

rUS

REVISTA  
DE LITERATURA  
E CULTURA  
RUSSA



Dossiê

# Tchékhov sempre: textos e contextos

Agosto de 2022  
Vol. 13 Número 22  
ISSN: 2317-4765



REVISTA  
DE LITERATURA  
E CULTURA  
RUSSA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto  
Carlotti Junior Vice-reitora Profa.  
Dra. Maria Armanda do Nascimen-  
to Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
Diretor Prof. Dr. Paulo Martins  
Vice-Diretora Profa. Ana Paula  
Torres Megiani

DEPARTAMENTO DE LETRAS  
ORIENTAIS  
Chefe Prof. Dr. Mamede Mustafá  
Jarouche  
Vice-chefe Prof. Dr. Antonio José  
Bezerra de Menezes Jr

#### CONTATO

Telefone: 055 11 3091-4299  
E-mail: [rus.editor@usp.br](mailto:rus.editor@usp.br)

#### SITE

[revistas.usp.br/rus](http://revistas.usp.br/rus)



## Equipe Editorial

Editor responsável Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.  
Assistência editorial Rafael Bonavina e Jéssica de Souza Farjado, Universidade de São Paulo.  
Projeto Gráfico, diagramação e capa Ana Novi, Universidade de São Paulo  
Monitor Guilherme Martins Rodrigues Vasconcelos, Universidade de São Paulo

## Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil  
Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil  
Cássio de Oliveira, Portland State University, Portland, United States  
David G. Molina, University of Chicago, Chicago, United States  
Denise Regina Salles, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
Dmitri Lvovitch Gurievitch, Moskovski Gossudarstveny Universitet im. Lomonossova, Rússia  
Ekaterina Volkova Américo, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
Elena Nikolaevna Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil  
Kate R Holland, University of Toronto, Toronto, Canadá  
Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil  
Omar Lobos, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Sonia Branco Soares, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
Valteir Benedito Vaz, Fundação Santo André, São Paulo, Brasil

## Conselho Científico

Andrei Kofman, IMLI Rossijskaia Akademiá Nauk, Rússia  
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil  
Carol Apollonio, Duke University, Durham, United States  
Daniel Aarão Reis Filho, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
David Mandel, Université du Québec a Montréal, Canadá  
Georges Nivat, Université de Genève, Suíça  
Igor Volgin, Moskovski Gossudarstveny Universitet im. Lomonossova, Rússia  
Luciano Ponzio, Università del Salento, Lecce, Itália  
Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
Peter Steiner, University of Pennsylvania, United States  
Rubens Pereira dos Santos, Universidade Estadual Paulista, Brasil  
Vassili Mikhailovitch Tolmatchoff, Moskovski Gossudarstveny  
Universitet im. Lomonossova, Rússia  
Vladimir N. Zakharov, Petrozavodsk State University, Russia  
Yuri Nikolaievitch Guirin, IMLI Rossijskaia Akademiá Nauk, Rússia

## Editores Honorários

Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo  
Jerusa Pires Ferreira, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

## Editor dos números 1 a 7

Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo



ISSN: 2317-4765

REVISTA  
DE LITERATURA  
E CULTURA  
RUSSA

**Agosto de 2022**  
**Volume 13 Número 22**



## Índice

# Tchékhov sempre: textos e contextos

1. Editorial <b>Fatima Bianchi</b>	2
2. Le mot “Ukraine” <b>Georges Nivat</b>	6
3. The Rayonism, the First Group of Constructivists in Action and the use of concept faktura and construction <b>Renata Carla Finelli</b>	25
4. A publicação de Dostoiévski na URSS (1920-1960) <b>Marina Fonseca Darmaros</b>	44
5. F. M. Dostoievski, entre el hacha y el martillo. La praxis en las ideas de Rodión Raskólnikov <b>Tomás Salvador Bombachi</b>	71
6. A educação da voz e da fala do ator no método russo da fala cênica <b>Silvana Ávila</b>	89
Apresentação <b>Elena Vássina e Daniela S.T. Merino</b>	109
7. Tchékhov e o tempo da província <b>Rodrigo Alves do Nascimento</b>	114
8. Silences and voids in Chekhov’s poetic: nature as part of the scene in The Seagull and images-poem for a short play <b>Susana Fuentes</b>	138
9. A estepe, de Tchékhov: uma nova literatura para uma velha Rússia <b>Lucas do Nascimento Delfino/ Mário Ramos Francisco Jr.</b>	163
10. “Музыкальная архитектоника повести А.Чехова “Скучная история” <b>Elena Vasilevich</b>	184
11. Chalámov e Tchekhov: a distância certa para narrar <b>Joaquim Ferreira Mendes Neto</b>	206

12. Anton Tchékhev e Liev Tolstói: faces das relações dialógicas <b>Daniela S. T. Merino</b>	223
13. Sobre a questão dos princípios de construção das peças de A. P. Tchékhev. <b>Aleksandr Skaftímov/Tradução: Elena Vassina e Mariana Vassoler</b>	243
14. Tatiana Riépina, drama em 1 ato de Anton Tchékhev <b>Anton Tchékhev/Tradução: Tatiana Vasileva Costa</b>	275



# Editorial

## Vol. 13 N°22

Autora: Fatima Bianchi  
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil  
Edição: RUS Vol. 13. N° 22  
Publicação: Agosto de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.201538>

BIANCHI, Fatima.  
*Editorial.*  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, , 2022, pp. 1.



\* Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil. <https://orcid.org/0000-0003-4680-9844>; [fbianchi@usp.br](mailto:fbianchi@usp.br)

**N**este ano de 2022, em que a **RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa** completa dez anos de existência, é uma grande alegria apresentar ao nosso leitor esta edição Nº 22, composta de cinco artigos que abordam os temas mais diversos e complexos da literatura e da cultura russa, além do Dossiê “Tchékhov sempre: textos e contextos”.

Para a composição do dossiê, a revista contou com a colaboração de Elena Vassina, professora da área de Língua e Literatura Russa da USP, e de Daniela S. T. Merino, doutora em Literatura Russa pela USP. A variedade e a atualidade da abordagem dos textos publicados no dossiê poderão ser conferidas pelo leitor na Apresentação escrita por suas organizadoras, a quem a equipe editorial agradece.

Optamos por abrir esta edição com os artigos de temática livre e, em primeiro lugar, pela atualidade do tema, com o ensaio “Le mot ‘Ukraine’”, do eslavista francês Georges Nivat, um dos mais renomados estudiosos atuais da literatura e da cultura russa. O autor inicia o ensaio pelo significado da palavra “Ucrânia”, que em si mesma significa “limite” e, até 24 de fevereiro deste ano, ao aparecer simultaneamente nas telas de televisão em todo o mundo, indicava apenas, muito vagamente, uma “região da Europa com uma configuração estranha no mapa”. O autor traça um percurso histórico e cultural entre o passado e o presente da Ucrânia, detendo-se sobretudo nas contradições e vicissitudes que marcaram, ao longo dos séculos, as suas relações com a Rússia e que se desdobraram, agora, em uma crise profunda.

Em seguida, em sua contribuição a este número, no artigo “The Rayonism, the First Group of Constructivists in Action

and the use of concept *faktura* and *construction*”, Renata Finelli aborda a influência do raionismo no contorno da arte construtivista, procurando mostrar que ambos tinham um método semelhante de arte, baseado em leis ou disciplinas fundamentais. E aborda também o uso do conceito *faktura* e *construção*, utilizado de maneiras diferentes por esses movimentos.

O artigo seguinte, “Metamorfose Ambulante: A publicação de Dostoiévski na URSS (1920-1960)”, aborda o tratamento dispensado a clássicos da literatura russa na União Soviética, tendo como foco a obra de Dostoiévski. Nele a autora, Marina Fonseca Darmaros, procura demonstrar que, durante a vigência do regime, tanto obras como autores podiam ser amplamente utilizados para fins ideológicos, como “armas para a construção de um novo mundo”. No caso da obra de Dostoiévski, ainda que passasse por um rigoroso processo de seleção, ela nunca deixou de ser publicada no país.

Na sequência apresentamos o artigo “F. M. Dostoievski, entre el hacha y el martillo. La praxis en las ideas de Rodión Raskólnikov”, em que Tomás Salvador Bombachi se propõe a analisar algumas dinâmicas presentes no romance *Crime e castigo*, como “destruir-construir”, “apresentar para então realizar”, “pensar para conseqüentemente agir”. A dinâmica “destruir-construir” é ainda relacionada pelo autor com a ideia de processo como meio de fortalecimento e sedimentação da passagem das ideias à práxis.

E, por fim, para fechar a seção de artigos com temática livre, em “A educação da voz e da fala do ator no método russo de fala cênica,” Silvana Ávila discorre sobre a educação da voz e da fala do ator na perspectiva do método russo da fala cênica [*stenítcheskaia riétch*], fundamentada nos princípios do sistema de Konstantin Stanislávski e de seu pensamento artístico e pedagógico. Para a abordagem, a autora toma como base sua experiência prática com aulas de fala cênica ministradas pela pedagoga russa Elena Konstantinovna Gaissionok.

Em seguida oferecemos ao nosso leitor o Dossiê “Tchékhov sempre: textos e contextos”, precedido por uma Apresentação das organizadoras.

Desejo a todos uma boa leitura!

Fatima Bianchi\*

artidos



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Le mot “Ukraine”**

---

***The word “Ukraine”***

---

***A palavra “Ucrânia”***

Autor: Georges Nivat  
Université de Genève, Genebra, Genebra, Suíça  
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22  
Publicação: Agosto de 2022  
Recebido: 22/06/2022  
Aceito: 05/07/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.199192>

NIVAT, Georges.  
*Le mot “Ukraine”.*  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 6-23.



# Le mot «Ukraine»

George Nivat\*

**Résumé:** En traçant un parcours historique et culturel entre le passé et le présent de l'Ukraine, cet article analyse, avant tout, les contradictions et vicissitudes qui jalonnent, au fil des siècles, les relations de ce pays avec la Russie, et qui se déroulent, sous Poutine, dans une crise profonde.

**Abstract:** By tracing the historical and cultural trajectory between the past and the present of Ukraine, this article analyzes the contradictions and vagaries across the years of the relations with Russia and the deep crisis that is occurring under Putin.

**Resumo:** Ao traçar um percurso histórico e cultural entre o passado e o presente da Ucrânia, este artigo analisa, sobretudo, as contradições e vicissitudes que marcam, ao longo dos séculos, as relações desse país com a Rússia, e que se desdobram, na era de Pútin, em uma crise profunda.

**Mots clefs:** Ukraine; Russie; Histoire ukrainienne; Histoire russe

**Keywords:** Ukraine; Russia; Ukrainian history; Russian history

**Palavras-chaves:** Ucrânia; Rússia; História ucraniana; História russa

\* Professeur émérite à l'Université de Genève. Auteur d'un grand nombre de livres, d'essais et d'articles sur la littérature, la culture, l'histoire et la pensée russes. Traducteur de plusieurs auteurs russes vers le français, parmi lesquels André Biély et Alexandre Soljenitsyne. L'auteur remercie Iouri Basilov (Saint-Petersbourg) et Nikita Krivochéine (Paris) pour leurs bons et amicaux conseils.  
[gnivat@icloud.com](mailto:gnivat@icloud.com)

**E**n 2003 le poète Philippe Jaccottet fit un voyage en Russie, et écrivit un petit texte: «A partir du mot «Russie»». Des noms aux sonorités rudes, des noms de lieux comme Omsk, Tomsk ou Irkoutsk, des mots passés en français comme «knout» ou «czar» qui sonnent comme des coups de fouets...

Et le mot «Ukraine»? Il évoque vaguement Mazeppa attaché sur le dos d'un cheval qui galope dans la steppe - en particulier le poème de Byron -, des cosaques qui écrivent au sultan une lettre d'insultes dans un poème d'Apollinaire, Mme Hanska, la châtelaine ukrainienne amante puis épouse de Balzac, Kiev et ses Portes d'Or, ou Odessa et son immense escalier filmé par Eisenstein, mais le mot «Ukraine», qui veut dire «limites»<sup>1</sup> en lui-même n'indiquait que très vaguement une région d'Europe jusqu'au 24 février dernier où il a brusquement explosé dans les écrans des télévisions du monde entier. On a ouvert des cartes, cherché les contours étonnants de ce pays (contours qu'il doit à Staline, le dernier à avoir dessiné ce pays, par emprunt de territoires à la Pologne, à la Roumanie, à la Hongrie). Même les irrédentistes ukrainiens du XIXe siècle n'employaient pas le mot au sens d'aujourd'hui. Il n'indiquait encore dans la seconde moitié du siècle que les provinces impériales de la «Petite Russie», pas celles de la Galicie ou de la Volhynie, qui étaient néanmoins considérées comme ukrainiennes par les historiens et géographes de ces provinces, lesquelles relevaient de l'empire des Habsbourg, et où résidaient les principaux nationalistes ukrainiens. Une carte de l'Ukraine, qui politiquement parlant, n'était encore qu'un rêve, publiée en 1911 à Lemberg (autrement dit Lwow, Lvov et aujourd'hui Lviv) n'incluait pas la Crimée (cadeau-surprise que fit Khrouchtchev à l'Ukraine soviétique en 1954), mais revendiquait la province voisine russe de Stavropol, à l'est de la

---

<sup>1</sup> Ce n'est pas le seul nom de nation qui, au lieu d'être un ethnonyme est un mot de géographie : le « Piémont » en est une autre exemple.

frontière actuelle. (On aurait pu y ajouter les nombreux lieux ukrainiens, tant par leur toponyme que par leurs habitants, de la province d'Extrême-Orient depuis l'empire russe jusqu'à la Fédération de Russie d'aujourd'hui.). Le pays envahi en février dernier par l'armée du président Vladimir Poutine a une configuration étrange sur la carte.

\*\*\*

Commençons par la façade maritime de l'estuaire du Dniepr, où il jouxte la Roumanie, jusqu'à l'isthme de Kertch, entre Crimée et province de Rostov-sur-le-Don, mais la Crimée, depuis 2014, est annexée par la Russie<sup>2</sup>. Continuons par la façade orientale qui est, de sud au nord, d'abord maritime, faisant face à la Russie dans la mer d'Azov; mais pratiquement la Russie vient de s'emparer de cette rive, et l'îlot de résistance de Marioupol (Zhdanov sur les cartes soviétiques), entrera dans l'histoire militaire de l'Europe, mais ne peut que tomber aux mains des Russes. Entre Marioupol et Taganrog (en Russie, ville natale de Tchekhov), la frontière orientale de l'Ukraine est d'abord constituée par une part du rivage de la mer d'Azov, puis s'enfonce dans les terres, vers le nord entre la province russe de Rostov-sur-le-Don et les deux provinces ukrainiennes de Donetsk (autrefois Stalino) et de Louhansk (Vorocheilovgrad). Mais ces deux provinces sécessionnistes ont été théâtralement reconnues par le président Poutine lors de la séance filmée du Conseil de sécurité au Kremlin en date du 21 février 2022, et elles risquent fort d'être annexées par la Russie, comme l'a été la Crimée – avec en prime, si l'on peut dire, Marioupol et Kherson, c'est-à-dire tout le territoire conquis par la force depuis le 24 février 2022, au nord de la péninsule de Kertch. Plus au nord, ou courant vers le nord-ouest, puis franchement septentrionale, commence alors une longue frontière assez indécise, qui partage la région géographique dite du Poléssié, longue bande géographique de forêts et de marécages, château d'eau légèrement surélevé qui englobe des peuplements russe, ukrainien, biélorusse et même polo-

---

<sup>2</sup> Une annexion reconnue par dix pays, dont la Syrie, Cuba et le Nicaragua.



nais<sup>3</sup> à l'extrême ouest. Cette longue façade septentrionale d'abord courant entre Kharkiv (Ukraine, ancienne capitale) et Belgorod (Russie), puis se frayant un chemin dans le Polésie, entre Biélorussie et Ukraine. C'est l'histoire et le peuplement qui départage ces terres géographiquement absolument identiques. Continuons ce tour par la façade occidentale qui jouxte la Pologne, la Slovaquie, la Hongrie, nous sommes dans une Ukraine continentale, loin de sa façade maritime, et qui a longtemps été dominée par la Pologne, laquelle fut remplacée après le dépècement de la Pologne entre Prusse, Autriche et Russie (en 1795), par l'empire des Habsbourg, qui accordait, depuis la création de la double monarchie austro-hongroise, une certaine autonomie à la Galicie et la Volhynie, ce qui fait que beaucoup d'historiens et de nationalistes ukrainiens ont publié à Lemberg avant 1917. Cette Ukraine « intérieure », si l'on peut dire, fut complétée par les acquisitions de Staline après 1945, avec des annexions aux dépens de la Pologne, la Tchécoslovaquie, la Hongrie et surtout la Roumanie (la Bucovine entra à moitié en Ukraine, ce qui fait que sa capitale, ville natale de Paul Celan, autrefois ville de langue allemande, après s'être nommée Czernowitz, Czerniowce, Cernăuți, est aujourd'hui Tchernivtsi. Ce pays a donc des frontières étonnantes si on regarde la carte, du fait d'une histoire complexe, comme tous ces pays dont Timothy Snyder a donné un aperçu remarquable dans ses *Terres de sang*. Pas de frontières naturelles, des guerres continuelles, des pays rayés de la carte, puis ressuscités par les victoires et les défaites. Que Staline ait donné ses frontières actuelles à l'Ukraine est un fait qui semblait entériné depuis la chute de l'Union soviétique, et les accords de Biélovieje, puis ceux de Budapest, c'est-à-dire le renoncement de l'Ukraine à l'armement atomique (dont elle avait été la fabrique essentielle du temps soviétique).

Depuis l'annexion de la Crimée, la création des deux républiques séparatistes de Donetsk et de Louhansk, et maintenant l'invasion du 24 février 2022, la carte de l'Ukraine est à nouveau en question. La règle politique et morale qui semblait

---

3 On trouve même en Pologne un parc naturel de Polésie.

en vigueur en Europe depuis 1945 - on ne change plus les frontières par la force, on ne recommence pas une troisième guerre civile européenne, on règle les problèmes par des autonomies internes - a vécu. Nous entrons dans une ère totalement nouvelle, où une des rares choses sûres, heureusement, semble être que l'Union européenne, reprend vigueur, repart de l'avant.

Mais l'Ukraine, est le champ de bataille de cette guerre naissante, dont elle est aussi la principale victime, et l'héroïne. Ne revenons pas sur les innombrables commentaires de ceux qui n'auraient, hier, jamais pu indiquer les frontières de l'Ukraine. Comme j'avais vu à la télévision, le bâton du président Clinton hésiter longuement pour indiquer la ville qu'il venait de donner l'ordre de bombarder. Il s'agissait de Belgrade, la capitale de la Serbie, mais son bâton mit du temps à trouver la cible. C'était dans un salon de la Maison blanche, ce n'était pas sur le terrain... De la même façon, les bâtons ont hésité entre Melitopol et Marioupol, puis Mykolaiv et Kherson, et c'était normal: d'innombrables toponymes entraient dans l'histoire, et même dans la gloire.

\*\*\*

Le mot Ukraine entra définitivement dans le vocabulaire politique avec la création, à Kharkiv, en 1902, du Parti révolutionnaire ukrainien, dont l'objectif était «une Ukraine une, libre, indépendante». Son fondateur était un avocat, Mikhnovski. Auparavant, on employait le mot «petite Russie». Mais un des premiers chantres de l'Ukraine, le poète Kapnist, d'une grande famille noble de la région de Poltava (descendant d'une famille grecque réfugiée), ne désigne pas son pays par ce mot. Il écrivit en 1794 une «Ode sur l'esclavage» qu'il n'osa pas publier avant 1806. L'ode fut écrite en réaction à un édit de Catherine datant de 1783, qui étendait le servage aux paysans des provinces de Petite Russie centrale. Le servage était absent de ce qu'on appelle Ukraine aujourd'hui, et c'est une des différences fondamentales entre Russie et Ukraine: la trace du servage y fut beaucoup plus courte dans le temps. Kapnist, dans son ode, rédigée dans le style sentimental de l'époque, se rend sous un chêne, contemple la désolation de sa patrie, et s'écrie: «Je

chanterai l'asservissement / De ma patrie bienaimée, / Où que je tourne mes yeux, / Par les larmes baigné, / Je la vois, telle une veuve abattue.»

Le romantisme enfanta une sorte de mode ukrainienne: les poètes russes comme Ryleev (poète qui entra dans la conjuration des Décembristes et fut exécuté dans la forteresse Pierre-et-Paul en 1826), ou ukrainiens comme Chevtchenko y furent pour beaucoup. On peut même parler d'une mode ukrainienne, qui eut son héros : le poète Gneditch, lequel consacra vingt ans à traduire l'*Odyssée*. L'Ukraine semblait alors avoir hérité de l'Antiquité la douceur des mœurs, la simplicité des croyances. Néanmoins il y avait aussi un élément de sédition dans la légende ukrainienne: les *Haydamaks*, ces insurgés cosaques du XVII<sup>e</sup> siècle (contre leurs maîtres polonais) qui avaient inspiré Ryleev, et furent les héros d'un poème de Chevtchenko. Le poète Nikolaï Konstantinovitch Tolstoï, dont la mère était une descendante du dernier hetman ukrainien, et qui écrivait en russe, quoique proche de la famille d'Alexandre II, célébra constamment la Petite Russie, et, en évoquant «la nuit sur l'Ukraine endormie», semblait appeler au réveil de cette patrie autrefois si glorieuse.

\*\*\*

La création de la Confrérie de Cyrille et Méthode, en décembre 1845, changea tout. Les confrères, et conjurés, jurèrent d'œuvrer pour une république des peuples slaves qui abolirait le servage, et établirait une Fédération de peuples slaves rigoureusement égaux, dont l'Ukraine, évidemment. Mais en mars 1847, les conjurés furent dénoncés, arrêtés et déportés, dont celui qui était déjà le poète national de l'Ukraine, Taras Chevtchenko. Emprisonné, enrôlé comme simple soldat, interdit d'avoir papier ou crayon, Chevtchenko incarna alors l'asservissement de l'Ukraine, et, dès que cela fut possible, après la mort de Nicolas Ier, Nikolaï Konstantinovitch Tolstoï fit de multiples démarches pour obtenir sa libération. Le fondateur de la Confrérie, Nikolaï Kostomarov, lui aussi arrêté, exilé à Saratov, mais gracié en 1855, devint un académicien russe, écrivant dans les deux langues.

C'est à Kostomarov qu'on doit le texte anonyme *Livre de la genèse du Peuple ukrainien*, sorte de catéchisme, inspiré par la Bible,<sup>4</sup> qui énumère une centaine d'articles de foi - en l'Ukraine, en la libération des peuples slaves, en l'affranchissement des serfs. Le texte, saisi chez Kostomarov, ne fut publié qu'en 1918, en ukrainien, et en russe, mais il était entré dans la légende, et il représente un moment-clé de la renaissance du peuple ukrainien. Kostomarov écrivit un remarquable essai *Deux nationalités russes*, qui fut publié à Saint-Pétersbourg en 1861. La première de ces deux «nationalités» est la «Rouss» méridionale, ukrainienne, qui tend vers la république, souvent péchant par l'anarchie, celle de Novgorod, noyée dans le sang par Ivan le Terrible, et celle des Cosaques de la Sitch.<sup>5</sup> La seconde «Rouss» est la Moscovie, qui préfère la soumission et la protection d'un suzerain puissant, cherche secours dans la solidarité du *mir*, la commune rurale, et pêche parfois par xénophobie. Un siècle plus tard l'historien Likhatchev, qui fut l'inspirateur des réformes culturelles de Gorbatchev, répondit à Kostomarov que le dialogue de la Russie du nord et de la Russie du sud (l'Ukraine) était «comme deux astres tournant l'un autour de l'autre.»

Likhatchev, hélas, était moins clairvoyant que Kostomarov, lequel rappelle que c'est Catherine II qui a interdit l'emploi du mot «Moscovite», et ordonné de n'employer plus que le mot «Russe», qui semblait alors réservé aux Russes méridionaux, que d'ailleurs Kostomarov appelle dans ses ouvrages «Yougorusses». Dans la nature des «Yougorusses», «rien d'assimilateur, de dominateur, de niveleur», écrit Kostomarov, alors que dans celle des Russes de l'est et du nord «la liberté personnelle se rétrécissait, et finalement, était anéantie», et grandissait le principe de communauté, ou conciliarité: c'est-à-dire unanimité. Dans le domaine religieux, Kostomarov indique aussi la tolérance du côté des «yougorusses», et de l'autre, l'unification religieuse, avec, par voie de conséquence, la violence des rebel-

---

4 Traduction en français par Georges Luciani, Institut d'Études slaves, Paris, 1956.

5 Mérimée en fit une histoire, imprécise, mais très romantique, parue en 1854. Plus tard, il eut connaissance des écrits de Kostomarov, qu'il cite au début d'un second ouvrage, intitulé *Les Cosaques d'autrefois*, paru en 1863.

lions schismatiques. Ces étonnantes conclusions de Kostomarov, énoncées en 1861, sous Alexandre II, à la veille des grandes réformes, ont été suivies par de nombreux diptyques qui ont tenté de définir le rapport entre Grande Russie et Petite Russie.

Le philosophe Miroslav Popovitch rappelait toujours que la Grande Grèce était la fille de la Petite Grèce: Syracuse (et ses tyrans) était fille d'Athènes... Et Popovitch écrivit lui aussi son diptyque,<sup>6</sup> où l'on voit une Ukraine qui parle et écrit le latin, de plain-pied avec l'Europe (et la Sorbonne d'alors), alors que la Moscovie apprendra le latin seulement après que l'Académie gréco-latine de Kiev aura essaimé à Moscou. On y voit également le goût du petit-Russien pour le théâtre, le jeu, le masque. Ce Petit-Russien, que le Grand-Russien désigne par moquerie par comme le «khokhol», ou «toupet», la mèche de cheveux que le cosaque laissait pousser et retomber sur son front, aime à entrer dans une sorte d'inversion carnavalesque des rôles.

On retrouve d'ailleurs aujourd'hui, dans les innombrables moqueries à l'égard du président ukrainien Volodymyr Zelensky le souvenir ravivé de ce penchant pour le carnavalesque. Son étonnante carrière l'a mené du rôle de comédien à celui de président. Il était un juriste, mais, devenu humoriste et comédien, il incarna dans la série télévisée «Serviteur du peuple» un professeur d'histoire filmé par un de ses élèves pendant qu'il vilipende les autorités de son pays. La séquence passa sur *YouTube*, remporta un grand succès, et le faux-professeur s'inscrivit pour l'élection présidentielle, avec le programme anti-corruption de son héros dans la série télévisée. Il fut largement élu. Du film dans le film, on est passé au film réalisé dans la réalité vraie et la vie du pays. Un renversement carnavalesque qui, lors des élections de 2019 enchantait les uns, irritait les autres; mais, depuis la guerre, Zelensky fait presque l'unanimité. Quant à l'image du Petit-Russien dans l'imaginaire du Grand-Russien, elle comprend celle du traître, c'est-à-dire l'hetman Mazepa. Le romantisme européen s'était emparé de cette image, Pouchkine avait renchéri sur Voltaire

---

<sup>6</sup> Miroslav Popovitch « L'image du petit-Russien », in Georges Nivat (sous la dir.), *Les sites de la mémoire russe, tome 2, Histoire et mythes de la mémoire russe*, pp. 648 à 666. Paris, 2019.

et Byron. Mais Mazepa est aujourd'hui revu par toute l'historiographie ukrainienne, de traître il est devenu héros. Comme Stepan Bandera, fondateur du mouvement nationaliste ukrainien, organisateurs d'attentats dans ce qui était alors la Pologne, libéré de la prison polonaise par les Allemands en 1939, organisateur d'un maquis contre les Soviétiques, collaborateur des nazis, mais envoyé au camp de Sachsenhausen pour avoir voulu fonder une Ukraine indépendante alliée du Reich. Ces deux images à double tranchant du saltimbanque et du traître sont aujourd'hui exploitées à leur façon par les réseaux sociaux russes, et Bandera, mort en 1955 à Munich, figure héroïque en Ukraine, est évidemment considéré comme un nazi à Moscou.

De la première République ukrainienne et du chaos qui s'installa en Ukraine, avec la succession des Allemands et de Skoropadski, des bolcheviks et de l'anarchiste Makhno, avec les réquisitions-pillages nous ne dirons rien, il suffit de relire *La Garde Blanche* de Mikhaïl Boulgakov, né et grandi à Kiev, sans être ukrainien, ni connaître cette langue (comme bien d'autres écrivains russes de Kiev, Victor Nekrassov, par exemple, l'auteur de *Dans les tranchées de Stalingrad*). Les bolcheviks furent les derniers vainqueurs dans ce tourbillon de guerre civile.

\*\*\*

La politique soviétique vis-vis de la langue ukrainienne varia. Dans les années 1920, elle était favorable à l'ukrainisation, et il parut alors une génération d'écrivains et poètes ukrainiens, comme Pavlo Tychyna, Vasyl Barka,<sup>7</sup> Maksim Rylski et bien d'autres. Mais Staline y mit fin, et l'ukrainisation menée officiellement pendant les années 1920 devint même un chef d'accusation dans les procès staliniens. Les années 1930 sont pour l'Ukraine des années catastrophiques: la Grande Famine, que les Ukrainiens appellent *Holodomor*, vit, en 1932-33 l'organisation systématique d'une famine afin de pouvoir exporter le grain de l'Ukraine, «grenier de l'Europe», et financer l'industrialisation à outrance. Des villages entiers mouraient, et rien n'est plus émouvant que les articles et le livre du jeune journa-

---

<sup>7</sup> L'auteur du *Prince jaune*, un des plus puissants récits sur le Goulag, paru aux USA, en 1968.

liste gallois Gareth Jones, qui se lança dans une enquête sur la famine, à ses risques et périls, fut arrêté, puis relâché à condition d'aller prêcher en Angleterre qu'il y avait pénurie, mais pas famine, rompit l'accord, dénonça le mensonge, mais fut contredit par le coryphée des journalistes occidentaux de Moscou, Duranty, qui obtint pour ses mensonges le prix Pulitzer en 1933. Jones alla ensuite enquêter en Mongolie sur les atrocités commises par les Japonais, mais il y fut capturé et tué, probablement par un agent du NKVD.<sup>8</sup> Le Holodomor est le fond sur lequel se déroule le roman *le Prince jaune*, écrit par Vasyl Barka après son exil en Amérique, et préfacé en français par un inoubliable texte de Piotr Rawicz – ancien déporté d'Auschwitz. Barka était de Poltava, Rawicz de Lviv. Leur dialogue tragique est comme le nœud entre les deux Ukraine, celle de l'est, et celle de l'Ouest. Le Holodomor fut, dès l'indépendance de l'Ukraine, étudié, enseigné, objet de multiples expositions, dont la première, que je vis à Kiev en 1992, et où des chiens-loups tenus par des laisses dont la longueur était calculée au plus juste guettaient le visiteur – c'était assez effrayant.

Dès ce début d'indépendance, je rencontrai des Ukrainiens qui croyaient que la Russie allait leur infliger un bombardement atomique; je me rappelle la secrétaire du Recteur de l'Académie Mohyla fondant en larmes en évoquant ce danger, selon elle imminent. Je la consolai, et évidemment, n'y croyais pas. Comment imaginer que la Russie de Vladimir Poutine, plus ou moins héritière des années de libéralisation du président Eltsine, un jour, allait massivement attaquer l'Ukraine dans ce qui n'est encore qu'une guerre «classique», mais qui peut d'un jour à l'autre connaître des épisodes nucléaires à petite échelle. La glissade fut lente, progressive. Les uns peuvent y voir une préméditation de très longue date, les autres un complexe d'encerclement de la Russie par une OTAN, qui ne l'a jamais attaquée. Vieux complexe, entretenu par un pays qui ne cessait de s'étendre territorialement, et à qui Alexandre Soljénitsyne enjoignait d'abjurer son impérialisme, y voyant

---

<sup>8</sup> J'ai, en partant du film de la réalisatrice polonaise Agnieszka Holland, *Mr Jones, The Truth, That can't be hidden for ever*, étudié tous les écrits de Jones, et en ai tiré un texte sur « La vérité sur la Grande Famine, Ukraine 1931)1934). Connexe

la cause principale du si mauvais développement intérieur du pays, et incriminant avant tout l'impératrice Catherine II pour ce funeste penchant à l'expansion continue.

\*\*\*

C'est sans doute le patriarche Kirill qui exprime le mieux l'idéologie qui règne aujourd'hui autour du président Poutine et dans une large partie de l'opinion, complètement privée à présent de toute information autre que la propagande officielle. A ce sujet, quelques rappels: l'association *Mémorial*, celle de Moscou, et toutes ses filiales à travers l'immense pays a été liquidée judiciairement, la radio *Echo de Moscou*, qui datait des débuts de la perestroïka, est liquidée, la télévision privée *Dojd (TV Rain)* est liquidée. Enfin le journal *Novaïa Gazeta*, dont Mikhaïl Gorbatchev est un des actionnaires, sans être liquidé, est en veilleuse après deux rappels à l'ordre, car il avait enfreint l'interdiction ubuesque de recourir au mot «guerre». Son rédacteur-en-chef a reçu le prix Nobel de la paix, sans, bien sûr, que le grand public russe en soit informé.

Si l'on examine les homélies et discours du patriarche Kirill, on retrouvera tout le cheminement du régime vers la guerre contre l'Ukraine, qui n'est sans doute qu'une étape dans ce cheminement. Kirill, dans le monde Vladimir Goundiaev, est entré au séminaire de Leningrad et devint hiéromoine en 1969, à une époque où l'église était étroitement surveillée par le KGB, qui recrutait la plupart des moines appelés à faire carrière (les prêtres, mariés, sont exclus de la hiérarchie). Vladimir Volkoff eut comme premier succès d'écrivain un roman qui fit du bruit : *le Trêtre*, dont le titre amalgame les mots «prêtre» et «traître». Histoire et affres d'un prêtre recruté par les services secrets. De 1989 à 2009, Kirill était président du Département des relations extérieures de l'église, et séjournait souvent à Genève. L'histoire de la montre Breguet apparue sur son poignet, puis effacée sur l'image numérique du site officiel du patriarcat, est sans doute à relier à ce séjour. Au fur et à mesure, ses relations avec Poutine et Medvedev, qui remplaça Poutine pendant un mandat, se font de plus en plus étroites, la télévision montre chaque année les deux hommes de pouvoir au



service divin de Pâques, dans la cathédrale du Christ Sauveur, reconstruite par l'ancien maire de Moscou, Loujkov, lui-même tombé en disgrâce.

C'est par son apport au «Conseil international des compatriotes russes», et en particulier au deuxième Festival, en 2010, que se dessine le projet du «Monde russe», que l'on peut résumer ainsi: tout ce qui parle russe ou a parlé russe, relève de la Russie: les hommes, les territoires, les édifices religieux. Cela concerne aussi bien les cathédrales russes à l'étranger (Nice, Biarritz, Vevey, plusieurs Lieux Saints à Jérusalem) que les communautés, ilots russophones dans toutes dans les anciennes républiques soviétiques détachées de la mère patrie. Petit à petit, on vit dans les homélies grandir le thème des frontières sacrées de la patrie. Frontières historiques, évidemment, la Moscovie n'ayant cessé de s'étendre, sauf au moment de la paix de Brest-Litovsk avec l'Allemagne, en 1917 – accord que Vladimir Poutine a expressément condamné, et mis sur le compte du seul désir qu'avait Lénine d'asseoir son pouvoir, coûte que coûte. Le 6 mars, pour ce qu'on appelle dans l'orthodoxie le «Dimanche du pardon», Kirill déclara que la Russie au Donbass, non seulement défendait des Russes contre un génocide, mais encore défendait les principales valeurs chrétiennes, luttait contre le « club » démoniaque des gay-parades et autres négations de la civilisation. Citons: «Ce qui se passe aujourd'hui dans la sphère des relations internationales n'a pas qu'un sens politique, il s'agit de quelque chose de bien plus important que la politique. Il s'agit du salut de l'humanité, de savoir de quel côté de Dieu Sauveur, lorsqu'il viendra pour juger et rétribuer nous serons – serons-nous à droite ou à gauche?» Après quoi le patriarche demande avec emphase: «Qui aujourd'hui attaque l'Ukraine, où depuis huit ans a lieu l'oppression et l'anéantissement des gens du Donbass?» La réponse est évidemment l'Ukraine nazie. Sur quoi, le patriarche de toutes les Russies (en particulier des 12.000 paroisses d'Ukraine qui théoriquement dépendaient de lui, et dont il ne dit pas un mot) demande de ne pas pardonner sans faire passer la justice, car ce serait «capitulation et faiblesse». Autrement dire sans faire la guerre. Un mois plus tard, le 6 mai, jour

de la Saint-Georges-le-Guerrier, Kirill complète son argument: la Victoire de 1945 fut fêtée un jour de la Saint-Georges qui était aussi le jour de Pâques, et le maréchal victorieux, s'appelait Georges Joukov! Dans la cathédrale de l'Archange, au Kremlin, il ajouta devant les tombeaux des tsars et tsarines : «Nous ne voulons faire la guerre à personne. Jamais la Russie n'a attaqué personne. Il est étrange qu'un grand et puissant pays jamais n'ait attaqué qui que ce soit, la Russie n'a fait que défendre ses frontières.» Défendre les frontières sacrées, protéger de toute lutte intestine, et de l'invasion des autres races (en russe le mot est «tribu») – voilà en somme le programme, élaboré dans un lexique proche du XVII<sup>ème</sup> siècle, comme si l'on était revenu à l'avènement des Romanov en 1612, et au salut miraculeux devant l'invasion polonaise.

Après 1992 et jusqu'à 2021, quand le patriarche de Constantinople accorda une charte patriarcale à l'église orthodoxe ukrainienne, le pouvoir séculier semblait avoir un territoire moindre que le pouvoir religieux, le Patriarche avait encore l'Ukraine, le président l'avait perdue (depuis les «désastreux accords» de Biélorussie, en 1992). Aujourd'hui c'est un peu l'inverse, le pouvoir agrandit son territoire, et le patriarche, qui a perdu l'Ukraine, l'implore de reconstituer les frontières historiques et sacrées de la Russie. De toute façon, cette «symphonie» entre Église et pouvoir séculier (ou empereur, comme à Byzance) est surtout symbolique. La Russie orthodoxe est peu pratiquante, et sûrement inquiète des événements, bien qu'aujourd'hui tout mouvement de critique, sans parler d'opposition, soit résolument réprimé. Mais le pouvoir russe n'a plus guère d'idéologie, à part celui de la célébration de la Victoire. L'Union soviétique avait le marxisme, même s'il avait faibli vers la fin du régime sous les coups de boutoir de Soljénitsyne et Sakharov.

\*\*\*

Le président Poutine a, dès juin 2021, dans une sorte de longue leçon d'histoire devant tout son peuple, énoncé qu'Ukrainiens et Russes ne font qu'un seul peuple. Cette leçon contenait implicitement le projet de renverser le régime issu du Maïdan (honné par-dessus tout), et d'installer à nouveau un protectorat

sur l'Ukraine, cette sœur infidèle. On a pu interroger le cerveau de Poutine, et en particulier examiné les lectures d'ouvrages qu'il a recommandés, et même donné instruction à ses hauts fonctionnaires de lire. Par exemple le philosophe émigré Ivan Iline (1983-1954), dont l'œuvre est impressionnante, en particulier son livre antitolstoïen *De la résistance au mal par la force*. On peut trouver d'étonnantes réminiscences d'Ivan Iline dans l'idéologie officielle de la Russie de Vladimir Poutine. A commencer par ses réflexions sur le bon et le mauvais usage de la force, sur la république ou la monarchie. Iline voyait dans le bolchevisme une dégénérescence de la volonté humaine, qu'il retrouvait aussi en occident, condamnant les deux, et appelant à une dictature future, qu'il baptisait «dictature nationale». L'ennemi est, pour Iline, une part indispensable de chaque être, individuel ou collectif. «Si j'entends quelqu'un dire qu'il voudrait «se débarrasser de son adversaire», je ne suis pas sûr qu'il en soit vraiment ainsi. «Surtout pas!», murmuré-je à part moi.»<sup>9</sup> Pour être vraiment elle-même la Russie a besoin d'ennemis. Le monarchisme lui semblait une forme d'État supérieure, parce qu'il comporte «un enracinement intime dans la spiritualité personnelle » - l'attachement au monarque étant un attachement intime, alors que l'attachement à la république est abstrait, quasiment impossible. Naturellement on pourra trouver dans la situation d'aujourd'hui des confirmations de la pensée d'Iline. Jamais la Russie n'avait réussi à avoir autant d'ennemis. Et «l'art de la querelle» dont Iline fait l'éloge n'a plus rien de la dialectique intellectuelle. La devise d'Iline, «En avant», est devenue celle de la Russie depuis plusieurs années. Mais d'autres pans de sa pensée sont totalement absents: ses réflexions sur *l'amabilité* comme ciment social, ou encore sur la *conscience* comme fondement de l'intimité. Réflexions absentes chez le patriarche dans l'actuelle perverse «symphonie» entre l'Église et l'État.

Un autre inspirateur évoqué par certains de la pensée de Poutine, mais pas cité officiellement, est Alexandre Douguine. Cet idéologue est à la tête d'un groupe de penseurs qui élaborent depuis des années le concept d'une «Russie

---

<sup>9</sup> Ivan Ilin, *Vosvrahtchnié, (le Retour)*, Minsk, 2008, p.274.

forteresse», dénonçant ce qu'il juge être l'encerclement du pays par les États-Unis et le «transcapitalisme», tout en se réjouissant de la décadence de l'Amérique. Dans le sillage du géographe Lev Gumilev, inventeur des notions d'«ethnosphère» et de «néo-eurasisme», il considère que la Russie, loin d'être une fenêtre sur l'Europe, comme a dit Pouchkine, est un «grand espace tellurique» où différents peuples peuvent trouver place dans la paix des guerriers, c'est-à-dire la victoire. Ce concept de «continentalité» est opposé à la fluidité des océans (et des empires anglo-saxons), remonte à la religion des Hindous. «La guerre est notre mère». Dans *Ukraine : ma guerre*, journal tenu pendant les événements de 2014, Douguine annonce ceux d'aujourd'hui. Si, pour finir, Poutine arrête sa guerre sur l'annexion d'un croissant oriental de l'Ukraine allant de Louhansk à Mykolaïv, en rattachant solidement la Crimée au continent, Douguine et ses amis proclameront sans doute qu'on s'est arrêté trop tôt, qu'il fallait récupérer toute la «NovoRossia», jusqu'à Odessa (fondée sous Catherine II) ...

\*\*\*

Le problème, pour le pouvoir, comme pour l'opinion russe qui plus ou moins croit à la nécessité d'une sorte de seconde guerre contre le nazisme, puisque tel est l'argumentaire de cette invasion, c'est qu'en face d'elle se dresse une nation ancienne, provincialisée par la Russie pendant trois siècles, née dans l'incertitude, enthousiasmée, mais pas entièrement, par les événements du Maïdan et qui, à présent, est entièrement soudée. Et c'est sans doute le principal résultat de cette guerre : une nation ukrainienne quasi unanime, sans aucune différence entre russophone et ukrainophone, ou ceux qui sont bilingues. Bien sûr il y a, surtout au Donbass, des gens fatigués, devenus relativement indifférents à l'issue d'une guerre qui dure dans ces deux provinces depuis 2014.<sup>10</sup> Mais les différends entre partisans de Porochenko et partisans de Zelenski, surgis avec les élections de 2019, ont disparu du jour au lendemain. Il s'agit de bien plus que d'une union nationale de salut public, il s'agit vraiment de la renaissance d'une na-

---

<sup>10</sup> Voir Anne Nivat, « A Kostiantynivka, avec les damnés du Donbass », in *Le Point*, 20 avril 2022.

tion. Si la Russie se retrouve, une fois encore, avec question posée au XIX<sup>ème</sup> siècle par Herzen, «A qui la faute?», l'Ukraine n'aura plus à se poser la question «Qui suis-je?». Désormais, et à tout jamais, elle sait ce qu'elle est, et le monde entier non seulement l'a découverte sur la carte, mais sait, lui aussi, ce qu'elle est : une nation soudée par la guerre qui lui est faite, née dans l'épreuve, en plein XXI<sup>ème</sup> siècle, comme les nations naissaient, l'une après l'autre, au XIX<sup>ème</sup> siècle. Une nation qui a, par le talent et le courage de président, dialogué avec les parlements de presque toutes les démocraties, et même fait son entrée à Westminster, mère des parlements, comme jamais aucune autre nation.

