocidade e pela intensidade da vida cultural moscovita. No entanto, pouco tempo depois, tomado pelas lembranças de Ana, tenta encontrar com quem partilhar seus sentimentos e lembranças, mas o esforço resulta inútil. Imediatamente, a capital torna-se desinteressante, anódina, espaço de uma temporalidade tediosa e repetitiva: “O jogo desenfreado, a gula, a bebedeira, as imutáveis conversas sobre o mesmo assunto. As ocupações desnecessárias e as conversas invariáveis ocupavam a melhor parte do tempo”.³¹ Logo em seguida, ele se reencontra com Ana e seu amor por ela só cresce, ainda que tudo ocorresse às escondidas, no avesso de sua vida social e pública. Nesse momento, a voz no narrador – ora onisciente (“tornava-se evidente para ambos que o fim ainda estava distante”), ora focado na perspectiva de Gurov, mistura-se aos pensamentos do personagem e torna as percepções do tempo e sua passagem muito menos estáveis. Na província ou em Moscou, os dois seriam igualmente atingidos pelo tempo que passa e tudo corrói: “A cabeça dele já estava começando a ficar grisalha. [...] Os ombros, em que haviam pousado as mãos dele, eram cálidos e

30 K LAPURI, Tintti. The Provincial Chronotope and Modernity in Chekhov's Short Fiction. In: STEINBY, Liisa; K LAPURI, Tintti (ed). *Bakhtin and his Others: (Inter)Subjectivity, Chronotope, Dialogism*. Nova Iorque: Anthem Press, 2013, p. 136.

31 TCHÉKHOV, Anton. *A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 325-326.

estremeciam. Compadeceu-se daquela vida, que era tão tépida e bonita, mas que, provavelmente, estava próxima de empalidecer e fanar-se, como a vida dele”.³² Na província ou em Moscou, nenhuma garantia de felicidade existe.

Em grande medida isso ocorre devido ao caráter elusivo das capitais russas. Em termos semióticos, Iuri Lótman diria que São Petersburgo, por exemplo, não tem um “ponto de vista sobre si mesma”,³³ é uma realidade artificial e teatralizada, que depende sempre do ponto de vista de um espectador que instaure seu sentido. Para Lótman, ocidentalistas e eslavófilos são uma criação de São Petersburgo. Ali havia tanto ocidentalistas “que nunca estiveram no Ocidente, que não sabiam nenhuma língua e não estão nem mesmo interessados no Ocidente verdadeiro”,³⁴ cuja vida em São Petersburgo é apenas uma “imagem da vida” e cujos espíritos estão na verdade na França ou em Paris, bem como eslavófilos que de algum modo criaram uma imagem idealizada de uma Rússia pré-petrina (e, portanto, pré-São Petersburgo), pura e original, sem a intervenção da mão ocidentalizante.³⁵ Ou seja, a perspectiva do ocidentalista é apenas uma imagem idealizada, sem correspondente geográfico ou cultural concreto na realidade da capital; do mesmo modo, o eslavófilo possui uma perspectiva de negação, que projeta na capital uma fantasmagoria, uma arbitrariedade oposta a sua imagem de uma Rússia autêntica. A capital russa torna-se, assim, um centro deslizante, que está sempre em função de um outro lugar. A aposta de que em Moscou ou em São Petersburgo se encontrará o tempo verdadeiro, ou o verdadeiro presente (tal qual durante muito tempo se acreditou ser possível encontrar nas capitais europeias), torna-se, no mínimo, problemática.

Por isso, ao invés da mesma estabilidade temporal sugerida

32 Idem, p. 332.

33 No original: “Петербург не имеет точки зрения на себя”. Ver: LÓTMAN, Iuri. *Semiosfera*. São Petersburgo: Iskusstvo-SPB, 2000, p. 329.

34 No original: “никогда на Западе не бывавший, не знающий языков и даже не интересующийся реальным Западом”. Idem, p. 329.

35 Idem, p. 329-330.

pelo modelo eurocêntrico, em que as temporalidades do atrasado e do moderno *parecem* corresponder aos seus respectivos lugares de província e de capital, de periferia e de metrópole, no caso russo em geral, e na poética tchekhoviana em particular, as noções de moderno e atrasado não se encaixam, deslizam constantemente e são fonte de angústia. É por isso que a coincidência verdadeira com seu próprio tempo – tão explicitamente almejada pelas personagens em *As Três Irmãs* – parece ser possível somente “lá”, em outro lugar, que não é (e nunca será) ali onde se está; e é por isso que na grande maioria das representações da província que figuraram na obra de Tchekhov, sua temporalidade não era necessariamente a do atraso, mas a do vazio, a da repetição ou mesmo a da *ininteligibilidade*. Tal caráter quase inclassificável, se foi ao mesmo tempo projetado como fonte de angústia para os personagens de contos e dramas, foi do mesmo modo uma tópica criativa, à qual constantemente se volta.