Ce dialogue d'une nation en lutte pour sa survie qui est aussi une renaissance, est unique dans l'histoire de l'Europe. Par ces dialogues avec les parlements européens, c'est avec les peuples qu'il a été donné à l'Ukraine de dialoguer et de se faire connaître. L'*arboretum* européen comporte maintenant un bosquet de plus. Bien sûr, l'Europe connaît très peu sa langue, sa culture, ses chansons, ses arts visuels et plastiques, elle a oublié *le Prince jaune*, mais elle connaît son *courage*, et le retour du courage dans la conscience européenne assoupie est également un événement majeur. La Russie, quant à elle, devra retrouver le sens de ce que fut sa culture, qui a traversé toutes les cultures européennes, au XIX<sup>ème</sup> siècle. Avant tout, c'était une culture de la compassion, de l'interrogation sur le mal, et de la non-résistance au mal. Une culture dont on peut se demander si elle n'est pas en train de s'évanouir comme un mirage. Car cette immense *tentative de compassion* envers le genre humain à quoi on peut résumer l'apport de la littérature russe, apport d'un impératif éthique, d'une soif de justice, d'une résistance à toutes les cruautés, aux paralysies et engourdissements de l'âme, apport qui changea profondément une Europe qui semblait alors ne plus vivre que du «positivisme», et qui reçut «le roman russe», célébré par Melchior de Voguë, comme une renaissance spirituelle, cette *tentative*, renouvelée au XX<sup>ème</sup> siècle par Soljénitsyne, Grossman, Gorbanevskaya et tant d'autres «dissidents» - comme elle paraît loin!

L'Ukraine a eu de grands poètes, Et nous voudrions apporter une conclusion en mentionnant le poète ukrainien Vasyl Stus. Vasyl Stus (1938-1985) est né en Ukraine, mort au camp de Perm-36, d'une grève de la faim qu'il mena jusqu'au bout. Il avait grandi à Stalino, autrefois Iouzovka, maintenant Donetsk. Il fit ses études en russe, bien sûr, mais sa mère lui chantait des chansons en ukrainien. Après l'Institut pédagogique de Stalino, Stus devint instituteur, puis fut appelé comme conscrit dans l'Armée rouge. Après quoi, il commença à traduire Goethe et Rilke en ukrainien, soutint une thèse de doctorat à l'Institut Chevtchenko de Kiev, se maria, eut un fils. Mais en 1965, Stus prit part aux protestations contre l'arrestation de Paradjanov, dont le film *Les Ombres des ancêtres oubliés* l'avait fortement impressionné. La carrière universitaire lui était désormais fermée. Il devint ouvrier, pompier, technicien, tout en composant ses premiers recueils poétiques. Son premier recueil *Arbres d'hiver*, refusé par la censure, parut en Belgique en 1970, à très petit tirage - mais grand était le crime aux yeux des autorités. Deux ans plus tard, Stus fut envoyé au bagne en Mordovie, puis à Magadan, et dans les terribles camps de la Kolyma. Il y écrivait des vers en cachette, mentalement. Rentré en 1979, redevenu ouvrier dans une fonderie, Stus était déjà reconnu par beaucoup comme le poète le plus doué de sa génération. Mais à peine rentré du camp, il prit la défense du Groupe ukrainien d'Hel-sinki. Cette fois-ci, il fut envoyé à Perm-36, dans l'Oural. Mais il y composa de nouveaux «palimpsestes», et traduisait encore mentalement des poètes européens qu'il connaissait par cœur. Il mourut d'une grève de la faim qu'il avait déclarée «indéfinie», le 28 août 1980. Beaucoup de ses poèmes sont poignants: écrits au goulag, glissés dans des lettres à sa femme, ils évoquent les invasions de jadis, comme dans ce poème «L'église de Saint-Irénée». Cette église fut fondée à Kiev par le roi Yaroslav le Sage en 1037, détruite lors de la prise de la ville par Batu-Khan en décembre 1240.

«L'église de Sainte-Irénée / Crie et hurle dans le noir.

Les frissons, peut-être, mon fils / Déjà ont pénétré ton âme.

Que d'angoisse accumulée ! / Comment puis-je les dissiper?

Ma femme abandonnée – aux violences ! / Ma mère – au malheur!

Kiev – aux oubliettes ! Kiev / Tient dans le carreau du cachot.  
Est-ce Batu-Khan qui revient, / Et sa Horde déchaînée?»

Nous ne savons pas quel nouveau Stus écrit aujourd'hui dans le sous-sol de Marioupol. Comme on ne pouvait savoir que Boulgakov écrivait son *Maître et marguerite* dans le secret, ni que Grossman cachait son *Tout passe* dans un tiroir. La littérature vient souvent après le malheur, puis effectue un *travail de réparation*. Déjà, en langue ukrainienne, dans des poèmes comme ceux de Serhiy Jadan, poète de Kharkiv, ce travail est commencé. Peut-être, écrit pour le tiroir, est-il clandestinement commencé en Russie, aussi. Nul ne sait, car ici il ne s'agit pas de réajustement, mais de penser un désastre inouï et de type nouveau. Le mot «Ukraine» s'attèlera à ce travail de réparation. Mais il y faudra beaucoup de temps, beaucoup de peine, car «trouver la rime» à un tel désastre, comme dit le poète de Kharkiv, n'est pas facile.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

## **The Rayonism, the First Group of Constructivists in Action and the use of concept faktura and construction**

---

### ***O Raionismo, o primeiro Grupo de Construtivistas em Ação e o uso do conceito faktura e construção***

Autora: Renata Carla Finelli  
Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Córdoba, Argentina  
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22  
Publicação: Agosto de 2022  
Recebido: 09/06/2022  
Aceito: 13/07/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.198774>

FINELLI, Renata Carla.  
*Influence of Rayonism in the Artistic Work of the First  
Group of Constructivists in action.*  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 25-42.





# The Rayonism, the First Group of Constructivists in Action and the use of the concept *faktura* and *construction*

Renata Carla Finelli\*

**Abstract:** Constructivism was an artistic movement emerging in Russia after the Bolsheviks' seizure of power in October 1917 and extending up to 1932. The present work analyses the influence of Rayonism on the outline of Constructivist art, especially in the artwork initiated by that the First Working Group of Constructivist in Action in 1922. Research shown that Constructivists and Rayonists had a similar method of artwork based on laws or foundational disciplines. Furthermore, it contrasts the use of the concept *faktura* and *construction*. The results confirm that both movements used them in different ways.

**Resumo:** O construtivismo foi um movimento artístico que surgiu na Rússia após a tomada do poder pelos bolcheviques em outubro de 1917 e se estendeu até 1932. O presente trabalho analisa a influência do raionismo no contorno da arte construtivista, especialmente na obra iniciada por aquele Primeiro Grupo de Trabalho de Construtivistas em Ação em 1922. A pesquisa mostrou que Construtivistas e Raionistas tinham um método semelhante de arte baseado em leis ou disciplinas fundamentais. Além disso, contrasta o uso do conceito *faktura* e construção. Os resultados confirmam que ambos os movimentos os utilizaram de maneiras diferentes.

**Key Words:** Aesthetics; Russian art; Soviet State; Constructivism; Rayonism

**Palavras-Chave:** Estética; Arte russa; Estado Soviético; Construtivismo; Raionismo

## Introduction<sup>1</sup>

\* Fellow and Researcher at Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF) – Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT). Professor in Photograph and Art and Modernity at Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Ph.D. in Philosophy in progress at Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). External Researcher at Facultad de Filosofía y Humanidades- Universidad Nacional de Córdoba (UNC). ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1937-0055>. Contact [renatafinelli@mi.unc.edu.ar](mailto:renatafinelli@mi.unc.edu.ar)

**C**onstructivism was an artistic movement formed in Russia after the October Revolution. It is characterized by a wide heterogeneity of artists from different artistic movement. Given its theoretical and contextual complexity, it has been investigated from different perspectives. Some studies analyzed it from the perspective of the artists' careers;<sup>2</sup> others, from the perspective of the conceptual debates that took place inside the movement;<sup>3</sup> and some others, analyzed it as a language,<sup>4</sup> or, as an artistic project within a context of modernization.<sup>5</sup> One of the most relevant research works is *Russian Constructivism* by Christina Lodder,<sup>6</sup> who studied in detail the structure of the movement and the different theoretical positions in relation to the new art.

According to Lodder, Constructivism was mainly formed in the Higher State Artistic and Technical Workshops (Russian: VKhUTEMAS: *Visshye Khudózhestvenno-Tekhnicheskiye Masterskiye*) and in the Institute of Artistic Culture (Russian: INKhUK: *Institut Khudozhestvenny Kultury*), both of which depended of the People's Commissariat of Instruction (Russian: NARKOMPROS: *Narodny Kommysaryat Prosveschenia*). There artists discussed and rehearsed the concepts that

---

1 A preliminary study of this work was presented at the 1° Primer Congreso de Ciencias Humanas. Organized by the Universidad Nacional de San Martín. November 6 to 8, 1919.

2 GOUGH, 1998; POLLMEIER, 2014; KIAER, 1996.

3 ROWELL, 1981a; 1981b.

4 FER, 1989; 1993.

5 GASSNER, 1992.

6 LODDER, 1987.

would characterize their artwork giving rise to all kind of artistic trends from Academicism to Futurism.<sup>7</sup> In this way, and led by the new attitude of the prerevolutionary avant-garde, they advanced towards the formulation of a new art idea “not as a primary entity composed of various philosophical, emotional or inspirational elements, but as an object composed of various material elements organized by the artist obeying specific laws and techniques”.<sup>8</sup> In other words, they took old ideas to define new art as an object organized by the laws of creative activity.

The main of this work is to explore the potential relationship between Constructivism and Rayonism. The purpose is to determinate its artistic heritage. The principal hypothesis is that the Constructivism of the First Working Group of Constructivist in Action is based on the Rayonist method of work formulated in laws (color, form and *faktura* or material) to order the artistic production. Furthermore, I argue that the group reformulated these concepts in an artistic environment in turmoil that looked to the future.

In the first section, I will analyze the Rayonist movement as one of the first avant-gardes movements that performed innovative changes in the artistic scene formed after 1905. I will study the aesthetic preoccupations and the main concepts characterizing this movement and defining its work method. Further, I will investigate its main representatives' pictures and the Rayonist Manifesto, written in 1913.

In the second section, I will look into the Constructivist movement and in particular, the program of the First Working Group of Constructivist in Action. Besides, I will identify the most important creative centers and the artistic lines of thought. Using main literature –the Realistic Manifesto written in 1920, the artistic program by the First Working Group Constructivist in Action of 1922 and the Alexei Gan's *Constructivism*, published in 1922–, I will outline the main characteristics of the constructivist artwork and the form of artistic organization of the First Working Group of Constructivist in Action.

---

7 LODDER, 2012.

8 LODDER, 1987, p.75.

In the third section, I will compare the differences and similarities between the Rayonism and the program by the First Working of Group Constructivists in Action in relation to the ways of defining the characteristics of the artwork and artistic production. What is more, I will analyze the uses of the concepts of *faktura* and *construction* and the innovations that took place in the artistic environment of 1920.

## The Rayonist movement

The immediately years following the Revolution of 1905 were characterized by an artistic revolutionary air: experimentation with news artistic tools –as light, time, and space– was one of the key features of this period. This atmosphere encouraged numerous movements of the previous century to radicalize their ideas about art and incorporated new elements in their practices looking at new type of powerful artwork dynamic that was in line with the Russian new air of transformation.

In the first years of the XX century, painting started several reductions in color and shape. Some artists like the Jack of Diamond Group (*Bubnovy Valet*, 1910-1916) incorporated European influences especially French and German and applied them to the Russian context. This experimentation produced a type of primitive artwork inspired in the culture of the pagan art. However, some artist like Natalia Goncharova (1881-1962) and Mikhail Larionov (1881-1964) looking for a type of work that was widely representative of the culture of the country, formed the Donkey's Tail Group (*Osliny Khovst*, 1912-1914). Despising European influences and promoting a neo-primitivism they imitated use of color, the icons and signs of the popular art (*lubky*). The group focused on showing the simplicity and poverty of the Russian worker. Their paintings were characterized by a static design, without details, with flats colors and many times with coarse forms.<sup>9</sup>

---

9 MORENO, 2006.

In 1911, Larionov and Goncharova experimented with the glint of the light developing a new movement in the field of painting: Rayonism (1911-1914). As a style, it was especially interested in sensory and spatial representations, and in the creation of new formal relations inside the painting. Their main intention was to create very realistic paintings arousing the spatial sensation on the spectator (visual, tactile and temporal) by reflecting the rays of the light from objects as well by enforcing painting laws (color, shape and *faktura*). This method of artwork, formed an architectural-pictorial movement with a particular emphasis on light and space.

What has most value for every lover of painting is revealed in its most complete form in a rayonist picture—the objects that we see in life play no role here (except for realistic rayonism, in which the object serves as a point of departure); that which is the essence of painting itself can best be revealed here—the combination of colors, their saturation, the interrelation of colored masses, depth, texture; whoever is interested in painting can concentrate on all these things to the full.

The picture appears to be slippery; it imparts a sensation of the extratemporal, of the spatial. In it arises the sensation of what could be called the fourth dimension because its length, breadth, and the density of the paint layers are the only signs of the outside world.<sup>10</sup>

Boundary-crossings across subject areas was common in the creative institutions; however, the dynamic exploration of reality –an Italian Futurism feature– was unusual. Rayonists examined this by drawing the light ray's projection and the geometric shapes created in the space between the rays. Rayonism was significantly influenced by cubism in the use of color and the broken palette.<sup>11</sup>

Rayonism stood out as a style largely based on the laws of paintings. These rules founded the explorational work with geometric shapes, light, space and sensations.

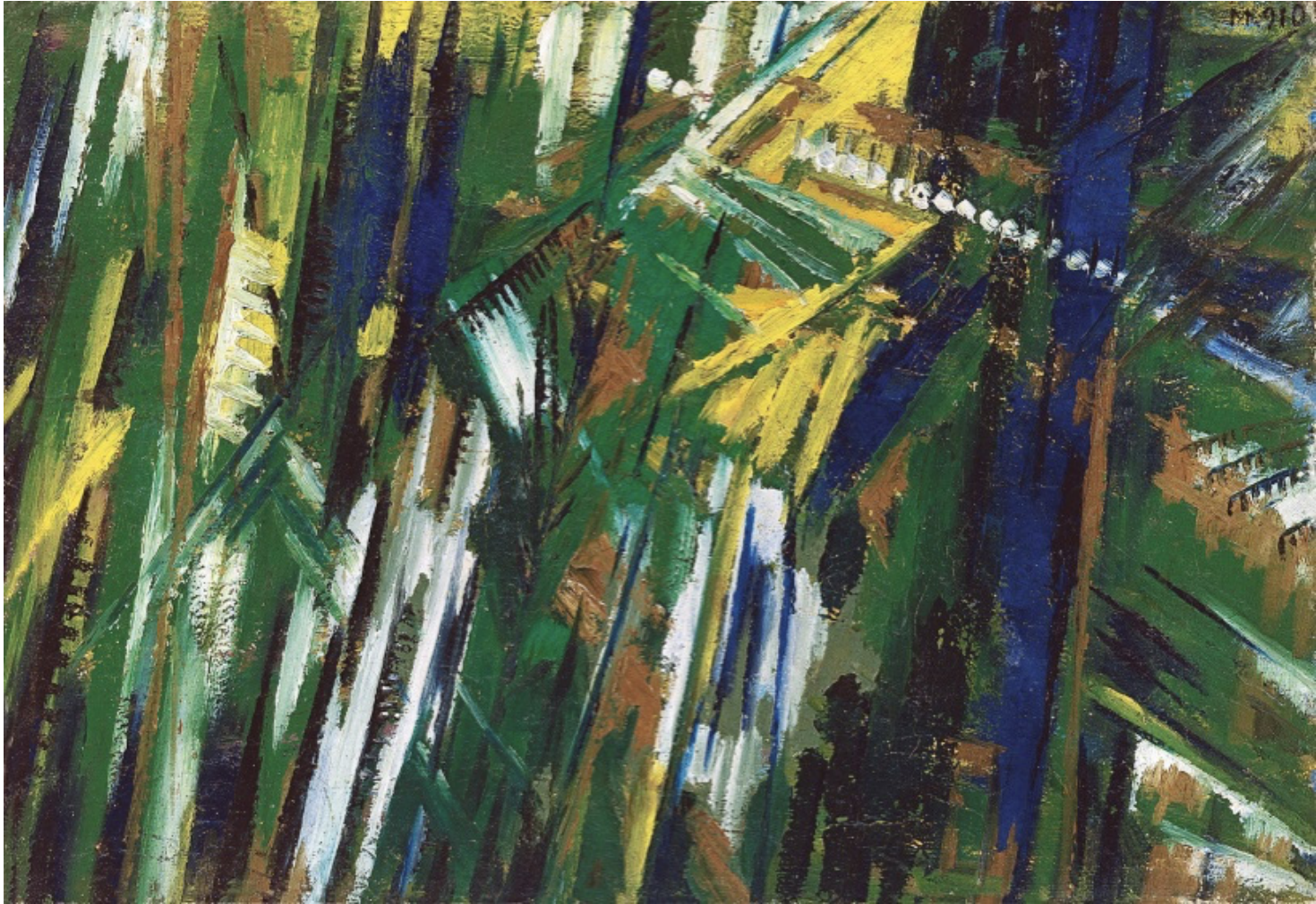
---

10 BOWLT, 1976, p.99.

11 MORENO, Op. cit.



Mikhail Larionov (1913)  
The Forest  
Oil on burlap, 35x50cm.  
Thyssen-Bornemisza National Museum, Madrid.



Natalia Goncharova (1913)  
Street with Lampposts  
Oil on canvas, 130x97 cm.  
Thyssen-Bornemisza National Museum, Madrid.

In fact, painting must be constructed according to its own laws—just as music is constructed according to its own musical laws; the laws germane only to painting are:

Colored line and texture.

*Any picture consists of a colored surface and a texture (the state of this colored surface is its timbre) and of the sensation that arises from these two things.*<sup>12</sup>

The Rayonist discourse showed new concepts about the work of art. On the one hand, Rayonism defined the basic principles –also called laws- of painting like the colored line and the texture (*faktura*), and on other hand, introduced the concepts of *faktura* and *construction* (*stroy*, in Russian) in the painting. This change signed a new attitude concerning the work of art and also, a different intention of experimenting with the sensorial space.

As Benjamin Buchloh<sup>13</sup> explained, the first definitions of *faktura* began to appear in 1912, in the futurist manifest *A slap in the Face of Public Taste* and then, in the Rayonist manifesto. Larionov applied the concept to the painting and used the real object not as a reference but as an incentive for the artistic work: “The painter can be expected to possess complete mastery of all existing types of techniques (tradition plays a very important role in this) and to work according to the laws of painting, turning to extrinsic life only as a stimulant”.<sup>14</sup> For the Rayonist artist, the shape, the color, and the *faktura* were structuring laws that molded the artistic work. The artist experimented with the law painting and observing the crossover between the light rays and the objects in order to represent the spatial and tactile sensations of this moment of artwork.

By combining the laws of painting, the Rayonist artist sought to express the dimensions of the plane with the aim of achieving a very realistic and sensitive artwork but through a non-mimetic representation of the object, taking geometry, color and the *faktura* as the structural axes of the work. The

---

12 BOWLT, Op. cit., p.96. The italics are from the original.

13 BUCHLOH, 2004.

14 BOWLT, Op. cit., p.97.



artist expressed his own experience of the relation between the light and the objects in the space and the result could be pleasing or not to the academic public.

## **The Constructivist movement: The First Working Group of Constructivists in Action**

Constructivism was born between 1920 and 1921 in the art institutes like the VKhUTEMAS and INKhUK where Futurists, Rayonists, Suprematists and independent artists converged, united in their tendencies to abandon the easel painting and in their fascination for technique, movement, and experimentation. The INKhUK and the VKhUTEMAS were important centers of debate and experiments with the new art. As Susan Buck-Morss<sup>15</sup> explained, in this period the artists became interested in the everyday life of the working class; however, they were isolated from workers and competed with each other for the parties' financing and legitimation.

In general, different styles can be mentioned as constructivist such as Naum Gabo (1890-1977), Antoine Pevsner (1888-1962), or the members of VKhUTEMAS and the artwork development in INKhUK. The most important and representative form of Constructivism developed in the INKhUK because it was a direct result of the theoretical debates of the moment. This institute gradually became an important theorizing center.<sup>16</sup> However, it went through different stages of research since its creation apparently, at the initiative of Vasily Kandisky (1866-1944). It mainly focused on the production of theoretical practical and technical knowledge and it was closely linked to the new mass art in Russia. "The INKhUK theorists set out to establish a scientific explanation of the intuitive elements of creativity and thus establish a scientific basis of art".<sup>17</sup>

---

15 BUCK-MORSS, 2004.

16 LODDER, Op. cit.

17 Ibidem, p. 81.

In March 1921, the First Working Group of Constructivists in Action was formed, subordinated to INKhUK and directed mainly by Rodchenko, Stepanova, Alexei Gan (1893-1942), Karl Ioganson (1890-1929), Konstantin Medunestsky (1899-1935) and the brothers Georgy (1900-1933) and Vladimir Stenberg (1899-1982). Their program tried to give course to the artistic production and, in a certain sense, to end the disputes about the true revolutionary way of making art. The style they proposed tried to give a common channel of expression to the extraordinary artistic proliferation that had emerged in the new political and ideological context.

The group considered it essential to “synthesize the ideological part and the formal part for the real transfer of laboratory work to the channels of practical activity”;<sup>18</sup> thus, trying to find the communist expression of the work of art, they investigated “the solution of this problem based on scientific hypotheses”.<sup>19</sup> In this way, they organized the artistic production on the basis of three fundamental disciplines: tectonics (the style and the appropriate social use of the material), *faktura* (the conscious way of its manipulation) and *construction* (the organization of the material according to a functional purpose):

In order to master the creation of practical structures in a really scientific and disciplined way, the Constructivists have established three disciplines: *Tectonics*, *Faktura* and *Construction*.

A. Tectonic or tectonic style is tempered and formed on the one hand from the properties of communism and on the other from the expedient use of industrial material.

B. *Faktura* is the organic state of the work materials or the result of a new state of its organism. Therefore, the group considers that *faktura* is the material consciously worked and effectively used, without hampering the construction or restricting tectonics.

C. Construction should be understood as the organizational function of Constructivism.

---

18 Cited in *ibidem*, p.95.

19 FERNANDEZ BUEY, 1973, p. 83.

If tectonics comprises the relationship between the ideology and the formal which gives unity to the practical design, and *faktura* is the material, the Construction reveals the very process of that structuring.

In this way the third discipline is the discipline of the realization of the design through the use of the worked material.

The material. The material as substance or matter. Its investigations and industrial application, properties and significance. Furthermore, time, space, volume, plane, color, line and light are also material for the Constructivists, without which they cannot construct material structures.<sup>20</sup>

Their program was published in response to the *Realist Manifesto* of Gabo and Pevsner, in an exhibition organized by Rodchenko and Stepanova.<sup>21</sup> In 1922, Alexei Gan published the book *Constructivism* in order to expose the concepts announced by the First Working Group of Constructivists in Action and to displace the pure or formalist visions of the new art. This publication synthesized the method of work and the theoretical and materialist style of the movement.

According to the group, the constructivist work of art needs to maintain an organic relationship between the materials used, its form and its ideological purpose. They promoted artistic activity towards a style that could be put to use by the masses an utilitarian art and the production of artistic objects that would serve as a visual representation of Russia's progress. In this way, their conception of the artistic object was accompanied by a strategy of dissemination and exhibition of the art works. The group organized exhibitions, weekly publications and interventions in the public space through the development of architectural works:

Our age is the age of industry.

And sculpture must give way to a spatial solution of the object.

Painting cannot compete with photography.

The theater becomes ludicrous when the outbursts of "mass action" are presented as the product of our times.

Architecture is powerless to halt the

---

20 HARRISON and WOOD, 1993, pp. 317-318. The italics are from de original.

21 FERNÁNDEZ BUEY, Op. cit.

development of constructivism.

Constructivism and mass action are indissolubly linked to the labor system of our revolutionary way of life.<sup>22</sup>

For these artists, the art work should not be in the sanctuaries of museums and private exhibitions; it should go out to the streets, factories and squares. As Buck Morss explains, the avant-garde understood the work of art and its work not “as a documentation of the revolution but as a realization of it, serving (and also leading) the proletariat in the active construction of a new society”.<sup>23</sup>

## Points in common between Rayonists and Constructivists

Constructivism distinguished itself from other styles as being an advanced movement but strongly anchored in revolutionary ideas and the construction of Soviet Russia, which placed it at the center of the artistic and political scene. It was characterized by the experimentation processes carried out by the artists and by the wide heterogeneity visible in workshops and private rooms. If one had to find a common thread among all of them, it can be said that they all had a new attitude towards artistic production which, as Lodder points out, saw the work of art as an organized object that obeyed laws and specific techniques.<sup>24</sup>

The program of the First Working Group of Constructivists in Action sought to order artistic activity by proclaiming concepts that unified production and that identified the artistic object through foundational disciplines or laws as previously done by the Rayonism. The constructivist program established that the *tectonics*, *faktura* and *construction* as the fun-

---

22 BANN, 1974, p. 38.

23 BUCK-MORSS, Op. cit., p.73.

24 LODDER, Op. cit.

damental disciplines of the movement,<sup>25</sup> in the same way that Larionov had proclaimed form, color and *faktura* as the only laws of construction of the painting in 1913.<sup>26</sup> In this way, both movements set laws or principles to order the artistic production and defined what art was and what it was not.

In contrast to Rayonism, the First Working Group of Constructivists in Action rejected pure art and linked the properties of matter to the industry, the everyday life, and the communism, underlining innovation by the group compared to others avant-garde movements. This transformation was founded in the resignification of the terms *faktura* and *construction*. For Rayonists, *faktura* referred to how the elements were made its raw materiality and how it was later captured by the artist in the most realistic way possible. In contrast, for constructivist group, the *faktura* was an efficient mode of work production of the shape united to the functionality of the material and to the construction of the new political order in Russia.

As Gan expressed about the term *faktura*:

To the extent that we transform and rework, we say *faktura* (...) *Faktura* consists in consciously taking a certain material and using it functionally in a way that is linked to its function, without interrupting the dynamics of the construction or limiting its tectonics.<sup>27</sup>

Constructivism linking *faktura* to *tectonics* and *construction* modified the Rayonist sense of the concept altering also the way of conceiving the work of the artist who ceased to be an observer of matter and became an architect or transformer of it. If the Rayonist work tried to express the *faktura* as real as possible and as an effective incentive for artwork creation. Constructivists considered *faktura* was the functionality of real matter with which the artist consciously worked or transformed a specific object.

---

25 See HARRISON and WOOD, Op. cit., pp. 317-318.

26 See Rayonist Manifest in BOWLT, Op. cit., p. 87-90.

27 FERNANDEZ BUEY, 1973, p.150.

In the case of the term *construction*, both Rayonism and Constructivism used it instead of composition; however, in different ways. As Gabo explains in an interview with I. Bolotovskiy and A. Lassa in 1956:

Until 1920 there were no Constructivists. We called ourselves “builders”, inspired by the *postroyeniya* Russian term, meaning construction. Instead of carving or molding a sculpture out of a single piece, we lifted it in space, in the same way that an engineer does when building a bridge. We constantly used the word “realism” because we were convinced that what we were represented a new reality.<sup>28</sup>

In other words, until 1920 the term *construction* was used by artists with the idea of building, lifting the object up to design the real space; however, as Lodder explains, for constructivist artists, *construction* was “the specific use of specific materials” and “there is only construction in real space”.<sup>29</sup> In the words of Nikolai Tarabukin, secretary of the INKhUK between 1921 and 1924:

If in the past the visual arts were clearly broken down into three typical forms painting, sculpture and architecture we have, on the other hand, in the central counter-relief, volume constructions (and spatial painting), a sort of attempt to synthesize these forms (...) In volume spatial constructions, the creator who works with wood, iron, glass, always relates to authentic and non-artificial materials. Consequently, the problem of space has, through its three-dimensional construction, a real and not arbitrary solution as on the plane of the two-dimensional canvas in one word, both in terms of forms and for construction and the materials used, the artist creates an authentically real object.<sup>30</sup>

In the Constructivism proposed by the First Working Group of Constructivists in Action, the elements that participated in the work had to be organized with a specific purpose (utility) and the elimination of any of its elements could destroy the artistic object whereas in Rayonism, the elimination of an element affected the realistic representation of that moment,

---

28 Foot note in ibidem, p. 23.

29 LODDER, Op. cit., p.88.

30 TARABUKIN, 1977, p. 41.

without destroying the work. The group of constructivists closely linked the idea of *construction* to utility and real materiality while in Rayonist painting, the *construction* responded to the distribution of the forms in the painting.

In Rodchenko words it can be said that “Construction = organization of the elements”<sup>31</sup> while for Larionov and the Rayonists, construction work was associated with a type of realistic representation connected to the sensory values of the work and to the design of the space inside the painting:

Now, if we concern ourselves not with the objects themselves but with the sums of rays from them, we can build the painting in the following way: The sum of the rays from object A intersects the sum from object B, in the space between them a certain form appears, and this is isolated by the artist’s will.<sup>32</sup>

As Buck-Morss expresses, this change of meaning could have been motivated by the revolutionary context due to in this time “every artistic group competed with the others to demonstrate that theirs was the authentic piece of art in terms of being politically revolutionary, culturally proletarian and historically progressive”.<sup>33</sup>

## Conclusion

The purpose of this work was to give a general and historical view of some characteristic features of revolutionary art. In order to recognize their aesthetical heritage, I analyzed the main coincidences and theoretical differences between the Rayonism and the Constructivism. I found that the Rayonists announced the formal basis of the constructivist method of art work. In the words of Tatlin: “the events of 1917 in the social field, were already brought about in our art in 1914 when the

---

31 HARRISON and WOOD, Op. cit., p. 315.

32 BOWLT, Op. cit., p.99.

33 BUCK-MORSS, Op. cit., p. 78.

‘material, volume and construction’ were laid as its ‘basis’.<sup>34</sup> Although there was a coincidence in the use of terms *faktura* and *construction*, their significance varies according to the avant-garde. As Buck-Morss expresses the differences could have been motivated by the revolutionary context.<sup>35</sup>

In conclusion, the present work sought to contribute to the investigation about the Constructivism from a different perspective. Not as a foundational hinge fact in the historiography of the arts<sup>36</sup> but as an expected continuum. Constructivism was a temporary movement of experimentation in which its actors developed and put into practice conceptions of art that they had already been exploring and that were adapting to a boiling revolutionary context looking to the future. In this situation, interdisciplinary experimentation and the re-significance of concepts became fundamental tools for adapt to their new period. The constructivist work was constituted as a complex artistic object that took the foundations of its prerevolutionary tradition, the form of its revolutionary present and the symbology of the future becoming a timeless but, above all, vital artistic object.

## References

BANN, Stephen (Ed.). *The Tradition of Constructivism*. New York: The Viking Press, 1974.

BOWLT, Jhon (Ed. Trad.). *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*. New York: The Viking Press, 1976.

BUCK-MORSS, Susan. *Mundo Soñado y Catástrofe. La Desaparición de la Utopía de Masas en el Este y en el Oeste*. Madrid: Machado libros, 2004.

BUCHLOH, Benjamin. *Formalismo e Historicidad. Modelos y Métodos en el Arte del Siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

---

34 GRAY, 1962, p.219.

35 BUCK-MORSS, Op. cit.

36 BÜRGER, 1974.



BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

FER, Briony. "Metaphor and Modernity: Russian Constructivism". *Oxford Art Journal*, v. 12, n. 1, 1989, pp.14-30.

FER, Briony. "The Language of the Constructivism". In *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the wars*. New Haven: Yale University Press, 1993.

FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (Trad.). *Constructivismo*. Madrid: Comunicación, 1973.

GASSNER, Hubertus. "The Constructivists. Modernism on the Way to Modernization". In *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1992.

GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. New York: Thames and Hudson, 1962.

GONCHAROVA, Natalia. *Street with Lampposts*. 1913. Oil on canvas.

GOUGH, Maria. "In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures". *October*, n. 84, 1998, pp 91-117.

HARRISON, Charles and WOOD, Paul (Eds.). *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993.

KIAER, Christina. "Rodchenko in Paris". *October*, n. 75, 1996, pp. 3-35.

LARIONOV, Mikhail. *The Forest*. 1913. Oil on burlap.

LODDER, Christina. *Constructivismo ruso*. Madrid: Alianza, 1987.

LODDER, Christina. "La Experimentación de los Vjutesmas". In *La Caballería Roja*. Madrid: La Caja Madrid, 2012.

MORENO, Ana. *Vanguardias Rusas*. Madrid: Fundación Colección Thyssen- Bornemisza, 2006.

POLLMEIER, Klaus. "El Lissitzky's Multilayer Photographs: A Technical Analysis". In *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949. An Online Project of the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Mod-

ern Art, 2014. Retrieved 3 January 2022. <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Pollmeier.pdf>

ROWELL, Margit. "New Insights into Soviets Constructivism: Painting. Constructions. Production Art". In *Art of The Avant-Gard In Russia: Selections from The George Costakis Collection*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1981a.

ROWELL, Margit. "The Inkhuk and Constructivism". In *Art of the avant-garde in Russia: selections from the George Costakis Collection*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1981b.

TARABUKIN, Nicolai. "Del caballete a la máquina". In *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# **A publicação de Dostoiévski na URSS (1920-1960)**

## ***Dostoevsky's publication in the USSR (1920's-1960's)***

Autora: Marina Fonseca Darmaros  
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil  
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22  
Publicação: Agosto de 2022  
Recebido: 23/05/2022  
Aceito: 09/08/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.198076>

DARMAROS, Marina Fonseca.  
*A publicação de Dostoiévski na URSS (1920-1960).*  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 44-69.



# A publicação de Dostoiévski na URSS (1920-1960)

Marina Fonseca Darmaros\*

**Resumo:** Durante a União Soviética, o tratamento dado a clássicos da literatura russa não era uniforme. Obras e autores podiam ser amplamente utilizados como arma ideológica e ao mesmo tempo não gozar continuamente de um porto seguro durante a vigência do regime. Em geral, o escritor Fiódor Dostoiévski (1821-1881) não é considerado como um dos clássicos a ter engrossado as fileiras dos literatos oficiais do marxismo soviético, já que era contrário aos métodos violentos da revolução, pregava o cristianismo, era tsarista e se opunha ao ateísmo. Embora nunca tenha deixado de ser publicado no país, a obra do escritor passou a ser cuidadosamente selecionada para publicação editorial, de modo a satisfazer às exigências da ideologia, seguindo a cartilha de transformação dos clássicos em “armas para a construção de um novo mundo”.

**Abstract:** During the Soviet Union, the treatment of Russian literature classics was not uniform, and works and authors that were widely used as ideological weapons did not always enjoy a safe haven during the regime. Thus, in general, Fyodor Dostoevsky (1821-1881) is not considered one of the classics to have swelled the ranks of the official writers of Soviet Marxism since he was opposed to the violent methods of the Revolution, preached Christianity, was a tsarist, and opposed atheism. Dostoevsky never ceased, however, to be published in the USSR, but his work was carefully selected for publication to meet the demands of the dominant ideology, following the norm of transforming the classics into “weapons for the construction of a new world”.

**Palavras-chave:** Literatura russa; Censura; União Soviética; URSS, Gatekeeping; Dostoiévski  
**Keywords:** Russian literature; Censorship; Soviet Union; USSR; Gatekeeping; Dostoyevsky

\* Universidade de São Paulo (USP), pós-doutoranda no PPG Letra da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas FFLCH-USP, com projeto apoiado pela Fapesp (processo 2021/00445-9) sobre tradução e censura na URSS, conduzido atualmente na Universidade de Bolonha. Doutorado em Literatura e Cultura Russa pela mesma instituição e Mestrado em Jornalismo Internacional pela Rossiski Universitet Druhbi Narodov. <http://lattes.cnpq.br/1745619294608064>; <https://orcid.org/0000-0002-9102-7748>; [marinadarmaros@gmail.com](mailto:marinadarmaros@gmail.com)

**F**iódor Dostoiévski (1821-1881) não é considerado como um dos clássicos a ter engrossado as fileiras dos literatos oficiais do marxismo soviético, já que era contrário aos métodos violentos da revolução, pregava o cristianismo, era tsarista e se opunha ao ateísmo.<sup>1</sup> Assim, Lênin declarou acerca de sua obra: “Não tenho tempo sobrando para essa asneira”, “retomei o livro e pus de lado” (sobre *Os demônios*) e “Comecei a ler *Os Irmãos Karamázov* e larguei: a cena do monastério me deu vontade de vomitar”.<sup>2</sup>

Mas o líder do proletariado emitiu também opiniões favoráveis sobre Dostoiévski, reveladas somente em 1955 pelo político e pesquisador acadêmico Vladímír Bontch-Bruiévitch.<sup>3</sup>

Não esqueçam que Dostoiévski foi condenado à morte. Ele foi barbaramente rebaixado e, depois, anunciaram que Nicolau I o havia perdoado, enviando-o para o campo de trabalhos forçados...

Seu *Escritos da Casa Morta*, como notou Vladímír Ilitch [Lênin], é uma obra insuperável da literatura de ficção russa e mundial, que refletiu incrivelmente não só os trabalhos forçados, mas também a “casa morta” em que vivia o povo

---

1 Cf. BERNARDINI, 2018, p. 87-97.

2 KTO, [s.d.]. As três falas de Dostoiévski supracitadas são altamente disseminadas na sociedade russa e discorrerei sobre cada uma delas mais adiante no presente artigo. Para resumir o mito que se formou sobre um Dostoiévski soviético proibido – e que perdura ainda na Rússia pós-URSS – utilizo inicialmente como fonte dessas três afirmações do escritor o artigo intitulado “*Kto rugal Dostoievskogo?*” (cf. bibliografia), publicado pelo site Culture.ru – de propriedade do Ministério da Cultura da Rússia –, e que serve como régua para essa lenda.

3 Vladímír Dmitrievitch Bontch-Bruevitch (1873-1955) foi um dos membros mais antigos do Partido Comunista, integrando suas fileiras a partir de 1895. Suas atividades na imprensa são notáveis desde cedo e também seus atos de defesa, durante o tsarismo, de minorias religiosas (como, por exemplo, os sectários “*dukhobor*”, dirigindo também o Comitê de Combate aos Pogroms a partir de 1917). Ao mesmo tempo, entre 1917 e 1920, passou a chefiar o Soviete dos Comissários do Povo. Afastado de grandes assuntos estatais a partir da morte de Lênin, foi um dos idealizadores dos arquivos do Comitê Central e, entre 1931 e 1940, foi criador e diretor do Museu Estatal de Literatura.

russo sob os tsares da casa dos Românov...

Vladímir Ilitch condenava impiedosamente as tendências reacionárias da obra de Dostoiévski. Ao mesmo tempo, disse várias vezes que Dostoiévski foi realmente um escritor genial que analisou a parte doentia da sociedade que lhe fora contemporânea; que ele tinha muitas contradições e falhas, mas também [retratava] uma imagem viva da realidade.<sup>4</sup>

De fato, o próprio Dostoiévski, na juventude, fora simpatizante do socialismo e do *fourierismo* – a teoria de organização social idealizada pelo filósofo e sociólogo Charles Fourier que visava ao estabelecimento dos chamados “falanstérios”. Por participar das reuniões do Círculo de Petrachévski, Dostoiévski foi quase morto, condenado a uma pena capital só comutada no último segundo, a mando do tsar, passando então quatro anos no campo de trabalhos forçados e, depois, vários anos mais no serviço militar forçado no norte do Cazaquistão. Em *Diário de um Escritor*, ele escreve ainda que poderia ter se tornado um “netchaievista”:<sup>5</sup> “Provavelmente eu jamais poderia ter me transformado num Netcháiev, mas num netchaievista não garanto, talvez até pudesse... nos idos da juventude.”<sup>6</sup> Ele também escreve ali:

Em meu romance *Os Demônios*, tentei retratar os motivos distintos e variados que podem levar até os homens mais ternos e de coração puro a cometer um crime tão monstruoso. É nisso que consiste todo o horror que pode sujeitar um homem a realizar o ato mais indecente e abominável, mesmo, às vezes, não sendo nenhum canalha!<sup>7</sup>

No entanto, apesar da multiplicidade de opiniões de Lênin e de outros líderes sobre o escritor, até hoje, seguindo todos os estereótipos e regras de ouro da imprensa e dos valores-notícia, divulgam-se, basicamente, apenas aquelas polêmicas e desfavoráveis. É o que fez, há alguns anos, com seu artigo “Quem injuriava Dostoiévski?” (no original, “*Kto rugal Dos-*

---

4 BONTCH-BRUIÉVITCH, 1955. tradução nossa. Todos os trechos citados de originais em russo ou inglês daqui por diante têm tradução da autora deste artigo.

5 Os membros do movimento anárquico-revolucionário que integravam o grupo de Serguei Guennádievitch Netcháiev.

6 DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 238.

7 DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 241.

*toievskogo?*”), o site Culture.Ru,<sup>8</sup> que pertence ao Ministério da Cultura da Rússia e serve aos interesses estatais de propaganda na forma de “*soft power*” – segundo conceito cunhado por Joseph Nyer, apenas mais voltado ao público interno, russos emigrados e aos países-satélite russos, onde ainda existe uma vasta população de russófonos. O artigo tratava de um infográfico interativo que mapeava os críticos de Dostoiévski. Sobre o governo soviético, que aparecia após meia dúzia de frases polêmicas e difamatórias de Lênin sobre o autor, o site simplificava:

O parecer de Lênin sobre Dostoiévski esteve na base da posição do governo soviético sobre o escritor e definiu por décadas o destino de sua obra na URSS. Os livros *Os demônios* e *Diário de um escritor* eram publicados apenas em coletâneas, nunca saíram em publicações individuais, e seu significado para a obra do escritor foi silenciado. Houve uma referência a Dostoiévski no primeiro livro didático escolar soviético sobre literatura, editado em 1935. Mas o nome do escritor desapareceu de vez do segundo livro didático escolar, produzido entre 1938 e 1940. As obras de Dostoiévski foram, por um longo período, excluídas até dos programas de ensino superior em literatura.<sup>9</sup>

O tratamento rendido a clássicos da literatura russa não era, porém, uniforme, e obras e autores ora eram amplamente empregados como armas ideológicas, ora se tornavam objeto de perseguição.

---

8 Como se lê no próprio Culture.ru, seu objetivo é “contar às pessoas sobre acontecimentos e pessoas na história da literatura, arquitetura, música, cinema, teatro, assim como sobre as tradições populares e monumentos da natureza”, além de “conduzir ações culturais por toda a Rússia: a ‘Noite dos Museus’, o ‘Dia do Teatro’, a ‘Bibliãoite’, a ‘Noite das Artes’ e a transmissão ao vivo de eventos culturais por todo o país”, assim como “publicar artigos, criar projetos multimídia, reunir coleções gratuitas de filmes russos, espetáculos, aulas e literatura clássica aos visitantes do portal”. Em termos de alcance, é patente que ele tem um enorme público, com tráfego orgânico mensal de 8 milhões (a título de comparação, o do jornal brasileiro Folha de S. Paulo é de cerca de 266 mil), segundo relatório do medidor de dados Semrush.com de 03 de agosto de 2022), podendo, assim, ser considerado um poderoso formador de opinião no país.