A província, um outro tempo

Seja em *Platónov*, em *As Três Irmãs* ou em qualquer outro dos dramas tchekhovianos, a trama se constrói pela amarração de uma miscelânea de temporalidades. Personagens sintonizados, cada um a seu modo, com temporalidades da espera, do sonho, da memória e do tédio se chocam sutilmente entre si, ao mesmo tempo que lidam com uma temporalização maior de uma época de crise. Não mais o drama tradicional que, a partir de uma sequência de presentes absolutos,³⁶ se baseia na superação de crises em cena. De certo modo, é como se o drama tchekhoviano se colocasse fora dos marcadores da experiência temporal europeia – em geral concebida dentro da teleologia do progresso, feita de sucessões e superações. E a província russa, onde as temporalidades parecem desordenadas, confusas e misturadas, parece ser o ambiente privilegiado para o exame dessa experiência da simultaneidade conflituosa de tempos:

36 SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 46-52.

Pense nas propriedades de *Almas Mortas*, ou na *província-na Kukchinain* da cidade de N., de *Pais e Filhos*, que fala de tudo, dos queimadores de Bunsen a Ralph Waldo Emerson. Representações literárias da província como uma mistura – algo como uma casa pequeno-burguesa provinciana cuja decoração inclui um papagaio, um busto de Voltaire e a letra “Ф” cortada de um papel, como em uma história de Melnikov-Pechersky – sugere que ali tudo pode aparecer a qualquer momento. Como *Almas Mortas* nos mostra, “não dá para saber como ou por que” tais artefatos foram aparecer na *província* profunda. A *província* é um lugar onde você virtualmente pode encontrar tudo. E mesmo onde qualquer coisa possa acontecer: como Gógol mais uma vez diz, “mais eventos acontecem na Rússia em dez anos do que ocorrem em outros lugares em meio século.”³⁷

A constatação de Anne Lounsbury – de um modo geral voltada para a prosa russa de meados do século XIX, mas facilmente extensível à obra techekhoviana – sugere que o processo de recepção das culturas estrangeiras, ou das modas então em voga nos grandes centros, ao invés de impor uma linearidade que sufoca o tempo local, instala várias temporalidades no espaço da província. Assim, substitui-se o princípio de homogeneidade, típico de uma percepção moderna e centrada na temporalidade linear e progressiva da capital europeia, pelo da heterogeneidade. Ali, as noções de atualização, progresso e atraso se desestabilizam. Daí que, para muitos escritores, viajar para a Europa não representasse necessariamente uma saída para as angústias colocadas para o sujeito russo moderno e, desse modo, a província tenha figurado insistente e conscientemente em suas obras, como se funcionasse mais como uma “qualidade do tempo russo, que se prova frutífera e moderna, do que algo atrasado”.³⁸ Esse aparente caos local – em verdade uma metonímia de toda a cultura russa, na qual, como vimos, a própria diferença entre capital e província não parece tão sólida e permanente – torna-se alternativa à própria normatividade e universalidade da temporalidade europeia.

37 LOUNSBURY, 2018, p. 205.

38 Idem, p. 205.

Já na primeira peça de Tchékhov, *Platónov*, as rubricas indicam que naquela propriedade de província há “móveis novos e velhos”, bem como “quadros (oleografias) em molduras douradas”.³⁹ Tudo se mistura, indicando não só decadência e o mau gosto, mas principalmente a encarnação da miscelânea de temporalidades que marca a experiência da vida de província. Ali, não só a mobília reflete tal mistura, mas também a própria experiência dos personagens, de modo que a peça, em conjunto, desenha um painel complexo no qual cada um parece estar em sintonia com uma temporalidade diversa: Platónov experimentava o tédio de uma vida esvaziada na profissão de professor outrora moderno e criativo; Anna agoniza com um presente vazio e com um fluxo acelerado que arrasta sua juventude e sua propriedade; Grekova e Sofia Iegórovna se movem com o ímpeto das jovens estudantes progressistas de fins do XIX; Kirill Porfírievitch Glagoliev Jr acabou de chegar de Paris e para lá volta ao final da peça, pois ali, na província, não se pode viver de verdade; Trilétski pai lamenta constantemente a modernidade das novas gerações e sua capacidade de entendê-las... É como se o tédio da repetição inerente à vida na província, somada a um momento de crise nas próprias bases sociais e econômicas da sociedade russa, explicitassem que o que chamamos *presente* é, na verdade, uma armação abstrata, e que o que o compõe de verdade é um conjunto de experiências temporais diversas, em conflito constante.

Tal dinâmica instável do presente aparece de modo elementar nos diálogos dramáticos de suas peças longas. A já conhecida dificuldade de seus personagens de levarem adiante um diálogo efetivo entre si – tão patente também em *As Três Irmãs* - sugere que cada um se encontra em uma temporalidade distinta. E isso se torna constitutivo do próprio ambiente que os envolve. A cenografia provinciana é, ao fim e ao cabo, uma espacialidade imbrincada com um tempo difuso e conflituoso. Logo no início do 2º ato de *O Jardim das Cerejeiras*, Tchékhov indica na rubrica:

O campo. Uma velha capelinha abandonada, ameaçando ruir. Junto a ela um poço com grandes pedras de granito, que

39 TCHÉKHOV, 1974, p. 7.

algum dia certamente foram lápides; um velho banco. Vê-se o caminho que conduz à propriedade de Gaiev. De um lado se elevam álamos que projetam a sua sombra; ali começa o fim do jardim das cerejeiras. Mais distante uma fileira de postes telegráficos e bem longe, no horizonte, veem-se os contornos vagos de uma cidade grande, nítidos apenas nos dias claros. Logo o sol irá se pôr.⁴⁰

O conjunto é composto de uma conflituosa miscelânea temporal. Há, de início, objetos que remetem a um tempo imemorial: uma capelinha abandonada, em ruínas, cercada de pedras de granito amontoadas, que sugerem lápides antigas. A imagem é a mesma evocada pelos *kurgan*, montículos de terra que cobriam túmulos individuais e coletivos, aos quais o dramaturgo já se referira nas descrições da estepe russa apresentadas em seu conto *Felicidade* (Счастье), de 1887,⁴¹ e na novela *A estepe* (Степь), de 1888.⁴² À imemorialidade daqueles mortos enterrados se soma o inevitável tempo cíclico da natureza (dos dias e noites, das estações, dos ciclos das chuvas e secas), que corrói repetidamente a tessitura de objetos dos quais ninguém se lembra; ao mesmo tempo, desponta discretamente ao fundo o jardim das cerejeiras, ao lado de uma fileira de álamos, que a esta altura já está completamente envolto nas memórias despejadas insistentemente no 1º ato.

Por outro lado, Tchékhov faz questão de inserir elementos que rompem com a hegemonia dessa temporalidade do passado: uma fileira de postes telegráficos cruza o horizonte. Símbolo inevitável da modernidade, o telégrafo teria na Rússia de então o efeito imediato de ativar no espectador uma imagem da velocidade da vida contemporânea. Por ele passavam informações

40 TCHÉKHOV, 2006, p. 86.

41 TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. *Polnoie Sobranie Sotchinieni i Pissem v Tridtsati Tomakh*. v. 6. Moscou: Nauka, 1983, p. 210-218.

42 “[...] o sol já espiava atrás da cidade e, calmo, sem alarde, dava início aos seus trabalhos [...] perto de pequenos *kurgan* e de um moinho de vento, que visto de longe parecia um homenzinho abanando os braços. [...] Um falcão paira bem próximo ao solo, batendo as asas com suavidade, e de repente para no ar, como se pensasse no tédio da vida, depois sacode as asas e dispara como uma flecha sobre a estepe, e não se entende por que faz assim e o que quer com isso. E ao longe, o moinho roda suas pás...” Ver: TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. *A Estepe*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015, p. 19-20.

que podiam ser transmitidas de modo rápido, ao mesmo tempo que rompia com qualquer sensação de isolamento. Afinal, por meio deles, estavam ligados não só às capitais russas, mas ao tempo de um mundo acelerado. É por meio do telégrafo que chegam, por exemplo, as desagradáveis e insistentes notícias de Paris, que o ex-amante de Liubóv Raniévskaja insiste em enviar. Além disso, “veem-se os contornos vagos de uma cidade grande”. Não uma cidade qualquer, mas uma *grande* – o que implica em toda uma infraestrutura local (instituições políticas, estabelecimentos comerciais e uma vida cultural) que contrasta com a propriedade idílica, apartada da modernidade agitada. Enfim, a presença da cidade e do telégrafo sugerem o inevitável processo de provincianização pelo qual passará a propriedade, sobre o qual o espectador já suspeita, mas sobre o qual terá informações suficientes apenas ao fim do último ato: a propriedade será vendida para se tornar uma provinciana estação de veraneio.