9 KTO, [s.d.]. Vale ressaltar que meu último acesso a este artigo na página Culture.ru se deu em 2017, quando este artigo ainda era um “work in progress”, e ele se encontrava no endereço <http://www.culture.ru/materials/148869/kto-rugal-dostoevskogo>. Porém, a página foi deletada do site. Ainda existe, entretanto, uma cópia do material armazenada no repositório da internet “Way Back Machine”, que indico nas referências bibliográficas ao final deste trabalho.

Um dos primeiros manuais para a transformação dos clássicos em “armas para a construção de um novo mundo” foi a resolução de Aleksánder Aleksándrovitch Bogdanov<sup>10</sup> para a primeira Conferência Pan-Russa dos Proletkult, ou seja, Organizações Culturais e Educacionais (*Vserossiiskaia konferentsia proletárskikh kulturno-prosvetitel'nikh organizatsii*), em setembro de 1918. Essa conferência assumiu, de fato, o programa da revolução cultural na esfera da ideologia: suas resoluções se propagaram por todas as esferas da construção de uma nova cultura – do mercado editorial literário à ciência e às artes visuais, passando pela organização dos movimentos juvenis e pela vida coletiva.

O texto resultante dessa conferência “continha instruções claras sobre como os ‘tesouros da arte antiga’ deviam ser tratados”, como descreve a pesquisadora Maya Kucherskaya.<sup>11</sup> Suas premissas – publicadas em diversos jornais da época, como o *Proletárskaia kultura*, o *Griaduschee* e o *Gorn*<sup>12</sup> – ainda seriam colocadas em prática durante muitos anos: os “tesouros da arte antiga” não deviam ser aceitos passivamente, já que assim eles educariam as classes laboriosas no mesmo espírito das velhas classes dominantes e com “a mesma submissão que as criara”; o proletariado precisava ver esses clássicos “sob um prisma crítico, sob uma nova interpretação” que revelasse suas fundações coletivas e princípios de organização; esses clássicos, além disso, deveriam se tornar uma “herança preciosa” para o proletariado, “armas para combater aquele mesmo velho mundo que os criou, assim como armas para criar um novo mundo”. As resoluções da conferência completavam: “A transferência dessa herança artística deve ser realizada pela crítica proletária.”<sup>13</sup>

---

10 Aleksánder Aleksándrovitch Bogdanov (1873-1928) foi um dos organizadores e chefes da ala bolchevique do Partido Operário Social-Democrata Russo entre 1904 e 1907, e divergia de Lênin em suas avaliações quanto à revolução russa e suas perspectivas futuras. Depois da revolução de 1917, tornou-se um dos dirigentes do Proletkult (*Proletarskie kulturno-prosvetitel'nie organizatsii*, ou seja, Organizações proletárias culturais e educacionais).

11 KUCHERSKAYA, 2014, p. 191.

12 LAPINA, 2012, p. 43.

13 KUCHERSKAYA, 2014, p. 191.



Dessa forma, Dostoiévski nunca deixou de ser publicado no país, mas passou a ter a sua obra cuidadosamente selecionada para publicação editorial, para satisfazer às exigências da ideologia, como veremos mais adiante. É o que podemos depreender, por exemplo, a partir da forma como o escritor foi apresentado nas escolas (depois de uma década e meia como único autor clássico que não figurava dos livros escolares).<sup>14</sup>

## Dostoiévski na época de Lênin

É notável, dada a simplificação contemporânea do gate-keeping dostoiévskiano, assim como a sua recepção por Lênin, o fato de que uma das primeiras figuras a ganhar um monumento do governo soviético fora justamente esse escritor, conforme previsto pelo Plano de Propaganda Monumental estabelecido pelo líder do proletariado. No primeiro aniversário da Revolução de Outubro, em 7 de novembro de 1918, um monumento a Dostoiévski e a escultura “*Mysl*” (em português, “Pensamento”) foram instalados e inaugurados em *Tsvetnoi Bulevar*, em Moscou.<sup>15</sup> As duas foram feitas pelo escultor Serguei Dmítrievitch Merkúrov (1881-1952), que as oferecera ao Conselho Municipal de Moscou ainda antes da Primeira Guerra Mundial. A estátua de Dostoiévski esteve entre as doze primeiras de todas as previstas pelo Plano de Propaganda Monumental – de um total de sessenta e seis figuras históricas revolucionárias, como Espártaco, François Babeuf, Jean-Paul Marat, Robespierre, Marx e Andrei Jeliábov, dentre as quais figuravam ainda vinte grandes escritores russos, tais como: Púchkin, Liérmontov, Tolstói e Dostoiévski.

Muito mais bem disseminadas no mundo russo são as palavras de Lênin a Inessa Armand, em carta de junho de 1914, so-

---

<sup>14</sup> Cf.: PONOMARIOV, 2007, p. 612–624.

<sup>15</sup> O monumento foi um dos poucos que se manteve até os nossos dias. Em 1936, ele foi transferido para o prédio do hospital Marínski, na ala norte, onde o escritor nasceu e viveu até os 16 anos de idade.

bre a “arquinojenta<sup>16</sup> cópia do arquinojento Dostoiévski”<sup>17</sup> – ele se referia, ali, a um romance de ficção do socialista e literato ucraniano Vladímir Vinnetchenko (1880-1951).

Também Bontch-Bruiévitch relembra a recepção negativa que Lênin fizera de *Os Demônios*:

[Lênin] referia-se de maneira bastante negativa a *Os demônios* e dizia que, quando se lia esse romance, era preciso lembrar que ali estavam refletidos acontecimentos relacionados às atividades não só de Serguei Netcháiev,<sup>18</sup> mas de Mikhail Bakúnin. Aliás, enquanto *Os demônios* era escrito, Karl Marx e Friedrich Engels conduziam uma obstinada batalha contra Bakúnin. A tarefa dos críticos está em compreender o que no romance está relacionado a Netcháiev e o que está relacionado a Bakúnin.<sup>19</sup>

Da mesma forma, são bem difundidas opiniões extremamente hostis de Lênin sobre Dostoiévski transmitidas por Nikolai Vladislávovitch Valentinov (1880-1964), antigo bolchevique que depois se tornou menchevique e se apartou de Lênin. Em suas memórias, Valentinov escreve que Lênin “ignorava conscientemente Dostoiévski” e o considerava um “vômito moralizante”:

“Não tenho tempo livre para esse lixo” [dizia Lênin]. Depois de ler *Escritos da Casa Morta* e *Crime e Castigo*, ele não quis ler *Os Demônios* e *Os Irmãos Karamázov*. “Conheço o conteúdo dessas duas obras fedorentas, e para mim isso é o suficiente.”

[...]

“Comecei a ler *Os Irmãos Karamázov* e larguei: a cena do monastério me deu vontade de vomitar... No que diz respeito a *Os Demônios*, ele é claramente uma porcaria reacionária do mesmo tipo de *Panurgovo stado* [um romance antiniilista de 1869], de [Vsiévolod] Krestóvski [1839-1895], e não tenho absolutamente qualquer gana de perder tempo com ele. Fo-

---

16 Lênin cria um neologismo, “*arkhiskvernyi*”, que busco reproduzir em português o mais fielmente possível: “arquinojento”.

17 LENIN, 1975, p. 295.

18 Na década de 1860, Netcháiev chefiou um círculo estudantil em Petersburgo e conclamava a que se preparassem rebeliões com o apoio de quaisquer forças sociais e empregando quaisquer meios para tal.

19 BONTCH-BRUIÉVITCH, 1955.

lheei o livro e deixei de lado. Não preciso de literatura assim: o que ela poderia me trazer?”<sup>20</sup>

No entanto, as citações indiretas de Valentinov levantam suspeita: foram escritas mais de 40 anos depois de Lênin as ter, supostamente, proferido e são mencionadas por um inimigo político. Como escreve o pesquisador Iúri Vladímirovitch Puscháiev, da Universidade Estatal de Moscou,

Se tomarmos as menções a Dostoiévski feitas nas obras completas de Lênin, encontraremos, com alguma surpresa, além do já mencionado “arquinojento Dostoiévski”, mais uma opinião negativa sobre ele, assim como outras duas completamente neutras sobre as suas obras – uma delas, com citação de *Diário de um Escritor*, e outra, de *Os Irmãos Karamázov*, livro que, se acreditarmos no trecho de Valentinov, Lênin nem sequer as leu. Além disso, Lênin usa pelo menos duas vezes em suas obras, em contexto positivo, a expressão “humilhados e ofendidos” – a qual deve sua origem ao romance de Dostoiévski (e Lênin não poderia não saber disso).<sup>21</sup>

Além disso, é impossível deixar de mencionar novamente o artigo de 1955 em que Bontch-Bruiévitch reforça a dicotomia das opiniões de Lênin sobre Dostoiévski:

A opinião da crítica e de pesquisadores acadêmicos acerca de Dostoiévski também sofria uma clara divisão, como mostra a pesquisadora Temira Pachmuss. De um lado estava a tradição da crítica radical e marxista do século 19 e do início do 20; do outro estava a insistência de estudantes mais simpáticos a Dostoiévski no inesgotável entusiasmo pelo escritor com as ideias do socialismo utópico.

Durante as décadas de 1920 e 1930, deu-se grande importância à reafirmação dos ideais revolucionários, às justificativas da revolução e ao foco na luta contra as classes exploradoras. Assim, o político soviético Anatóli Lunatchárski (1875-1933), usando um dos principais mecanismos da propaganda soviética para restabelecer posições-chaves de um mito nacional, ou seja, os aniversários de nascimento e de morte de persona-

---

20 VALENTINOV, 1953, p. 85 apud PUSCHÁIEV, 2020, p. 106.

21 PUSCHÁIEV, 2020, p. 107.

lidades, aproveitou a celebração do centenário de Dostoiévski, em 1921, para incluir o autor, durante discurso em cerimônia, entre os grandes escritores e profetas da Rússia, em um verdadeiro panegírico: “Dostoiévski não é apenas um artista, mas um pensador. [...] Dostoiévski é um socialista. Dostoiévski é um revolucionário! [...] Um patriota.”<sup>22</sup>

E, apesar de os críticos patrocinados pelo partido se ocuparem sobretudo da análise dos pontos de vista políticos e filosóficos do autor nesse difícil período, discussões puramente acadêmicas sobre ele ainda eram possíveis, como mostra Pachmuss. Alguns acadêmicos se debruçavam sobre pesquisas biográficas e textuais, além da edição e publicação de cartas, manuscritos, materiais factuais e diversos documentos acerca do escritor, contribuindo enormemente para o corpus da crítica dostoiévskiana.

Na União Soviética dos anos 1920 e 1930, cujo principal foco era combater a contrarrevolução, Dostoiévski – que até então era considerado “antirrevolucionário” – não entrou para o rol de autores proibidos, mas tampouco esteve no panteão daqueles reconhecidos oficialmente pelo governo soviético, como Púchkin, Tolstói, Tchékhov, Górkí, Maiakóvski, Chólokhov ou Gógol

## Dostoiévski na era Stálin

### Anos 1920

Nesse período, é de suma importância a instituição, por decreto do Conselho dos Comissários do Povo de 6 de junho em 1922, do Glavlit (*Glávnoie upravlenie po delam literatúry i izdátelstv*, ou seja, Direção Principal de Assuntos de Literatura e de Editoras), cujas diretivas foram seguidas até a queda da União Soviética, em 1991, e definiram os rumos editoriais do país. O escolhido para chefiar o Glavlit nesse primeiro período foi Pável Ivánovitch Lébedev-Poliánski (1882-1948), “um velho

---

22 LUNATCHÁRSKI, 1921.

bolchevique e crítico marxista ortodoxo”, como descreveu o especialista em censura russa Arlen Blium.<sup>23</sup> O “*apparatchik*” Lébedev-Poliánski, que presidira o Proletkult entre 1919 e 1922, dirigiu o Glavlit por dez anos, até 1932. Em janeiro de 1931, teve papel central no órgão com a sua comunicação “Sobre o controle político-ideológico da literatura no período de reconstrução” (*O politiko-ideologúitcheskome kontrole nad literatúroi v period rekonstrútsii*) proferida na secreta Conferência de Dirigentes dos Kraioblit (*Soveschánie zaviéduischikh kraioblittami*).<sup>24</sup> É interessante notar seu sinuoso comentário sobre as estratégias de publicação de Dostoiévski no período:

Se editássemos Dostoiévski, Pissemski, Leskóv etc. e eles fossem simplesmente publicados assim, é claro que seria uma loucura! Esses escritores hoje não nos dão nenhuma base ou alívio psicológico. Precisamos de escritores que nos façam sentir a vida, que nos enviem à luta, à conquista do novo; por isso, quando são publicados junto com Dostoiévski os escritores dos anos 1860 que lutavam por êxito na vida, isso nos convém, é claro. Mas não convém concluir que não podemos publicar Dostoiévski. Como vocês veem, é necessária aqui uma abordagem especial. É preciso analisar não cada escritor separadamente, mas ver como ele sai, de que maneira. É claro que se de repente vocês pensassem em soltar *Os Demônios* em uma tiragem de quinhentos mil exemplares, em edição barata, protestaríamos. Mas se publicassem *Os Demônios* em uma quantidade de cinco a seis mil, em uma edição acadêmica, não reprovaríamos. Agora temos a possibilidade de analisar o plano editorial, ver como ele está constituído, se há ali escritores de que precisamos ou que no atual momento não sejam convenientes de maneira alguma.<sup>25</sup>

---

23 BLIUM, 2009, p. 133.

24 Cada *krai* e cada *oblast* tinha sua própria direção para assuntos de literatura e de editoras, que foram unidas nesse evento sob a sigla “*kraioblit*”.

25 LÉBEDEV-POLIÁNSKI apud BLIUM, 2009, p. 129-134. O discurso de Lébedev-Poliánski encontra-se armazenado no ARAN (Arquivo da Academia Russa de Ciências), no fundo 597, lista 3, unidade de armazenamento 17, *O politiko-ideologúitcheskome kontrole nad literatúroi v period rekonstrútsii*. Blium nota em seguida que, curiosamente, *Os Demônios* não foi publicado na época, nem mesmo com uma tiragem acadêmica minúscula para os padrões soviéticos, e só passou a ser incluído nas obras selecionadas do escritor nos anos 1960. Discorrerei sobre essa obra, especificamente, mais adiante.

Indo contra isso, um comentário supostamente proferido por Iôssif Stálin sobre Dostoiévski foi registrado pelo político iugoslavo Milovan Djilas (1911-1995) em suas memórias. Em 1948, o segundo líder soviético teria dito: “Grande escritor e grande reacionário. Não o publicamos porque ele é uma má influência sobre a juventude. Mas é um grande escritor.”<sup>26</sup>

Diferentemente da crença popular, Stálin era um leitor voraz e tinha uma biblioteca com vinte mil livros, de diversas áreas do conhecimento, cheios de marcas e notas. Sua filha, Svetlana Allilúieva descreveu da seguinte maneira os gostos literários do pai:

Meu pai não gostava da arte poética e profundamente psicológica. Eu nunca o vi lendo poesia – nada além do poema de [Chota] Rustaveli *O Cavaleiro na Pele de Pantera* (em russo, *Vitiaz v tigrovoi chkure*), cujas traduções ele se achava no direito de julgar. Eu não via sobre sua mesa Tolstói ou Turguêniev<sup>27</sup>. Mas sobre Dostoiévski ele me dizia que tinha sido um “grande psicólogo”. Infelizmente, eu não lhe perguntei a que ele se referia com isso – ao profundo psicologismo social de *Os Demônios* ou à análise comportamental de *Crime e Castigo*?

Talvez ele tenha encontrado em Dostoiévski algo profundamente pessoal para si mesmo, mas não queria falar e explicar o que, especificamente. Oficialmente, naquele período, Dostoiévski era considerado um escritor absolutamente reacionário.<sup>28</sup>

Apenas no exemplar de *Os Irmãos Karamázov* da biblioteca particular de Stálin, por exemplo, foram encontradas mais de quarenta marcações, entre grifos e notas curtas nas margens,<sup>29</sup> o que é ainda mais surpreendente já que era de se esperar que *Os Demônios* ou *Crime e Castigo* tivessem despertado maior interesse do líder.

---

26 DJILAS apud PUSCHÁIEV, 2020, p. 179.

27 Kheifets afirma, porém, que foi justamente *Pais e Filhos*, de Turguêniev, que fizera Stálin romper com a religião, de acordo com um colega de seminário. Cf. KHEIFETS, *Neizviestnyi Stálin*.

28 ALLILÚIEVA, 2014, p. 137 apud PUSCHÁIEV, 2020, p. 108.

29 ILIZÁROV, 2002 apud PUSCHÁIEV, 2020, p. 108.

Ainda mais interessante é o fato de que a maior parte das notas de Stálin está relacionada não à lenda do Grande Inquisidor ou às discussões de Ivan Karamázov, mas à figura do *stáriets* Zossima sobre o amor ativo como algo medonho e severo, que demanda trabalho e autodomínio, diferentemente do amor sonhador, que anseia por um empenho próximo e rapidamente satisfatório, que seja visto por todos.<sup>30</sup>

Stálin também grifa os dizeres do *stáriets* Zossima quando ele diz ao bufão Karamázov-pai que não se avexe e se comporte como se estivesse em casa, logo no início do livro, no episódio da cômica reunião que eles têm em grupo no mosteiro. “O importante é não mentir a si próprio”, diz Zossima mais tarde ao pai Karamázov – trecho também grifado por Stálin.

### Anos 1930

A década que acomodou o Grande Terror de Stálin foi também aquela que inaugurou a entrada de Dostoiévski para o programa literário escolar – o que ocorreu em meados dos anos 1930, depois de vários experimentos pedagógicos.

No primeiro livro didático de literatura para o 9º ano, de 1935, dos autores G. Abramóvitch, B. Brainina e A. Egoлин, um capítulo sobre Dostoiévski ocupa lugar importante entre os dedicados a Tchernichévski e Tolstói. Posteriormente, porém, esse capítulo separado sobre Dostoiévski some por uma década e meia do programa escolar. Seu regresso, mais ou menos completo, só ocorre em 1956, no livro didático de literatura para o 9º ano dos autores A.A. Zertchaninov e D. Ia. Raikhin, 15ª edição. Na obra, é analisado e comentado *Crime e Castigo*, que também entra para o programa escolar: “A força de uma interpretação realista das contradições sociais da época do capitalismo, a profundidade e o refinamento da análise psicológica fazem de *Crime e Castigo* um dos maiores fenômenos da literatura russa e mundial”,<sup>31</sup> lê-se ali.

Em duas edições anteriores àquela de 1956 daquele mesmo livro para o 9º ano, dos mesmos autores, de 1950 e 1954, são

---

30 PUSCHÁIEV, 2020, p. 108.

31 ZERTCHANINOV; RAIKIN, 1956 apud PUSCHÁIEV, 2020, p. 104.

dedicadas a Dostoiévski duas páginas, em letras miúdas, onde se lê, em parte, sobre *Crime e Castigo*:

Apesar da falsidade e do reacionarismo da ideia principal, este romance é um fenômeno incrível da literatura de ficção. A profundidade da análise psicológica e a força da interpretação realista das contradições da época do capitalismo “tornam esse romance uma das maiores obras da literatura mundial”.<sup>32</sup>

A famigerada publicação de *Os Demônios*, porém, vai na contramão da entrada do autor para os livros escolares nos anos 1930. De acordo com os exemplares armazenados na Biblioteca Lênin, em Moscou, e na Biblioteca Nacional Russa, em São Petersburgo, o livro constou da *Coleção Completa de Obras de Ficção de Dostoiévski*<sup>33</sup> lançada em Leningrado pela Editora Estatal (*Gossudárstvennaia izdatelstvo*), Leningrado, entre 1926 e 1930. Depois disso, voltou a ser publicado apenas entre 1956 e 1958, em três volumes, na *Coletânea de Obras de Dostoiévski*,<sup>34</sup> em dez volumes, editada por Leonid Grossman para a editora Goslitzdat, com artigo introdutório do crítico literário oficial do governo Vladímir Ermílov – cujas opiniões variavam com os ventos soviéticos, como veremos mais adiante.

Entretanto, em 1935, seguindo a supracitada sugestão do chefe do Glavlit, Lébedev-Poliánski, uma edição fora preparada em dois tomos, em edição acadêmica, pela editora Academia, com artigo introdutório e comentários de Leonid Grossman. A edição, com tiragem de cinco mil e trezentos exemplares,<sup>35</sup> foi, porém, suspensa na última fase de provas – apesar de um artigo de Maksim Górkí publicado na *Literatúrnaia gazeta*,<sup>36</sup> em 24 de janeiro de 1935, defendendo a publicação dos volumes. Embora boa parte da impressão tenha sido destruída, há ainda exemplares do livro armazenados na Biblioteca Lênin,

---

32 ZERTCHANINOV; RAIKIN, 1950, 1954 apud PUSCHÁIEV, 2020, p. 105.

33 DOSTOIÉVSKI, 1927.

34 DOSTOIÉVSKI, 1957.

35 KRYLOV; KITCHATOVA, 2004, p. 262.

36 GÓRKI, 1935.



na capital russa.<sup>37</sup> É importante notar também que o livro tinha prefácio do historiador Piotr Pávlovitch Paradizov (1906-1937), preso em 2 de fevereiro de 1935 e executado em 1937, vítima do Grande Terror de Stálin<sup>38</sup> – corroborando para um fenômeno muito comum naqueles anos: o do sumiço de obras que tivessem participação de “traidores da pátria”, conceito que variava o tempo todo e podia ser aplicado, de uma hora para outra, a quem, pouco antes, tinha sido considerado um grande “defensor” e ideólogo (e vice-versa). Esse volume talvez tenha servido de base para a publicação de *Os Demônios*, depois de um longo intervalo, em 1957, mas já com paratextos de outros autores. Aquele volume, de 1935, abria com um texto de duas páginas, assinado “Da editora [Academia]”, que dizia, parcialmente:

O livro *Os Demônios* não só não é história como também não é um “estudo histórico”, no sentido conferido por Dostoiévski a esse conceito, que reivindicava a ideia de que em seu romance estavam refletidos traços autênticos de determinada época do movimento revolucionário na Rússia. Esses traços autênticos inexistem na obra.

Em compensação, o romance de Dostoiévski é uma concentração de todos aqueles argumentos que poderiam ser apresentados por um artista genial contra a revolução e, ao mesmo tempo, a derrocada desses argumentos. É aí que reside o interesse dessa grandiosa obra literária do século XIX.<sup>39</sup>

Os artigos introdutórios que o acompanham fariam jus ao já referido discurso de Lébedev-Poliánski, em 1931, à frente do Glavlit, exceto pelo fato de que agora o navio soviético parecia ter virado o timão: a luta de classes já estaria em decadência na propaganda oficial, apesar de ter papel principal no texto de trinta e uma páginas de Paradizov “A face classista de Dostoiévski” – e, quiçá, também o de Grossman, “O romance político de Dostoiévski”, de trinta e oito páginas, errara nos pontos de vista. O artigo “Da editora” ainda reforça: “Os artigos introdutórios elucidam o significado sociopolítico do romance, as

---

37 Cf.: <https://search.rsl.ru/ru/record/01005119902>

38 OTKRYTYI, [S.D.]. Paradizov só foi reabilitado postumamente, em 1956.

39 DOSTOIÉVSKI, 1935, p. VII.

condições de sua criação, sua ligação com a época, as tendências ideológicas e seu significado artístico.”<sup>40</sup>

É importante lembrar também que essa tentativa de publicação do romance pela editora “Academia” em uma publicação separada foi interrompida, já no estágio de prova, depois de um artigo no jornal *Pravda* assinado pelo crítico literário David Zaslávski (1880-1965) intitulado “Podridão Literária” (“*Literatúrnaia gnil’*”). Menchevique renomado, membro do Comitê Central da União Judaica Trabalhista da Lituânia, Polônia e Rússia, Zaslávski estava entre os mais fervorosos opositores do bolchevismo quando da Revolução de Outubro e, em 1917, conduziu uma obstinada campanha contra Lênin, publicando no jornal *O Dia (Dien)* artigos em que o chamava de espião alemão e conclamava por sua morte. Ele foi preso em dezembro de 1917 pelos bolcheviques, mas acabou perdoado e, em meados da década de 1920, mesmo sem ter partido, tornou-se um dos principais publicistas do órgão central dos bolcheviques, o jornal *Pravda*. Com a posição alcançada, ele se tornou o principal inspetor ideológico também do mercado editorial de livros, e muitas das obras lançadas entre as décadas de 1930 e 1950 contêm a marcação, como um “selo de qualidade”, “Edição publicada sob a supervisão de D. Zaslávski”.

Em 1934, o próprio Stálin recomendou Zaslávski ao Partido Comunista, e, em 1935, fazendo jus à recomendação do líder soviético, ele passou a atacar ferozmente a edição de *Os Demônios*, da Academia, na esteira do primeiro processo contra o diretor da editora, Leib Boríssovitch Kámenev (1883-1936), também vítima das repressões stalinistas. A publicação de “Podridão literária” ocorreu, a que tudo indica, a mando de Stálin e por ordem direta do departamento de cultura e propaganda do Comitê Central do partido, Aleksei Ivánovitch Stíetskii (1896-1938) – morto no campo de trabalhos forçados, vítima da repressão, outro exemplo das reviravoltas do ponto de vista do partido que transformavam heróis em vilões.

---

40 DOSTOIÉVSKI, 1935, p. IX.

## Anos 1940/Grande Guerra Patriótica

O mito nacional russo também esteve sujeito a revisões, como aponta Kucherskaya. Durante a Segunda Guerra Mundial, ou “Grande Guerra Patriótica”, como é chamada a participação russa no evento até os dias atuais na Rússia, “o mito do triunfo da revolução proletária não estava mais em voga, o Estado não estava mais interessado no povo como uma nação levantando-se contra o imperialismo, mas no patriotismo e no nacionalismo russo”.<sup>41</sup>

Nesse cenário, também foi importante a mudança ocorrida no paradigma ideológico do partido com o intuito de alterar a imagem de uma Rússia que “sempre apanhava”, como afirmava Stálin, para a ideia de um império poderoso e vitorioso que tudo conquistava.

As denúncias acerca do imperialismo, do colonialismo e dos autocratas russos não cabiam nesse novo modelo mitológico. Sem justificar o tsarismo ou rejeitar completamente a tese de que a “Rússia é a prisão das nações”, as políticas coloniais da Rússia tsarista agora eram postas de lado como um “mal menor”<sup>42</sup> e, logo em seguida, como um “bem absoluto”<sup>43,44</sup>

Assim, durante a Segunda Guerra Mundial, quando a literatura se tornou parte dos esforços totais de guerra, o nome de Dostoiévski passou a ser usado como propaganda contra a Alemanha e recebeu anistia oficial total. Grande influência sobre esse processo teve a reformulação da visão histórica ocorrida nesses meados dos anos 1930. Mantinha-se a “escola de Pokróvski”,<sup>45</sup> “que permitia que a direção política do país dissesse sobre o passado tudo o que lhe fosse necessário e decidisse quem, em tempos anteriores, tinha sido vilão ou herói, quem era parvo e quem era o sábio profeta que previa o futuro, ou seja, o comunista”.<sup>46</sup>

---

41 KUCHERSKAYA, 2014, p. 195-196.

42 BRANDEBERGER, 2011, p. 363 apud KUCHERSKAYA, 2014, p. 195.

43 GELLER; NEKRITCH, 1995, p. 283 apud KUCHERSKAYA, 2014, p. 195.

44 KUCHERSKAYA, 2014, p. 195.

45 Mikhail Nikoláievitch Pokróvski (1868-1932), historiador e político soviético.

46 GELLER, 1997, p. 8.

Afinal, se George Orwell foi, talvez, o único escritor ocidental a entender a profunda essência do mundo soviético e criar a fórmula “quem controla o passado controla o futuro”, ele chegara atrasado: Mikhail Nikoláievitch Pokróvski antes dele afirmara: “A história é a política desbaratada pelo passado.”<sup>47</sup> Desde muito, a história é escrita pelos vencedores – e a União Soviética não foi exceção nesse sentido. Após a Revolução de Outubro, a história fora conscientemente e seguidamente colocada a serviço do Estado. Não foram nacionalizados apenas os meios de produção, como todas as esferas da vida – incluindo a memória e a história. Porém, nos idos de 1936, o jornal *Izviéstia* acusava a até então intocada “escola de Pokróvski” de errar em seus pontos de vista ao analisar a história da Rússia exclusivamente do ponto de vista da luta de classes.

A partir de então, a história seria remodelada como parte dos esforços para criar um Estado poderoso. A reinterpretação histórica continuou a usar o método de Pokróvski, mas a sua perspectiva mudara visivelmente, e a União Soviética passou a ser retratada em livros de história, no cinema e na literatura como uma herdeira do Império Russo. Esse processo se iniciara ainda em 15 de maio de 1934, com a deliberação “Sobre o ensino da história civil nas escolas da URSS” (*O prepodavánii grajdánskoj istórii v chkolakh SSSR*), que marca a ruptura da antiga política em relação à história da Rússia. Dois anos depois, a imprensa soviética publica uma carta assinada por Stálin e Jdánov com instruções sobre como ensinar a história russa. É assim que Stálin escolhe uma nova linha de antepassados: príncipes e tsares que unificam e constroem um Estado poderoso. Aleksáedr Niévski e Pedro, o Grande, retornam ao panteão dos líderes e heróis russos – vide o panegírico a Pedro escrito pelo “conde vermelho”, Aleksei Tolstói.

A Segunda Guerra, como supracitado, intensificou ainda mais o significado do patriotismo e do nacionalismo russo. Mas a guerra contra a Alemanha colocou ideólogos e historiadores em estado de euforia, dividindo-os em dois grupos: os

---

47 GELLER; NEKRITCH, 1982, p. 7.

partidários da ideia de internacionalismo que se desenvolvia desde meados dos anos 1930 e logo seria esmagada por campanhas diversas de repressão, como a “anticosmopolita”; e os apoiadores da propaganda nacionalista, que passava a dominar o cenário. Durante a guerra, as publicações de livros foram tomadas pela retórica russocêntrica e laudatória do “grande povo russo”.

Essa ideia é visível, por exemplo, no artigo “F.M. Dostoiévski contra os alemães” (*F.M. Dostoiévski protiv niémtsev*), da revista *Bolchevik*, de 1942. O autor, Emelian Iaroslávski, busca representar o escritor como um antifascista e, principalmente, defendê-lo de quaisquer acusações de antissemitismo, empreendendo esforços para reintegrar o escritor aos tesouros nacionais. Como escreve Puscháiev:

Um artigo do principal ateu oficial da URSS sobre um escritor e pensador religioso russo em uma edição militar do principal órgão teórico do Comitê Central do Partido Comunista no auge da batalha de Stalingrado produzia uma impressão extraordinária, já que se encontrava entre artigos que tratavam especificamente de aspectos diversos da então escalada da guerra contra a Alemanha de Hitler.<sup>48</sup>

Já em “O Grande Escritor Russo Dostoiévski” (*Velíkii rússkii pisátel Dostoiévski*), publicado no mesmo ano pela *Literatura e Arte* (*Literatura i iskusstvo*), o autor Vladímir Ermilov usa as inúmeras chacotas do gênio literário sobre o chauvinismo, os conceitos rasos e a ostentação alemã para ligar a ideia principal de *Os Demônios* aos esforços de guerra soviéticos.

Mesmo depois da guerra, Dostoiévski continuou a ser representado como um dos precursores da cultura soviética e diversos eventos foram realizados para celebrar seu 125º aniversário de nascimento, em novembro de 1946. Suas obras ganharam novas edições a partir do fim da guerra até 1948 – títulos como *Gente Pobre, Humilhados e Ofendidos, Crime e Castigo*, o volume de *Textos Escolhidos* de Borís Víktorovitch Tomachévski e um pequeno tomo de excertos selecionados

---

48 PUSCHÁIEV, 2020, p. 109.

por Aleksánder Leonídovitch Slonímski de *Os Irmãos Karamázov* voltado para crianças e intitulado *Meninos (Máltchiki)*. Muitos ensaios sobre o autor também foram escritos no período da guerra por críticos proeminentes ligados ao partido.

### Nova reviravolta

Na contramão desse cenário, porém, iniciava-se o chamado “jdanovismo”, com a divulgação, em 14 de agosto de 1946, de uma diretiva do Comitê Central da União do Partido Comunista de Andrei Jdánov contra o liberalismo, a “objetividade burguesa”, o “formalismo”, o “cosmopolitismo” e o tratamento não politizado da literatura e da arte. Em dezembro de 1947, terminava a glorificação oficial de Dostoiévski como grande escritor e patriota russo inabalável. O ataque foi aberto por um artigo de David Zaslávski, que, abandonando o louvor a Dostoiévski de outro texto de sua autoria escrito apenas um ano antes, descreve o escritor como um dos inimigos mais convictos do socialismo, da Revolução e da democracia. Outro crítico literário oficial do regime, Vladímír Ermilov, completou o recado a acadêmicos, críticos e outros membros da intelectualidade soviética sobre o novo banimento de Dostoiévski em seu artigo de 24 de dezembro de 1947 para a *Literatúrnaia gazieta* intitulado “F.M. Dostoiévski e nossos críticos” (*F.M. Dostoiévski i náchi krítiki*) e em uma palestra na Sociedade da Pan-União para Disseminação de Conhecimento Político e Científico intitulada “Contra as ideias reacionárias na obra de Dostoiévski” (*Protiv reaktsionnikh idei v tvórtchestve Dostoiévskogo*) – cuja transcrição foi publicada pelo *Pravda* em 1948. Ali, ele chamava Dostoiévski de “completo renegado” e “escritor prejudicial e perigoso” que, “na atualidade, assim como durante sua vida, esteve na vanguarda da reação”.<sup>49</sup>

Dmítiri Chepilov – chefe do departamento de propaganda e agitação do Comitê Central do Partido Comunista no final da década de 1940 e, depois, editor-chefe do jornal *Pravda*, chegando até o cargo de ministro dos Negócios Exteriores e membro do grupo “antipartido de Mólotov, Malenkóv e Kaga-

---

49 ERMILOV apud PACHMUSS, 1962, p. 718.

nóvitch” – escreveu em suas memórias um trecho bastante significativo para demonstrar o impacto do jdanovismo sobre o tratamento dado a Dostoiévski a partir de então:

Jdánov disse mais ou menos o seguinte:

“Ontem, o camarada Stálin chamou a atenção para o fato de que a nova literatura publicada é muito unilateral e que a questão da criação e dos pontos de vista sociológicos de Fiódor Dostoiévski são nela interpretados frequentemente de maneira errônea. Dostoiévski é retratado apenas como um escritor russo eminente, magnífico psicólogo, mestre da língua e da representação das personagens de ficção. Ele realmente foi tudo isso. Mas dizer somente isso significa apresentar Dostoiévski de maneira muito unilateral e desorientar o leitor, principalmente o jovem.

Mas e o lado sociopolítico da obra de Dostoiévski? Afinal, ele não escreveu apenas *Escritos da Casa Morta* ou *Gente Pobre*. E quanto a seu *O Duplo*? E o famigerado *Os Demônios*? Afinal, *Os Demônios* foi escrito justamente para denegrir a revolução, retratando de forma maldosa e suja os revolucionários, vistos como criminosos, violadores, assassinos e jogando nas alturas pessoas dicotômicas, os traidores, os provocadores.

Segundo Dostoiévski, dentro de cada indivíduo há um princípio ‘diabólico’ e ‘sodômico’. E, se o homem é um materialista, se ele não acredita em Deus, se ele (que horror!) é um socialista, o princípio demoníaco chega ao auge e ele se torna um criminoso. Que filosofia vil e torpe! Sim, Raskólnikov – um assassino – também é fruto da filosofia de Dostoiévski. Afinal, *Os Demônios*, apenas por sua forma suja e difamatória, foi rechaçado pelos liberais. Enquanto a filosofia de *Crime e Castigo* em essência não é nada melhor que a de *Os Demônios*.

Górki não à toa chamou Dostoiévski de “gênio malvado” do povo russo. Verdade é que, em suas melhores obras, Dostoiévski mostrou, com uma força incrível, o destino dos humilhados e ofendidos, os costumes bestiais dos que detêm o poder. Mas para quê? Para conclamar os humilhados e ofendidos à luta contra o mal, contra a violência, a tirania?! Não, nada disso. Dostoiévski conclamou à negação da luta, à resignação, à docilidade, à virtuosidade cristã. É só isso, segundo Dostoiévski, que salvará a Rússia da catástrofe que ele considerava ser o socialismo.

Enquanto isso, nossos literatos pintam a obra de Dostoiévski de cor-de-rosa e o retratam quase como um socialista que estava apenas esperando pela Revolução de Outubro. Mas isso é uma deturpação dos fatos. Afinal, já não se sabe que Dostoiévski se arrependeu a vida toda de seus “erros da juventude” e expiou seus pecados – ou seja, a participação no Círculo de Petrachévski? Com que ele expiava esses pecados? Com calúnias sobre a revolução, uma zelosa defesa da monarquia, da Igreja, de qualquer obscurantismo.

O camarada Stálin disse que nós, claro, não pretendemos renunciar a Dostoiévski. Publicamos e publicaremos amplamente a obra dele. Mas nossos literatos e nossa crítica precisam ajudar os leitores, especialmente os jovens, a entenderem da maneira correta quem foi Dostoiévski.”<sup>50</sup>

Mas, como nota Pachmuss: “Em 1954, porém, a paralisia parcial dos estudos sobre Dostoiévski parece ter se tornado fonte de preocupações para as autoridades soviéticas.”<sup>51</sup> Em 6 maio de 1954, a *Literatúrnaia gazeta* expressa essa inquietação e convida pesquisadores a publicarem suas descobertas acerca do autor. Como resultado desse convite e das revelações de Bontch-Bruiévitch da opinião de Lênin sobre Dostoiévski, entre 1954 e 1955 saem novas edições de *Gente Pobre, A Aldeia de Stepántchikov e seus habitantes, Humilhados e Ofendidos, Crime e Castigo, O Idiota e O Adolescente*.

Com as cuidadosas celebrações dos 75 anos de morte de Dostoiévski, em 1956, termina a reprovação oficial do escritor e absolutamente todos os artigos publicados naquele ano na União Soviética, como um recado oficial, apontavam para os esforços dostoiévskianos contra o capitalismo, o poder do capital e a desigualdade social.

## Conclusão

Não existem indícios de que Dostoiévski tenha sido oficialmente proibido em geral, em qualquer período, na URSS, de

---

50 CHEPILOV, 2001, p. 93-94 apud PUSCHÁIEV, 2020, p. 110-111.

51 PACHMUSS, 1962, p. 719.



acordo com os maiores especialistas em censura soviética. Como escreve Arlen Blium:

À esfera do folclore popular da *intelligentsia* é preciso incluir as conversas sobre uma “proibição total” de Iessiênin em determinados anos (quando na verdade apenas a “Canção sobre a grande marcha” [*Pesn o velikom pokhode*] foi retirada das bibliotecas) e de todo o “arquinojento” (segundo Lênin) Dostoiévski, e assim por diante. É indiscutível que, entre as ordens do sistema, sempre houve, além de meios puramente proibitivos, outros métodos, muito eficientes, de “seleção negativa”: uma redução artificial, visando a um objetivo preestabelecido, da esfera cultural, que murchava cada vez mais à medida que se movimentava, como pele de asno. Os capatazes ideológicos podiam, por exemplo, riscar do chamado “plano temático” das editoras livros dos autores indesejáveis, proibir a reedição de obras “duvidosas” ou permitir sua impressão em tiragem puramente simbólica – como era feito para se publicar, nos tempos de estagnação, as obras de Tsvetáieva e Mandelstam. Eles podiam tirá-los dos programas escolares e de ensino superior, trancafiá-los longe dos leitores nos chamados “fundos passivos” (cujo carimbo é possível detectar nos livros de bibliotecas dos anos 1920-1930). E, mesmo assim, até nos piores momentos, o leitor interessado em obras desse tipo – com um pouco de energia – tinha possibilidade de conseguir acesso a essa literatura semiproibida. Quanto à eficiência da crítica oficial (e da própria censura), a questão é mais complexa: frequentemente as ações dos capatazes ideológicos conseguiram um efeito diametralmente oposto, fazendo um papel de provocação. O leitor russo, que aprendera a ler nas entrelinhas, considerava que, quanto mais “eles” falassem mal de um livro, quanto mais o proibissem, melhor o livro era – e vice-versa. Mas às vezes ele também errava. Como notou de certa monta Federico Fellini, “censura é propaganda paga pelo governo”.<sup>52</sup>

É, porém, inegável o “sumiço” de obras de Dostoiévski das prensas soviéticas: por exemplo, de *Os Demônios*, entre os anos 1930 e o final dos anos 1950, por ordens diretas dos censores.

As reviravoltas do partido nesse período, quando a linha

---

52 BLIUM, 2009, p. 166.

que dividia quem eram os amigos e quem eram os inimigos do povo era demasiado fina, parece ter definido também o destino de parte dos estudos da obra de Dostoiévski, num momento em que não apenas a censura oficial ou a “seleção negativa”, nas palavras de Blium, tinham papel importante, mas também a autocensura. Por exemplo, dois dos mais talentosos e independentes filósofos marxistas começaram a escrever obras sobre Dostoiévski, mas as deixaram de lado: Evald Ilienkov (1924-1979) e Mikhail Lifschits (1905-1983).<sup>53</sup> Casos similares – finalizados ou não, mas obrigatoriamente engavetados – ocorreram a outros especialistas em literatura, como o recém-publicado no Brasil Nikolai Tchirkóv, em tradução de Paulo Bezerra. Seu *O Estilo de Dostoiévski* nasceu como tese de doutorado, após vinte anos consecutivos de estudos sobre o autor, e, apesar da aprovação da banca, composta por ninguém menos que Leonid Grossman e Valéri Kirpotin, Tchirkóv teve negado o título de doutor em filologia, na segunda metade dos anos 1940.<sup>54</sup> A obra só virá à tona mais de uma década após a morte do autor, em duas edições, lançadas em 1964 e 1967. Fato é que Tchirkóv não publicara nada em vida, fossem artigos ou livros, apesar de seus bastos conhecimentos e do título de professor de literatura no Instituto Estatal Pedagógico Regional de Moscou Nadiejda Krúpskaia.

Entre os pontos relevantes na recepção positiva da figura e da obra de Dostoiévski na cultura soviética, tanto pelos leitores como por *gatekeepers*, destacam-se o papel de revolucionário da juventude e sua participação no Círculo de Petráchévski; a prisão e o período no campo de trabalhos forçados; sua crítica aos extremos da desigualdade social e econômica e à situação dos pobres sob o capitalismo, além, claro, de seu grande talento como escritor e desvendador dos segredos da psique humana. Mas os gritantes paradoxos morais e a polêmica orientação antirrevolucionária de Dostoiévski não po-

---

53 PUSCHÁIEV, 2020, p. 112. Como escreve Puscháiev (p. 112) também havia um Dostoiévski nada soviético nos tempos soviéticos, analisado em obras que não harmonizavam com o cânone ideológico vigente – como Mikhail Bakhtín, com seu célebre *Problemas da Poética de Dostoiévski* e Iakov Golosovker, com sua obra *Dostoiévski e Kant*.

54 TCHIRKÓV, 2021.

diam ser refutados por aqueles pensadores, já que o escritor mostrava o lado sombrio da revolução, do radicalismo revolucionário e do niilismo. Por mais que eles tentassem reduzir essa expressão dostoiévskiana a um radicalismo pequeno-burguês, a um comunismo de caserna e à imaturidade das condições sociais da Rússia na segunda metade do século 19, o resultado nem sempre seguia a mutante linha partidária. Como escreve Puscháiev, “esse salto revolucionário, um paradoxo ou semiparadoxo – a política anti-humanista em nome do humanismo – não conseguiu ser justificado, nem com todo o esforço empreendido, e continuou a perturbar a consciência dos filósofos”.<sup>55</sup> Entretanto, seu posicionamento antiburguês fez com que a cultura soviética e a ideologia oficial não se restringissem apenas a criticar ou proibir sua obra, mas também a aceitar e avaliar positivamente certos aspectos dela, mesmo durante os tempos mais duros do stalinismo.

Assim, a censura, a autocensura, a “seleção negativa”, na concepção de Blium, e o *gatekeeping* editorial da URSS em geral – que definiram em conjunto o destino da obra de Dostoiévski – formam um tema complexo e multifacetado. A relação pessoal de Stálin ou de Lênin com a criação de Dostoiévski podiam diferir notavelmente, em certos períodos, da oficial, uma vez que a posição ideológica oficial sobre o escritor era muito oscilante – mesmo nos anos stalinistas. Mas, mesmo na pior época soviética para a recepção de Dostoiévski, o conjunto de sua obra nunca foi completamente proibido.

## Referências bibliográficas

BERNARDINI, Aurora. “Algumas questões fundamentais na vida e obra de Dostoiévski”. In: Aulas de Literatura Russa. São Paulo: Kalinka, 2018. p. 87-97. BLIUM, Arlen. *Ot Neolita do Glavlita* [Do Neolítico ao Glavlit]. São Petersburgo: *Izdátelstvo imeni N.I. Nóvikova*, 2009.

BONTCH-BRUIÉVITCH, Vladímir. “Lênin o knigakh i pisátelia-

---

55 PUSCHÁIEV, 2020, p. 112.

kh" [Lênin sobre livros e escritores]. In: *Literatúrnaia gazeta*, 48ª edição, 21 de abril de 1955.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Biésy* [Os demônios]. Leningrado: Gosudarstvennoie izdatelstvo, 1927.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Biésy* [Os demônios]. Moscou: Academia, 1935.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Biésy* [Os demônios]. Moscou: Goslitzdat, 1957.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Diário de um escritor (1873)*. Trad. Moisei e Daniela Mountian. São Paulo: Hedra, 2016.

GELLER, Mikhail Iákovlevitch. *Istória Rossiiskoi impiérii v 3-kh tomakh* [A história do Império russo em 3 volumes]. Vol. 1. [s.l.]: Izdatelstvo MIK, 1997.

GELLER, Mikhail; NEKRITCH, Aleksánder. *Utopia u vlásti: Istória Rossii 1917-1995* [A utopia do poder: História da Rússia (1917-1995)]. Vol. 1. Londres: Overseas Interchange Ltd, 1982.

GÓRKI, Maksim. "Ob izdánii 'Biésov'" [Sobre a publicação de *Os Demônios*]. In: *Literatúrnaia gazeta*. Vol. 5 (496) edição, 24 de janeiro de 1935.

KHEIFETS, Mikhail. *Neizviéstnyi Stálin* [O Stálin desconhecido]. *Berkovitch-zamiétki*, [s.d.]. Disponível em: <https://berkovich-zametki.com/Nomer49/Hejfec1.htm>. Acesso: 10 de maio de 2022.

KRYLOV, V. V., KITCHATOVA, E. V. *Izdatelstvo Academia: liúdi i knígui (1921-1938-1991)* [Editora Academia: pessoas e livros (1921-1938-1991)]. Moscou: Academia, 2004.

KTO rugal Dostoiévskogo?. Culture.ru, [S/D]. Disponível em <https://web.archive.org/web/20170325105738/http://www.culture.ru/materials/148869/kto-rugal-dostoevskogo>. Acessado 21 de abril de 2022.

KUCHERSKAYA, Maya. "Comrade Leskov: how a Russian writer was integrated into the Soviet national myth" [Camarada Leskov: como um escritor russo foi incorporado ao mito nacional soviético]. In: *Acta Slavica Estonica*, nº VI, *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XIV: Russian National Myth in Transition*, Tartu, p. 187-207, 2014).

LAPINA, Irina Aleksándrovna. *Proletkult i proiekt "sotsializát-sii naúki"* [O Proletkult e o projeto de "projeto de socialização da ciência". Terra Humana, São Petersburgo vol. 1, nº 22, p. 43-47, 2012.

LËNIN, Vladímir Ilitch. *Lenin. Pólnoie sobranie sotchiniénii v 55 tomakh* [Lenin. Obras completas em 55 volumes]. Vol. 48. Moscou: *Izdátelstvo Politítcheskoi literatúry*, 1975.

LUNATCHÁRSKI, Anatóli. *Dostoiévski kak khudójnik i myslítel. Krásnaia nov*, 4º edição, 1921.

ОТКРЫТЫИ spisok. *Paradizov Piotr Pavlovitch 1906. Disponível em: [https://ru.openlist.wiki/Парадизов\\_Петр\\_Павлович\\_\(1906\)?fbclid=IwAR3nhqp8m5wMz-Hn1D-3jOX-WAVadlXYjHZ1MzbYz6KmcUwn3zj200qi5wrk](https://ru.openlist.wiki/Парадизов_Петр_Павлович_(1906)?fbclid=IwAR3nhqp8m5wMz-Hn1D-3jOX-WAVadlXYjHZ1MzbYz6KmcUwn3zj200qi5wrk). Acesso: 17 de maio de 2022.*

PACHMUSS, Temira. "Soviet Studies of Dostoevsky, 1935-1956". [Estudos soviéticos sobre Dostoiévski]. In: *Slavic Review*, vol. 21, no 4, dezembro de 1962.

PONOMARIOV, Evguéni Rudolfovitch. "Dostoiévski v soviétskoi shkole" [Dostoiévski na escola soviética]. In: *Dostoiévski i XX vek: naúchnoie izdanie*. Moscou: IMLI-RAN (2007): 612-624.

PUSCHÁIEV, Iuri Vladímirovitch. "Soviétskii Dostoiévskii: Dostoiévskii v soviétskom kulture, ideológuii i filosofii" [O Dostoiévski soviético: Dostoiévski na cultura, ideologia e filosofia soviética]. In: *The Philosophy Journal*, Moscou, vol. 13, no 4, p. 102-18, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.21146/2072-0726-2020-13-4-102-118> <https://doi.org/10.21146/2072-0726-2020-13-4-102-118>. Acesso em: 05 de novembro de 2021.

TCHIRKÓV, Nikolai. *O estilo de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2021.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

## **F. M. Dostoievski, entre el hacha y el martillo. La praxis en las ideas de Rodión Raskólnikov**

---

### ***F. M. Dostoevsky, between the axe and the hammer. Praxis in the ideas of Rodion Raskolnikov***

Autor: Tomás Bombachi  
Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Buenos Aires,  
Argentina  
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22  
Publicação: Agosto de 2022  
Recebido: 21/06/2022  
Aceito: 15/08/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.199176>

BOMBACHI, Tomás.  
*F. M. Dostoievski, entre el hacha y el martillo.*  
*La praxis en las ideas de Rodión Raskólnikov.*  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 71-87.



# F. M. Dostoievski, entre el hacha y el martillo. La praxis en las ideas de Rodión Raskólnikov

Tomás Salvador Bombachi\*

**Resumen:** Este trabajo se propone como objetivo específico, a partir de la novela *Crimen y castigo* (1866), observar y analizar la dinámica destruir-construir, presentar para luego realizar, pensar para consecuentemente actuar (concibiendo los límites a la existencia que determina la autoridad, reflejada en los estamentos, en el zar y en las instituciones) que presenta el texto. Asimismo, nos interesa relacionar, en *Crimen y castigo*, la dinámica destruir-construir con la idea de *proceso* (concepción medular que se repetirá a lo largo de toda su producción literaria) como medio para afianzar y asentar el paso de las ideas a la praxis.

**Abstract:** The specific objective of this paper, from the novel *Crime and Punishment* (1866), is to observe and analyze the dynamics of destroy-build, to present in order to realize, to think in order to act (conceiving the limits to existence determined by authority, reflected in the estates, in the tsar and in the institutions) presented in the text. Likewise, we are interested in relating, in *Crime and Punishment*, the destroy-build dynamic with the idea of *process* (a core concept that will be repeated throughout his literary production) as a means to consolidate and establish the passage from ideas to praxis.

**Palabras claves:** Idea; Subsuelo; Autoridad; Praxis; Dostoievski; Nietzsche  
**Key words:** Idea; Subsoil; Authority; Praxis; Dostoievski; Nietzsche

**“Sólo aquél que se halla frente a la imposibilidad de continuar viviendo de otra manera, se atreve a afrontar el riesgo de destruir”.**

**León Chestov, *La filosofía de la tragedia***

**“Los hombres de espíritu, suponiendo, además, que sean los más enérgicos, son quienes padecen, en toda su envergadura, las tragedias más dolorosas”.**

**Friedrich Nietzsche, *El ocaso de los ídolos***

## ***Crimen y castigo. El derrotero de la idea***

\* Universidad de Buenos Aires, estudiante de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras. Allí es adscripto a la materia Literaturas Eslavas (cátedra Arriazu) donde lleva a cabo su investigación sobre el eje Dostoievski-Nietzsche. Desempeña el puesto de docente de Lengua y literatura en el Instituto Nuestra Señora de la Misericordia de Belgrano. <https://orcid.org/0000-0001-7420-4688>; toomi.bombachi@hotmail.com

*Crimen y castigo* inicia con un movimiento de apertura, de salida, casi coreográfico. Dostoievski comienza su narración con Raskólnikov que sale de su cuchitril realquilado, en una calurosa tarde de principios de julio. Este es un joven estudiante, un pequeñoburgués expulsado de la universidad, que subsistía, bien que mal, dando algunas lecciones. Por fuera, su situación parece bastante común: un joven “intelectual” abatido por la pobreza, mal vestido, de rostro enjuto, que rehúye la compañía de los demás, aunque por momentos sienta atracción por sus semejantes. El espacio acompaña esta descripción personal: el calor espantoso de la tarde, el aire sofocante, el mal olor que quedaba para los petersburgueses que permanecían en la ciudad por no tener una casa de campo; el tufo de las tabernas, los borrachos. El cuadro es nervioso, inquietante, hasta insoportable.

---

1 Ensayo producido en el marco de investigación del seminario “Dostoievski. Contextos culturales y derroteros”, a cargo del Doc. Lobos, Omar, año 2021, Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA).



Desde el principio, Raskólnikov está preparando *algo*: no tiene tiempo para detenerse en arreglar su aspecto, conseguir una habitación más limpia y espaciosa; trascendiendo el plano material, hay *algo* que lo moviliza y también lo atormenta, no lo deja en paz. “¡Con lo que estoy preparando y tener miedo de semejantes pequeñeces!” (Dostoievski, 2010:9). ¿Qué es eso que está preparando? ¿Cuál es su propósito?

Hay una dirección clara al comienzo de la novela: del cuarto de alquiler hacia la casa de Aliona Ivánovna, la vieja prestamista.<sup>2</sup> Exactamente hay setecientos treinta pasos de distancia. Ni uno más, ni uno menos. “¡Los detalles! Lo más importante son los detalles” (Dostoievski 2010:11). Raskólnikov está atento a los detalles, a todo aquello que pueda ser recordado si viene al caso. ¿Qué caso? ¿En qué está pensando este hombre, hundido en sus quimeras? En el caso de que sea descubierto, ¿qué es aquello que puede ser descubierto? Ya en las primeras páginas de la novela es posible apreciar la idea de proceso, en sentido de preparación, de construcción, de elaboración. Raskólnikov llega al edificio de pocos pisos, habitado por una variedad de personajes: pequeños funcionarios, mozas, sastres, cocineros; incluso el día en que Raskólnikov lleva a cabo su *plan*, a la escena se le suman unos pintores. Él fue a lo de la prestamista pretextando un motivo secundario, el empeño de un viejo reloj de plata que había pertenecido a su padre, por el cual Aliona Ivánovna termina ofreciéndole un precio muy por debajo del que solicitó el dueño del objeto. “El joven lo tomó tan enojado, que iba a marcharse en seguida, pero reflexionó al recordar que no podía dirigirse a ninguna parte y que había acudido allí aún con otro propósito” (Dostoievski, 2010:13). Raskólnikov fue allí, en realidad, para hacer

---

2 Jean-Joseph Goux, en “Concordancias y disidencias entre economía y literatura”, traducción de Mariano Sverdloff para la cátedra de Literatura del Siglo XIX de la FFyL-UBA, postula que es la misma realidad social la que determina el surgimiento del género novela en el siglo XIX. De la articulación economía-literatura, surge la noción de “individuo” como el libre emprendedor de su propia existencia. Este individuo “busca maximizar de forma egoísta su satisfacción, su riqueza” (Goux, 2016:5), en búsqueda del provecho individual que se justifica en el plano económico. Es posible trazar un puente conceptual con Aliona Ivánovna, la anciana prestamista: ella representa aquel *homo oeconomicus* por excelencia, un tipo humano cuyo comportamiento lo lleva a maximizar el interés en términos de ganancia, relegando cualquier instancia moral.

un reconocimiento de la habitación, para no dejar ningún detalle librado al azar: no sólo ver la disposición del mobiliario como lo describe el autor, sino más bien ver dónde depositaba Aliona los objetos empeñados:

Probablemente es el cajón de arriba –se dijo. Por lo visto guarda las llaves en el bolsillo derecho. Todas en un manojo, en una anilla de acero... La llave de paletón dentado, tres veces mayor que las otras, no es de la cómoda, claro. La vieja posee, pues, algún cofre o algún pequeño baúl. ¡Es curioso! Todos los baúles tienen las llaves de esta clase...Pero ¡qué vil es todo esto!... (Dostoievski, 2010:13).

Antes de retirarse, agitado y sintiendo cierta repugnancia dentro de sí, el joven estudiante interroga, no sin nerviosismo, sobre los horarios para acudir a la casa de empeño, incluso si la dueña está o no acompañada habitualmente. Con un mísero rublo y quince kopeks, se retira del inmueble.<sup>3</sup>

Rodión Raskólnikov es un personaje constitutivo de “lo dostoievskiano”; incluso en él son replicadas la situación y las preocupaciones que atraviesan al propio Dostoievski. Ya N. K. Mijailovski no dudará luego de que los pensamientos del propio Dostoievski están en el fondo de sus personajes. Henry Troyat (1971) en *Dostoievski* describe la serie de complicaciones de salud por las que estaba pasando Fiódor Mijáilovich mientras escribía *Crimen y castigo* desde Alemania, y ve así demorado su trabajo: seguidos ataques de epilepsia y hemorroides obligan al escritor a estar en reposo constante. A aquello se le suman las deudas: empeña ropa, las joyas de su pareja, los abrigos de invierno. Además, tiene la responsabi-

---

<sup>3</sup> En la prestamista es figurado uno de los principios fundamentales de la teoría liberal que obran en el seno del relato realista. Alexandre Péraud, en “La ficcionalización del dinero en el siglo XIX o la invención de un subgénero novelesco”, desarrolla dicho principio: la concepción moderna de un individuo racional que, en una relación de igualdad con sus semejantes, puede perseguir sus intereses libremente. Adam Smith justifica esta búsqueda del progreso material individual en el plano económico. Sin embargo, esta creencia no es aceptada en la novela dostoievskiana. Este cierto poder liberador del interés, podríamos pensar, en Dostoievski no hace sino degenerar al ser humano, arrastrándolo hacia un malestar fundamental del tipo individualista moderno. Este primer principio entra en contradicción con el siguiente, a saber, la lógica contractualista: dado que los hombres son iguales entre sí y actúan libremente a la luz de una razón universal, son capaces de contraer un préstamo. Parece que Dostoievski denuncia esta lógica económica liberal. Sus personajes son en exceso afectados por el dinero, se trate del avaro, del vividor o del especulador.

lidad de mantener a la familia de su hermano fallecido, cuyo hijo parece, según cuenta su esposa Anna Grigórievna, abusar de la amabilidad de Fiódor. Con todas estas preocupaciones, pide constantemente prestado dinero mientras acrecienta sus deudas con acreedores. Dostoievski sabe que el tiempo lo corre, también Raskólnikov es consciente de aquello: ambos están preparando algo, ambos tienen un plan, pero deben ejecutarlo, deben llevarlo a cabo. Dostoievski debe publicar sus trabajos para poder subsistir. Y Rodia también necesita darle el golpe de praxis a las ideas que lo atormentan en su cuarto, que unifican el sentido de su existencia.

Dostoievski pinta un cuadro de oposiciones: prestamista-solicitante, policía-ciudadano, burgués-proletario; este esquema se verá reflejado en el artículo de Raskólnikov. Este, sumido en la pobreza, viviendo en un tugurio pequeño y oscuro y acuciado por el hambre y las cuentas, había empeñado con la vieja usurera, primero, un pequeño anillo de oro con tres piedrecitas rojas (regalo de su hermana Dunia) y, segundo, el reloj de plata que había pertenecido a su padre. Desde aquella primera visita donde empeñó el anillo, consiguiendo por él solamente dos “billetitos”, Raskólnikov comenzó a sentir una invencible repugnancia por Aliona Ivánovna, la vieja prestamista, quien vivía de la pena, la necesidad y la desesperación de los que empeñaban sus objetos personales: su lógica económica estriba en ser ajena a toda moral. La anciana tenía fama de caprichosa y de mal corazón. Raskólnikov había escuchado en un bar que “sólo bastaba un día de retraso para perder el objeto empeñado. Daba por los objetos cuatro veces menos de lo que valían y cobraba el cinco y el siete por ciento mensual” (Dostoievski, 2010:57). Tal era la naturaleza de la vieja prestamista, y tal era lo que Raskólnikov detestaba. El propio Dostoievski se quejaba constantemente de sus acreedores:

Pero a mí me acosan los acreedores; amenazan con encarcelarme. Hasta hoy no me ha sido posible entenderme con ellos, y no sé realmente si lo lograré, aunque muchos son razonables y aceptan mi ofrecimiento a pagarles en cinco años. Pero con los demás, aún no estoy en regla (Dostoievski, 2004:237).

Este fragmento figura la propia vivencia del escritor al momento de escribir *Crimen y Castigo* (1866, febrero), la angustia por su pasar económico, el cual lo condiciona tanto física como mentalmente. Así lo manifiesta en carta al barón Aleksandr Yegórovich Wrangel, según cuenta su esposa y taquígrafa, Ana Grigórievna Dostoiésvkaia, en *Dostoievski, mi marido*. No sólo los acreedores desbordaban el sosiego espiritual que necesita un escritor para poder hacer su trabajo; a Mijaíl Nikíforovich Katkov, luego de que aceptara publicar en su periódico *El Mensajero Ruso* la novela, Dostoievski le escribe solicitándole setecientos rublos de adelanto (mil en total, ya que se le habían adelantado trescientos antes); su condición de miseria y la responsabilidad de mantener a la familia de su difunto hermano lo obligaban a vivir de créditos, torturando su conciencia, desbordando su sosiego.

¿Cuál es la génesis del pensamiento de los personajes de *Memorias del subsuelo* y, sobre todo, de *Crimen y castigo*? György Lukács (1965) tiene una respuesta para aquello: “Para Dostoievski, la estructura psíquica y la particular existencia de sus personajes nacen de la particularidad de la miseria de la metrópoli” (Lukács, 1965:276). Raskólnikov es un producto de la miseria de San Petersburgo. Las consecuencias, que Lukács denomina como hechos psicológicos o estructura de pensamiento, nacen del hecho social de la miseria de la gran ciudad moderna. Nótese que Lukács no habla de las afueras o de las provincias, así como Dostoievski no desarrolla su novela fuera de la ciudad. Allí parece que las ideas tienen otro curso, que la vida avanza con otra rapidez y los problemas adquieren otra resonancia. Tanto el hombre del subsuelo como Raskólnikov comienzan en un plano físico “inferior” que los oprime; un subsuelo, un cuchitril, un ataúd (así le dice la madre de Raskólnikov sobre su cuarto). Los conflictos materiales (la tensión entre las clases bajas y altas) son estructurales: los enfrentamientos pueden leerse como problemas entre las clases socio-económicas. Incluso en Siberia, durante su confinamiento luego de su confesión, los demás presidiarios se mofarían de Raskólnikov: “—¡Eres un señorito! —le decían—. ¿Cómo se te ocurrió empuñar el hacha? Eso no es cosa de señoritos”

(Dostoievski, 2010:442). Pero la cuestión no se agota allí. Dostoievski sabe que la pobreza no es una deshonra, y nos lo hace saber mediante el diálogo que mantienen Raskólnikov y Marmeládov en la taberna. “Pero la miseria, señor mío, la miseria, sí es una deshonra. En la pobreza aún se conserva la nobleza de los sentimientos innatos: en la miseria jamás la conserva nadie” (Dostoievski, 2019:17). En lo “bajo”, según Lukács, donde es posible distinguir el carácter “plebeyo”, predomina el elemento de la rebelión. Los enfrentamientos, los retos a duelo y el asesinato son las principales consecuencias de los pensamientos y las ideas de los personajes. Aquello será la palanca que moverá el individualismo en los personajes medulares de sus novelas; ellos se han separado del curso de la vida común.

En el mismo bar, nuestro protagonista sigue escuchando y recopilando información sobre su objetivo, pero también encuentra la motivación que le faltaba para lanzarse hacia su plan:

Por una parte, tenemos a una vieja enferma, maligna, ruin, absurda, estúpida, que no es buena para nadie sino mala para todos, que no sabe siquiera para qué vive y que el día menos pensado morirá de muerte natural. ¿Comprendes? ¿Comprendes? [...] Por otra parte, se pierden fuerzas jóvenes y frescas, se pierden en vano, sin apoyo de nadie, ¡se pierden a millares y en todas partes! ¡Con el dinero de la vieja, legado a un monasterio, podrían iniciarse o mejorarse millares de existencias vueltas al camino recto; decenas de familias salvadas de la miseria, de la dispersión, de la ruina, del vicio, de los hospitales para enfermedades venéreas, y todo ello gracias al dinero de la vieja, Matarla, tomar su dinero y consagrarse luego con él al servicio de la humanidad y al bien general... ¿Crees que no se borra un pequeño crimen con miles de obras buenas? [...] Una muerte, y a cambio, cien vidas; ¡si es una cuestión de aritmética! (Dostoievski, 2010:58).

Esta conversación que escucha Raskólnikov envuelve un planteo moral, el mismo que estaba gestándose hace tiempo en él: una vida o cien de ellas. La condena está en la posesión desmedida de cierta fortuna concentrada en una persona perniciosa. Raskólnikov es un tipo-moral: su acto propone, en principio, rectificar, reorientar la naturaleza económica a favor del gran número, de la mayoría. Rodia busca ser el gran

hombre, un hombre extraordinario, y aquel tipo de grandeza es, imperantemente, destructiva y combatiente contra lo establecido: la justicia como institución no tiene lugar en estos casos; no, no hay una pizca de ella aquí. El hombre extraordinario, como comentará en su artículo "Acerca del crimen" el ex estudiante de derecho, es una categoría compuesta por personas que pasan por encima de la ley, *transgrediéndola*; en vez de un comportamiento ordinario y sumiso de conservar el mundo tal como está, en vez de adueñarse del mero instante presente, divisan y articulan un futuro distinto y orientan su causa a tal fin si la idea lo exigiese; van más allá de aquello a lo que la gente común se atrevería. Los héroes de Dostoievski miran desde las alturas hacia todo horizonte, desde la profundidad hacia toda cima, desde el rincón hacia toda amplitud<sup>4</sup>. Raskólnikov no piensa en conceptos como el "bien" o el "mal", los reemplaza por ordinario y extraordinario. Ya Chestov anticipa, leyéndolo en relación con Nietzsche, que Dostoievski sitúa a Raskólnikov "más allá del bien y del mal". Incluso, este artículo escrito por Raskólnikov es significativo en relación con la cuestión de *proceso* en la idea: la idea no es mera eferescencia ni inspiración inmadura, es una construcción desencadenada en el tiempo, moral y social. La necesidad del momento no define la presencia de los héroes de Dostoievski.

La idea de lo subterráneo, lo que amenaza con salir y mostrar la otra cara de lo habitual, de la misma manera que resonaba en *Memorias del subsuelo*, sigue resonando en *Crimen y castigo*. Si Dostoievski propone pensar de una manera diferente, martillar la realidad presente, es porque, en palabras de Chestov, "la gente subterránea piensa de manera distinta: para ellos la inmutabilidad es el predicado de la más grande imperfección" (Chestov, 1949:235). Es un comportamiento adverso hacia lo que nunca cambia. Lo que no cambia, lo que se asienta, bien puede pudrir la potencial actualización de los valores: Dostoievski no permite la postergación que niega la

---

<sup>4</sup> Esta amplitud nos recuerda a lo más propio del romanticismo alemán que busca lo amplio que emancipa, las alturas que liberan, las montañas aún más altas que se anticipan a todo final, según la concepción de Rüdiger Safranski en *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (2007).

actualización de los valores de la existencia, es decir, de todos los valores que proponen sujetarse al viejo mundo conocido. Las posibilidades de otra vida empiezan desde el subsuelo.

De aquel bar, Raskólnikov vuelve a su tugurio, donde descansa hasta el día siguiente. Al despertar, sabía que aquel era el día proyectado para su plan. El plan sigue su proceso, cada vez con más convencimiento, pero también con nerviosismo. “Lo que debía preparar era muy poco. Hizo un gran esfuerzo para repasar todo y no olvidar nada; el corazón le seguía latiendo terriblemente, los golpes eran tan fuertes, que se le hizo difícil respirar” (Dostoievski, 2010:61). Son las decisiones finales. Adapta su traje por dentro para colocar el lazo que sostendría el hacha; ensayó este movimiento varias veces para no tener complicaciones luego. Cuando dio la hora, salió de su cuarto, dirigiéndose a buscar el hacha, que se suponía que debía estar en la cocina; pero allí estaba Nastasia, la sirvienta. Raskólnikov, por un momento, vio perturbada su empresa: no podía dejar cabos sueltos ni despertar ningún tipo de sospecha. En medio de la decepción, sale al patio y un objeto brilla delante de él: un hacha debajo del banco en el cuartucho de la portería, casi saliendo del edificio. Tomó el objeto sin que nadie lo viese, lo colocó en el lazo y salió de allí con un gran ánimo, tratando de pasar inadvertido en el trayecto.

Definitivamente, lo que opera dentro de Raskólnikov es el terror. No le aterra lo monstruoso de su pensamiento, sino aquello que aún no se ha podido reflejar en la existencia práctica. Aterrador es ser capaz, como también lo es el no ser capaz de aprovechar la posibilidad de la circunstancia presente.

Con el corazón dando golpes cada vez más fuertes, ya dentro de la habitación de Aliona Ivánovna, Raskólnikov habla con desparpajo: su tono decidido aleja las dudas y los recelos de la vieja prestamista, productos de la visita de aquel joven agitado, pálido y de enormes ojos abiertos que casi irrumpió dentro de su departamento. Raskólnikov siguió su plan: le dio la supuesta pitillera de plata; aquella estaba exageradamente envuelta. La prestamista volteó hacia la ventana para conseguir un poco de luz y Raskólnikov aprovechó aquel momento,

breve y decisivo: descolgó el hacha en su mano y la dejó caer sobre la cabeza de la vieja. Y el asunto molesto estaba hecho: el piojo, insignificante, nocivo para la sociedad, estaba muerto. Tomó el manajo de llaves del bolsillo y se dirigió a la habitación en búsqueda del baúl de la anciana. En aquel mueble está simbolizada la *textura* burguesa: un baúl bastante grande, de tapa combada, revestido de cordobán rojo, claveteado con tachuela de acero. Seguro la descripción podría haber seguido: los detalles confeccionan un mundo interior que puede seguir al infinito. Allí Raskólnikov encontró infinidad de objetos de oro: brazaletes, cadenitas, pendientes, agujas, relojes. Luego la historia es conocida ya: al momento de llenarse los bolsillos con su tesoro, aparece la hermana de Aliona y Raskólnikov descarga otra vez la fuerza del hacha sobre ella; injustamente, podría decirse, ya que aquella, si bien era la hermana de la vieja prestamista, era tratada por esta como su sierva.

K. I. Tiunkin asegura que cuando Raskólnikov abre el baúl de la prestamista, toma el dinero “no para sí, sino para los que perecen, los que se mueren de hambre” (Tiunkin, 2018:135): el fundamento del plan de Raskólnikov parecería, a simple vista, tener como motivo la justicia, la lucha por la equidad, para que los desdichados no tengan que vivir de forma tan humillante y degradante para un ser humano. En el hachazo que Raskólnikov le propina a la vieja, Dostoievski simboliza todo el peso de una lucha de clases; es decir, en el cuadro del asesinato, está simbolizada la lucha por la equidad, distorsionada por el peso de la diferencia estamental. Pero Raskólnikov no llega a tomar todo el dinero de la vieja prestamista, sino algunas pequeñeces de valor personal, que ni siquiera revisa luego. No mató para salvar a su madre y su hermana; no mató porque estuviera hambriento. Tiunkin dice que la justificación de todo aquello a lo que se somete Raskólnikov está plasmada en el artículo que publicó en *La Palabra Periódica*. A partir de él, Chestov corrige la terminología de Nietzsche y Dostoievski sobre las dos morales (por un lado, la del amo y la del esclavo, y por otro, la de los hombres extraordinarios y ordinarios), proponiendo pensar en otros términos: la moral de la existencia trivial u ordinaria y la moral de la tragedia. Lo ordinario y lo



trágico. Chestov recupera el sentido griego del inevitable destino trágico. Esta filosofía es, necesariamente, trágica: si uno se queda en su subsuelo, perece; si lucha contra los demás, también perece. Es cuestión de elegir, sabiendo que la lucha podría llevarlo al mismo lugar en donde empezó. Lo trágico, comenta Chestov, reside no

en el hecho de tener él –Raskólnikov– audacia de violar la ley; sino que, al contrario, se desprende del hecho de que cobre conciencia de su incapacidad de llevar a cabo un acto semejante [...] Su tragedia consiste en la imposibilidad en que se hallan de recomenzar otra vida, una vida nueva (Chestov, 1949:123).

Es el remordimiento de conciencia que señala Chestov lo que provoca la consecuente incapacidad de Raskólnikov, por no atreverse del todo, incluso por reconocerse, ya hacia el final de la novela, *incapaz* de llevar a cabo semejante empresa.

En la sexta parte, capítulo ocho, el sacrificio de Raskólnikov llega a su término. Luego de hablar con Sonia y de que ella le encomiende dirigirse ante la multitud en la plaza y gritar en voz alta que era un asesino, él encara hacia la estación de policía con el motivo de entregarse y confesar su crimen. “Yo soy quien mató entonces con un hacha a la vieja viuda de un funcionario y a su hermana Lizaveta, y quien las robó” (Dostoievski, 2010:431). Una vez más: los cuerpos no están hechos para soportar semejantes suplicios por las ideas. La incapacidad para cargar con sus actos y llevarlos hasta las últimas consecuencias es el elemento que subyace en la conciencia de Rodia. Su destino es trágico: él sabe que es inalterable. Eugenio López Arriazu comenta en su introducción crítica de *El jugador* (1866) el destino trágico e inamovible que enfrentan los héroes de Dostoievski:

Los héroes de Dostoievski suelen ser jóvenes brillantes que cometen algún error (que racionalizan o al que llegan guiados por un falso razonamiento) que la novela se encargará de mostrar. Se trata de una falla trágica, responsable de su «caída». Tales son Raskólnikov y su ambición napoleónica que lo impulsa a elevarse sobre el mundo, Mishkin y su inocente falta de pasión para medirse con el mundo o Iván Karamázov, para quien el mundo sólo puede ser rechazado (López Arriazu, 2020:XVI).

El error es fatal. La práctica suele presentar dificultades que el héroe dostoievskiano no podrá sortear en el camino. Dicha condena y caída son productos del individualismo del héroe, la falta de una asociación con el elemento popular que permita establecer y enraizar las ideas revolucionarias en la sociedad. El héroe de *Crimen y castigo* simboliza la completa soledad trágica frente al mundo.

El epílogo de *Crimen y castigo* contextualiza el presidio en Siberia, donde Raskólnikov (y acá vuelve la idea de Mijailovski sobre el carácter autobiográfico de los héroes de Dostoievski) cumple su pena de ocho años a trabajos forzados de segunda categoría<sup>5</sup>. Se desmorona la posibilidad de concebir, al final de los hechos, a Raskólnikov como un hombre extraordinario, tal como él lo había escrito. En su declaración muestra un sincero arrepentimiento; los jueces lo consideraron enfermo, un mísero criminal. Al poco tiempo de su confinamiento, los pensamientos eran dignos de un hombre común, abatido por la simpleza y la sosería.

¿Qué importaba que a los ocho años no tuviera él más que treinta y dos y aún pudiera empezar a vivir? ¿A qué aspirar? ¿Vivir tan sólo para existir? ¿A dónde dirigir la vista? Antes había estado dispuesto a dar mil veces su existencia por una idea, por una esperanza, incluso por una fantasía. La mera existencia siempre le había parecía poco; siempre quería algo más. Quizá tan sólo por la fuerza de sus deseos se había considerado entonces hombre al que se le permitía más que a otro (Dostoievski, 2010:440).

---

5 Joseph Frank, en *Dostoievski. Los años de prueba. 1850-1859*, narra el "simulacro" de fusilamiento y el posterior exilio a Siberia, dictaminado por el zar Nicolás I. "El 21 de diciembre se dictaron las disposiciones finales de caso, y por órdenes de Nicolás I, se envió a las autoridades militares un paquete con instrucciones [...] La ley exigía que se efectuara una fingida ejecución cuando, como en este caso, una sentencia de muerte se había conmutado debido a un acto de imperial clemencia [...] No obstante, en esta ocasión, el zar dio instrucciones explícitas de que se informara a los prisioneros que sus vidas habían sido perdonadas solamente *después* de que se hubieran completado todos los preparativos para el fusilamiento. Esta vez Nicolás preparó cuidadosamente el escenario para producir el máximo efecto sobre las confiadas víctimas de su regia solicitud" (Frank, 1986:84). Es posible notar cómo el zar pensaba no sólo el castigo desde lo corporal, sino también desde la conciencia: el Poder es efectivo porque se estructura en la mente. El castigo ejemplar es aquel que abarca ambos frentes.

Dostoievski nos revela, en realidad, la debilidad o la insuficiencia de sus héroes al intentar llevar sus ideales a la práctica (lo raquítrico del puro idealismo), o, incluso, lo punzante y lo sólida que es la moral de una sociedad: los primeros no podrían encarnar una rebelión; la moral, la sólida complejión de la sociedad cultural, actúa como piedra sisifésca que condena y arrastra cualquier ideal no compartido.

Los personajes vistos hasta aquí son seres enfermos. Recordando (y recortando, en virtud de su escritura aforística) los errores del hombre que marcó Nietzsche en *El ocaso de los ídolos*, es posible encontrar una explicación aproximada del fracaso de los héroes dostoievskianos. “Cierta joven ha empaldecido y se ha marchitado antes de tiempo. Dicen sus amigos: tal y tal enfermedad son las causas. Yo digo: él se ha enfermado por no oponer resistencia a la enfermedad, que es una consecuencia de su vida empobrecida, de su agotamiento hereditario” (Nietzsche, 2015:67). Tal vez, estos héroes del subterráneo dostoievskiano estén marcando la insuficiencia de un modelo de vida. Así, su trabajo es afectar la base misma del pensamiento, de la moral que ha sido construida bajo la desigualdad y la explotación de una clase por otra; incluso, de humanos por humanos.

Raskólnikov, como lo harán otros personajes de Dostoievski, encarna la lucha sólo para demostrarse a sí mismo que es capaz de hacerlo: de vivir en lucha contra lo establecido, de asumir la vida de un modo diferente y salir de los límites del muro que imponen las leyes morales de la sociedad. Pero descubre que semejante empresa es de carácter utópico dentro de su cuerpecito y de su individualidad; no llega a su propósito y termina calumniándose a sí mismo. En él queda demostrado el carácter disociativo entre cuerpo e idea, sobre todo cuando esta no está fundamentada por ninguna base cultural popular, ninguna base que no sea el puro individualismo.

## Comentarios finales

Atravesamos varios momentos de la idea de confrontación. En primer lugar, su acuñación y el proceso crítico de ella. Raskólnikov se encuentra en lo más profundo de los límites morales y existenciales; en el subsuelo, en su cuartucho, no hay ni un paso más hacia atrás. Roza los abismos y en ellos encuentra el potencial conceptual para desarrollar un plan, meticuloso y obsesivo, para cambiar el ordenamiento habitual del mundo. Tales son sus ambiciones.

En segundo lugar, su puesta en práctica. Si en *Memorias del subsuelo* es de notar la impotencia y el fracaso de la idea que aún no toma cariz práctico, en *Crimen y castigo* aquello cambia, pero sucede que finalmente el peso de la conciencia termina doblando al protagonista y éste confiesa su culpa e impotencia.

En tercer lugar, la posibilidad de su continuación. Ya Gyorgy Lukács, leyendo el plan de Raskólnikov en clave psicológico-moral, se pregunta si será capaz de *soportar* psicológicamente el hecho de haber transgredido los límites morales. En esto último, puede que los personajes de Dostoievski fallen por el momento.

Hay mucho en el plan de Raskólnikov puesto en juego. Tiunkin no duda de que Raskólnikov sea capaz de su rebelión, de su crimen; de eso está seguro que sí. Opina que él hace todo aquello para demostrar su capacidad de cometer el crimen, y no para probar la veracidad de la idea, la cual es absolutamente verdadera e inobjetable. Hay ideas que no están hechas para el ser humano; son demasiado elevadas:

La confesión de Raskólnikov –como piensa él mientras se dirige a entregarse–, es la confesión de la propia inconsecuencia, de la propia insignificancia: resultó ser una criatura temblorosa. Pero la idea, según cree Raskólnikov, permanece indestructible e incommovible (Tiunkin, 2018:154).

Hay morales que ya están demasiado enraizadas a la tierra, tanto, que se hace imposible arrancarlas. ¿Cómo pedirle a un humano común que las corte? ¿Cómo formar humanos

extraordinarios? ¿Cómo puede el cuerpo soportar semejante carga? El ser humano común y corriente almacena dentro de sí el comportamiento acrítico, toma para sí todo lo que busca morir existencialmente y se despoja de aquello que quiere vivir, aquello que lo haría un ser vivo. ¿Cómo lograr una unidad con lo popular?

En cuarto lugar, la cuestión sigue siendo, es, la de poner el cuerpo, la de cargar y soportar la idea. La pregunta sería: ¿por qué confiesa su crimen? ¿por qué lo atormenta de manera tal que no puede seguir con su vida, con su plan? La presión familiar e institucional lo terminó doblando, torturando internamente. Lukács precisa sobre el héroe de *Crimen y Castigo*:

Con plena conciencia, prescinde de la parte práctica y real de la acción. Así, por ejemplo, Raskólnikov no llega ni siquiera a saber cuánto ha robado a la vieja usurera asesinada; comete un asesinato plenamente premeditado, pero olvida cerrar la puerta de la casa del crimen, etcétera (Lukács, 1965:269).

Si bien es discutible la idea de no conciencia, ya que podría deberse al nerviosismo y lo imprevisto de la situación que Raskólnikov preparó con sumo detalle, además de que él no es un criminal *avant la lettre*, la verdad es que aquel no fue capaz de soportar el hecho de haber transgredido los límites morales: no soportó la ejecución del “piojo” más débil, la vieja usurera, ni la presencia en sus espaldas de Nikodim Fómich y de Porfiri Petróvich, ni el desconcierto familiar. La idea fue más fuerte que él: lo esclavizó y él no la resistió. Mientras más alta es la creencia en las instituciones sociales y las categorías morales, más alta es la represión, teniendo como consecuencia la culpa por la transgresión, la desviación. Dostoievski parece simbolizar en esto, por la negativa, la inviabilidad del extremo idealismo para la creación de valores nuevos de una sociedad nueva.

Por último, creemos que lo que falta en el héroe de *Crimen y castigo* es la capacidad de legislar, pero legislar con su propia experiencia. Es lo que Gilles Deleuze (2019) en *Nietzsche* guarda para el papel del “filósofo legislador”. Aquel, luego de crear valores, haber establecido posiciones y fórmulas, debe

dar órdenes. Ellos dicen: ¡Así *debe* ser! Orientan el porvenir y justifican los porqués. Las cabezas raskolnikovianas esperarán que aparezca un cuerpo (popular) resistente en el devenir de la historia rusa. No es venganza, sino voluntad de poder. Su conocer, como dice Deleuze, es crear; su crear es legislar; su legislación es, consecuentemente, el camino hacia lo elevado. Entre otras cosas, debemos preguntarnos si han existido alguna vez estos creadores.

## Referências bibliográficas

BERDIÁEV, Nikolái. "La idea rusa". En: *Rusia y Occidente*. Madrid: Tecnos, 1997.

BERMAN, Marshall. "San Petersburgo: el modernismo del subdesarrollo". En: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1991.

CHESTOV, León. *La filosofía de la tragedia. Dostoievsky y Nietzsche*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1949.

CHOVER, Joan Liliñares. "Una lectura antropológica de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski". En: *Thémata. Revista de filosofía*. Núm. 39, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Buenos Aires: Cactus, 2019.

DELEUZE, Gilles. "Lo trágico". En: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1998.

DOSTOIÉVSKAIA, Ana Grigórievna. *Dostoievski, mi marido*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978.

DOSTOIEVSKI, Fiódor (2017). *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*. Madrid, Hermida, 2017.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Crimen y Castigo*. Buenos Aires: Terramar, 2010.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Memorias del subsuelo*. Buenos Aires: Colihue, 2006.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Diario de un escritor y otros escritos*. Buenos Aires: Longseller, 2004.

FLORITO MUTTON, Alan Matías. "Friedrich Nietzsche: demoler la conciencia, demoler el mundo". *Teología y cultura*, vol. 20, diciembre 2018, pp. 105-112.

FRANK, Joseph. "El incidente en la Plaza Semenovski". En: *Dostoievski. Los años de prueba. 1850-1859*. México: Fondo de cultura económica, 1986.

GÓGOL, Nikolái. "La avenida Nevski". En: *Novelas de San Petersburgo*. Colombia: Ediciones Nuevo Siglo, 1994.

LUKÁCS, Gyorgy. "Dostoievski". *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965.

MIJAILOVSKI, Nikolái Konstantínovich. "Un talento cruel". Traducción: Omar Lobos.

MIJAILOVSKI, Nikolái Konstantínovich. "Sobre Dostoievski y el señor Merezhkovski". Traducción: Omar Lobos,

NIETZSCHE, Friedrich. *El ocaso de los ídolos*. Barcelona: Tusquets, 2015.

TIUNKIN, Konstantín Ivánovich. "La rebelión de Rodión Raskólnikov". En: *Revista Estudios Dostoievski*, n°1, julio-diciembre 2018, pags. 131-164.

TROYAT, Henri. *Dostoievski*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

## A educação da voz e da fala do ator no método russo da fala cênica

---

### *The education of the voice and speech of the actor in the Russian method of stage speech*

Autora: Silvana Ávila  
Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria,  
Rio Grande do Sul, Brasil  
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22  
Publicação: Agosto de 2022  
Recebido: 18/03/2022  
Aceito: 20/06/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.195785>

ÁVILA, Silvana.  
*A educação da voz e da fala do ator no método russo da fala cênica.*  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 88-107.





# A educação da voz e da fala do ator no método russo de fala cênica

Silvana Ávila\*

**Resumo:** Este artigo apresenta uma abordagem sobre a educação da voz e da fala do ator na perspectiva do método russo da fala cênica [stenítcheskaia riétch]. Tal abordagem, que se presentifica nas aulas de Fala Cênica, disciplina curricular nas academias de teatro russas, é fundamentada nos princípios do Sistema de Konstantin Stanislávski e de seu pensamento artístico e pedagógico. Para desenvolver esse artigo, motivada pelo legado de Stanislávski, a autora se baseia na experiência prática com aulas de fala cênica ministradas pela pedagoga russa Elena Konstantinovna Gaissionok.

**Abstract:** This article presents the approach to training the actor's voice and speech from the perspective of the Russian stage speech method [stenítcheskaia riétch]. This approach, used in stage speech classes, a curriculum subject of Russian theater academies, is based on the principles of Konstantin Stanislavski's System and his artistic and pedagogical thought. To develop this article, motivated by Stanislavski's legacy, the author draws on practical experience in stage speech classes taught by Russian teacher Elena Konstantinovna Gaissionok.