Tais menções à província e à provincianização, ainda que ligeiras, dão uma ideia de como as peças longas de Tchekhov se ancoram em tramas baseadas nesse presente instável, transformando as noções antes fixas de atraso e de progresso em algo mais difuso. Por serem atravessadas por essa temporalidade fora dos relógios tradicionais, tornam-se capazes de revelar de modo poderoso a experiência desajustada dos sujeitos em uma época de crise; a província torna-se, nesse caso, menos o lugar da pura repetição e do tédio, e mais o epicentro desestabilizador que lança problemas para a lógica temporal homogênea e linear que pautou boa parte do drama tradicional europeu. A casa de província, a contrapelo de todas as imagens de modernidade das capitais, é o lugar potencialmente produtivo para a fermentação de modernidades outras. A essa altura, já não se pode mais voltar à ideia de que o drama tchekhoviano seria o drama de uma classe engolida pelo tédio de província sem incorrer em um evidente achatamento dos sentidos potencialmente críticos que essa espacialidade – e as temporalidades por ela sugerida – possui.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. "Formas de tempo e de cronotopo no romance – Ensaio de poética histórica". In: *Questões de Literatura e Estética – a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHALYGNA, Olga Vladimirovna. *Vriémia v khudojestvienikh sistemakh A. P. Tchékhova i Biélovo* (O tempo no sistema artístico de A. P. Tchékhov e Biéli). Moscou: Rossiiskaia Akademia Nauk Institut Mirovoi Literatury A. M. Gorkovo, 1997.
- DICKSON, Sara. *Breaking Ground: Travel and National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin*. Amsterdã: Rodopi, 2006.
- HRISTIĆ, Jovan. *Le Théâtre de Tchekhov*. Lausanne: L'Age D'Homme, 2009.
- KATAEV, Vladimir. *If Only We Could Know! An Interpretation of Chekhov*. Chicago: Ivan R. Dee, 2002.
- KLAPURI, Tintti. "The Provincial Chronotope and Modernity in Chekhov's Short Fiction". In: STEINBY, Liisa; KLAPURI, Tintti (ed). *Bakhtin and his Others: (Inter)Subjectivity, Chronotope, Dialogism*. Nova Iorque: Anthem Press, 2013.
- LÓTMAN, Iuri. *Semiosfera*. São Petersburgo: Iskusstvo-SPB, 2000.
- LOUNSBERY, Anne. "'World Literature' and Russia". *Forum For World Literature Studies*, v. 7, n. 2, Xangai, 2015, p. 201-215.
- LOUNSBERY, Anne. "'To Moscow I Beg You': Chekhov's Vision of the Russian Provinces". *The Bulletin Of The North American Chekhov Society*, v. XX, n. 1, Toronto, Spring 2014, p. 2-22.
- MORETTI, Franco. "The Moment of Truth". *New Left Review*, v.1, n. 159, Londres, set.-out. 1986, p. 39-48.
- NASCIMENTO, Rodrigo. "As Três Irmãs, de Tchékhov: conflito de tempos e ironia dramática". *RUS – Revista de Lit. e Cultura Russa*, v. 13, São Paulo, 2022, p. 125-146.

- SUKHIKH, Ivan. *Probliemy Poétiki Tchékhoa* (Problemas da Poética de Tchékho). São Petersburgo: SpbGU, 2007.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TCHAADÁIEV, Piotr. Primeira Carta Filosófica. In: GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). *Antologia do Pensamento Crítico Russo (1802-1901)*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- TCHÉKHOV, Anton. *A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.
- TCHÉKHOV, Anton. *A Estepe*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2015.
- TCHÉKHOV, Anton. *A Gaivota/ Tio Vânia*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007.
- TCHÉKHOV, Anton. *As Três Irmãs/ O Jardim das Cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2006.
- TCHÉKHOV, Anton. *Ivánov*. Trad. Arlete Orlando Cavaliere e Eduardo Tolentino de Araújo. São Paulo: EDUSP, 1998.
- TCHÉKHOV, Anton. *Polnoie Sobranie Sotchineni i Pissem v Tridtsati Tomakh* (Obra completa reunida e cartas em trinta volumes). Moscou: Nauka, 1974, 1975, 1978, 1983.