**Palavras-chave:** Konstantin Stanislávski; *Stenítcheskaia riétch*; Pedagogia teatral russa; Elena Konstantinovna Gaissionok; Ação verbal

**Keywords:** Konstantin Stanislavski; *Stenítchskaya riétch*; Russian theater pedagogy; Elena Konstantinovna Gaissionok; Verbal action

\* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas. Mestre e Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atriz, graduada no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas-Interpretação Teatral da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). <http://lattes.cnpq.br/5976925501900194>; <https://orcid.org/0000-0002-7885-0385>; [silvanabaggioavila@gmail.com](mailto:silvanabaggioavila@gmail.com)

**S**tanislávski adverte, em sua obra, que aquele que pretende subir ao palco deve aprender tudo de novo: a olhar, a caminhar, a se movimentar, a se relacionar com os outros e a falar em cena.<sup>1</sup> Tomaremos este último ponto como o assunto central deste artigo para refletir sobre a arte da fala do ator e a necessária educação da voz e da fala na sua formação a partir do pensamento pedagógico de Stanislávski, que vigora na metodologia de ensino da fala cênica nas academias russas de teatro.

Toda essa atenção dada à educação da voz e da fala na formação dos atores está relacionada com a importância dada por Stanislávski à fala cênica no teatro. Para ele, a palavra levada à cena tem importância fundamental para o cumprimento do objetivo principal da arte cênica, “criar a vida do espírito humano do papel e transmitir esta vida na cena sob uma forma artística”.<sup>2</sup> Diante de tal objetivo artístico, Stanislávski apresentava exigências bastante elevadas em relação ao domínio técnico dos atores que se guiavam pela escola da arte da vivência.<sup>3</sup> Para ele, o aparelho da encarnação física externa – o corpo e a voz – deveria ser preparado para estar subordinado às vivências interiores do ator, sendo capaz de expressar artisticamente as sutis nuances da vida do espírito humano do papel. Diante disso, Stanislávski buscou desenvolver uma metodologia de trabalho com a voz e as leis da fala, trazendo conhecimentos técnicos que proporcionassem um caminho consciente de trabalho sobre a palavra levada à cena pelo ator.

---

1 STANISLÁVSKI, 1983, p. 83.

2 Crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística (STANISLÁVSKI, 1980, p. 61, tradução nossa).

3 Stanislávski definiu sua orientação artística e suas investigações na arte da atuação sob o princípio da arte da vivência ou arte da *pereživânie*. Para a pesquisadora Michele Almeida Zaltron, tal princípio consiste na ação realizada a cada dia, e a cada instante, de acordo com os “impulsos e estímulos que surgem em cena a fim de se manter em permanente estado criativo” (Zaltron, 2021, p.43).

Para Stanislávski, a arte de falar em cena exige o domínio técnico do ator sobre seu aparato físico-vocal, da mesma forma que se exige do cantor de ópera e do músico a habilidade técnica para tocar seu instrumento musical:

Assim como não se pode executar e expressar de um modo excelente a Bach ou Beethoven em um instrumento desafinado, tão pouco os artistas do drama e da ópera podem expressar claramente, nem encarnar a emoção, nem transmiti-la, se seu aparato físico não está afinado e preparado para isso. O aparato físico em sua totalidade tem que ser extraordinariamente ágil, afinado e obediente à vontade do homem. Dentro do homem vivem e trabalham a vontade, o intelecto, a imaginação, o subconsciente, e o corpo, como o barômetro mais sensível, reflete a sua criação. Para isso todos os músculos menores têm que estar desenvolvidos e “trabalhados”. Há que desenvolver o corpo e os movimentos, e tudo o que dá a possibilidade de revelar as vivências do artista, para que de um modo rápido e instintivo se encarne a emoção. A primeira condição para isso é que não deve haver uma tensão involuntária nem no corpo nem na voz.<sup>4</sup>

Ao demonstrar a alta exigência técnica de Stanislávski, trazemos as palavras que ele costumava citar do escritor russo Liev Tolstói (1828-1910), ao escrever para seu amigo, o pintor do realismo russo Répin (1844-1930): “[...] bom, muito bom... Além do mais, há tanto domínio técnico que não se vê a técnica”.<sup>5</sup> Tais palavras demonstram a exigência do domínio técnico que Stanislávski requeria na arte do ator, exaltando uma “forma de domínio técnico superior, ‘imperceptível’”.<sup>6</sup>

---

4 Así como no se puede ejecutar y expresar de un modo excelente a Bach o Beethoven en un instrumento desafinado, tampoco los artistas del drama y la ópera pueden expresar claramente, ni encarnar la emoción, ni transmitirla, si su aparato físico no está afinado y preparado para ello. El aparato físico en su totalidad tiene que ser extraordinariamente ágil, afinado y obediente a la voluntad del hombre. Dentro del hombre viven y trabajan la voluntad, el intelecto, la imaginación, el subconsciente, y el cuerpo, como el barómetro más sensible, refleja su creación. Para ello todos los músculos más pequeños tienen que estar desarrollados y “trabajados”. Hay que desarrollar el cuerpo y los movimientos, y todo lo que da la posibilidad de revelar las vivencias del artista, para que de un modo rápido e instintivo se encarne la emoción. La primera condición para ello es que no debe haber una tensión involuntaria ni en el cuerpo ni en la voz (STANISLÁVSKI, 1983, p. 386, tradução nossa).

5 apud KNEBEL, 2016, p. 213.

6 KNEBEL, 2016, p. 213.

Na busca pela fala cênica viva, entendida como arte da vivência (*pereživánie*), somente a partir do conhecimento, aperfeiçoamento e domínio do aparelho físico de encarnação exterior é que os artistas poderiam encontrar a liberdade na sua criação, como assim afirmava Stanislávski: “[...] quando atingirem a liberdade na fala, poderão falar de maneira verdadeira e viva. É preciso se livrar de tudo o que é supérfluo. Isso é o mais importante, e deve ser buscado desde o primeiro instante”.<sup>7</sup>

No âmbito pedagógico da fala cênica, para Stanislávski, a preparação da voz e da fala dos atores deveria começar pela eliminação daquilo que lhes é supérfluo, ou seja, as deficiências no aparelho físico exterior que atrapalham a autêntica vivência e a encarnação do papel cênico. Assim, alertava para um grande problema que compromete a qualidade artística da fala do ator: o fato de que, em nossa vida cotidiana, utilizamos a voz e a linguagem de modo deficiente, geralmente sem nos darmos conta disso, já que estamos habituados com os nossos próprios defeitos na fala. O ator, por trabalhar artisticamente com a palavra, não deveria permitir que os defeitos da sua fala cotidiana comprometessem a arte de falar em cena. Por isso, Stanislávski costumava solicitar aos atores que detectassem essas deficiências no seu modo de falar no cotidiano, exercitando primeiramente a consciência sobre elas para então aperfeiçoar seu aparelho físico com exercícios sistemáticos. A realização desse trabalho era necessária a todos os atores, já que não existiriam atores que fossem isentos de deficiências na produção da fala, e por isso deveriam cultivar o aparelho físico da encarnação exterior durante toda a sua vida artística, como afirma Stanislávski:

Não há atores com características cênicas impecáveis, com aparelhos espirituais e físicos ideais para o trabalho criador, adaptados pela própria natureza a todas as exigências do teatro e da representação em público. [...] Ainda maiores defeitos se encontram na área do aparelho físico exterior de encarnação: na fala, na pronúncia das vogais, às vezes privadas de força e conteúdo sonoros. As consoantes também são insuficientemente sonoras, mal aperfeiçoadas

---

7 apud KNEBEL, 2016, p.167.

e atípicas por causa de uma mole articulação dos lábios. Muitas pessoas têm vozes mal colocadas e mal afinadas, uma respiração má e falta de capacidade para utilizar ressonadores. [...] Todo este trabalho com a cultura do corpo, da voz, da fala, etc., é muito importante na nossa arte, visto que ao aparelho corporal da encarnação é destinado um papel muito complicado de transmissão de uma sofisticada vida subconsciente do espírito humano da personagem que o ator encarna.<sup>8</sup>

Para Stanislávski, o aperfeiçoamento técnico é um trabalho permanente na vida do artista, e a eliminação dos maus hábitos deve se iniciar no período de formação dos atores; com as demandas da vida profissional, será muito mais difícil realizá-la.

É por meio de procedimentos da psicotécnica consciente que o artista trabalha para dominar os materiais expressivos da sua arte – corpo, voz, fala<sup>9</sup> – sob os quais se dá a comunicação sensível e poética. Com a eliminação dos maus hábitos que se encontram na esfera do aparelho da encarnação física externa, por meio da prática de exercícios de aperfeiçoamento da voz e da fala, pretende-se desenvolver no artista novos hábitos e o domínio da técnica, a ponto de torná-la uma *segunda natureza*, em um processo para que “o difícil se torne habitual, o habitual fácil, e o fácil belo”.<sup>10</sup> Essa frase, que Stanislávski costumava citar do livro *A palavra expressiva*,<sup>11</sup> de Serguei M. Volkonski (1860-1937),<sup>12</sup> demonstra a atitude exigente do ator que não negligencia a técnica exterior na sua arte e que, ao mesmo tempo, aprimora sua técnica interior, já que ambas

---

8 STANISLÁVSKI, 2019, p.465-466.

9 Separo aqui esses três elementos devido ao tratamento metodológico específico que Stanislávski deu a cada um deles no treinamento do ator. Ressalto que tal tratamento se justifica pelas necessidades particulares de treinamento que cada elemento exige na arte do ator, e que são entendidos por Stanislávski como parte de um mesmo organismo psicofísico, onde estes agem de forma integrada.

10 STANISLÁVSKI, 1983, p. 423.

11 Stanislávski considerava o livro de Volkonski um manual sobre a arte da palavra e frequentemente recorria a ele fazendo citações de suas lições sobre a arte de falar em cena.

12 Lecionou no Estúdio de Ópera (1918-1922), ministrando aulas sobre as leis da fala e sobre a palavra aplicada na arte vocal.

devem ser aprimoradas para torná-lo capaz de compartilhar com o público as nuances dos sentimentos e os movimentos sutis da alma humana. Sobre o aparelho corporal do ator, o aprimoramento da técnica física externa e a sua personificação, Stanislávski afirmava: “Este aparelho desempenha um papel de excepcional importância, sob todos os pontos de vista: ‘tornar visível a vida invisível e criadora do artista’. A personificação externa é importante porque transmite a ‘vida interior do espírito humano’”.<sup>13</sup>

Para desenvolver o aparelho físico a ponto de atingir uma segunda natureza, o artista deve dar continuidade ao seu aperfeiçoamento técnico, aplicando-o no seu cotidiano, exercitando-se continuamente dentro e fora do espaço da sala de treinamento. A integração da técnica e dos novos hábitos na vida do artista é um caminho de suma importância para a encarnação externa. Nesse caminho, o corpo, a voz e a fala vão se tornando sensíveis à transmissão da vida interior do artista, abrindo a possibilidade para a criação subconsciente ou superconsciente. A pesquisadora Michele Almeida Zaltron aponta para a implicação do trabalho do ator sobre si mesmo nesse caminho de aprimoramento do artista e domínio técnico, a ponto de atingir uma segunda natureza:

Sempre que falamos em ator criador e domínio da sua arte estamos nos referindo ao aperfeiçoamento da própria natureza criativa do ator – permanente *trabalho sobre si mesmo* – e não em domínio como controle ou estabilidade final, como virtuosismo que se limita a técnica. Estamos falando de domínio como *segunda natureza*. É pelo desenvolvimento da psicotécnica que é permitido ao ator o amadurecimento em sua arte, que se amplia as possibilidades dele alcançar indiretamente, por meios conscientes, a esfera sutil do superconsciente.<sup>14</sup>

---

13 Corresponde a este aparato un papel de importancia excepcional, desde todo punto de vista: “volver visible la vida invisible y creadora del artista”. La personificación externa tiene importancia en cuanto transmite la “vida interior del espíritu humano” (STANISLÁVSKI, 1983, p. 30, tradução nossa).

14 ZALTRON, 2021, p.118.

O ator, portanto, para revelar a vivência sutil superconsciente através da sua fala cênica, realiza um treinamento para dominar seus recursos expressivos e criar novos hábitos no nível da elaboração de uma segunda natureza, abrindo a possibilidade do ato criativo superconsciente. Esse ato, portanto, que consiste em uma esfera através da qual pode ocorrer a autêntica criação cênica para Stanislávski, só pode ser acessado por meio da psicotécnica consciente do ator, que inicia pelo aprimoramento do seu aparelho físico exterior.

Stanislávski observou a negligência com a técnica externa da fala, mas também com a falta de domínio da técnica interior do ator quando trabalha a palavra como uma mera informação do registro textual a ser repassada ao público e não um ato de autêntica criação. Ele combateu desde sempre a palavra carente de conteúdo interno, levada à cena como informação, resultante da pronúncia mecânica dos sons externos e desprovida de sentido interior. Ao apontar a ausência da vida cênica da palavra, atentava para a exigência de tornar a palavra resultante do processo de vivência no palco a cada vez em que o ator se apresenta publicamente, sob o risco de perder a comunicação com o público. Uma vez negligenciado o trabalho de criação do ator com as imagens e os pensamentos, ou seja, os subtextos que justificam a vida da palavra, essa perde o sentido de sua existência cênica, rompendo a comunicação que, por meio dela, estabelece com o público. Assim, tanto a técnica exterior da fala quanto a técnica interior do ator que lhe dá sentido devem fortalecer uma à outra diante do compromisso ético e artístico de levar à cena a palavra viva na arte do teatro.

Os aspectos apontados até agora são fundamentos em vigor na metodologia de ensino da fala cênica desde o início dos anos 1930, quando as velhas técnicas da declamação pertencentes ao ensino da fala já haviam sido postas de lado diante da nova metodologia regida pelo princípio da ação, criada por Stanislávski e Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943). Após a morte de ambos os mestres russos, suas descobertas pedagógicas, no âmbito da voz e da fala, seguiram se desenvolvendo e, sob o legado de ambos, instituiu-se a disciplina de Fala Cênica dentro das academias russas de ensino

da arte da atuação na década de 1950, como afirma a pesquisadora Natalia Leonidovna Prokopova.<sup>15</sup>

É necessário ressaltar a importante contribuição da atividade artística e pedagógica de Nemiróvitch-Dântchenko, que, junto com as pesquisas de Stanislávski sobre a palavra artística, impulsionaram o surgimento de uma nova pedagogia da fala do ator. A moderna abordagem da fala cênica, regida pelo princípio da ação, traz uma metodologia de trabalho com a palavra artística a partir do método de atuação fundamentado no Sistema de Stanislávski, visando trabalhar qualquer tipo de material textual para elevar a palavra ao nível da criação da ação verbal.<sup>16</sup> A metodologia dá importância fundamental à educação do aparelho físico externo aliado ao trabalho interno da produção de pensamento e imagens para se efetivar a ação verbal.

Nemiróvitch-Dântchenko, assim como Stanislávski, valorizava profundamente a arte da palavra no palco e desde sempre se incomodou com o descaso com a palavra artística e com a falta de domínio técnico dos atores, voltando suas atividades pedagógicas para tais questões. Ao expor suas ideias sobre esse assunto, ele assim afirmava:

[...] o ator negligenciou muito a palavra. Temos que aprender a fazer com que a palavra atinja o público. [...] Não se deve esquecer que o público não suporta ser obrigado a aguçar a atenção e os ouvidos ao que está sendo pronunciado no palco. Você tem o direito de fazer isso porque, devido à mesma tensão nervosa, você se cansa muito rapidamente. O público tem que obter tudo com muita facilidade, para que a entonação, o som, penetre no ouvido e chegue à alma. Para isso, o ator deve possuir dicção perfeita e capacidade de colocar acentos corretamente e colocar palavras e frases de forma racional. É um aspecto de grande importância, de extraordinário valor, que é pouco levado em consideração por quem “forma” atores.<sup>17</sup>

---

15 PROKOPOVA, 1999.

16 A ação verbal é uma noção que está no eixo dos fundamentos do Sistema de Stanislávski e traz a ideia da relação viva e pulsante que o ser humano traz na sua fala quando comunica a alguém ou a si mesmo seus pensamentos e visões por meio da palavra.

17 [...] el actor tiene muy abandonada la palabra. Hay que aprender a hacer llegar la palabra,



Não podemos negar a influência que Stanislávski recebe de Nemiróvitch-Dântchenko em suas pesquisas com a palavra artística, assim como a recíproca também é verdadeira. Diante da importância atribuída à palavra na arte cênica, tanto Stanislávski quanto Nemiróvitch-Dântchenko contribuíram com suas investigações sobre a fala cênica, sendo responsáveis pela configuração de uma nova metodologia de trabalho do ator com a palavra artística. Pensando nas contribuições de Nemiróvitch-Dântchenko em relação ao trabalho com obras literárias, presente nos programas das escolas de atuação, Anna Nikolaevna Petrova afirma:

As visões de K. S. Stanislávski sobre o papel da palavra artística na escola teatral eram também compartilhadas por uma outra grande personalidade do teatro soviético: Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko. Para nós, são de particular interesse as reflexões e observações sobre o trabalho com obras literárias feitas por Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko nos seus últimos anos de vida, época em que ele dedicou uma atenção especial às questões de métodos de formação de novas gerações de atores. Nas aulas com os jovens do TAM, ele analisa detalhadamente o trabalho com versos, fábulas, trechos em prosa; salienta sua necessidade e importância para o ator e fala concretamente sobre os caminhos e métodos de trabalho com a palavra artística.<sup>18</sup>

---

“servirla” al público. Si se traduce al lenguaje teórico, hay que decir que en la base de toda educación del actor falta vaciar en los moldes de la palabra todo aquello que llamamos vivencias. (...) no hay que olvidar que el público no soporta que se obligue a que aguce su atención y oídos hacia aquello que se está pronunciando en el escenario. Tiene derecho a ello porque, debido a la misma tensión nerviosa, se cansa muy rápidamente. El público tiene que obtener todo con suma facilidad, para que la entonación, el sonido, penetren en el oído y lleguen al alma. Para esto, el actor debe poseer una dicción perfecta y la habilidad de poner correctamente los acentos y colocar racionalmente las palabras y frases. Es un aspecto de suma importancia, de valor extraordinario que es poco tomado en cuenta por quienes “forman” actores (apud JIMENEZ, 1990, p. 38-39, tradução nossa).

18 Взгляды К. С. Станиславского на роль художественного слова в театральной школе разделял и другой великий деятель советского театра – Вл. И. Немирович-Данченко. Особенно интересны для нас мысли и замечания о работе над литературными произведениями, сделанные Вл. И. Немировичем-Данченко в последние годы жизни, когда проблеме методов воспитания актерской смены он уделял особенно большое внимание. В занятиях с молодежью МХАТ он подробно разбирает работу над стихами, баснями, прозаическими отрывками; указывает на ее необходимость и значение для актера и конкретно говорит о путях и методах работы по художественному слову (PETROVA, 1981, p. 51, tradução de Marina Tenório).

Em 1943, com a criação da Escola-Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM) por Nemiróvitch-Dântchenko, idealizada junto com Stanislávski, vemos a escola se fundamentar no Sistema de Stanislávski, e seu pensamento metodológico sobre o trabalho artístico com a palavra se presentificar na metodologia de ensino da voz e da fala no curso de formação de atores. Segundo Petrova, “a metodologia do departamento de fala cênica da Escola-Estúdio TAM se baseia completamente nas ideias de K.S. Stanislávski e Vladímír Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko”.<sup>19</sup>

Assim como na Escola-Estúdio TAM, as instituições russas de ensino superior como o GITIS (Instituto Russo de Artes Teatrais), em Moscou, fundamentando-se no pensamento artístico e pedagógico dos mestres russos, seguiram se desenvolvendo pelas mãos dos seus discípulos, como Maria Knebel (1898-1985) e uma geração de pedagogos que levaram em conta os avanços da ciência moderna para aprimorar a metodologia de ensino da voz e da fala.

As autoras do livro didático *Fala Cênica (Сценическая Речь)*, produzido pelo GITIS, ressaltam os avanços das técnicas na metodologia das escolas de atuação que estão em conformidade com os conhecimentos de outras áreas do conhecimento das quais a atual pedagogia se serve:

Obviamente, a pedagogia contemporânea encontrou novas fontes para o aperfeiçoamento da metodologia de trabalho com a respiração, a audição. Trabalhos de médicos laringologistas, fisiologistas, psicólogos, especialistas em educação física de reabilitação embasam as novas práticas. Isso permitiu encontrar um caminho mais preciso e acessível para dominar a respiração correta para a fonação, adquirir a capacidade de trabalhar individualmente sobre o aperfeiçoamento do aparelho fonador, tirar as tensões musculares que atrapalham o trabalho com a voz. Os exercícios de respiração devem ser aprendidos durante o primeiro ano de estudos. Os exercícios de voz começam a ser aprendidos

---

<sup>19</sup> Методика кафедры сценической речи Школы-студии МХАТ целиком базируется на изложенных здесь вкратце идеях К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (PETROVA, 1981, p. 51, tradução de Marina Tenório).

no final do primeiro ano e o trabalho com eles segue durante todos os anos de formação. [...] Esses exercícios foram testados no trabalho com muitas gerações de atores.<sup>20</sup>

A pesquisadora e autora deste artigo, ao realizar aulas de fala cênica com a pedagoga russa Elena Konstantinovna Gaissionok,<sup>21</sup> durante aproximadamente três anos, buscou conhecer e aprender os exercícios, as técnicas e os procedimentos referentes ao trabalho com a voz e a palavra artística de uma tradição teatral que se fundamenta no Sistema de Stanislávski, em seu pensamento artístico e pedagógico.<sup>22</sup> A partir da experiência com as aulas práticas de fala cênica, pode-se identificar, na metodologia da pedagoga russa com formação em atuação pelo GITIS, a importância dada à educação da voz e da fala na formação daqueles que trabalham profissionalmente com a palavra artística.

Na metodologia da professora Elena Gaissionok, a atenção ao treinamento do aparelho físico externo da voz e da fala é dada sobretudo por meio da Ginástica da Respiração de Strelnikova<sup>23</sup> e da Ginástica da Coordenação.

---

20 Естественно, что современная педагогика нашла новые источники для совершенствования методики работы над дыханием, слухом. В основу новых приемов легли работы врачей-ларингологов, физиологов, психологов, специалистов по лечебной физкультуре. Это позволило найти более верный и доступный путь к освоению правильного фонационного дыхания, к умению самостоятельно работать над совершенствованием своего речевого аппарата, снимать мышечные зажимы, которые мешают работе над голосом. Дыхательные упражнения должны быть освоены в течение первого года обучения. Голосовые упражнения начинают осваивать в конце первого курса, и работа над ними идет в течение всех лет обучения. [...] Эти упражнения успешно апробированы в работе с очень многими поколениями актеров (PROMPTOVA; KOELIANIVOVA, 2002, p.5, tradução de Marina Tenório).

21 Nascida na cidade de Moscou em 1961, teve sua primeira formação acadêmica como cantora lírica na Escola Estatal de Música dos Gnessin. Formou-se como atriz no GITIS na turma da pedagoga Elena Mikhailovna Dolgina (1941-), formada pelo GITIS na turma da professora Maria Knebel. Trabalhou como atriz do Teatro Acadêmico da Juventude da Rússia (RAMT). Veio para o Brasil em 1996 tendo se estabelecido na cidade do Rio de Janeiro onde mora até hoje.

22 A experiência com a metodologia russa da fala cênica através de aulas práticas com a pedagoga russa fez parte da metodologia da pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob orientação do Prof<sup>o</sup>. Dr. Walter Lima Torres Neto. Resultante da pesquisa, a tese *A fala cênica na perspectiva do Sistema de Konstantin Stanislávski* foi defendida em 06 de junho de 2022.

23 Alexandra Nikolaevna Strelnikova (1912-1989) foi cantora e professora de ópera, solista

A Ginástica da Respiração consiste em um sistema de exercícios que envolvem movimentos do corpo com inalações curtas, bruscas e com barulho pelo nariz; e exalações passivas, automáticas pelo nariz. Os movimentos buscam a compressão do tórax no momento das inalações vigorosas. A prática dos exercícios aumenta a troca de ar nos pulmões, fazendo com que a capacidade pulmonar aumente de 20% a 30%. As inalações acompanhadas pela compressão da caixa torácica ativam a respiração nasal e o diafragma, o mais forte músculo envolvido na respiração. A ginástica ensina atores e cantores a respirarem corretamente, eliminando os estereótipos da respiração dos praticantes desenvolvidos ao longo da vida.

O treinamento da respiração deve ocorrer antes do trabalho artístico com as palavras do texto, promovendo uma correção no mau uso da respiração e da voz. Tal pensamento pedagógico é apontado no Manual de Fala Cênica do GITIS:

O ator precisa ter uma respiração bem treinada e uma voz flexível e sonora, com um grande diapasão. Um treino permanente da respiração e da voz é necessário para as pessoas de profissões “de fala” inclusive para preservar as qualidades profissionais da voz e como profilaxia contra doenças do aparelho fonador. Já nas primeiras aulas de dicção e oratória é necessário o uso correto da respiração e da voz. E nos primeiros exercícios de respiração e voz, combinações de sons, palavras e textos ditos de forma correta e clara são verificadas e fixadas.<sup>24</sup>

---

do Teatro Musical Acadêmico de Moscou K.S. Stanislavsky e Vl.I. Nemirovich-Danchenko entre os anos 1934 a 1940. Depois de ter perdido a voz, começou a desenvolver, junto a sua mãe Alexandra Severovna Strelnikova, que também era cantora, um treinamento prático que fosse capaz de recuperar sua voz. A Ginástica da Respiração de Strelnikova foi patenteada em 1972 na URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e ganhou popularidade entre atores e cantores líricos que a aderiram em suas práticas. Para saber mais, consultar o site do médico, aluno e herdeiro de Strelnikova, Mikhail Shchetinin, disponível em: <https://strelnikova.ru/pervie-publikacii>.

24 Актеру необходимо владеть хорошо тренированным дыханием и гибким, звучным, большим по диапазону голосом. Людям «речевых» профессий постоянная тренировка дыхания и голоса необходима и для сохранения профессиональных качеств голоса как профилактика против заболеваний голосового аппарата. На первых же занятиях по дикции и орфоэпии требуется правильное использование дыхания и голоса. А в первых упражнениях по дыханию и голосу проверяются и закрепляются правильно и четко произнесенные звуко сочетания, слова, тексты (PROMPTOVA; KOELIANIVOVA, 2002, p. 5, tradução de Marina Tenório).

Na Ginástica da Coordenação, ocorre uma série de exercícios que visam coordenar a respiração, os movimentos e o som vocal. É dada atenção à flexibilidade da mandíbula na produção dos sons das vogais e à região do palato mole e a sua posição, tal como ocorre no bocejo. Tal técnica, oriunda da prática vocal dos cantores líricos, foi aprendida pela pedagoga Elena Gaissionok em sua formação em canto lírico e reforçada em sua prática como atriz na escola de atuação do GITIS, pois cantores líricos e atores sustentam o mesmo princípio técnico vocal. O princípio do bocejo na técnica vocal foi adotado por Stanislávski na prática de trabalho vocal com seus atores, após ter aulas com professores de canto lírico. Graças a esse segredo técnico revelado nessas aulas, Stanislávski relata que conseguiu eliminar a tensão desnecessária e prejudicial às cordas vocais, percebendo o que acontecia quando emitia um som vocal a partir do princípio do bocejo: "Parece que, para remover a tensão em uma nota alta, deve-se colocar a boca e a laringe exatamente na mesma posição de quando se boceja. Desta forma a garganta se dilata, de maneira natural, e a tensão indesejável desaparece".<sup>25</sup>

Através dessa técnica, Stanislávski conseguiu uma correta colocação da voz ao emitir os sons das vogais. Uma vez que os sons das vogais são treinados a partir do princípio técnico do bocejo, as sonoridades das consoantes são treinadas com exercícios específicos de dicção. Lembremos a importância que Stanislávski dedicava à sonoridade das consoantes no trabalho artístico com a palavra, trazendo o aforismo de S.M. Volkonski retirado do livro *A Palavra expressiva*: "se as vogais são um rio, e as consoantes as margens, é necessário reforçar as últimas para evitar as inundações".<sup>26</sup> Ao perceber que os atores, assim como os cantores, deveriam prestar atenção à junção das consoantes com as vogais na pronúncia das palavras, ele afirmava que:

---

25 Parece que para alejar la presión en una nota alta haya que colocar la boca y la laringe exactamente en la misma posición que cuando se bosteza. De esta forma la garganta se ensancha, de manera natural, y la tensión no deseable desaparece (STANISLÁVSKI, 1983, p. 68, tradução nossa).

26 STANISLÁVSKI, 2019, p. 68.

Quando as letras se juntam, criando sílabas ou palavras e frases inteiras, a capacidade da sua forma sonora torna-se maior, naturalmente, pelo que pode caber nela mais conteúdo. [...] é preciso aprender o alfabeto de novo. Realmente, estamos a viver uma segunda infância, a artística.<sup>27</sup>

Na metodologia de trabalho com a fala cênica, o conhecimento, a aprendizagem e o domínio sobre a técnica vocal e as leis da fala são determinantes para que o ator possa desenvolver o trabalho artístico com a palavra. Na metodologia de Elena Gaissionok, o trabalho da educação da fala começa com a eliminação de maus hábitos, como o excesso de acentuação das palavras ao pronunciar as frases. Como ensinava Stanislávski, no trabalho com a acentuação das palavras, os atores devem operar com cuidado na distribuição dos acentos, já que um acento no lugar errado pode gerar a deturpação do sentido de uma frase. Ele também orientava os atores para, antes de tudo, aprenderem primeiramente a ser econômicos, eliminando os acentos desnecessários, já que o excesso da acentuação de palavras em uma frase a levava a perder o seu sentido. A respeito disso, ele alertava: “sejam econômicos ao máximo com os acentos! Perguntem a si mesmos se o significado chegará aos ouvintes caso um ou outro acento seja eliminado. Lembrem-se de que, quando há uma grande quantidade de palavras acentuadas, a frase perde o sentido”.<sup>28</sup>

Knebel, de acordo com o pensamento de Stanislávski sobre as leis da fala, também continuou afirmando que “a arte de tirar os acentos desnecessários nos presta um grande serviço na prática”.<sup>29</sup> A acentuação excessiva das palavras é evidenciada sobretudo na atitude dos principiantes, como observava Stanislávski:

Os iniciantes se esforçam demais para falar bem. Eles abusam da acentuação. Para corrigir esse defeito, deve-se ensinar a retirar os acentos de onde eles não são necessários. Eu já disse que se trata de uma arte e muito difícil. Essa arte permite, em primeiro lugar, libertar a fala dos acentos incorretos, incorporados na vida cotidiana pelos maus hábitos.<sup>30</sup>

---

27 STANISLÁVSKI, 2019, p. 69-70.

28 apud KNEBEL, 2016, p.190.

29 KNEBEL, 2016, p. 190.

30 Los principiantes se esfuerzan demasiado por hablar bien. Abusan de la acentuación.

Ao destacar as palavras no texto, os atores deveriam ordená-las, atentando sempre para a função da palavra, de transmitir pensamentos, sentimentos e visões, pois de outra forma correriam o risco de “martelar os tímpanos com ondas sonoras” simplesmente. É necessário tornar precisa a escolha das acentuações e ordená-las a partir do que se quer dizer, considerando que, “quanto mais claro está para o ator o que ele quer dizer, mais econômico ele será na distribuição dos acentos”.<sup>31</sup>

No trabalho com uma narrativa ou monólogo, por exemplo, que se compõe de um texto longo e frases compridas, é importante manter o foco na eliminação de toda acentuação desnecessária e dar destaque nas palavras principais para dar “à fala a clareza e a leveza necessárias”,<sup>32</sup> como propunha Stanislávski:

[...] a arte de suprimir os acentos os ajudará mais tarde na prática, em certos casos, como por exemplo, quando se trata de expor pensamentos complicados ou situações confusas; por uma questão de clareza, muitas vezes é necessário lembrar episódios isolados ou detalhes do assunto, mas de tal modo que o espectador não se distraia da linha principal da história. Esses comentários devem ser apresentados de forma clara e precisa, mas menos relevante. Nesses casos, você precisa economizar no uso das entonações e dos acentos. Em outros casos, quando se trata de frases longas e pesadas, apenas algumas palavras isoladas devem ser destacadas para deixar as outras passarem com clareza, mas sem chamar a atenção. Com esse modo de falar, um texto difícil é iluminado, tarefa que os atores devem realizar com frequência. Em todos esses casos, a arte de suprimir os acentos os ajudará muito.<sup>33</sup>

---

Para corregir este defecto hay que enseñar a quitar los acentos ahí donde no hacen falta. ¡Ya les dije que se trata de todo un arte, y muy difícil! Este arte permite, ante todo, liberar al lenguaje de las acentuaciones incorrectas, incrustadas em la vida corriente por los malos hábitos. (STANISLÁVSKI, 1983, p.115, tradução nossa).

31 KNEBEL, 2016, p.190.

32 STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.191.

33 [...] el arte de suprimir los acentos les ayudará más adelante em la práctica, em ciertos casos, como, por ejemplo, cuando se trata de exponer pensamientos complicados o situaciones confusas; en aras de la claridade hay que recordar a menudo episodios aislados o detalles del tema, pero de modo que el espectador no se distraiga de la línea principal del relato. Estos comentarios deben presentarse em forma clara y precisa, pero sin excesivo

A acentuação é entendida não somente em relação à sílaba de uma palavra, mas à palavra dentro de uma frase, à frase dentro de um período, ao período dentro de um trecho, ou a um trecho dentro dos limites da obra com a qual se trabalha. A justificativa para as acentuações na fala deve estar fundamentada pela lógica do pensamento e das visões que criam o subtexto do ator.

No método russo da fala cênica, assim como na prática pedagógica de Elena Gaissionok, há um percurso de trabalho com a palavra artística que começa pelo trabalho da fala sobre uma frase, passando então para o trabalho com poesias, fábulas, contos literários e monólogos. Nesse percurso, o estudante-ator vai aprendendo a lidar com as leis da fala em seu trabalho artístico com a palavra, atentando para, além da acentuação correta das palavras, o trabalho técnico com as pausas, as entonações e a perspectiva na fala.

No método da fala cênica, através do caminho da psicotécnica consciente, o ator educa a sua voz e fala, preparando-as para a criação artística com a palavra, e a técnica deve estar agindo como uma segunda natureza. Nesse processo, a liberação de padrões e estereótipos na voz e na fala, o treinamento técnico constante e a aplicação da técnica colocada em prática no trabalho com textos constituem um caminho para atingir o objetivo do método: despertar a natureza criativa do ser humano-ator, aflorando sua singularidade artística. O processo de educação da voz e da fala do ator é longo, exige paciência, persistência e constante treinamento para se conquistar os resultados. Por esse motivo, Stanislávski dizia ser necessário que o processo ocorresse no período do aprendizado dentro da escola de teatro, antes da vida profissional do artista.

Através da experiência com o método russo da fala cênica, abordamos aqui somente alguns dos pontos da metodologia

---

relieve. En estos casos hay que economizar en el uso de las entonaciones y los acentos. En otros casos, cuando se trata de frases largas y de peso, deben subtrayarse sólo algunas palabras aisladas y dejar que las demás vayan pasando en forma nítida, pero sin llamar la atención. Con este modo de hablar se aligera un texto difícil, tarea que los actores deben realizar con frecuencia. En todos estos casos, el arte de suprimir acentos les prestará una gran ayuda. (STANISLÁVSKI, 1983, p.115, tradução nossa).



presentificada na pedagogia de Elena Gaissionok para evidenciar o legado dos conhecimentos de Stanislávski que vigora na metodologia do ensino da voz e da fala nas escolas russas da arte da atuação.

Destacamos, no processo de ensino da disciplina Fala Cênica na escola de teatro, a importância fundamental da condução do pedagogo no processo de educação do artista em sua formação. O pedagogo traz conhecimentos específicos do campo da fala cênica, reconhecidos e transmitidos por uma geração de artistas da cena, conduzindo o estudante-ator do primeiro ao último semestre da matéria curricular específica. Durante os anos de aprendizado na escola, do início ao final do curso, o estudante-ator tem o acompanhamento de um único pedagogo para cada matéria que o conduz nos assuntos que vão se tornando cada vez mais complexos a cada semestre. Os princípios técnicos e artísticos abordados pelo pedagogo na disciplina Fala Cênica são também abordados pelo pedagogo da disciplina Maestria do Ator (*Мастерство актера*), onde são abordadas as técnicas da atuação. Ambas as disciplinas são integradas pelos pedagogos que trabalham conjuntamente sobre os princípios que fazem parte do mesmo método de ensino da arte da atuação.

A abordagem de ensino da voz e da fala no método russo da fala cênica nos coloca diante de conhecimentos específicos desenvolvidos por uma geração de atores que consolidou uma metodologia fundamentada cientificamente e comprovada na prática por uma sólida tradição teatral. Entrar em contato com os conhecimentos técnicos, artísticos e pedagógicos do método russo contribui para incitar reflexões em nosso próprio contexto educacional, fazendo-nos repensar nossas próprias metodologias e reavaliar as técnicas e os procedimentos até então adotados. Tal avaliação crítica das nossas metodologias do ensino da voz e da fala aponta caminhos para o avanço do sistema de educação dos atores em formação nos cursos superiores de ensino da arte da atuação no Brasil.

## Referências bibliográficas

ÁVILA, Silvana Baggio. *A fala cênica na perspectiva do Sistema de Konstantin Stanislávski*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

JIMENEZ, Sérgio. (org.) *El Evangelio de Stanislávski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta, 1990.

KNEBEL, Maria. *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. Tradução de Diego Moschkovich e Marina Tenório. São Paulo: Editora 34, 2016.

PETROVA, Anna Nikolaevna. *Сценическая речь [Fala Cênica]*. Moscou, 1981. Disponível em: <http://dramateshka.ru/index.php/scenic-speech/lessons-scenic-speech/4746-a-p-petrova-lscenicheskaya-rechjr?showall=&limitstart=>

Acesso em 10/dez/2021.

PROKOPOVA, Natalia Leonidovna. Становление современной школы сценической речи: Из опыта Санкт-Петербургской театральной школы [*Sobre a formação da escola contemporânea de fala cênica: a partir da experiência da escola teatral de São Petersburgo*]. São Petersburgo, 1999. Disponível em: <https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-sovremennoi-shkoly-stsenicheskoi-rechi-iz-opyta-sankt-peterburgskoi-teatralnoi-s>. Acesso em 07/dez/2021.

PROMPTOVA, I. Yu; KOELIANIVOVA, I.P. *Сценическая речь: Utchebnyk dliá studentov teatralnykh utchebnykh zavedenii [Fala Cênica: livro didático para alunos de escolas de teatro]*. Moscou: GITIS, 2002 (3ª edição). Disponível em: [http://teatrsemya.ru/lib/mast\\_akt/scen\\_rech/kozlyaninova\\_stsenicheskaya\\_rech.pdf](http://teatrsemya.ru/lib/mast_akt/scen_rech/kozlyaninova_stsenicheskaya_rech.pdf). Acesso em 10/dez/2021.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *Preparação do ator no seu processo criador de encarnação: [diário de um discípulo]*. Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Teatro Nacional Dona Maria II/ Bicho-do-Mato, 2019.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mismo. El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mismo. El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

ZALTRON, Michele Almeida. *Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo*. SP: Perspectiva/CLAPS, 2021.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# Apresentação

---

## *Presentation*

Autores: Elena Vassina  
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Daniela S. T. Merino  
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS Vol. 13. Nº 22  
Publicação: Agosto de 2022

VASSINA, Elena e MERINO, Daniela S. T.  
*Apresentação.*

RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 109-112.



Apresentação:

# Tchékhov sempre: textos e contextos

**A**nton Tchékhov (1860-1904) marcou profundamente as letras e o teatro russos de seu tempo. Dono de uma prosa condensada e um olhar voltado para as sutilezas e o trágico do cotidiano, Tchékhov destacou-se também pela presença constante do subtexto, pelo aprofundamento no universo interior de seus personagens e a virtude de fazer com que os finais abertos sejam até hoje interpretados com grande liberdade por cada um de seus leitores. Estas e outras características, tão presentes em sua obra como um todo, foram responsáveis por ampliar os horizontes literários, impulsionando a ascensão de novas formas na prosa e no drama do século XX.

Atualmente, Anton Tchékhov é um autor cada vez mais estudado e valorizado mundialmente. Na Rússia, seus textos, enredos e personagens ainda hoje servem com frequência como alicerces para a construção de novas obras literárias. Já no Brasil, o escritor passou a ocupar papel significativo desde meados do século XX, sobretudo a partir das traduções feitas diretamente do russo por Boris Schnaidermann, Tatiana Belinky e Rubens Figueiredo. Além disso, as encenações das grandes e pequenas dramaturgias do escritor realizadas aqui também ocupam papel relevante na formação do público brasileiro apaixonado pelo autor.

O Dossiê “Tchékhov sempre: textos e contextos” nasce justamente do desejo de aprofundarmos e entrarmos em contato com ainda mais facetas deste autor, que tanto pensou sobre o ato de escrever, valorizou os detalhes em cada obra, ultrapassou as barreiras do tempo e do espaço e nunca desistiu de sondar

a alma humana, um autor tão plural e, por isso mesmo, eterno.

Nosso número encontra-se constituído por oito textos dedicados aos mais variados temas dentro da diversidade existente em Anton Tchékhov.

Para abrir o Dossiê, contamos com quatro belos artigos que se desdobram sobre o universo tchekhoviano, na tentativa de melhor compreendê-lo ou desvendar nele paisagens ainda ocultas aos nossos olhos, não raras vezes pouco atentos ou destreinados.

Em “Tchékhov e o tempo da província”, examina-se a centralidade que a província russa possui na dramaturgia do escritor. Mas tal centralidade aparece neste texto sob um novo ângulo: não como um reflexo do atraso, do tédio ou da pura repetição de hábitos provincianos, tal como é senso comum pensar. O artigo, escrito por Rodrigo Alves do Nascimento, sugere que a província é apresentada por Anton Tchekhov como um espaço de experiências temporais mais complexas e elaboradas.

Já em “Silences and voids in Chekhov’s poetic: nature as part of the scene in *The Seagull* and image-poems for a short play” vemos ser aprofundado um tema muito típico ao autor: o fato de a obra tchekhoviana estar impregnada de passagens nas quais a natureza exerce papel fundamental, podendo até mesmo ser considerada verdadeira personagem vívida. Ao longo do artigo de Susana Fuentes, a natureza nos é revelada como parte imprescindível da pequena peça de Trepliev (o teatro dentro do teatro) apresentada no primeiro ato de *A gaivota*.

No artigo “A estepe, de Tchékhov: uma nova literatura para uma velha Rússia”, os autores Lucas do Nascimento Delfino e Mário Ramos Francisco Júnior, em uma abordagem da obra *A estepe*, buscam compreender sua posição dentro da literatura tchekhoviana. Este texto se debruça tanto sobre as relações entre as personagens da novela como sobre a tradição literária russa do século XIX. Além de nos demonstrar que o texto tchekoviano é simples apenas em sua aparência, somos levados a uma viagem que relaciona a sua obra ao universo de Gógol, sobretudo sua obra *Almas Mortas*.

Na mesma linha de análise com foco específico sobre um único texto, nos deparamos com o artigo “Музыкальная

архитектоника повести А. Чехова “Скучная история” (“Arquitetura musical da novela de A. Tchékhov “Uma história enfadonha”), de Elena Vasilevich. Neste caso, o subtexto musical da novela entra como um elemento de grande força na composição da obra como um todo, constituindo o que a autora chama de “arquitetônica musical”, com suas variações, repetições, mudanças de ritmo e tensão dentro do texto.

Por fim, estão presentes neste dossiê dois artigos em que novas facetas da figura de Anton Tchekhov nos são reveladas por meio de diálogos com outros dois grandes autores russos.

Em “Chalámov e Tchekhov: a distância certa para narrar”, escrito por Joaquim Ferreira Mendes Neto, este diálogo é travado entre *A ilha de Sacalina*, de Anton Tchekhov, e *Os Contos de Kolimá*, obra máxima de Varlam Chalámov (1907-1982). O artigo discute elementos formais do texto literário e da nova prosa de Chalámov a partir do referido texto de Anton Tchekhov – citado nos cadernos de anotação de Chalámov mais do que qualquer outro autor russo –, e analisa as narrativas de ambos os autores, trazendo cartas, anotações e outros elementos que traduzem a importância dos dois autores tanto em seu tempo, quanto no nosso.

Por fim, ainda na seção dos artigos, em “Anton Tchékhov e Liev Tolstói: faces das relações dialógicas”, de Daniela S. T. Merino, nos encontramos diante de uma pequena demonstração do extenso diálogo literário e pessoal travado por dois gigantes da literatura russa provenientes do século XIX, Anton Tchékhov e seu contemporâneo Liev Tolstói (1828-1910). Através da tradução direta do russo de pequenos trechos de cartas, diários e cadernos de ambos os autores, vemos como os dois tinham opiniões ora próximas, ora divergentes, tecendo um diálogo permanente. Também fica visível a grande admiração que Liev Tolstói nutria pela personalidade e pela obra de Anton Tchekhov, chegando a dizer “Tchékhov!...Tchékhov é Púchkin na prosa.”

Fechamos nosso Dossiê com duas traduções. A primeira é a tradução do ensaio “Sobre a questão dos princípios de construção das peças de A. P. Tchékhov”, escrito por Aleksandr Skaftímov e traduzido diretamente do russo por Elena Vássina e Mariana Barbieri Vassoler. A relevância deste ensaio em nosso Dossiê é evidente, não apenas porque o texto traz à tona

a figura de Skaftímov – um dos mais importantes teóricos e críticos literários soviéticos – mas, sobretudo, porque muitos dos estudos posteriores sobre a poética dramática de Anton Tchekhov baseiam-se neste seu ensaio, até então inédito em português. Aqui, Skaftímov pauta sua análise a partir das peças “Ivánov” (1887), “O silvano” (1889), “A gaivota” (1896), “Tio Vânia” (1899-1900), “Três irmãs” (1901) e “O jardim das cerejeiras” (1904), e, além de nos dar um breve panorama sobre as várias críticas feitas a Anton Tchekhov em seu tempo, temos diante de nós as “características construtivas das peças de Tchekhov como expressão de uma dramaticidade especial da vida, que foi descoberta e interpretada por ele como característica de sua época”.

Ainda no campo da tradução, nosso Dossiê apresenta o pequeno drama em 1 ato intitulado “Tatiana Répina”. A tradução foi realizada por Tatiana Vasileva Costa e é uma importantíssima contribuição para os estudos de Anton Tchekhov no Brasil. Trata-se de obra escrita no início de março de 1889, quando o autor ainda tateava no campo da dramaturgia. Mesmo assim, tal texto, até então inédito em língua portuguesa, já consegue nos revelar algumas particularidades que acompanharão Anton Tchekhov em obras posteriores – algo exposto mais detalhadamente pela própria tradutora em sua nota preliminar.

Com estes oito textos, que de uma ou outra maneira se interligam, esperamos contribuir para que os estudos da criação de Anton Tchekhov sejam cada vez mais prósperos e divulgados em língua portuguesa. Agradecemos a contribuição de cada um dos autores que se empenharam em trazer para esta revista os seus vastos conhecimentos sobre o autor. Tenham todos uma boa leitura!

*Elena Vássina*<sup>1</sup>

*Daniela Simone Terehoff Merino*<sup>2</sup>

---

1 Universidade de São Paulo, professora da Área de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. <https://orcid.org/0000-0001-8199-5764>; [elenavasina@usp.br](mailto:elenavasina@usp.br)

2 Universidade de São Paulo, doutora em Literatura e Cultura Russa pelo Departamento de Letras Orientais. <https://orcid.org/0000-0001-6896-0030>; [daniela.terehoff@hotmail.com](mailto:daniela.terehoff@hotmail.com)



# 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

## Realismo profundo

\* 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](mailto:rodrigotutao@gmail.com)

**D**urante 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."<sup>2</sup> 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, Tchékhov 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 [...].<sup>3</sup> 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, Tchékhov, 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.<sup>4</sup> 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*).<sup>5</sup> 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.

5KATAEV, 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 Bóbik, 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”,<sup>6</sup> 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!”<sup>7</sup>

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 Tchékhov 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 cronotopo<sup>8</sup> 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”;<sup>9</sup> *Ivánov* se passa em “uma das províncias da Rússia central”;<sup>10</sup> *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!”.<sup>11</sup> Do mesmo modo, as “cenas da vida rural”<sup>12</sup> 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 Tridsati 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.<sup>13</sup> 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”.<sup>14</sup>

No entanto, a transposição de Bakhtin não dá conta de toda especificidade que a província e suas temporalidades assumem na obra de Tchékhov.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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”.<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup> 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”.<sup>19</sup>

Tais características, como destaca Anne Lounsbury, 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 Lounsbury 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). LOUNSBURY, 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.” ТЧЕХОВ, 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

Por isso, para Lounsbury, não é à toa que a Rússia fora deixada de fora do esquema crítico de Casanova.<sup>23</sup> 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”,<sup>24</sup>

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 Tchékhev, 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.<sup>25</sup> 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.”<sup>26</sup> 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 Tchékhov, 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 Tchékhov, ir à capital não significa necessariamente a inauguração de um novo tempo ou a ruptura com uma vida vazia de repetição.<sup>27</sup> Em *A Gaivota*, 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.<sup>28</sup>

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.”<sup>30</sup> 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”.<sup>31</sup> 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 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, 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”.<sup>32</sup> 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”,<sup>33</sup> 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”,<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> 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,<sup>36</sup> 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.”<sup>37</sup>

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”.<sup>38</sup> 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”.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup>

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,<sup>41</sup> e na novela *A estepe* (Степь), de 1888.<sup>42</sup> 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, Tchékhev 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 Pisseem 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 Akademiia 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. *Problémy 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.



**Silences and voids in Chekhov's  
poetic: nature as part of the scene  
in *The Seagull* and images-poem  
for a short play**

---

***Silêncios e vazios na poética de  
Tchékhov: a natureza como parte  
da cena em *A Gaivota* e imagens-  
poema para uma peça curta***

Autora: Susana Fuentes  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,  
Rio de Janeiro, Brasil  
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22  
Publicação: Agosto de 2022  
Recebido: 30/05/2022  
Aceito: 19/08/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.198774>

FUENTES, Susana.  
*Silences and voids in Chekhov's poetic: nature as part of the scene  
in *The Seagull* and image-poems for a short play*  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 138-161.



# Silences and voids in Chekhov's poetic: nature as part of the scene in *The Seagull* and image-poems for a short play

Susana Fuentes\*

**Abstract:** In Anton Chekhov's short stories, space is shaped as the story begins, landscape speaks of presences, memories, voids. And nature itself also appears as a vivid character. Conversation is composed of silences and space. In "Verotchka", nature takes part in the action, shadows move from one place to another, clouds, trees, mist. The storm at the end of the short story "The murder" speaks of desolation and loneliness, but also of strength and life: out of darkness, nature opens a space, a wild space, to converse with time. And in Chekhov's plays, nature forges this flow of life on the stage, people in their silences, the unspoken, amidst the expectations, the objects, and the sounds on the stage. In *The Seagull*, the play within the play – the monologue written by Treplev and played by Nina in front of the lake – we encounter a text that has no place, yet still is very close to our times, for it speaks of emptiness where a world of losses can be found. Silences ask to be heard – and this poor moon lights its lantern in vain. Silences that triggered image-poems for a short play.

**Resumo:** Nos contos de Tchekhov o espaço se forma desde o início da história, a paisagem fala de presenças, memórias, vazios. E a natureza aparece como personagem vívida. A conversa é feita também de silêncios e espaço. No conto "Viérotchka", vemos uma natureza que participa na ação, sombras que se movem de um lugar para outro, nuvens, árvores, névoas. A tempestade no final do conto "O assassinato" fala de isolamento e solidão, mas também de força e vida: a natureza abre um espaço na escuridão para a conversa com o tempo, o espaço bravo. Nas peças de Tchekhov, ela também se faz presente nesse fluxo da vida no palco, as pessoas em seus silêncios, o não dito, no meio das expectativas, os objetos, os sons. Em *A Gaivota*, a peça dentro da peça, monólogo escrito por Treplev e interpretado por Nina em frente ao lago – há um texto sem lugar, muito próximo do nosso tempo no entanto, pois fala de vazios onde há um mundo de perdas. Silêncios que pedem uma escuta – e esta pobre lua acende a sua lanterna em vão. E a partir desses silêncios, imagens-poema para uma peça curta.

**Keywords:** Images; Nature; *The Seagull*; Scene; Creative Process

**Palavras-chave:** Imagens; Natureza; *A gaivota*; Cena; Processo criativo

\* PhD in Comparative Literature from the State University of Rio de Janeiro (UERJ), where she also carried out post-doctoral research with funding from CAPES/FAPERJ, writer, actor. <http://lat-tes.cnpq.br/8807829530921217>; <https://orcid.org/0000-0001-5529-6900>; [fuentes.susana@gmail.com](mailto:fuentes.susana@gmail.com)

**V**isuallity, texture, rhythm, senses, experiencing space as a vivid element. The landscape in Chekhov, the place of de-centering, the anguish, the loss, the one who leaves, irretrievably, or the one who is about to leave, the melancholy, the intensity, the nothingness present in his short stories and plays. In many of his short stories, Anton Chekhov (1860-1904) builds a possibility to stand still, to see and to imagine, to narrate as a way whereby something can move in silence, through impossibility. As we read in Walter Benjamin: "finding words for what we have before our eyes is something that can be very difficult. But when they come, they strike with small hammers against the real until they tear the image from it, as from a copper plate".<sup>1</sup> And this image of a great emptiness can be seen, as well as the movement that takes place from this feeling of seeing and being seen, and the objects and details in Chekhov's vision of people, prisoners, nurses, animals, sounds, silences, objects, all these imprint his writing with a singularity that talks to us in the midst of so much loss.

The storm at the end of the short story "The Murder" (1895) speaks of desolation and loneliness, but also of strength and life: out of darkness nature opens a space to conversation with time, the wild space. And if in Chekhov's plays there is also nature forging this flow of life on the stage, people in their silences, the unspoken, amidst the expectations, the objects, the sounds on the stage also in his stories something not said creates action and is part of it.

In Chekhov short stories as "The Murder" we are taken away from the continent, across the sea, into an unbridgeable dark night, when the prisoners are awakened to carry coal for a steamer arriving at dawn. But there would be no coal, it was a mistake, and they were awakened for nothing. One of the

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, 2015, p. 65-66. (translation by Susana Fuentes).

prisoners raises his eyes and sees the sea. And thinks of his homeland. But this character – who had ended up there for the murder of his brother because of a fight over a glass of olive oil – symbolically, throughout a transformation while staring at the landscape, articulates something within himself, and at that moment he manages to build something internally. In the midst of the darkness, in front of the sea, he looks at the sky and says: It's going to rain.

The convict, with no one to talk to, looks at the mist, and in the midst of tears perceives that a storm is coming. Meanwhile, he is called to leave the shore and to come back. And we follow his thought at the end of the story, as he feels the storm to come:

[...] He looked with strained eyes into the darkness, and it seemed to him that through the thousand miles of that mist, he could see home, could see his native province, his district, Progonnaya, could see the darkness, the savagery, the heartlessness, and the dull, sullen, animal indifference of the men he had left there. His eyes dimmed with tears; but still he gazed into the distance where the pale lights of the steamer faintly gleamed, and his heart ached with yearning for home, and he longed to live, to go back home to tell them there of his new faith and to save from ruin if only one man, and to live without suffering if only for one day.

The cutter arrived, and the overseer announced in a loud voice that there would be no loading.

"Back!" he commanded. "Steady!"

They could hear the hoisting of the anchor chain on the steamer. A strong piercing wind was blowing by now; somewhere on the steep cliff overhead, the trees were creaking. Most likely a storm was coming.<sup>2</sup>

In Chekhov's notes from his journey to the Sakhalin island, there is a singularity that transcends the report, or, better said, contaminates it. In *The Island of Sakhalin (1891-1894)*, we read:

The vast sea, shimmering under the sun, raises a muted rumor while, down below, the distant shore beckons temptingly, calling to itself, and a sadness and melancholy comes over me, as if I would never leave this Sakhalin again. I look

---

<sup>2</sup> CHEKHOV, 2014, "The murder", ch.VII, para. 5.

at the shore on the other side and it gives the impression that, if I were a convict, I would flee from there at any price, at all costs.<sup>3</sup>

And further on Chekhov writes down “dog”, “chain”, “cannon”, “bell”, and the “siren”. As in the short story “A Doctor’s visit”, “the sounds quiver the soul, make the body sick”, there are heights and down and in the distance, the waves are seen but it is the head that is caught in a never-ending circle. There are traces of movement in the distance, but the watchman is the only one who will be able to see the ships coming and going.

Chekhov and his images – what he is able to see – from the most adverse and meaningless situations, something can emerge.

When Benjamin speaks of memory [Gedächtnis], of the work of digging and remembering, it is the naming of the place that matters, the investigator indicating the place where he or she has been: “the work of true recollection [Erinnerung] must be less that of a report, and more that of the exact indication of the place where the researcher has taken possession of these memories”.<sup>4</sup> Here we think of the narrator and his undeniable mark, wondering that – where he or she has been – becomes part of his or her personal experience.

How essential this is to get through present times so to preserve the path in direction to otherness, and face up absences of a collective good, the loss of the conversation with oneself, in the sense grasped by Hannah Arendt, the loss of the space to dialogue, when each one, each person no longer feels a part of a whole.

In “The murder”, before the storm, the character’s soul is transformed in its encounter with the dark of night. It is nature that opens a space to look at itself in conversation with time, the landscape that communicates through its strength. And even before getting there, the prisoner discovers on the train that he feels nostalgia – in the moment he perceives in

---

<sup>3</sup> TCHÉKHOV, 2018, p. 80 (translation by S.F.)

<sup>4</sup> BENJAMIN, Op. cit., p.101 (translation by S.F.)

the landscape traces of what he will never see again. An internal shift, staring the immense place occupied by the present.

To see is also to lose, in the sense Didi-Huberman points out. And on this road where Chekhov walks, and where his characters walk, this being alone, being in relation to space, opens up to this astonishment. This is the amazement of the kind Didi-Hubermann evokes when he writes of the artist Toni Smith. Toni Smith, who on the road at night sees chimneys, lights, lampposts, wires. And in the dark of the night, simple things show an emptiness, the one thing that is not there, "the moment of split – lies in the fact that the road itself was absolutely deprived of these 'punctuations', these references, these last signs, but what was distant was still visible and identifiable".<sup>5</sup> Scratches on the landscape that build memories – in this space of absences.

In Chekhov's short stories, space is shaped as the story begins, landscape speaks of presences, memories, voids. And nature appears also as a vivid character, speaking of beauty and death, reminding us it will be there when we leave. As in "The lady with the dog" (1889), Gurov and Anna Sergeevna at Oreanda, the sound of the sea, now and then when there was no Yalta, no Oreanda, the sound rising up from below, indifferent and monotonous as it will be when "we are all no more".<sup>6</sup> Or in "A boring story/ from the notebook of an old man" (1889), when we follow Katya and Nikolay Stepanovitch through the pine-wood, nature is as beautiful as ever, but the emeritus Professor guesses it will not notice his absence when he is dead. Sometimes it the dust, it is about its luminosity, or heat, or, as in "The murder's" final scene, it is enough to stare at the sea in the night – and simply to gaze off in the distance and predict a tempest.

A singular tone, like a minor chord in music yet filled with luminosity, in its pain of distance, is the beginning of Chekhov's short story "Verotchka" (1887). Memories of things past, brought present, conjured out of dust but with radiant light:

---

5 DIDI-HUBERMAN, 1998, p.100 (translation by S.F.)

6 CHEKHOV, 2014, n.p.

Ivan Alexeyitch Ognev remembers how on that August evening he opened the glass door with a rattle and went out on to the verandah. He was wearing a light Inverness cape and a wide-brimmed straw hat, the very one that was lying with his top-boots in the dust under his bed.<sup>7</sup>

He is leaving the house that welcomed him during his work, and now he is going back to the city. "He had grown familiar with the whole house down to the smallest detail, with the cosy verandah, the windings ai of the avenues, the silhouettes of the trees that fell over the kitchen and the bath-house."<sup>8</sup>

In this short story, nature may be said to take part in the action, shadows moving from one place to another, clouds, trees, mist, all answering to Ognev as he steps into the scene.

Nature is something living, it establishes tones as characters and readers are driven into the same space within the very scene:

"The spaces between the bushes and the tree-trunks were filled with a fine soft mist soaked through and through with moonlight, and, as Ognev long remembered, coils of mist that looked like phantoms slowly but perceptibly followed one another across the avenue".<sup>9</sup>

Along with Ognev something moves, announcing its presence, alive, breathing. Not in the background, but intertwined with his steps.<sup>10</sup> Pauses, silence, rhythm. Dramatic elements that convoke space. As we notice in the text, even "the spaces between the bushes" are made visible and gain volume, these spaces in between become visible. Moon is there with light and fog, lines that "slowly but perceptibly followed one another".<sup>11</sup> This avenue where phantoms like foggy ghosts were making their way between the blank spaces. Now there is Vera, forever lost, making her way back, and the man she loved is now lost in the dust of his room, evoking memories of

---

7 CHEKHOV, 2014, n.p.

8 Idem.

9 Idem.

10 Idem.

11 Idem.

things past (the same old hat under the bed, the same old coat, these objects – the only witnesses of his memories).

Ognev remembers that “his old friend Karo, wagging his tail amicably, came up to him and sniffed his hand. This was the one living creature who watched him walk two or three times round the house, stand near Vera’s dark window, and with a deep sigh and a wave of his hand walk out of the garden.”<sup>12</sup>

Here also there is the importance of building silences and time in narrative. Elements that come not from what is said, but from actions, be it to stand still or to look at. Opening a dramatic space in narrative. To wait, to look at, to touch in a given circumstance. And between the narratives we may notice different echoes: Ognov, in “Verotchka”, smells the scent in the air... the dog sniffs his hand... Even the dog Karo breathes a movement, like the old mare in the end of “Misery” (1886), the old mare, the only one to listen to Iona, the sledge-driver looking in anguish for someone to talk to. Karo, the dog in “Verotchka” appears wagging his tail, sniffing Ognov’s hand. He sees yet how Ognov shakes his hand and sighs deeply.

## Image-poems for a short play

The actuality of Chekhov, silences and displacements, working on image-poems that dialogue with *The Seagull* and also with some letters by Chekhov<sup>13</sup> – attentive to this Chekhovian poetic where nature is present, and silences and its voids. Imagined for a short theatrical play, the images of *The Seagull or life around the lake, Act 1* were presented at the II Colóquio de Tradução e Criação at UFF (Fluminense Federal University), in 2018. As a work in progress, it was presented also in Bremen, Germany, at the Paradox venue, with the support of Rosa-Luxemburg-Stiftung, in 2019 – together with performance/reading of the poems.

---

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> FUENTES, 2022.





## film-poem the seagull or life around the lake act 2

#1- film-poems for a short play, the work with images, or a play-poem in process.

More recently, "Act 1" and "Act 2" were also online at Casa Dirce/UERJ – State University of Rio de Janeiro, when "Lectures. Russian short stories and memory narratives" a 2020 project born at UERJ, was recipient of the Local Actions Award "Lei Aldir Blanc" in 2021, 2022.

And "Act 2" was presented during the REECAS Northwest Conference, at Ellison Center, UW, Seattle, United States, in 2022.

I have worked in a dialogue with the play thinking territories, crossing the city, attentive to the life on the margins. Bringing also readings from Chekhov's letters and short stories, I revisit spaces, silences. Something that is not said builds the narrative. And convoke the senses. As we perceive in Chekhov's

stories absences, space, pause, movement, attentive to a theatrical element to these stories.

As said before, open to voids and silences, space and nature appear in Chekhov's narratives already building a tone that will be present in his plays. The author who inaugurated the paths for the modern short story and also for new forms on the theater, bringing ordinary life that flows in the rendering of the scene, texture, time. And in Elena Vássina words, "in Chekhov's dramas the action is driven by pauses, silences, changes of mood".<sup>14</sup> Hence, let us perceive space as an important part, its vivid presence in different moments, as the lake in *The Seagull* in its different appearances, or the stage built in front of the lake. In Act 4, the impression it causes as we hear Medviedenko complaining that the old stage is still there, "It stands there like a skeleton, bare and ugly, and the curtain bangs in the wind. When I walked by it yesterday evening, it seemed to me as if someone was weeping there".<sup>15</sup>

In Chekhov's short story "Verotchka", we read:

The whole world seemed to consist of nothing but black silhouettes and wandering white shadows. Ognev, seeing the mist on a moonlight August evening almost for the first time in his life, imagined he was seeing, not nature, but a stage effect in which unskilful workmen, trying to light up the garden with white Bengal fire, hid behind the bushes and let off clouds of white smoke together with the light.<sup>16</sup>

And it may remind us of Trepliev/Nina's performance on the lake shore, the failure, the effects, the moon above the horizon reflected in the water.

In *The Seagull*, let us think of the play within the play, a monologue written by Treplev and played by Nina in front of the lake: grotesque scene before the eyes of the small audience, the general soul of the world. And there each thing that has life, the moon and its lantern, the world and its soul, everything is interwoven, even what has ceased to exist. But

---

14 VÁSSINA, 2009, p. 65. (translation by S.F.)

15 CHEKHOV, 2002, n.p.

16 CHEKHOV, 2014, n.p.

only Treplev takes it seriously, and the doctor appreciates it. Silences that ask to be heard, “and this poor moon lights its lantern in vain”. Remembering here Treplev’s play, it names what is not there anymore.

And if there are no listeners, whom to tell? To whom can I tell of my joy or unhappiness? Resonating here the question in the title to the short story “Misery”, and the urge to find a living soul who is able to listen.

Each time, this world at risk. With the image-poems for a short play, in dialogue with Chekhov’s *The Seagull*, I revisit the play within the play, the passage written by Kostia and staged by Nina. In the play, Treplev writes the world after the end, the memory of the world. A text so to speak immersed in symbols, and which will be staged on the improvised stage, in this monologue for Nina. In approximations, senses constructed in reading, dialogues with the work (shades of the Bakhtinian great time), echoes of a silence can be heard: let us remember what Chekhov had written of the colony in Sakhalin Island: “no crickets are heard on winter nights and... above all, there is no homeland.”<sup>17</sup> And we remember how in *The Seagull*, in that monologue about the soul of the world, everything has ceased to exist, the sound of the beetles, or the cry of the birds, none of it is heard anymore. “In the meadow the cranes give their waking cry no more and in May the cockchafer are no longer heard in the lime groves.”<sup>18</sup>

In this sense, I turned my attention to this monologue written by the young writer Treplev for the improvised stage in front of the lake, in the scene that takes place on the estate of his uncle, Sórin. His mother, Arkadina, a renowned actress – and her lover Trigorin, a celebrated writer, both experienced in their careers, will attend the play. Treplev writes about the end of all living things, in the text interpreted by Nina, dressed in white, on the stone:

Men, lions, eagles and partridges, antlered deer, geese, spiders, silent fish which live in the water, starfish and organ-

---

17 TCHÉKHOV, 2018, p. 45 (translation by S.F.)

18 CHEKHOV, 2002, n.p.

isms invisible to the eye – in short, all life, all life, all life has been extinguished after completing its sad cycle ... For thousands of centuries the earth has not borne a single living being, and this poor moon lights her lantern to no purpose.<sup>19</sup>

Faced with the critical and piercing gaze of Treplev's mother, the scene becomes naïve, and yet there is a freshness to it, as the doctor friend of the family, Dorn, who appreciates the play, even says. He sees something new in it, and is touched by it somehow.

Nina at first despises the text because, as she says, there are no living characters, yet in the last act of *The Seagull*, when she bids farewell to Treplev, she will recall this text as something true, authentic, and she says the words again. Now everything has been left behind, and it is a different life, and she realizes that her work on stage is not about glory and glamour, but about believing and following her vocation. Life rips in different directions and she needs to find strength to move on.

A man came by chance, saw a seagull. Bored, he killed it... "An idea for a short story..." Trigorin, writes down in his notebook, when talking to Nina near the lake where he saw the seagull shot down by Treplev. She, Nina, the seagull. And we can echo her voice. One day, a man out of boredom, kills the seagull, destroys her, a topic for a short story – a theme for what we lose, things so fragile and so strong are wounded, destroyed each day of our lives. A theme for a short play,

to those who come after us  
subject for a short play  
subject for a country  
wounded in mid-flight.

aos que virão depois de nós  
tema para uma peça curta  
tema para um país  
ferido em pleno voo.<sup>20</sup>

Remembering, thinking the world. Again, each time, this

---

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> FUENTES, 2021, p. 20 (translation by S.F.)



film-poem the seagull or life around the lake act 2

#2- part of the poem.

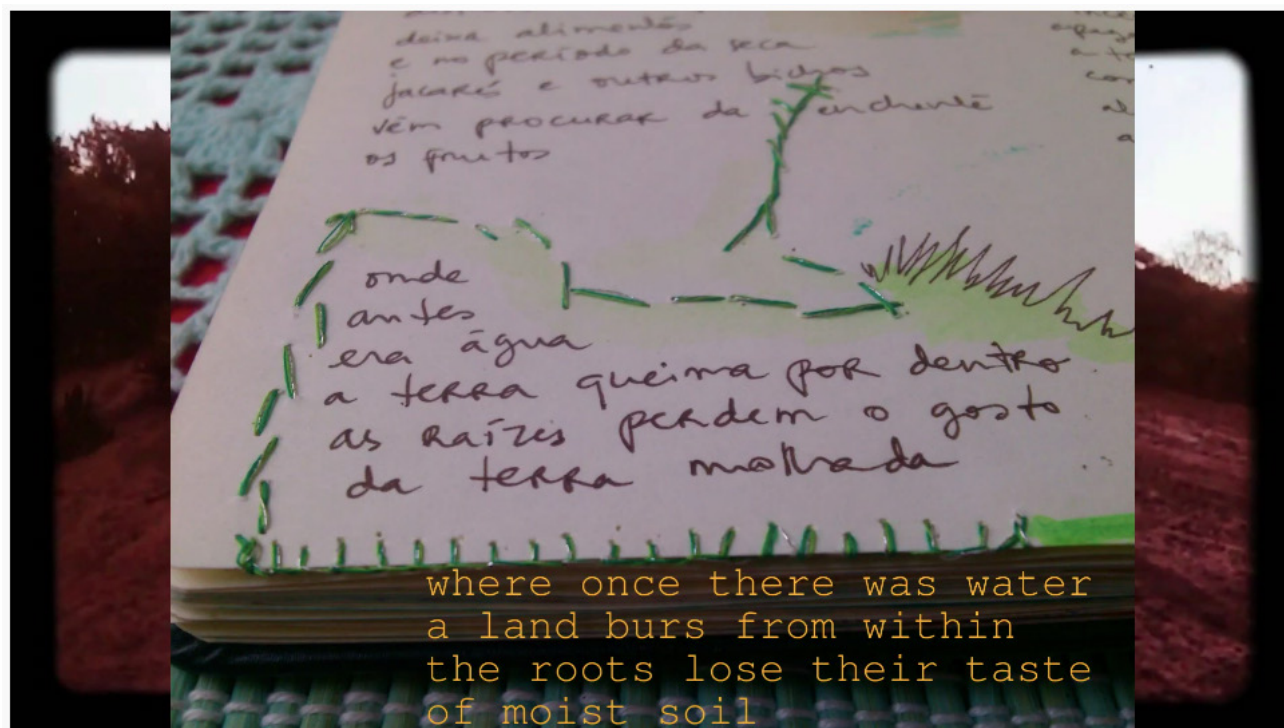
world at risk. Lives in danger, silenced, at risk of being lost – what insists in its strength and fragility. Against erasements and flames. Thinking and remembering, as Hannah Arendt writes – this necessary state that prevents us from being taken over by barbarism.<sup>21</sup> He who destroys, because doesn't think and remember, is incapable of creating. Hence, attentive, also, to some of Anton Chekhov's short stories, this study aims to think of our contemporary world and its silences, and spaces, as significant elements that inform and build narratives and sensibilities.

As for *The Seagull*, the monologue, a text on the margin within the play, the text by Treplev that has no place, how close it is, thinking of it in these times, of the emptiness of a world of losses, of wounds – of wars.

In this regard, in questions, echoes, silences, this study-essay-work-in-progress aims to contribute to a dialogue with Chekhov's work, considering its importance to our times. Helping us to follow over ruins, with the pieces and remains,

---

21 Cf. ARENDT, 2004, p.162 (translation by S.F.)



film-poem the seagull or life around the lake act 2

#3- image-poem

organizing chaos and oblivion, and the violence of erasure. A construct as part of a play – poem – image in my dialogue with readings of Chekhov, crossing the space of the city, coming and going from the university building, thinking of our institutions of culture and memories, Brazil national museum in flames, in 2018, and the trees and lives on the margins of the waters – and on the edge of the city, our losses, and how they become very close.

In that place on the margins, the voices in Chekhov's off-centered space, and which are heard now, come to us, vibrate. Around the lake. Around the corner of the cities.

Being able to listen. To see, to perceive. Senses and textures that we bring to our repertoire make us alive. As in many of Chekhov's works, a sparkling dust may come out of a glance at an object, unnoticed until then.

The film-poem act 1 shows in images and movement, cross-

ing the city, lines turned into poems that will be read in film-poem act 2. From the bus, through the window we see the boats, the margins of the water, all this life on the path towards university, at the classroom entrance explosion of light, as we read on the black board: "A gaivota ou a vida em torno do lago/ The seagull or life around the lake". A letter by Chekhov, crossing times, Rio and Moscow, students claiming for liberty, the right of expression

E nesse diálogo com minhas leituras de Tchekhov , viver a universidade, trazê-la para a cena teatral (poema vídeo imagens), e por ela os caminhos da cidade. A tradução na conversa entre espaços, gêneros, formas, e tradução como o "abalo do estrangeiro na língua" (Benjamim).

In film-poem act 2, the landscape changes from the city paths, subway, street protests, university rooms as characters, to inside space (pandemic had already started, differently from the first scenes in act 1 that take place in 2018). And it changes also bringing other losses: of the roots, water, earth, life by the lake. The intense life on the shores, all that is alive. If in film-poem act 1 culture, the vulnerable, the invisible ones, culture in danger appear as we had the national museum on fire, and the question comes: what is so strong but fragile that can be lost every day, or is in danger of being lost, in film-poem act 2 a light is thrown towards the plural identities that speak our land, the roots, the animals, their lives taken by fire in the Pantanal.

As we read in the image above the poem crossing the page:

Where once there was water  
a land burns form within  
the roots lose their taste  
of moist soil

onde antes era água  
a terra queima por dentro  
as raízes perdem o gosto  
da terra molhada<sup>22</sup>

---

22 FUENTES, 2021, p.27.



film-poem the seagull or life around the lake act 2

#4 – image-poem

And in view of further losses – fires in the Pantanal, when a quarter of the vast wetland in Brazil has burned, in 2020. Listening to the animals, the plants, the land and those who live in the lines that cross the cities. On the colors on a collage by artist Rita Gaspar, a dialogue with the images of grey trees on the background, their shadows, and the rain, its insistence, its presence.

A letter to us, and the leaves in flames, or green leaves, red leaves, alternate in the sequence so to touch paradigms that bring the tension between life and its flame, this dance of fragility and strength, life and death as a cycle or, as destruction: out of idleness, a man comes and kills the seagull. In this tension, the leaf, the flame, its colors, and the letter. Preserving, bringing from one hand to another, a letter capable of making this movement of bringing hither and thither, seagull, phoenix. The seagull refuses to die.



Here a part of act 2:

act 2<sup>23</sup>

a letter to us

the end  
of the centuries  
within the play  
the poem  
within the play  
the world  
within the play

konstantin writes the world after the end  
the memory of the world  
a text for nina  
the play  
within  
the play  
a gesture  
for the improvised stage

[through the classroom window  
the field  
the tree and a stool  
a boat  
the garbage dump in the landscape  
on the blackboard  
a drawing of a lake  
and a stage  
with pieces of curtain  
and splatter of paint  
on the blackboard  
one reads  
life around the lake  
museum

nina

seagull

ashes

phoenix

ato n. 2  
uma carta até nós

o fim  
dos séculos  
dentro da peça  
o poema  
dentro da peça  
o mundo  
dentro da peça

kóstia escreve o mundo depois do fim  
a memória do mundo  
um texto para nina  
a peça  
dentro  
da peça  
um gesto  
para o palco improvisado

[pela janela da sala de aula  
o campo  
a árvore e um banquinho  
o barco  
a caçamba de lixo na paisagem.  
no quadro negro  
o desenho do lago  
e do palco  
com bocados de cortina  
e pedaços de tinta  
no quadro  
se lê  
a vida em torno do lago  
museu

nina  
          gaivota  
cinzas  
                  fênix

[..]

Also the image of writing, the movement that it conveys, a word written on the blackboard, on the wall, marking a trajectory in time, and within the city, leaving its prints to those who come after us. Subject for a short play. Subject for a country wounded in mid-flight.

The image of the letter evoked in act 2, as we just read “a letter to us [...] the poem/within the play/the world/within the play” appears and returns in the film-poem “entr’act: letter leaf flame”.



film-poem the seagull or life around the lake act 2

#5 – image-poem in act 2 – it brings images of act 1 being presented at Paradox, in Bremen, November 2019, with support of Rosa-Luxemburg-Stiftung. The word Gaivota/Seagull written on the blackboard has its origin in actual space/time of a class I was giving at the university (Russian literature and culture at UFRJ 2018, as I was working with the students creative writing/monologues after the play by Chekhov). Bringing to the scene the space of the university, and thinking the trajectories that cross its space, is part of the project as well: to think this instant shared. How it travels, as word/image inscribing itself on the cities. And to think the space of the blackboard on different walls, crossing lines and borders.

## Silences and voids in Chekhov's poetics



gaivota entreato carta folha flame

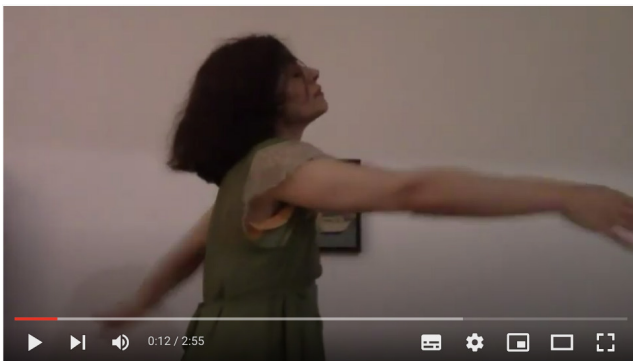
#6 – entr'act – letter, leaf, flame – a dance, a movement, flight and fire, leaf or flame, a letter to us.



gaivota entreato carta folha flame



gaivota entreato carta folha flame



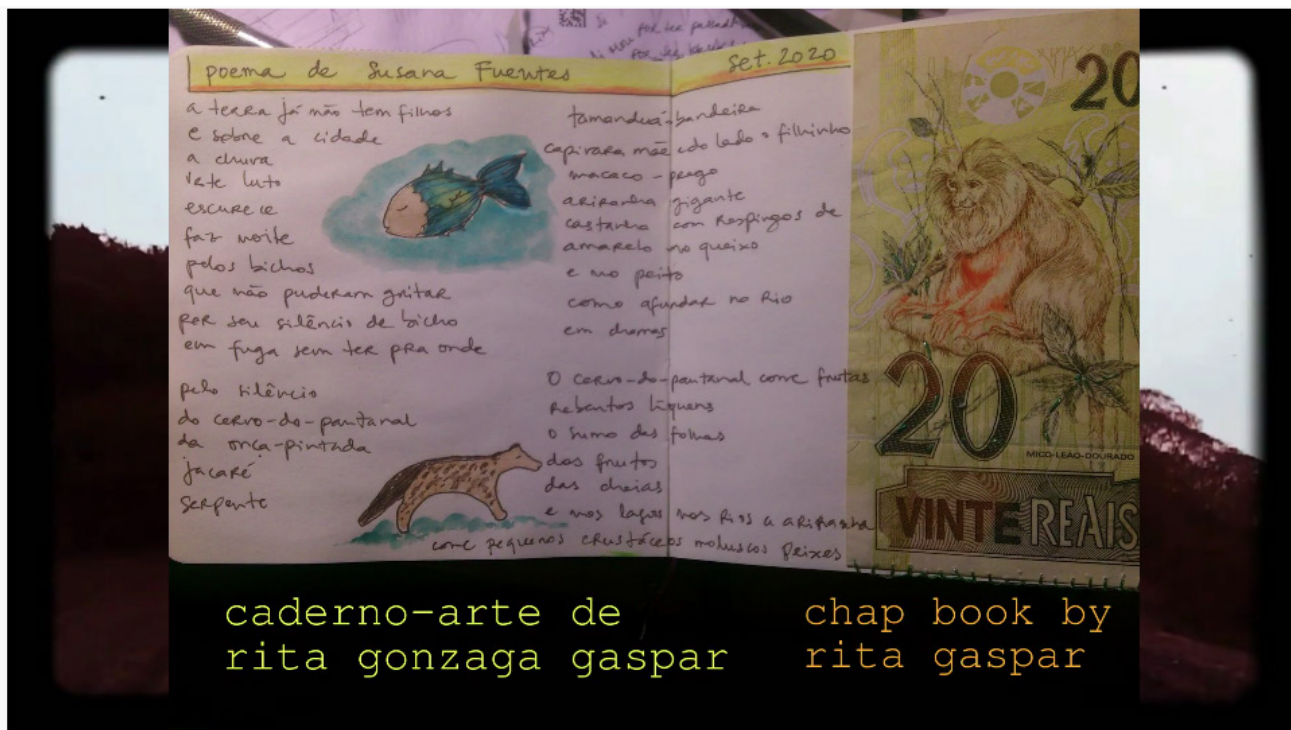
gaivota entreato carta folha flame

#7 and #8 – entr'act – letter, leaf, flame – instant of the letter: Holocaust Memorial in Berlin, November 2019. In this entr'act the letter appears next in this never stopping movement, on the steps of a building in Moscow, during the same travel to present works in the two cities, just before pandemic. Then, without being able to leave our homes, the dance and research continues between the walls # 9



## film-poem the seagull or life around the lake act 2

#10 – image-poem – the insistence of the rain, and a thin, solitary tree, losing its leaves or are they starting to sprout? the void, a presence that insists, alone, and asks to be seen. Landscape as character in its silence.



## film-poem the seagull or life around the lake act 2

#11 – image-poem – dialogue with nature on collage by artist  
Rita Gaspar – for the poems of *The Seagull or life around the lake*  
(FUENTES, 2021)

#12 – Film-poem for a short play. After pandemic, the process returns bringing the dialogue between cities and within arts, thinking, as I had originally, the scene on stage, film-poems for a short-play. August 2022, at Kumpelnest 3000, Berlin, I was invited to present the work in progress at “1. Sarau artístico” created and organized by dancer and poet Wanderson Wanderley.



As part of the film-poem, poem-play, as I said about image #1, the lines, the words, happening outside the pages, moving in different expressive ways, as the many lives around the lake insist in details, dancing, crossing spaces inside, outside, as we may see below on the image #13. A frame from act 2 - other living creatures join the space, the instant of a little flight within the house or a long route in the air, into the green.

#13 – act 2 image-poem/ photos and images by Susana Fuentes



film-poem the seagull or life around the lake act 2

## References

ARENDDT, Hannah. "Algumas questões de filosofia moral". Tradução de Rosaura Eichenberg. In: ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 112-212.

BENJAMIN, Walter. "Imagens de pensamento". Edição e Tradução de João Barrento. In: BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.7-132.

CHEKHOV, Anton. *Anton Chekhov Plays*. Translated by Peter Carson. London: Penguin Books, 2002.

CHEKHOV, Anton. "Verotchka", "The Murder". Translated by Constance Garnett. In: CHEKHOV, Anton. *Complete Works of Anton Chekhov*. Hastings, East Sussex: Delphi Publishing, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. "A dialética do visual, ou o jogo do esvaziamento". Tradução de Paulo Neves. In: DIDI-HUBERMAN, G. A. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 79-116.

FUENTES, Susana. *A gaivota ou a vida em torno do lago: tema para uma peça curta*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

FUENTES, Susana. "Apagamentos da memória e lugares de pensamento – lembrar, pensar o mundo com Tchékhev". In: Silva, Douglas Rosa da; Pivetta, Rejane; Bittencourt, Rita Lenira (org.). *Literatura: modos de resistir*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021. Available at: <https://abralic.org.br/congresso/downloads/publicacoes/ABRALIC-eixo-3-volume-2-literatura-modos-de-resistir.pdf> (Accessed: 30 May 2022).

FUENTES, Susana. *The Seagull or life around the lake, film-poem / act 1*. Susana Fuentes: Rio de Janeiro, 2022. (4'29") minutes. Available at: <https://youtu.be/qwulkinYZaY> (Accessed: 19 August 2022).

FUENTES, Susana. *The Seagull or life around the lake, film-poem / act 2*. Susana Fuentes: Rio de Janeiro, 2022. (3'44") minutes.



Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=AnbfVMbT-3vA>

(Accessed: 30 May 2022).

FUENTES, Susana. *The Seagull or life around the lake, film-poem / entr'act*. Susana Fuentes: Rio de Janeiro, 2022. (2'55") minutes. Available at: <https://youtu.be/V2fGQcyHK-c> (Accessed: 19 August 2022).

TCHÉKHOV, Anton. *A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006.

TCHÉKHOV, Anton. *A Ilha de Sacalina: Notas de viagem*. Tradução e apresentação de Rubens Figueiredo. São Paulo: Todavia, 2018.

TCHÉKHOV, Anton. *O Assassinato e outras histórias*. Seleção, tradução e prefácio de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naivy, 2006.

VÁSSINA, Elena. *A.P. Tchékhev: Um clássico contemporâneo da literatura russa*. Revista Cult, São Paulo, v. 12, n. 132, fev. 2009, p. 62-65.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# ***A estepe, de Tchékhov: uma nova literatura para uma velha Rússia***

---

## ***Chekhov's "The Steppe": A New Literature for an Old Russia***

Autores: Lucas do Nascimento Delfino  
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Mário Ramos Francisco Júnior  
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS Vol. 13. Nº 22

Publicação: Agosto de 2022

Recebido:30/06/2022

Aceito:09/08/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.199611>

DELFINO, Lucas do Nascimento e  
FRANCISCO JÚNIOR, Mário Ramos.

*A estepe, de Tchékhov: uma nova literatura para uma velha Rússia.*  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 163-182.



# *A estepe*, de Tchékhov: uma nova literatura para uma velha Rússia

Lucas do Nascimento Delfino \*  
Mário Ramos Francisco Júnior\*\*

**Resumo:** O presente artigo debruça-se sobre a leitura de *A estepe*, de modo a tentar compreender de que forma ela se situa na obra de Anton Tchékhov, atentando sobretudo para a filiação da novela à tradição literária russa do século XIX e às relações entre as personagens da narrativa.

**Abstract:** This article focuses on the reading of *The Steppe* in order to try to understand how it is situated in the work of Anton Chekhov, paying particular attention to the affiliation of the novel to the Russian literary tradition of the 19th century and to the relationships between the characters of the narrative.

**Palavras-chave:** *A estepe*; Tchékhov e Gógol; *Almas mortas*; Literatura Russa do século XIX

**Keywords:** *The Steppe*; Chekhov and Gogol; *Dead Souls*; 19th century Russian Literature

## O gesto a Gógol

# U

ma novela como *A estepe*, assim como grande parte dos escritos de Tchékhov, permite uma paráfrase suficiente de sua fábula em poucas linhas: numa manhã de julho, bem cedo, a charrete conduzida pelo cocheiro Deniska leva Ivan Kuzmitchóv, o padre Khristofor Siríiski e o menino Iégor Nikolaevitch pela estepe. Com eles também vão o narrador em terceira pessoa e o leitor. Juntos cruzarão o imenso, quase infinito território que os aguarda, até a resolução dos negócios da dupla de comerciantes e a chegada de Iegóruchka à sua nova cidade, onde entrará no ginásio e iniciará os estudos. O próprio autor admitiria, em carta ao escritor e jornalista Aleksei Plechtcheiev, então redator da seção de literatura da revista *O Mensageiro do Norte*,<sup>1</sup> que “o enredo de ‘A estepe’ é de pouca importância”, assinalando que a novela lhe serviria de “base para uma narrativa mais longa”<sup>2</sup> ainda a ser escrita. Tchékhov, demasiado crítico das próprias realizações, acabaria por sentenciar: “Minha ‘Estepe’ nem parece uma novela, parece uma enciclopédia da estepe”.<sup>3</sup> Das ácidas colocações do nosso escritor, no entanto, nem tudo deve ser levado em conta.

O capítulo inicial apresenta as bases para o entendimento geral da novela. Convém assinalar que, embora a obra esteja situada num período de experimentação do autor, que enfim deixaria de vez a publicação de contos humorísticos sob o pseudônimo Antocha Tchekhonté e passaria a dedicar-se definitivamente à literatura como profissão primeira, publican-

\* Universidade de São Paulo, mestrando no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, desenvolvendo a pesquisa: “Uma resposta à impostura: estudo da tensão entre narrador, personagem e forma romanesca em *Almas Mortas*”. Graduação em Letras com habilitação em Português e Russo pela mesma instituição. <http://lattes.cnpq.br/8208956382903896>; <https://orcid.org/0000-0002-8684-1112>; [luucasnasc@gmail.com](mailto:luucasnasc@gmail.com)

\*\* Universidade de São Paulo, professor do curso de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Mestrado e doutorado em Literatura e Cultura Russa pela mesma instituição. <http://lattes.cnpq.br/9853239964038317>; <https://orcid.org/0000-0002-3277-9341>; [mariofrancisco@usp.br](mailto:mariofrancisco@usp.br)

1 *Siévrni Viestnik*, revista mensal de arte e literatura editada e publicada em São Petersburgo.

2 TCHÉKHOV, Anton. *Sem trama e sem final*: 99 conselhos de escrita, 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019, pp. 64-65.

3 TCHÉKHOV, 2019, pp. 64-65.

do numa “revista grossa”, como eram chamados os cadernos literários à época, essa *história de uma viagem* (subtítulo da novela) já apresenta traços que seriam definitivos na prosa tardia do autor, o que fica claro no consagrado estudo de A. P. Tchudakov sobre a poética de Tchékhov.<sup>4</sup> Dessa forma, faz-se importante e necessária a constatação de que, desconsiderado o aspecto cronológico, *A estepe* figura com suficiente respaldo entre os escritos de sua fase mais madura. Vejamos o que nos apresentam as poucas páginas do primeiro capítulo, já que na literatura as introduções costumam fornecer uma visão privilegiada sobre o todo da narrativa. E em Tchékhov pode-se até terminar em *pianíssimo*, como de costume, mas o começo, geralmente, é *forte*.<sup>5</sup>

Tem-se, a princípio, a apresentação breve das “figuras da quadrilha”<sup>6</sup> e a caracterização do lugar em que se passará a trama. Além de pôr a ação em movimento, há, de saída, o estabelecimento de traços fundamentais da composição d’*A estepe*, sobretudo no que diz respeito ao alcance formal do texto. Chamamos a atenção, primeiro, para o caráter ambivalente assumido pela estepe aos olhos do narrador em terceira pessoa. Qualificada diversas vezes como “monótona”, o que se vê, na verdade, é a descrição de um espaço complexo e, sobretudo, vivo, rico em detalhes. Dessa forma, na organização estética da novela, a estepe transborda a função de mero cenário e, como o próprio título sugere, atinge um papel de primeira importância. Isto porque se relaciona de maneira íntima com as personagens, como uma espécie de mola propulsora das ações e eventos narrados. A interação de Iegórchka, por exemplo, com o vasto terreno que o cerca imprime em sua subjetividade uma série de marcas, que darão vazão aos fluxos de consciência que definem sua participação na narrativa do começo

4 CHUDAKOV, A. P. *Chekhov's Poetics*. Michigan: Ardis Publishers, 1983, pp 78-90.

5 Os termos em itálico são oriundos da linguagem musical (mais precisamente se referem à noção de *dinâmica* ou *intensidade*) e foram utilizados por Tchékhov para descrever o andamento de sua peça *A Gaivota* (escrita entre 1895 e 1896), em carta a um de seus correspondentes mais célebres, A. S. Suvórin. Cf.: ANGELIDES, S. A. *P. Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995, p.192.

6 “Quadrilha” é como se refere Tchékhov ao grupo formado por Iegórchka, Ivan Kuzmitchóv, Khristofor e Deniska. Cf.: Angelides, 1995, p. 80.

ao fim. A relação do próprio narrador com o espaço, quando este é descrito, gera desdobramentos significativos no texto: também o narrador aparenta ter algum traço de subjetividade e o seu discurso, assim como o das demais personagens, sofre alguma influência da “planície vasta, infinita, cortada por uma cadeia de colinas”,<sup>7</sup> incidindo no recorrer aos já mencionados fluxos de consciência e, também, aos monólogos lírico-filosóficos, que ocupam boa parte do texto durante as descrições (sobretudo quando o narrador descreve a paisagem).<sup>8</sup>

E se essa relação entre o homem e a estepe, que faz ressoar no prisma subjetivo das personagens, se revela diante do leitor através do andamento da saga de Iegóruchka, também no plano da estrutura do texto é possível flagrar escolhas significativas para a realização estética da obra, denotando a organicidade da novela em todos os âmbitos da escrita: nas primeiras páginas do capítulo I, é descrita a despedida da quadrilha do distrito de N., o que ocupa os sete parágrafos iniciais; logo que a charrete entra nas imediações da estepe, instaura-se o primeiro diálogo do texto (a discussão entre Ivan Kuzmitchóv e o pope Khristofor a respeito do destino do tristonho Iégor). Tal separação entre a cidadezinha que ficou para trás e a estepe infinita que se estende à frente é bem demarcada (“Depois das fábricas, a cidade terminava e começava o campo”).<sup>9</sup> Essa divisão marca, portanto, o início da ação na amplidão do mundo que a estepe reserva ao nosso herói, e o início da inte-

---

7 TCHÉKHOV, A. *A estepe: a história de uma viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, tradução de Rubens Figueiredo, p. 19.

8 A respeito da importância dos monólogos do narrador tchekhoviano, conferir o já mencionado estudo de Tchudakov. Cabe aqui uma importante observação: Tchudakov foi quem primeiro deu destaque à “soberania do narrador” em relação às personagens de *A estepe*. A crítica russa, por muito tempo, viu, nas concessões da voz narrativa às impressões de Iegóruchka, traço bastante comum na obra madura de Tchekhov, um imbricamento completo entre estes dois elementos do texto, o que sugeria uma quase abolição da independência da instância superior da narração sobre as personagens. O autor de *Chekhov's Poetics*, entretanto, notou que o discurso do narrador, mesmo quando este se aproxima do herói da novela em alguns momentos, não deixa de exercer sua autonomia. Acrescento à leitura de Tchudakov, em relação a esse aspecto, a noção de que o texto também recorre a fluxos de consciência (e não apenas ao que o crítico chama de “monólogo lírico-filosófico”), que por sua vez ora estão relacionados às personagens, ora são resultado da relação do narrador com a matéria narrada e com o próprio ato de narrar.

9 Tchékhov, 2015, p. 18.

ração propriamente dita entre as personagens decorre do impulso provocado pela sua aparição. Mas o que de fato chama a atenção em *A estepe* desde as suas primeiras páginas é a clara referência a *Almas Mortas*, romance fundamental para a compreensão de toda a literatura russa, de Nikolai Gógol. Para efeito de comparação, vejamos o parágrafo inicial dos dois textos:

Pelo portão de uma hospedaria na capital da província de NN, entrou uma pequena caleche de molas, bastante bonita, do tipo usado por solteirões: tenentes-coronéis e subcapitães reformados, senhores de terras que possuem cerca de cem almas de camponeses, numa palavra, todos aqueles a quem chamam de senhores da classe dos nem tanto nem tão pouco. Na caleche, ia um senhor que não era lá muito bonito, mas que também não tinha aparência feia, não era demasiado gordo nem magro em demasia; é impossível dizer se chegava a ser velho, embora também não fosse tão jovem assim. Sua chegada não produziu na cidade absolutamente nenhum rebuliço e não foi marcada por nada de especial. (*Almas Mortas*)<sup>10</sup>

Certa manhã de julho, bem cedo, uma charrete sem molas e desmantelada, uma dessas charretes antediluvianas em que hoje em dia, na Rússia, apenas viajam caixeiros-viajantes, boiadeiros e sacerdotes pobres, partiu de N., principal distrito da província de Z., e seguiu com muito barulho pela estrada postal. Chacoalhava e guinchava ao menor movimento; a isso fazia eco em tom sombrio o balde pendurado na traseira – e só por aqueles sons e pelos deploráveis farrapos de couro que sacudiam sobre seu corpo descascado, era possível avaliar como estava obsoleta e pronta para virar sucata. (*A estepe*)<sup>11</sup>

Em ambas as entradas temos a charrete, sua descrição e sua origem: em *Almas Mortas*, ela parte “pelo portão de uma hospedaria na capital da província de NN”, enquanto na novela a charrete antediluviana “partiu de N., principal distrito da província de Z.”<sup>12</sup> Se a comparação a partir da tradução já per-

10 GÓGOL, Nikolai. *Almas Mortas*. São Paulo: Editora 34, 2018, tradução e notas de Rubens Figueiredo, p. 19.

11 TCHÉKHOV, 2015, p. 15.

12 TCHÉKHOV, Anton. *Polnoe sobranie sochinenii i píssem v tridtsati tomakh*, vol. 7. Moscou: Nauka, 1977, p. 13.

mite flagrar a semelhança na estrutura dos parágrafos (além da semelhança temática), no texto original o procedimento é escancarado. Em russo, Tchékhov, assim como Gógol, começa apontando a cidade de onde parte a *britchka*<sup>13</sup> antes de localizar a narrativa no tempo. As duas referidas frases em língua russa são justamente as primeiras palavras dos narradores das duas obras. Na tradução em português brasileiro, portanto, embora o sentido tenha se mantido, há uma diluição da intertextualidade concebida no original, já que a ordem exata das orações em russo corrobora a construção da referência feita por Tchékhov.

A despeito de questões de tradução, já salta aos olhos um dos traços que trazem singularidade ao trecho de Tchékhov e que, justamente, lhe atribui valor: a capacidade de síntese do nosso autor, conhecido pela prosa concisa. Ao retomar o texto gogoliano, Tchékhov extrai somente o que lhe seria essencial na construção do parágrafo de abertura, isto é, a charrete e a utilização dos nomes indefinidos (“Província de N.”, etc.), característica marcante na obra do autor de *O Capote*. Mesmo a presença do herói central esboçada por Gógol é elidida pelo narrador da novela, que prefere, de maneira sucinta, se deter na descrição do veículo. Além do retoque estilístico, os sinais também estão trocados, sendo a *britchka* tchekhoviana “obsoleta e pronta para virar sucata”, e não mais “bastante bonita”. Só no parágrafo seguinte se dá a caracterização das personagens centrais:

Na charrete viajavam dois moradores de N.: o comerciante Ivan Ivánitch Kuzmitchóv, de barba raspada, óculos e chapéu de palha, que mais parecia um funcionário público do que um comerciante, e o padre Khristofor Siríiski, prior da igreja de São Nicolau em N., velhinho miúdo, de cabelo comprido, cafetã cinzento feito de lona, cartola de aba larga e uma faixa na cintura, bordada e colorida. O primeiro pensava em alguma coisa, muito concentrado, e balançava a cabeça para espantar a sonolência; no rosto, a habitual secura de homem de negócios lutava com a benevolência

---

13 Na tradução de Rubens Figueiredo de *Almas Mortas*, o tradutor optou por utilizar *caleche*, no entanto, no texto original russo, o termo empregado pelos dois autores (Tchékhov e Gógol) é o mesmo: *britchka*.



de alguém que tinha acabado de se despedir dos parentes e bebido bastante; o outro, admirado, contemplava o mundo de Deus com olhos úmidos e sorria tão largo, que o sorriso parecia alcançar as abas da cartola; o rosto estava vermelho e parecia congelado. [...]

Além das duas pessoas descritas e do cocheiro Deniska, que açoitava incansável a parrelha de ágeis cavalinhos baios, na charrete viajava mais um passageiro – um menino de uns nove anos, com o rosto queimado de sol e molhado de lágrimas. Era Iegóruchka, sobrinho de Kuzmitchóv. Com a autorização do tio e a bênção do padre Khristofor, estava indo estudar no ginásio. Sua mãe, Olga Ivánovna, viúva de um secretário colegiado e irmã de Kuzmitchóv, amava pessoas cultas e da alta sociedade, e havia implorado ao irmão, de partida numa viagem para vender lã, que levasse Iegóruchka e o matriculasse na escola; e agora, o menino, sem entender para onde e por que viajava, estava sentado na boleia da charrete ao lado de Deniska [...] Ele se sentia extremamente infeliz e tinha vontade de chorar.<sup>14</sup>

Assim como na releitura da charrete, as personagens centrais de Tchékhov também ganham qualificação diversa das do herói de *Almas Mortas*, o que se dá em função da própria narrativa de nosso objeto. No romance de 1842, há uma atmosfera de impostura – que emana da personagem principal – e conflui para o tom de ironia da voz narrativa, que presta ao leitor um testemunho sobre o mundo das coisas e ideias medianas que cercam e constituem o caráter de Tchítchikov: [...] Na caleche, ia um senhor que *não era lá muito bonito, mas que também não tinha aparência feia, não era demasiado gordo nem magro em demasia; é impossível dizer se chegava a ser velho, embora também não fosse tão jovem assim*.<sup>15</sup>

Outro trecho de *Almas Mortas* evidencia ainda mais a base que Tchékhov teve para escrever a sua novela. No último capítulo do romance, quando o narrador descreve a infância de Tchítchikov, uma passagem relaciona-se com o argumento que seria desenvolvido em *A estepe*:

---

14 TCHÉKHOV, 2015, pp. 15-16.

15 GÓGOL, 2018, p. 19 (grifos nossos).

[...] um dia, ao primeiro sol da primavera e com a cheia dos rios, o pai pegou o filho [Tchítchikov] e o colocou numa charrete, puxada por um cavalo baio malhado, do tipo conhecido entre os mercadores de cavalo pelo nome de corvo; o cocheiro era um corcundinha miúdo, o patriarca da única família de servos que pertencia ao pai de Tchítchikov, o qual cumpria quase todas as funções na casa. Puxado pelo corvo, eles se arrastaram mais de um dia e meio; [...] Diante do menino, com um esplendor inesperado, brilharam as ruas da cidade, que o obrigaram a ficar de boca aberta. [...] o cavalo pelejou muito tempo, com todas as forças, batendo as patas no chão, fustigado pelo corcunda e pelo próprio patrão, até que, afinal, entraram num pátio pequeno, numa ladeira, com duas macieiras floridas na frente de uma casinha velha, um jardim nos fundos, baixo e pequeno, onde só havia sorvas e sabugueiros, e que escondia, na parte de trás, uma casinha de madeira coberta de ripas, com uma janelinha estreita e opaca. Ali morava uma parenta deles, velhota alquebrada, que ainda ia toda manhã à feira e depois secava as meias no samovar, e que deu uma palmadinha na bochecha do menino e se encantou com sua abundância. Ali, ele teria de morar para poder frequentar as aulas no colégio da cidade.<sup>16</sup>

Novamente, é impossível não identificar esse episódio da vida de Tchítchikov com a jornada de Iegóruchka, que teria de deixar sua casa também pela questão do estudo. Assim como o herói de *A estepe*, o pequeno que ao crescer se tornaria especulador de servos mortos também teve de ser “adotado” por outra família, distanciando-se da sua própria, em nome da instrução. O final de Iegóruchka seguirá desconhecido dentro dos limites da novela, que se encerra justamente na sua chegada a esse novo lugar. Mas seria, certamente, diferente do final do herói gogoliano, dadas as indicações, ao longo do texto, de que o sobrinho de comerciantes resguardava ainda certa delicadeza, nada semelhante à assustadora habilidade para acumular capital de Tchítchikov.

---

16 Ibid., p. 233.

## A estepe na obra de Tchékhov

A discussão a respeito do diálogo de *A estepe* com *Almas Mortas* é oportuna na medida em que revela traços fundamentais da composição da novela. Justamente ao ser colocada ao lado do texto ao qual ela alude é que se tornam evidentes algumas de suas características mais importantes. Separadas no tempo por quase meio século, fatos marcantes no processo histórico russo serão, sem dúvida, decisivos para a realização estética de cada autor. Entre um e outro, o momento de maior impacto foi, certamente, o da Abolição da Servidão, em 1861. A novela de Tchékhov, publicada em 1888, não poderia ignorar as consequências de tamanho acontecimento e, embora tenha sido criticada pela “falta de ideias significativas do ponto de vista social”,<sup>17</sup> **há de haver em sua composição algo que responda à hora histórica em que está imersa. Chamamos a atenção para uma carta do próprio autor em resposta à escritora Maria Kisseliova, com quem trocava ideias sobre escrita. Num comentário sobre o conto “Limo” (Тина), Tchékhov afirma:**

Os escritores são filhos do seu tempo e, portanto, devem, como também o resto do público, submeter-se às condições exteriores da sociedade. Assim, devem ser absolutamente corretos. É apenas isto que temos o direito de exigir dos realistas. Aliás, você não diz nada contra a elaboração e a forma do “Limo”... Pois então fui correto.<sup>18</sup>

Sendo ele um filho do período de maior efervescência do século XIX russo – nasce justamente um ano antes da emancipação dos servos –, não admira que o autor pense dessa forma, a despeito do que escrevia a crítica da época, que o condenava por não seguir as tendências de caráter utilitarista incentivadas pela *intelligentsia* no que diz respeito ao modo de fazer literatura.<sup>19</sup> Portanto, de que maneira um escritor como

---

17 ANGELIDES, 1995, p. 28.

18 Ibid., p. 59. O conto “Limo” foi publicado por Tchékhov em 1886, no jornal Novo Tempo (*Nóvoie Vrêmia*).

19 A respeito desse assunto, Tchékhov redigirá muitas cartas, sendo a de 4 de outubro de 1888 destinada a Alekséi Plechtcheiev um bom exemplo. Cf.: Sophia Angelides, *Op. cit.*, p. 99.

Tchékhov imprimiria em seu texto marcas de um período conturbado na Rússia de modo que passasse despercebido pela crítica da época?

Um aspecto que se faz presente o tempo todo em *A estepe*, desde o início da narrativa, é o apontamento constante de signos relacionados a uma forma de sociabilidade atrasada e sua permanência no tempo presente da história contada. Já no parágrafo inicial o leitor é apresentado a uma charrete *obsoleta* (*vetkhost*, lit.: dilapidada), na qual “hoje em dia, na Rússia, apenas viajam caixeiros-viajantes, boiadeiros e sacerdotes pobres”.<sup>20</sup> A charrete, assim como as demais *britchkas* que aparecerão no decorrer da narrativa (as do bando de Pantelei, por exemplo), será imbuída de um valor simbólico que persiste até o fim da trama, reafirmando sua condição de “objeto de outros tempos”. O *desajuste* provocado por essa relação constitui um dos *leitmotivs* da novela.

E de que modo, portanto, o processo histórico russo, com todo o seu imobilismo estamental, provocaria na forma literária de uma novela de caráter altamente lírico, como *A estepe*, uma deformação tão significativa? Primeiro, é preciso salientar que, embora tenha modernizado consideravelmente seu aparato estatal, a Rússia manteve uma lógica de funcionamento de base feudal. As grandes reformas da década de 1860, sob o reinado de Alexander II, deram sobrevida ao Estado ao promover mudanças de bastante relevância, como a criação dos *zemstvos*, espécie de conselho administrativo local em que nobres eram *eleitos* para cuidar de pequenos assuntos da vida prática, em 1864 – mesmo ano em que fora implementado o novo sistema judicial russo; a reforma do Exército, promulgada dez anos mais tarde, cuja principal alteração foi uma redução drástica do tempo de serviço militar de vinte e cinco para seis anos; o abrandamento da censura, em 1865, cujas leis previam o fim da censura prévia mas mantinham penas “por minar o respeito pelo Estado, pela família e pela religião”; e a própria Emancipação.<sup>21</sup> Ora, a superestrutura se mantinha

---

20 Tchékhev, 2015, p. 15.

21 BUSHKOVITCH, Paul. “A era das grandes reformas”. In: *História Concisa da Rússia*. São

e, com ela, o adensamento da constrangedora relação entre modernidade e atraso. Ao mesmo tempo em que ganhava, “da noite para o dia, [...] um sistema jurídico à altura dos padrões europeus”, um dos “mais progressistas da Europa”, nas palavras de Paul Bushkovitch, a Rússia criara um tribunal separado para os camponeses, onde a pena mais aplicada eram os castigos físicos.<sup>22</sup>

Um conto bastante ilustrativo do alcance da prosa tchekhoviana no que diz respeito ao debruçar-se sobre a sociedade russa de seu tempo a fim de entender as contradições do processo histórico corrente é o seu “Molenga”, de 1883. Ainda nos escritos da “fase humorística” de sua obra, Tchekhov demonstrava a argúcia característica de sua poética quanto ao estilo de narrar contundentemente crítico às relações sociais no país. A história de “Molenga”<sup>23</sup> narra um breve episódio da vida doméstica em que um patrão acerta as contas do mês com a sua governanta, Iúlia Vassílievna. Ao invés de pagar os 40 rublos combinados previamente, o patrão começa a aplicar uma série de descontos, chegando à pequena quantia de 11 rublos como recompensa pelos serviços prestados à família. A investida cruel do patrão trata-se, para ele, da tentativa de dar uma lição à empregada, mas resulta, no entanto, num perverso exercício de arbítrio por parte do patrão, detentor da voz narrativa no conto, o que Mário Ramos Francisco Júnior bem observara:

O narrador conclui a conversa pagando à governanta a quantia de 80 rublos e admoestando-a por ser tão apática, “moleirona”, em suas palavras (daí a escolha do título em português, “Pamonha”). Ao que o narrador conclui: “é fácil ser forte neste mundo!”. Mesmo na tentativa de aplicar uma lição de audácia e ambição à governanta, que, na condição de assalariada, mantém o comportamento servil das classes inferiores do passado russo, *a sordidez do senhor revela-se numa violência moral que somente faz acentuar a distância*

---

Paulo: Edipro, 2014, pp. 214-217.

22 Ibid., p. 215.

23 Tradução de Boris Schnaiderman publicada no Brasil. Cf.: TCHÉKHOV, Anton. *A dama do Cachorrinho e outros contos*, 6 ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

entre os dois. O patrão repete o senhor de servos, com plenos direitos sobre seu inferior, direitos concedidos por algumas centenas de anos de um processo histórico irresolvido.<sup>24</sup>

A prática do patrão, que reitera, no plano da linguagem, a dominação sobre os desamparados pela forma de organização social vigente (esta dada no plano histórico-social da vida mesma), não deixa de estar carregada de um cinismo próprio à classe a que pertence o narrador. Como a narração é feita em primeira pessoa, poderia o narrador passar incólume com sua boa reputação pretensamente atingida, num nível menos profundo do texto, através das boas ações praticadas. Ocorre que, no entanto, quase que à maneira baudelairiana, Tchékhov lança mão de um recurso semelhante ao que fez parte também da prosa de Machado de Assis: a chamada *estética anti-burguesa*.<sup>25</sup> A expressão conceitua uma certa postura adotada pelo escritor (na tese de Oehler, Baudelaire, especificamente) no que tange à esquematização, na criação estética, seja ela em prosa ou poesia, de um organismo cuja força reveladora recai no desnudar da ideologia burguesa. Daí o célebre poema em prosa “Espanquemos os pobres!”, cuja tensão levada ao cabo – a fim de despertar, num mendigo, o anseio pela liberdade, ideal burguês por excelência, o eu lírico o atinge com um soco – serve senão para jogar os holofotes por sobre o conflito de classes. Esta parece ser, mais ou menos, a verdade particular (ideologia) escancarada pelo conto de Tchékhov. O procedimento é marcado por uma assimetria enorme, que salta à vista, no que diz respeito às falas do narrador e da empregada. Aquele fala muito mais do que esta, “molenga”, contra quem “é fácil ser forte neste mundo”.<sup>26</sup> Ou seria, à maneira baudelairiana, fácil para ela, Iúlia Vassilievna, tornar-se forte agora

---

24 FRANCISCO JÚNIOR, Mário Ramos. “Imagens da servidão na literatura russa”. In: *Instituições Nefandas: o fim da escravidão e da servidão no Brasil, nos Estados Unidos e na Rússia*, p. 228, versão online, disponível em: <[https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/instituicoes\\_nefandas.pdf](https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/instituicoes_nefandas.pdf)>, acesso em 22 mar 2022, grifos meus. Convém assinalar que “Pamonha” foi o título dado por Boris Schnaiderman quando da primeira publicação do conto no Brasil.

25 Cf.: OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa 1830-1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

26 TCHÉKHOV, 2014, p. 27.

que o patrão ensinou-lhe a lição? A oração final, a expressão de um pensamento escrita em discurso direto, encerra o conto suspendendo a questão e deixando no ar a ambiguidade. Sem prejuízo de construir uma leitura atinada do texto, o enigma, se preservado, enriquece as possibilidades. O leitor não deve, portanto, encarregar-se de respondê-lo.

O conto serve para ilustrar que, já no início da década em que publicaria *A estepe*, Tchékhev expunha o que constituiria um motivo de boa parte das suas obras do segundo período: o absurdo das relações sociais na Rússia, marcadas pelo fosso histórico entre a nobreza e o campesinato. A despeito de momentos em que a crítica fica evidente, a sua obra é característica de um estilo que finge esconder aquilo que ela trata de mais interessante. Vem a calhar uma citação do crítico brasileiro Roberto Schwarz: “o próprio da literatura é que o acerto dela, em boa parte, é determinado pelas coisas que ela não trata, mas em relação às quais se situa.”<sup>27</sup> Isso porque, em Tchékhev, a representação dos conflitos que permeiam suas narrativas não costuma se dar no mero plano da discussão de ideias. Faz-se na mimese propriamente dita, no âmbito da cena.

Conhecido pelo estilo sutil, o autor não deixa de tratar de temas de interesse da sociedade russa do final do oitocentos. Pelo contrário, apenas o faz à sua maneira. Estão presentes na novela figuras de todas as camadas da sociedade russa: comerciantes (Kuzmitchóv), ex-servos (os mujiques do bando de Pantelei), nobres (Condessa Dranitskaia), o clero (Khristofor). As personagens engendram, portanto, os conflitos relativos às tensões sociais da Rússia do final do século, tal como sugere Lukács no que tange ao conceito de personagem típica.<sup>28</sup> Embora haja certas nuances significativas para a formação de cada uma delas, cada personagem age mais ou menos de acordo com o que se espera delas. O Padre Khristofor, apesar de encarregar-se de resolver os negócios da família (o que, para a cultura ocidental, chamaria a atenção), encarna o olhar da

27 SCHWARZ, Roberto. “Encontros com a Civilização Brasileira” (entrevista). In: *Seja como for. Entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2019, p. 28.

28 Cf.: LUKÁCS, Gyorg. “Balzac: Les Illusions Perdues”. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 95-114.

Igreja Ortodoxa para com o mundo e as relações interpessoais. O apreço ao saber ilustrado combinado aos dogmas da religião o leva a aconselhar Iegóruchka a dedicar-se ao estudo de todas as áreas do conhecimento (“– E se esforce para aprender todos os ramos do conhecimento. [...] Você tem que estudar de modo que aprenda tudo!”), ao mesmo tempo em que lhe imputa: “É preciso aprender apenas aquilo que Deus abençoou.”<sup>29</sup>

O conselho final a Iegóruchka, uma das últimas cenas de *A estepe*, reitera um movimento que é próprio da forma da novela. Assim como na fala do pope, parece haver nela uma tendência, certamente nada casual, de as coisas se estabelecerem sempre em espaços intermediários, de transição. Já no capítulo primeiro, a partir do momento em que a charrete se põe em movimento, tem funcionamento um esquema que poderia ser definido por: tédio > quebra da monotonia por algum evento > retorno ao tédio. Numa das primeiras cenas, quando o sol começa a nascer por detrás da cidade que nossos viajantes deixavam, tomamos conhecimento desse padrão:

Enquanto isso, diante dos olhos dos viajantes, se alastrava a planície vasta, infinita, cortada por uma cadeia de colinas. [...] a gente anda, anda e não consegue distinguir onde ela começa e onde acaba... [...]

O centeio ceifado, as ervas daninhas, as eufórbias, o cânhamo tudo um pouco pardo, avermelhado e meio morto por causa do calor escaldante, agora reaparecia molhado pelo orvalho e acariciado pelo sol, se reanimando para florescer novamente. Acima da estrada, quero-queros voavam com gritos alegres, esquilos chamavam uns aos outros no capim, abibes choravam em algum lugar mais ao longe, à esquerda. [...]. Gafanhotos, grilos, cigarras e besouros se agarravam ao capim, chiando sua monótona música. Mas depois de um tempo, o orvalho evaporou, o ar estagnou e a estepe iludida retomou seu aspecto tristonho de julho. O capim curvou-se abatido, a vida murchou. As colinas chamuscadas, verde-pardacentas, violetas ao longe, com seus matizes serenos como sombras, a planície com sua vastidão nublada e, aberto sobre elas, o céu, que na estepe, onde não há florestas nem montanhas altas, aparenta terrível profundidade e transparência, pareciam agora infinitos e entorpe-

---

29 Tchékhev, 2015, p. 128.



cidos de tédio... Que abafamento e que melancolia! A charrete corre e Iegóruchka vê sempre a mesma coisa, o céu, a planície, as colinas...<sup>30</sup>

O ambiente da estepe é propício para que se relacionem personagens de diversos estratos, já que ela é inevitável ao mercador russo do XIX que precisa trafegar no campo, e igualmente ao nobre e ao camponês, este geralmente trabalhando para o comerciante e aquele como um dos prováveis compradores dessa mercadoria (naquela Rússia geralmente a lã, como visto na própria novela).<sup>31</sup> Ivan Kuzmitchóv, o tio turrão marcado no rosto pela “secura do homem de negócios”, nada mais é do que um mercador, provavelmente oriundo do campo. Sua visão de mundo é caracterizada por um profundo desencantamento, sendo clara a relação de oposição com Khristofor. Durante a viagem, o padre está animado pela entrada de Iegóruchka no universo da ilustração (algo que o leitor não tem a oportunidade de acompanhar). Já Kuzmitchóv encara a empreitada com certo ceticismo, por preferir a “certeza dos negócios”.<sup>32</sup> No segundo capítulo, enquanto Iegóruchka permanece acordado para vigiar os adultos que dormiam, o garoto fita o tio e o padre. O narrador, sempre deslocando-se e embecendo-se de certo filtro subjetivo das personagens sobre o mundo, apreende a cena pelos olhos do pequeno Iégor. Observa que Kuzmitchóv, mesmo dormindo, ainda “exprimira a secura do homem de negócios [...] e provavelmente, sonhava com lãs, fardos, estoques, preços, Varlámov...”, enquanto o rosto de Khristofor denotava o gosto pela “agitação e o relacionamento com as pessoas, inerentes a qualquer empreendimento”, nada afim à reificação aparente no outro, e “devia estar sonhando com o monsenhor Khristofor, o diálogo em latim, sua esposa, e roscas com creme de leite e tudo o que Kuzmitchóv não podia sonhar”, conclui.<sup>33</sup>

---

30 TCHÉKHOV, 2015, p. 19-20.

31 É preciso lembrar que a expansão ferroviária na Rússia se deu com bastante atraso, sendo os grandes investimentos no setor datados da década de 1890. Cf.: VILLELA, Annibal, “O Desenvolvimento Industrial da Rússia, 1860-1913”. In: *Revista Brasileira de Economia*, Rio de Janeiro, FGV, v. 24, n. 1, 1970, pp 31-86. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rbe/article/view/7/6064> Acesso em 22 mar 2022.

32 TCHÉKHOV, 2015, p.18.

33 *Ibid.*, p. 30.

Os mujiques de *A estepe* ocupam um papel de relevo. Remanescentes da servidão, ocupam funções que muito têm a ver com sua antiga condição. Os resquícios do trato social que vigorava até 1861 são expressos sutilmente, numa passagem ou outra, mas permeiam toda a narrativa. São colocados ou através de observações ligeiras do narrador, ou pela fala das personagens. Deniska é o primeiro dos mujiques representados na trama. Ao rapaz de vinte anos o narrador dedica poucas linhas, sem prejuízo de reservar-lhe atenção no que há de essencial na sua participação. Ainda no segundo capítulo, o cocheiro brinca com Iegóruchka, deixando mostrar-se o seu lado mais infantil. “De repente”, observa a voz narrativa, “Deniska fez uma cara muito séria, como não fazia nem quando Kuzmitchóv o repreendia ou o ameaçava com um porrete”.<sup>34</sup> Não é necessário repisar o fato de que a Rússia, naquele momento, situava-se vinte e sete anos após a Emancipação, e a novela de Tchékhov lança luz sobre um problema central para a Rússia do final do século XIX: a permanência da instituição servil na *praxis* social.

A estalagem de Moissei Moisseievitch, no terceiro capítulo, é outro ponto a culminar numa compreensão da cadeia social que se apresenta ao leitor. Dono da estalagem, chama a atenção a sua postura subserviente aos novos hóspedes. Destaca-se no episódio a figura de Solomon, “um judeu jovem e baixo, ruivo, de nariz grande e aquilino e com uma pequena careca no meio dos cabelos crespos e duros”. Nele vemos indicada a relação algo servil dos personagens diante de Varlámov, homem influente envolto de uma atmosfera um tanto misteriosa e que perdura até a sua aparição, no capítulo sexto. Quem melhor consegue capturar essa relação desigual é Solomon, uma das figuras mais interessantes de *A estepe*. Sua observação é categórica:

— O que ando fazendo? — repetiu a pergunta Solomon e encolheu os ombros. — O mesmo que todo mundo... *O senhor está vendo: sou um lacaios. Sou lacaios do meu irmão, meu irmão é lacaios dos viajantes, os viajantes são lacaios de Varlámov e, se eu tivesse dez milhões, Varlámov seria meu lacaios.*

---

34 Ibid., p. 34.

[...] Agora, sou um judeu desprezível e miserável, todo mundo olha para mim como se eu fosse um cachorro, mas se eu tivesse dinheiro, Varlâmov faria diante de mim as mesmas palhaçadas que Moissei faz para vocês.<sup>35</sup>

A personagem, vista pelos viajantes como “homem tolo” (“como você, um tolo tão grande, pode se comparar a Varlâmov?”, diz Kuzmitchóv), demonstra ter uma percepção fina de toda a situação em que aqueles homens estão inseridos – e estão tão envolvidos que, ao contrário de Solomon, não podem percebê-la em sua dimensão conflituosa. Mais do que a percepção do problema, tem a coragem de externá-lo e não aceita conviver com a farsa. Por isso é tido, pelo próprio irmão, como alguém de cabeça virada... “um homem perdido.”<sup>36</sup>

Em determinada cena, Varlâmov ordena que um de seus homens desapareça de sua frente, e então executa um gesto com sua *nagaika* (típico chicote de três pontas dos cossacos), ameaçando-o. O ato produz “uma impressão desoladora” nas personagens (Pantelei, Iegóruchka, Emelian etc.). No entanto, faltava ali um Solomon para dizer o que todos sentiam, mas não tinham coragem. E na contramão do modo de agir do bufão da estalagem de Moissei, Pantelei tenta (em vão) apagar a imagem do mercador-cossaco autoritário de quem todos como que dependiam: “– É um velho bruto... murmurou Pantelei. Bruto que é uma desgraça! Mas é um bom homem, correto... Não ofende ninguém sem motivo... Correto...”<sup>37</sup>

Em *A estepe*, portanto, os desvalidos são o foco, enquanto a nobre Condessa Dranítskaia e o comerciante-cossaco Varlâmov são marginais. Isso não significa, porém, que estes sejam menos importantes, já que estão eles o tempo todo ocupando o pensamento de Iegóruchka, do tio, de Pantelei... Com efeito, a conhecida concisão tchekhoviana da fase propriamente madura de sua obra vem à tona com a cena acima descrita. O autor expõe de forma cirúrgica, reservando à aparição da terrível figura não mais que 3 páginas, o caráter torpe daquele que,

---

35 Ibid., p. 51.

36 Ibid., p. 53

37 Ibid., p. 106.

diferentemente da condessa, era riquíssimo mas “vivia rodando”. A ameaça de castigo físico com a *nagaika* reitera sem o menor pudor sua posição diante daqueles mujiques, os mais frágeis na hierarquia social de uma Rússia recém emancipada -- pelo menos no papel. A “impressão desoladora” que ficara em todos dá conta de uma sociabilidade mal resolvida. Aquilo que as personagens do campo tentam ignorar durante toda a viagem não mais se pode disfarçar.

A novela termina de forma previsível, tendo em vista o conhecimento prévio da obra do autor, conhecido por terminar seus contos e textos dramáticos sem um “desfecho” definido. A questão de Iegórchka é apenas esboçada, mas não se resolve, já que a história é finalizada em suspensão, com a pergunta: “E que vida seria aquela?”. A resposta não temos, mas chama a atenção uma frase de estrutura semelhante lá no início da viagem, quando o pequeno Iégor avista um choupo solitário no topo de uma colina (“quem o plantou e para que está ali, só Deus sabe. É difícil desviar os olhos de sua figura formosa e de sua roupa verde. Será feliz essa bela criatura?”).<sup>38</sup> O paralelo entre a árvore e o garoto se impõe à medida em que se pensa a respeito da condição de Iégor. A mando da mãe, foi retirado de seu vilarejo para ir morar numa outra cidade, onde estará longe dela e do tio, como o choupo que fora como que deslocado de sua posição habitual.

Dentro da dinâmica da narrativa, Iegórchka é o herói central do qual se aproxima o foco narrativo. O frequente recurso da prosopopeia com tom afim ao imaginário infantil coloca relevo no procedimento da narrativa. Nenhuma das cenas é narrada sem que a testemunha principal do conto esteja presente. Provavelmente, sua função é a de trazer, através de uma perspectiva sem os vícios do tio Ivan, por exemplo, um olhar desautomatizado do conflito inerente às relações de todos com Varlámov. Mas o seu destino é colocado em questão. O simbólico “adeus, charrete”, não dito, mas pensado por Iegórchka no momento em que está prestes a chegar à casa de Nastássia Petróvna, parece apontar para um dado histórico: a

---

38 Ibid., p. 21.

chegada da modernização. Ou, melhor dizendo, a ida de Iégor em direção a ela, que se faria sentir na Rússia a partir da década de 1890, de acordo com a historiografia.<sup>39</sup>

É sabido, portanto, que a obra de Tchékhov se situa no período de maior crise do Império Russo. O momento de transição, que inicialmente diz respeito à industrialização, mas depois desembocará no ensaio revolucionário de 1905 e, finalmente, nas Revoluções de 1917, é o que norteia a forma da novela, como se nota. O procedimento metonímico consiste na pedra angular da narrativa. A estepe é, assim como a província costuma ser na obra de Tchékhov, metonímia de toda a Rússia, inerte, tediosa, com episódios de euforia aqui e ali, mas que sempre parece retornar ao jugo do tédio.<sup>40</sup> Este é o movimento geral de *A estepe*, seu ritmo próprio. Se o autor tinha dúvidas quanto à qualidade de sua realização estética, o objeto prova o contrário, dada a coerência estrutural que apresenta. Iegóru-chka, tomado também metonimicamente, é filho não apenas de Nastássia Petrovna, mas da própria Rússia, sua terra. O seu destino, assim como o da pátria mãe, é o que está em jogo, sem que nos seja revelado o desfecho. No entanto, embora a narrativa seja interrompida, o autor, em carta, sugere que “[Iegóru-chka] no futuro, ao chegar a Péter,<sup>41</sup> ou a Moscou, sem dúvida acabará mal.”<sup>42</sup>

## Referências bibliográficas

ANGELIDES, Sophia. *A. P. Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

BUSHKOVITCH, Paul. “A era das grandes reformas”. In: *História Concisa da Rússia*. São Paulo: Edipro, 2014, pp. 214-217.

---

39 Cf.: VILLELA, 1970, pp. 37-40.

40 Devemos a Rodrigo Alves do Nascimento a ideia de que, na ficção de Tchekhov, a província é metonímia de toda a Rússia, expressa numa aula pública realizada junto à Sala Jaú, no dia 17 de agosto de 2020.

41 *Péter* é a forma diminutiva usada para se referir a São Petersburgo.

42 ANGELIDES. 1995, p. 87.

CHUDAKOV, A. *Chekhov's Poetics*. Michigan: Ardis Publishers, 1983.

FRANCISCO JÚNIOR, Mário Ramos. "Imagens da servidão na literatura russa". In: LIMA, I. S.; GRINBERG, K.; REIS, D. A. (Orgs.). *Instituições Nefandas: o fim da escravidão e da servidão no Brasil, nos Estados Unidos e na Rússia*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, versão online, disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/eBooks/instituicoes\\_Nefandas.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/eBooks/instituicoes_Nefandas.pdf)>. Acesso em: 22 mar 2022.

GÓGOL, Nikolai. *Almas Mortas*. Tradução e notas de Rubens Figueiredo. São Paulo: Editora 34, 2018.

LUKÁCS, Gyorg. "Balzac: Les Illusions Perdues". Tradução de Luís Fernando Cardoso. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965, pp. 95-114.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa 1830-1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. "Encontros com a Civilização Brasileira" (entrevista). In: *Seja como for: Entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2019.

TCHÉKHOV, Anton. *A dama do Cachorrinho e outros contos*. 6 ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

TCHÉKHOV, Anton. *A estepe*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2017.

TCHÉKHOV, Anton. *Sem trama e sem final: 99 conselhos de escrita*. 2 ed. Seleção e prefácio de Piero Brunello; Tradução do italiano e do russo de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

TCHÉKHOV, Anton. *Polnoe sobranie sochinenii i pícem v tridtsati tomakh*. Moscou: Nauka, 1977.

VILLELA, Annibal. "O Desenvolvimento Industrial da Rússia, 1860-1913". In: *Revista Brasileira de Economia*, Rio de Janeiro, FGV, v. 24, n. 1, 1970, pp 31-86. Disponível em: <<http://biblioteca-digital.fgv.br/ojs/index.php/rbe/article/view/7/6064>> Acesso em: 22 mar 2022.

**Музыкальная архитектоника  
повести А.Чехова “Скучная  
история”**

---

***Musical architectonics of A.  
Chekhov’s novel “A boring story”***

---

***Arquitetura musical da novela de A.  
Tchékhov “Uma história enfadonha”***

Autora: Elena Vasilevich  
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil  
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22  
Publicação: Agosto de 2022  
Recebido em: 09/07/2022  
Aceito: 20/08/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.200279>

VASILEVICH, Elena.  
*Музыкальная архитектоника повести  
А.Чехова “Скучная история”.*  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 184-204.



# Музыкальная архитектоника повести А.Чехова “Скучная история”

Elena Vasilevich\*

**Резюме:** В статье представлен анализ музыкального подтекста рассказа Чехова «Скучная история». С этой позиции рассматриваются две композиционные линии, «минорная» и «мажорная», вступление, развитие, кульминация и завершение каждой из них, их взаимосвязь, вариации, повторы, изменения ритма и напряжения, а также прослеживаются сочетания их с лексическими элементами текста и делается вывод о том, что музыкальная архитектура как средство подтекста является важным ключом к пониманию авторского замысла.

**Abstract:** The article presents an analysis of the musical subtext of Chekhov's novel "A Boring Story". From this position, two compositional lines, "minor" and "major", the introduction, development, culmination and completion of each of them, their interconnection, variations, repetitions, changes in rhythm and tension are considered, as well as combinations of musical and lexical elements of the text are traced and made conclusion that musical architectonics as a means of subtext is an important key to understanding the author's intention.

**Resumo:** O artigo apresenta uma análise do subtexto musical da novela "Uma história enfadonha", de Tchekhov. A partir desta posição, são consideradas duas linhas composicionais, "menor" e "maior", a introdução, desenvolvimento, culminação e finalização de cada uma delas, sua interligação, variações, repetições, mudanças de ritmo e tensão, bem como combinações de elementos lexicais do texto são traçados e se conclui que a arquitetônica musical como meio de subtexto é uma chave importante para a compreensão da intenção do autor.

**Ключевые слова:** Чехов; Скучная история; Музыкальные элементы

**Keywords:** Chekhov, "A Boring Story", Musical elements

**Palavras-chave:** Tchekhov; "Uma história enfadonha"; Conotações musicais



**Корректуру я читаю не для того, чтобы исправлять внешность рассказа; обыкновенно в ней я заканчиваю рассказ и исправляю его, так сказать, с музыкальной стороны.**

**Антон Чехов**

**Т**ема музыки в произведениях Чехова неисчерпаема, к ней неоднократно обращались и ученые, и писатели, и режиссеры, и музыканты. Чаще всего, в этой связи, исследовалась чеховская драматургия, однако, есть работы, посвященные этой теме и в прозе писателя. В них анализируется как роль музыки в его биографии, в том числе, его взаимоотношения с композиторами П. Чайковским и С.Рахманиновым, так и в творчестве, отмечается ее влияние на уровнях лексики, семантики и композиции.

Е. Балабанович в своей книге «Дом в Кудрине» в главе «Музыка в доме Чехова»<sup>1</sup> подробно рассматривает взаимоотношения писателя с композиторами, а в книге «Чехов и Чайковский»<sup>2</sup> выделяет следующие аспекты музыкальности художественного произведения: язык, особое внимание к звуковым образам, музыкальность композиции, общая лирическая интонация. В.Катаев замечает, что Чехов - художник-музыкант, активно пользуется такими приемами музыкальной композиции, как повтор и проведение темы через разные голоса-инструменты. (КАТАЕВ, 1973). Андре Моруа пишет: «Любая пьеса

\* Университет Сан-Паулу. Закончила аспирантуру и защитила диссертацию по творчеству А. Чехова на кафедре русистики филологического факультета. Училась на филологическом факультете и в магистратуре на филологическом факультете Ленинградского государственного университета. Работала архивариусом и экскурсоводом в доме-музее Чехова в Ялте.

1 БАЛАБАНОВИЧ, Е. Дом в Кудрине. Москва: Московский рабочий, 1961.

2 БАЛАБАНОВИЧ, Е. Чехов и Чайковский. Москва: Московский рабочий, 1975.

Чехова подобна музыкальному произведению. Создается впечатление, что в свой театр он пытался перенести ощущение нежности, воздушной легкости, меланхолической и хрупкой красоты”.<sup>3</sup>

Дмитрий Шостакович считал чеховские произведения созданными по музыкальным законам, так, например, форма построения «Черного монаха» – сонатная. Композитор отметил в рассказе вступление, экспозицию с главной и побочными партиями, разработку и т.д.<sup>4</sup> Нередко отмечалось сходство и с Чайковским: “Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего”<sup>5</sup> – писал В. Мейерхольд А. Чехову 8 мая 1904 г.

Страницы чеховских рассказов и пьес буквально пронизаны названиями музыкальных инструментов, жанров, произведений, композиторов, певцов. Музыкальная тематика звучит нередко и в названиях рассказов («Контрабас и флейта», «Певчие», «Роман с контрабасом», «Свирель», «Скрипка Ротшильда»). Герои поют, играют на рояле, скрипке, виолончели, гармонике, гитаре, арфе, звучат колокола, одинокие свирели и большие оркестры. Часто звуки (как, например, звук лопнувшей струны в «Вишневом саде») или музыкальные инструменты становятся символами, а музыка создает атмосферу, заряжает эмоциями, заостряет внимание читателя на определенных моментах текста, проходя параллельно тексту создает композицию («Скрипка Ротшильда», «Ионыч», «Рассказ неизвестного человека» и множество других). О музыкальности стиля Чехова пишет в Л.Громов, обращая внимание на термин «контрапункт», как обобщающее, символическое понятие - столкновения противоречий в жизни персонажа и «полифоничность» художественного мышления писателя.<sup>6</sup> Л. Громов считает, что музыкаль-

---

<sup>3</sup> <http://lib.ru/MORUA/portrait.txt>

<sup>4</sup> <http://tapirr.livejournal.com/1016995.h>

<sup>5</sup> [http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/letters/#\\_Toc158669505](http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/letters/#_Toc158669505)

<sup>6</sup> <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/gromov-v-tvorcheskoj-laboratorii/osobennosti-3.htm>

ность Чехова, прежде всего – художественная манера изображения действительности, жизни с ее «мажорными» и «минорными» сторонами, а, также, подчеркивает ее связь с композицией литературного произведения, если все идейные компоненты находятся в гармонии с образностью, стилистикой, в полном соответствии с авторским замыслом.<sup>7</sup>

В жизни и самого А.П. Чехова музыка с самого детства занимала важное место – отец его играл на скрипке, Антон и его братья, будучи детьми, пели в церковном хоре, в доме постоянно звучало фортепьяно, устраивались музыкальные вечера. Музыка не просто сопровождала его в течение жизни, она была для писателя вдохновением, высшим проявлением духа, иногда даже силой, обладающей большей возможностью изображения и передачи самых глубинных счастливых или трагичных моментов, по сравнению с языком.

Известно, что Чехов был знаком со многими композиторами, но любимым неизменно оставался П. Чайковский, чью музыку он слушал еще живя в Таганроге. Чайковский также оценил чеховский талант – рассказ «Мирыне» («Письмо») произвел на композитора настолько сильное впечатление, что, по собственному его признанию, он перечитал его дважды подряд и написал восторженное письмо автору, к сожалению, не дошедшее до адресата. В 1890-ом году вышел в свет сборник рассказов Чехова «Хмурые люди», посвященный Петру Ильичу Чайковскому, в котором «Скучная история» занимает центральное место. Мысль об этом посвящении возникла у Чехова в доме брата композитора, Модеста Ильича, где писатель и композитор зимой 1888 года познакомились лично. Во время одной из последующих встреч была задумана и общая работа – Чехов должен был сочинить либретто к будущей опере Чайковского «Бэлла» по мотивам «Героя нашего времени» Лермонтова. К сожалению, планам не суждено было сбыться. Само посвя-

<sup>7</sup> <http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/gromov-realizm-chehova/chehov-i-sovremenniki.htm>

щение сборника рассказов композитору уже заставляет более пристально взглянуть на музыкальный подтекст включенных в него текстов.

Несомненно можно говорить о том, что музыкальное начало сказывается, в целом, в самой композиции «Скучной истории» – ритме, мелодии языка, повторах, варьировании тем, а также в особом внимании к звуковым образам, сонорике, символике, создании образов героев, лирической атмосфере некоторых фрагментов. Элементы его являются знаками, сигналами, воздействующими на подсознание, интуицию читателя, добавляя дополнительный смысл, то есть, создавая подтекст произведения.

В записках старого профессора прослеживаются две попеременно звучащие линии – текущего времени и воспоминаний. Они отличаются тоном, ритмом, настроением, лексикой, отношением к тем или иным событиям, смысловым значением символов.<sup>8</sup> Записи текущего времени умирающего героя, с его раздражением, страданием, уходом от реальности в длинные, скучные размышления и абстрактные идеи, медленное подробное повествование – линия «минорная» (тема смерти) прерывается вдохновенными, насыщенными яркими образами, эмоциональными воспоминаниями – линией «мажорной» (тема жизни). Это и лирика эпизода в семинарском саду, и вдохновенный, эпический, победоносный фрагмент лекции профессора, и, наполненные нежностью, воспоминания о домашних уютных обедах, любовной записке будущей жене и маленьких детях.

Каждая из композиционных линий имеет свое вступление, развитие, кульминацию и завершение.

Повесть состоит из шести глав. Хронотоп формируется не делением на главы, а тремя композиционными фрагментами – в Москве, что составляет три главы (40 стр.),

---

<sup>8</sup> Подробнее о композиции, символике, персонажах и т.д. VASILEVICH, E. composição da novela 'Uma novela enfadonha' de Antón Tchêkhov Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-17092018-161317/pt-br.php> и в статье ВАСИЛЕВИЧ Е. Хронотоп повести А. Чехова «Скучная история». In: *RUS (São Paulo)*, 5(5), 19-36.

на даче – две главы (13 стр.) и в Харькове – всего одну (6 стр.). В одном из писем Чехов замечает, что его герой, профессор, попал в заколдованный круг. Так и композиция словно движется по кругу, точнее, по спирали, постоянно возвращаясь к тем же темам, событиям, образам, персонажам. Однако, с каждым временным и пространственным фрагментом, с новым витком спирали события сжимаются, становятся короче, что подчеркивается лексически – в первом фрагменте герой ходит пешком, во втором появляется шарабан, в третьем – поезд. Время словно убыстряется, усиливая впечатление, что остается его все меньше и меньше. Так, в первом фрагменте Николай Степанович дает себе полгода жизни, во втором – три месяца, а в третьем – он ожидает смерти в любой момент.

Каждая из глав начинается рассказом о родных и знакомых, с мыслей-рассуждений профессора, затем следует описание какого-либо ежедневно повторяющегося события и заканчивается болезненным истерическим взрывом, после которого – следующая глава. Переход между ними – пауза, музыкальная тишина, напоминающая паузы в драматургических произведениях Чехова.

Начинаются записки вступлением – герой представляет самого себя в третьем лице. И далее на протяжении первых трех глав описывается один длинный, зимний день. Всего одного дня достаточно, чтобы представить ежедневную, повторяющуюся рутину, скучную и ставшую бессмысленной. Николай Степанович рассказывает о себе, о своем распорядке – ночь, утро, день, вечер, снова ночь, рассказывает о своей семье, коллегах, университете, пространно рассуждает о театре, женщинах. Лексикой этих глав подчеркивается замедленность, незначительность, однообразность событий и скука, поселившаяся в душе профессора: “машинально, без всякого интереса, неподвижно, из угла в угол, чахоточные липы и т.д.”.

На протяжении записок темы, диалоги постоянно варьируются, повторяются как внутри каждого композиционного фрагмента, так и переходят из одного в другой. Один из основных символов того заколдованного круга, в котором находится профессор, является бессонница – состояние полусна-полуяви, полужизни-полусмерти. Этот символ проходит лейтмотивом через всю повесть, начиная с первых страниц, всегда параллельно мыслям о смерти, постепенно полностью заполняя пространство к концу текста. Так, первая глава начинается и заканчивается бессонницей. “Что касается моего теперешнего образа жизни, то прежде всего я должен отметить бессонницу, которою страдаю в последнее время.”<sup>9</sup> “От бессонницы и вследствие напряженной борьбы с возрастающей слабостью, со мной происходит нечто странное”.<sup>10</sup> Во второй главе герой снова возвращается к ней в последнем эпизоде: “... мне кажется, что уже ночь и что уже начинается моя проклятая бессонница.”<sup>11</sup> Появляется слово бессонница и в конце третьей главы, так же аккомпанируя мысли о смерти, но, на этот раз, оно выделено особо: с одной стороны – тире (в бразильском переводе отсутствующее: “*Em seguida, a insônia...*”<sup>12</sup>), с другой – троеточием. Главное же, оно находится в сильной позиции текста – заключено в отдельный последний абзац, и является последним словом третьей главы и первого композиционного фрагмента, что означает особый авторский сигнал – символическое значение состояния, напоминающего о вечном покое, как будто застывшего между жизнью и смертью. Замыкается круг – длинный день начинается и заканчивается бессонницей: “А потом – бессонница”.<sup>13</sup> Однокурсник писателя Г. Россолимо, знаменитый российский невропатолог вспоминал, что

---

9 ЧЕХОВ, А. Собрание сочинений и писем в 30 томах, Москва: Наука, т.7, 1977, с. 252

10 Ibid, p.264

11 Ibid, p.280

12 ТЧЕКHOV, A. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.159

13 ЧЕХОВ, op.cit., p.291

Чехов, “заканчивая абзац или главу, особенно старательно подбирает последние слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложения”.<sup>14</sup>

Почти дословно повторяются и другие мотивы. Так, например, в начале первой главы герой пишет: “...я вздрагиваю, точно в висок жалит меня пчела. Подобные мысли о детях отравляют меня.”<sup>15</sup> А в конце первой главы: “Я хочу прокричать, что я отравлен; новые мысли, каких не знал я раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты”.<sup>16</sup>

Можно также заметить, что в некоторых эпизодах, там, где вечное ближе всего подходит к кратковременному, конечному, трагичность мысли усиливает музыкальность ритма. “Покрыто ли небо тучами или сияют на нем луна и звезды, я всякий раз, возвращаясь, гляжу на него и думаю о том, что скоро меня возьмет смерть.”<sup>17</sup>

В обозначенном нами втором композиционном фрагменте герой переезжает на дачу. Первая фраза четвертой главы, выделенная в отдельный абзац, казалось бы, наполнена надеждой, обновлением. “Наступает лето, и жизнь меняется.”<sup>18</sup> Это же настроение подчеркивают вдруг появившиеся в ахроматической палитре текста «веселенькие» цвета – голубые обои и книги в желтых обложках, эпитеты шутливо, прекрасное. Однако, очень скоро читатель замечает, что, словно в нарастающем темпе, перед нами разворачиваются в том же порядке, что и в предыдущих главах, те же события, один за другим появляются все те же основные персонажи, звучат параллельные первым главам диалоги. Вскользь Николай Степанович напоминает о своем «имени», затем о бессоннице и подробно описывает свой распорядок дня. Далее идут тяжеловесные рассуждения о литературе и критике.

<sup>14</sup> <http://chegov-lit.ru/chegov/vospominaniya/rossolimo.htm>

<sup>15</sup> ЧЕХОВ, *op.cit.*, p. 257

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 264

<sup>17</sup> *Ibid*, p.291

<sup>18</sup> *Ibidem*

И снова - обед, на котором, помимо героя, присутствуют жена, Лиза и Гнеккер. После обеда Николай Степанович, как и в первой главе, курит трубку у себя в комнате, входит жена и начинает разговор о Гнеккере, отпускает неприятные реплики в адрес Кати, у Николая Степановича начинается болезненный припадок. Вторая часть четвертой главы посвящена Кате, разговор с ней, появление Михаила Федоровича, такой же, как и зимой, ужин, с той же едой, с теми же колодами карт и с тем же злословием. События четвертой главы в точности повторяют события первых трех. «Веселенькие» цвета заменяет унылая серость шляпы Петра Игнатьевича. Появившиеся в начале главы свежие легкие ноты исчезают, и снова звучит все та же монотонная музыка, но темп ее становится быстрее и напряженнее. Недовольство Николая Степановича превращается в ненависть, жалобы жены в слезы, апатия Кати в раздражение. Ухудшается и физическое состояние профессора – теперь у него уже не просто нервный срыв, а глубокий обморок, длящийся 2-3 часа.

Впервые в конце главы нет ни мыслей о смерти, ни сопутствующей им бессонницы, ни истерики. Вместо этого усиливающееся постепенно напряжение переходит в тяжелейшее психологическое состояние, которому посвящена пятая глава, «воробьиная ночь». В ней отсутствуют описания однообразных событий, отсутствуют рассуждения. Герой не способен логически мыслить, так как фокус его внимания переключается на непонятные ему ощущения, он полностью концентрируется на своем физическом состоянии. Кроме того, что действие происходит ночью, т.е. бессонница у героя в прямом физическом смысле, вся пятая глава концентрирует ее символический смысл – не просто мысль о смерти, а непреходящее ощущение ужаса от того, что смерть совсем рядом, буквально заполняет пространство. Само слово бессонница снова звучит в тексте, как отражение общего состояния Николая Степановича, как ответ на вопрос, что происходит. "...Что вы сейчас делаете? – Ничего... Бессонница."<sup>19</sup>

---

19 Ibidem



Ощущение иррационального ужаса, переживаемое Николаем Степановичем, удивительным образом, охватывает сразу всех – и его самого, и жену, и Лизу, и Катю. Зловещая атмосфера, созданная автором, передается и читателю. Пятая глава противопоставлена всей остальной повести – и по основной позиции, с которой ведется повествование (только ощущения, чувства), и по настроению, и по ритму, и по лексике. По законам жанра мистики атмосфера необъяснимого ужаса нагнетается: “Мне почему-то кажется, что я сейчас внезапно умру...”<sup>20</sup>

Жутко. Закрываю окно и бегу к постели. Щупаю у себя пульс и, не найдя на руке, ищу его в висках, потом в подбородке и опять на руке, и всё это у меня холодно, склизко от пота. Дыхание становится всё чаще и чаще, тело дрожит, все внутренности в движении, на лице и на лысине такое ощущение, как будто на них садится паутина. (...) Боже мой, как страшно! Выпил бы еще воды, но уж страшно открыть глаза и боюсь поднять голову. Ужас у меня безотчетный, животный, и я никак не могу понять, отчего мне страшно: оттого ли, что хочется жить, или оттого, что меня ждет новая, еще неизведанная боль?<sup>21</sup>

Настроению соответствует и лексика: страшные, ужас, зловещее зарево, вой собак, крик сов, мучительно. Многочисленные неопределенные местоимения добавляют загадочности. Португальское “alguem”, “quem é”, к сожалению, не передает ту отрывистость, с которой звучат русские «**не то, не то**», повторяющиеся «**опять... опять**» «**кто-то, что-то**» и созвучное с ними «**кто там**», вызывающие ассоциацию с учащенными ударами сердца, заставляя читателя почти физически, подсознательно переживать те же, что и у героев, эмоции.

Наверху за потолком **кто-то не то** стонет, **не то** смеется...

Прислушиваюсь. Немного погодя на лестнице раздаются шаги. **Кто-то** торопливо идет вниз, потом опять вверх. Через минуту шаги

---

<sup>20</sup> Ibid, p.300

<sup>21</sup> Ibid, p..301

опягь раздаются внизу: **кто-то** останавливается около моей двери

и прислушивается.

"-- **Кто там?** -- кричу я..."<sup>22</sup>

Время почти останавливается, замирает: "Тишина мертвая, такая тишина, что, как выразился какой-то писатель, даже в ушах звенит. Время идет медленно, полосы лунного света на подоконнике не меняют своего положения, точно застыли..."<sup>23</sup> И словно на контрасте с тишиной и неподвижностью природы и времени охваченные ужасом герои, с помощью суеты, звуков, слез пытаются разорвать эту неподвижность мертвенного покоя, ускорить замеревшее время.

Перебивающийся ритм создается краткими фразами диалогов, многочисленными восклицаниями и вопросами: "Что делать? Позвать семью? – Да помоги же ей, помоги! – умоляет жена. – Сделай что-нибудь!" (...) "– Ах, боже мой... ах, боже мой! – бормочет она, жмурясь от нашей свечи. – Не могу, не могу..."<sup>24</sup>

Логика и разум становятся бессильны, никто не может понять, что с ними происходит. Заканчивается пятая глава тревожной и грустной нотой. После намека Николая Степановича о его скорой смерти Катин голос **понижается на целую октаву**. По нашему мнению, эта «музыкальная» деталь в корне противоречит тому мнению, которое сложилось у подавляющего большинства исследователей о Кате, считающих ее бесчувственной, неспособной понять, что творится на душе Николая Степановича. Наоборот, именно в этот момент она все понимает – **понижение голоса на целую октаву** – говорящая музыкальная деталь. В ужасе, растерянности, услышав в намеке то, чего боится больше всего, она выкрикивает первое, что приходит в голову и убегает.

---

22 Ibidem

23 Ibid, p.303

24 Ibid, p.302

Контраст «воробьиной ночи», безвременья и мечущихся в ужасе людей, эмоциональный накал, необъяснимый, мистический страх смерти доходят до предела, до самой высокой ноты. Все другое – логическое, умозрительное исчезает. Природа окончательно побеждает человека, властвует над ним, неспособным почувствовать гармонию с ней, осознать себя как ее часть.

Пятая глава по многим стилистическим средствам резко выделяется на фоне всей повести, она не только построена на контрастах – красоты и ужаса, тени и света, одиночества и близости, покоя и паники, но и плотно насыщена символами. Несомненно, это кульминационный центр, и то, что кульминация повести представляет собой доходящие до крайней степени остроты человеческие ощущения, без какого-либо рационального мышления, на фоне абсолютного покоя и безмятежной, равнодушной красоты природы говорит о том, что именно в этом противоречии и кроется основная мысль всего произведения.

Шестая глава (и третий композиционный фрагмент) отчетливо делится на две части. Первая из них, делая новый виток, стилистически и семантически возвращает нас к настроению, мотиву первых глав – монотонно звучат те же темы на фоне полной душевной отрешенности. Герой уже не понимает ночь ли, день ли, впервые в главе не звучит слово бессонница, она заполняет собой все время и все пространство, слова уже не нужны. Доминирует звук бьющих часов, час за часом, олицетворяя неумолимую победу времени над человеком, словно этими звуками и заканчивается музыка жизни. Но внезапно появляется Катя, и замедляющийся темп мгновенно превращается в эмоциональный накал «воробьиной ночи». Меняется лексика, ритм, что-то падает, снова звучат отрывистые вопросы и восклицания, паузы. Снова мы наблюдаем, помимо многочисленных троеточий, тире и лексические повторы – так же, как и в пятой главе появляются кто там, полы халата, лестница, Катина бледность, черное платье.

В четвертой главе: “— Кто там? — кричу я.”<sup>25</sup> (...) “По ступеням лестницы прыгают светлые пятна от ее свечи, дрожат наши длинные тени, ноги мои путаются в полах халата, я задыхаюсь, и мне кажется, что за мной что-то гонится и хочет схватить меня за спину”.<sup>26</sup> “Я отворяю окно, и мне кажется, что я вижу сон: под окном, прижавшись к стене, стоит женщина в черном платье, ярко освещенная луной, и смотрит на меня большими глазами. Лицо ее бледно, строго и фантастично от луны, как мраморное, подбородок дрожит”.<sup>27</sup>

И в пятой главе: “— Кто там? Войдите! Дверь отворяется, и я, удивленный, делаю шаг назад и спешу запахнуть полы своего халата. Передо мной стоит Катя. — Здравствуйте, — говорит она, тяжело дыша от ходьбы по лестнице. — Не ожидали? Я тоже... тоже сюда приехала”.<sup>28</sup> “... Черное платье в последний раз мелькнуло...”<sup>29</sup>

И снова повтор - возвращение к концу пятой главы — прощание, Катя уходит. “И она уходит так быстро, что я не успеваю даже сказать ей прощай.”<sup>30</sup> Заканчивается последняя глава самой щемящей и лирической нотой. Уходит Катя, как уходит и сама жизнь. “Нет, не оглянулась. Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги... Прощай, мое сокровище!”<sup>31</sup>

В одном из писем Чехов замечает: “Так, мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести”.<sup>32</sup> В последней главе повторяются не

---

25 Ibid, p. 301

26 Ibid, p.302

27 Ibid, p.303

28 Ibid, p.309

29 Ibid, p.310

30 Ibid, p.304

31 Ibid, p.310

32 <https://www.anton-chehov.info/pisma-za-1889-god-chast-9.html>

только темы и мотивы, звучащие в тексте, повторяются и ритмы, от монотонного и взволнованно-отрывистого до глубоко лиричного в своем трагизме.

Как мы проследили “минорная” линия развивается постепенно, периодически возвращаясь к прежним темам, достигая все большей напряженности к концу каждой главы, трагического накала в кульминационной «воробьиной ночи» и завершается лирическим аккордом. Однако параллельно ей звучит вторая тема – «мажорная», в скучновато-сухом тексте размышлений профессора появляются эмоциональные, наполненные нежностью, надеждой и вдохновением фрагменты-воспоминания, которые следуя авторским временным подсказкам складываются в хронологически целую жизнь профессора. Чтобы сравнить стилистику обеих линий приведем два отрывка - рассуждения Николая Степановича о современных студентах:

Если бы меня спросили, что мне не нравится в теперешних моих учениках, то я ответил бы на это не сразу и не много, но с достаточной определенностью. Недостатки их я знаю и мне поэтому нет надобности прибегать к туману общих мест. Мне не нравится, что они курят табак, употребляют спиртные напитки и поздно женятся; что они беспечны и часто равнодушны до такой степени, что терпят в своей среде голодающих и не платят долгов в общество вспомоществования студентам. Они не знают новых языков и неправильно выражаются по-русски; не дальше как вчера мой товарищ, гигиенист, жаловался мне, что ему приходится читать вдвое больше, так как они плохо знают физику и совершенно незнакомы с метеорологией.<sup>33</sup>

И его рассказ Кате о себе, юном семинаристе:

Бывало, гуляю я по нашему семинарскому саду... – рассказываю я. – Донесет ветер из какого-нибудь далекого кабака пиликанье гармоники и песню, или промчится мимо семинарского забора тройка с колоколами, и этого уже совершенно достаточно, чтобы чувство счастья вдруг наполнило не только грудь, но даже живот, ноги, руки... Слушаешь гармонику или за-

<sup>33</sup> Ibid, p.288

тихающие колокола, а сам воображаешь себя врачом и рисуешь картины – одна другой лучше.<sup>34</sup>

Во втором эпизоде помимо напевности ритма бросается в глаза музыкальная лексика в одном ассоциативном ряду с понятиями счастья и надежды. Развитие этой линии проходит от счастливых надежд юного семинариста и молодого отца семейства, через кульминацию описания лекции талантливого ученого и завершается рассказом о Катиной жизни. Чем более ранние по хронологии воспоминания, тем ярче контраст между двумя этими линиями “минорной” и “мажорной”, и, соответственно, в более поздние из них понемногу проникает звучание последнего мрачного периода жизни героя.

Стилистика наиболее хронологически позднего воспоминания – рассказа о Катиной жизни уже максимально приближена к текущему времени записок – исчезают эмоции, тон повествования становится все суше, рассуждения длиннее и умозрительнее. Однако в них вливается новая мелодия – Катина, кратко повторяющая все те же темы – “мажорную” ранних воспоминаний и “минорную” – тему крушения надежд и смерти в более поздних, растворяясь, наконец, в сухом профессорском письме. Можно сказать, возникает полифония двух голосов. Наречие времени «теперь» подводит итог прошлому героини и сводит обе линии в единую целую.

“Теперь Катя живет в полуверсте от меня...”<sup>35</sup>

Можно заметить, что Катин уход в конце записок (“Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги...”<sup>36</sup>) так же варьирует эпизод ее первого появления в тексте: “Бьет четвертый звонок, и я слышу знакомые шаги, шорох платья, милый голос...”<sup>37</sup>

---

34 Ibid, p.283

35 Ibid, p.273

36 Ibid, p.310

37 Ibid, p.208

Помимо самого построения музыкальные элементы присутствуют и на других уровнях - упоминание музыки становится изобразительным средством и находит отражение в лексике, употребленной в виде образов, эпитетов, сравнений:

шея, как у одной тургеневской героини, похожа на ручку контрабаса,

недостатки моего голоса, а он у меня сух, резок и певуч, как у ханжи.

запой у него под самым ухом Патти,

*...она не описывала, а воспевала*

а трагики поют куплеты...

Мы с вами поем из разных опер.

говорит бархатным басом

Кроме бархатного, баритонного смеха и хохота, похожего на гармонику,

В некоторых случаях при переводе музыкальная лексика заменяется синонимичной и подтекст теряется, так, например фраза «давайте сначала **споемся** относительно того, что такое диссертация»<sup>38</sup> звучит как “vamos acertar os ponteiros sobre o que é uma tese”.<sup>39</sup>

Отношение к музыке становится одним из значимых средств характеристики персонажей. И профессиональная формальность Лизы (тема разговора каждый раз повторяется, касается технических сторон исполнения и великих имен), и фальшивая, солидная деловитость Гнеккера, и плохо скрытое непонимание музыки женой Варей, и презрение к ней Петра Игнатъича ярко высвечивают и подчеркивают их основные качества и, наряду с другими деталями, позволяет создать целостные образы. Вот, например: “Барышни и Гнеккер говорят о фугах, контрапунктах, о певцах и пианистах, о Бахе и Брамсе, а жена, боясь, чтобы ее не заподозрили в музыкальном невежестве, сочувственно улыбается им и бормочет: «Это

---

38 Ibid, p.267

39 ТСНЕКНОВ, 2006, p.129-130.

прелестно... Неужели? Скажите...»<sup>40</sup> Или же: “Если Гнеккер и Лиза заводят при нем (Петре Игнатьевиче - прим. наше) речь о фугах и контрапунктах, о Брамсе и Бахе, то он скромно потупляет взоры и конфузится; ему стыдно, что в присутствии таких серьезных людей, как я и он, говорят о таких пошлостях.”<sup>41</sup>

И так же, как символы и некоторые темы, восприятие музыки у профессора прямо противоположно, в зависимости от того, упоминается она в воспоминаниях или в настоящем времени записок.

В тех сценах, где главный герой находится во власти реальной музыки, как в семинарском саду, или в тех, где она присутствует в виде эмоционального сравнения, как при чтении лекций, возникают, соответственно, реальная природа или яркий образ моря или птиц, свобода, смех, блеск глаз, бесконечность будущего в мечтах молодого семинариста, власть над временем гениального лектора. Кроме того, в этих же сценах, чувства и мысли передаются посредством лексики, не только музыкальной, но и обращенной и к другим видам искусств, словно окружающий мир расцветает, становится широким и многогранным. Таким образом, тема музыки смыкается с темой времени-пространства.

Хороший дирижер, передавая мысль композитора, делает сразу двадцать дел: читает партитуру, машет палочкой, следит за певцом, делает движение в сторону то барабана, то валторны и проч. То же самое и я, когда читаю.

Каждую минуту я должен иметь ловкость выхватывать из этого громадного материала самое важное и нужное и так же быстро, как течет моя речь, облекать свою мысль в такую форму, которая была бы доступна разумению гидры и возбуждала бы ее внимание, причем надо зорко следить, чтобы мысли передавались не по мере их накопления, а в известном порядке, необходимом для правильной компоновки картины, какую я хочу нарисовать. .. Пользуясь первым удобным слу-

---

40 ЧЕХОВ, 1977, p.278

41 Ibid, p.295



чаем, я говорю какой-нибудь каламбур. Все полтора лица широко улыбаются, глаза весело блестят, слышится ненадолго гул моря... Я тоже смеюсь. Внимание освежилось, и я могу продолжать.

Никакой спорт, никакие развлечения и игры никогда не доставляли мне такого наслаждения, как чтение лекций. Только на лекции я мог весь отдаваться страсти и понимал, что вдохновение не выдумка поэтов, а существует на самом деле. И я думаю, Геркулес после самого пикантного из своих подвигов не чувствовал такого сладостного изнеможения, какое переживал я всякий раз после лекций.<sup>42</sup>

Этот эпизод кульминационный - высшая точка всех сбывшихся надежд героя. Вдохновение, власть над временем и людьми позволяет Николаю Степановичу чувствовать себя не только ученым, но и музыкантом, художником и поэтом. В его сознании возникает совершенный образ античного героя. В настоящем же Николай Степанович не чувствует потребности в музыке, исчезли те эмоции и надежды, которые она вызывала. ... "По-прежнему в антрактах играет без всякой надобности музыка, прибавляющая к впечатлению, получаемому от пьесы, еще новое, непрошенное."<sup>43</sup>

И горько-ироничная случайная деталь гармоника разводит прошлое и настоящее по разным эмоциональным полюсам - прежде так вдохновлявшую его гармонику теперь напоминает неприятный Катин смех. "Донесет ветер из какого-нибудь далекого кабака пиликать гармоники... Слушаешь гармонику или затихающие колокола..."<sup>44</sup> "А Катя слушает и смеется. Хохот у нее какой-то странный: вдыхания быстро и ритмически правильно чередуются с выдыханиями - похоже на то, как будто она играет на гармонике - и на лице при этом смеются одни только ноздри".<sup>45</sup>

---

42 Ibid, p.262

43 Ibid, p.270

44 Ibid, p.283

45 Ibid, p.289

Несмотря на потерю музыкальной чувствительности Николай Степанович сохранил ее по отношению к звукам, многое он воспринимает именно посредством их – шагов, звонков, боя часов, кашля, шелеста платья, криков сов, воя собак и т.д. Можно сказать, что акустическое восприятие его значительно богаче, чем визуальное, красок, например, в его мире, практически, не существует, в то время как звуки для него все еще остаются связующим звеном со стремительно уходящей жизнью, являются знаком того, что он еще жив.

Люблю прислушиваться к звукам. То за две комнаты от меня быстро проговорит что-нибудь в бреду моя дочь Лиза, то жена пройдет через залу со свечой и непременно уронит коробку со спичками, то скрипнет рассыхающийся шкаф или неожиданно загудит горелка в лампе – и все эти звуки почему-то волнуют меня.<sup>46</sup>

Таким образом, мы рассмотрели “минорную” и “мажорную” линии – линии времени написания записок и воспоминаний, переплетающиеся темы и мотивы, частые варьирования, выраженные сменой ритмов, лексики, всю звуковую симфонию, составленную из различных музыкальных элементов, проникновения их в литературную основу и гармоничного их слияния.

Исходя из этого, можно говорить о музыкальности архитектуры повести «Скучная история». Как и композиция ее, так и усиление музыкальной нагрузки в некоторых эпизодах, свидетельствует о том, что зерно авторской идеи, чеховское ощущение жизни надо искать именно в этой эмоциональной, вдохновенной или трагичной сфере, в сфере необъяснимого, интуитивного, сопричастного общим законам природы, времени, истории, а не в области отвлеченных умозрительных размышлений и идей.

---

46 Ibid, p.254

## Ссылки

БАЛАБАНОВИЧ, Е. Чехов и Чайковский, Москва: Московский рабочий, 1975.

БАЛАБАНОВИЧ Е. Дом в Кудрине: Московский рабочий, 1961.

ВАСИЛЕВИЧ Е. Хронотоп повести А. Чехова «Скучная история». In: RUS (São Paulo), 5(5), 19-36.

ГРОМОВ, Л. Реализм А.П.Чехова второй половины 80 годов. Чехов и его современники-прозаики. Disponível: <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/gromov-realizm-chehova/chegov-i-sovremenniki.htm> Acesso em 8/6, 2022

ГРОМОВ, Л. В творческой лаборатории А. П. Чехова Disponível: <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/gromov-v-tvorcheskoj-laboratorii/osobennosti-3.htm>

КАТАЕВ В. Сложность простоты. Москва: Издательство Московского университета, 1998

МЕЙЕРХОЛЬД, В. Мейерхольд - А. Чехову 8 мая 1904 г. Disponível: [http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/letters/#\\_Точ158669505](http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/letters/#_Точ158669505) Acesso em 8/6, 2022

МОРУА, А. Литературные портреты. Disponível: <http://lib.ru/MORUA/portrait.txt> Acesso em 8/6, 2022

РОССОЛИМО, Г. Воспоминания о Чехове. Disponível: <http://chegov-lit.ru/chegov/vospominaniya/rossolimo.htm> Acesso em 8/6, 2022

ЧЕХОВ, А. Собрание сочинений и писем в 30 томах, Москва: Наука, т.7, с. 251-310, 1977.

ЧЕХОВ, А. Чехов – Соболевскому В., 20 ноября (2 декабря) 1897. Disponível: <http://chegov-lit.ru/chegov/letters/1897-1898/letter-2166.htm> Acesso em 8/6, 2022

ЧЕХОВ, А. Чехов – Плещееву, А., 24 сентября 1889. Disponível: <https://www.anton-chegov.info/pisma-za-1889-god-chast-9.html> Acesso em 8/6, 2022

ШОСТАКОВИЧ, Д. Воспоминания. Disponível: <http://tapirr.livejournal.com/1016995.html> Acesso em 8/6, 2022

TCHEKHOV, A. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2006.

VASILEVICH, E. *A composição da novela 'Uma novela enfadonha' de Antón Tchékhev* (Tese de Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2018. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-17092018-161317/pt-br.php>



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

## Chalámov e Tchékhev: a distância certa para narrar

---

### *Shalamov and Chekhov: the right distance to narrate*

Autor: Joaquim Ferreira Mendes Neto  
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil  
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22  
Publicação: Agosto de 2022  
Recebido: 24/05/2022  
Aceito: 30/06/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.198166>

MENDES NETO, Joaquim Ferreira.  
*Chalámov e Tchekhov: a distância certa para narrar.*  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 206-221



# Chalámov e Tchekhov: a distância certa para narrar

Joaquim Ferreira Mendes Neto\*

**Resumo:** Os *Contos de Kolimá* são considerados a obra máxima de Varlam Chalámov. Partindo de diálogos do escritor com *A ilha de Sacalina*, de Anton Tchekhov, e da leitura de Chalámov da prosa do século XIX, este artigo procura discutir alguns elementos formais do seu texto literário, tendo em vista a proposta de uma nova prosa do autor, a única possível para representar a experiência nos campos stalinistas. Na segunda parte, analisa-se duas narrativas, de Tchekhov e de Chalámov, com o foco nos narradores de seus contos e seus pontos de vista sobre as personagens. Além disso, busca-se mostrar, por meio da análise, que a experiência de Chalámov como testemunha do Gulag modifica estruturas narrativas em nome da representação literária.

**Abstract:** The *Tales of Kolyma* are considered Varlam Shalamov's greatest work. Based on the writer's dialogue with Anton Chekhov's *Sakhalin Island* and on Shalamov's reading of 19th century prose, this article discusses some formal elements of Shalamov's literary text with a view to presenting the new prose of the author, as the only possible way to represent the experience of the Stalinist camps. In the second part, two narratives, by Chekhov and Chalamov, are analyzed, focusing on the narrators of their stories and their points of view on the characters. In addition, the analysis seeks to show how Shalamov's experience as a witness to the Gulag modifies narrative structures in the name of literary representation.

**Palavras-chave:** *Contos de Kolimá*; Literatura do Gulag; Crítica humanista; Nova prosa

**Keywords:** *Tales of Kolyma*; Gulag literature; Humanist criticism; New prose

## Varlam Chalámov: diálogo, tradição e a nova prosa

**S**em dúvida, os *blatares*<sup>1</sup> são uma das grandes preocupações dos prisioneiros políticos no Gulag. Os estudos de Varlam Chalámov (1907-1982) nos *Ensaios sobre o mundo do crime* provam a insistência do autor em retratar esse grupo social como o conheceu em Kolimá. Em “A propósito de um equívoco da literatura”, o autor recorre a nomes da literatura mundial e russa para concluir que “o mundo do crime permanece, desde os tempos de Gutemberg até nossos dias, um livro fechado a sete selos, tanto para autores, quanto para leitores”.<sup>2</sup> Para Chalámov, todos os escritores “que abordaram esse seriíssimo tema trataram-no levemente”,<sup>3</sup> sob uma espécie de sedução pelo discurso desse grupo. Para descrevê-lo, Chalámov mobiliza uma discussão que vai além da representação do mundo do crime na literatura russa.

Seu diálogo inicial é com *Os miseráveis*, de Victor Hugo, romance com preocupações sociais, mas que acabou contribuindo com a visão romântica do mundo do crime; “o apelido ‘Jean Valjean’”, escreve Chalámov, “existe até hoje entre os bandidos”.<sup>4</sup> Já em “Na fé”, conto que abre esse conflito no primeiro ciclo de Kolimá, o baralho, “confeccionado com singular rapidez por mestres nesse negócio”, é feito “a partir de

\* Mestrando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Graduado em Letras com habilitação em Russo pela mesma instituição. Pesquisa: “Sob as leis do diabo: ‘escola negativa’ e a formação pelo mal em Contos de Kolimá, de Varlam Chalámov”, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). <http://lattes.cnpq.br/1647071140137521>; <https://orcid.org/0000-0003-1019-1376>; [micromegas@hotmail.com](mailto:micromegas@hotmail.com)

1 *Blatares*: presos comuns que seguem as leis da bandidagem no Gulag.

2 CHALÁMOV, Varlam. *Ensaios sobre o mundo do crime*. São Paulo: Editora 34, 2016a, p. 14.

3 CHALÁMOV, 2016a, p. 14.

4 CHALÁMOV, 2016a, p. 7

um volumezinho de Victor Hugo”.<sup>5</sup> O motivo do jogo de cartas, evocado pela frase de abertura de “A dama de espadas” e agora o principal passatempo dos *blatares* na prisão, aparece como um símbolo que rebaixa o século de Aleksandr Púchkin e caracteriza o universo social da bandidagem. Outro grande nome da literatura do século XIX, Nikolai Gógol, tem a silhueta grafada em uma cigarreira que é objeto de aposta nas jogatinas. Como moeda de troca dos jogos *blatares* estará um suéter de lã roubado do corpo esfaqueado do companheiro de trabalho do narrador, repetindo à maneira de Kolimá parte da trama de “O capote”. O jogo não só simboliza vida e morte nas relações entre os *fráieres* e os *blatares* como também revela a característica teatral dos criminosos comuns, que, segundo Chalámov, “brincam de guerra, encenam espetáculos de guerra, mas derramam sangue de verdade”.<sup>6</sup>

Depois de Hugo, Chalámov conclui que Dostoiévski também não conheceu criminosos como os do Gulag. O mundo do crime do *katorga* retratado por ele soa inverossímil ao escritor soviético: “Os personagens encarcerados de *Recordações da casa dos mortos*”, diz ele, “são pessoas tão ocasionais no crime quanto o próprio Aleksandr Petróvitch Goriantchikov”.<sup>7</sup> Anton Tchekhov teria se deparado com esse grupo quando esteve na Ilha de Sacalina, extremo oriente siberiano, mas ele não pôde “mais que abrir os braços, sorrir tristonho e apontar esse mundo com um gesto doce, mas insistente. Também ele o conheceu por Hugo”.<sup>8</sup> De fato, a presença de Púchkin e Gógol na abertura da epopeia de Chalámov parece dialogar com as primeiras impressões de Tchekhov durante sua viagem. Quando está próximo da ilha de Sacalina, o autor relata o encontro com contrabandistas orgulhosos, com histórias sobre assassina- tos; “o tempo todo me parecia”, escreve ele, “que nosso modo de vida russo é completamente estranho aos habitantes do Amur, que Púchkin e Gógol são incompreensíveis ali e, por isso, são

5 CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 26.

6 CHALÁMOV, Varlam. *A ressurreição do Lariço*. São Paulo: Editora 34, 2016b, p. 112.

7 CHALÁMOV, 2016a, p. 9.

8 CHALÁMOV, 2016a, p. 11.



desnecessários”.<sup>9</sup> Parte da atmosfera do espaço dos forçados já contaminava o olhar de Tchekhov naquele momento. No início de julho de 1890, a bordo do navio, Tchekhov inicia assim seu relato de viagem:

Aqui, o rio Amur é muito largo, o mar fica só a 27 verstas; o local é majestoso e bonito, mas as lembranças do passado dessa região, os relatos dos companheiros sobre o inverno atroz e sobre os não menos atroz costumes locais, a proximidade dos trabalhos forçados e o próprio aspecto da cidade desolada, deserta, tiram completamente a vontade de admirar a paisagem.<sup>10</sup>

Escrito entre 1891 e 1894, o início de *A ilha de Sacalina* revela a contradição do espaço por Tchekhov, que rapidamente contamina a paisagem exuberante do extremo oriente com a memória do local que abriga aqueles que foram varridos do continente. Tchekhov não foi a Sacalina nas condições de Chalámov, mas como um pesquisador, para chamar a atenção para a vida oculta daqueles cujo destino só se conhecia de ouvia falar. Mas sua viagem também transformou sua prosa; “depois de Sacalina”, diz Chalámov, Tchekhov “não escreveu um único conto engraçado”.<sup>11</sup> A ilha de Sacalina daria ao período soviético a dicotomia “ilha” e “continente” ou “ilha” e “Terra Grande”, um famoso par de topônimos para se referir a regiões do Gulag. Em *A ressurreição do lariço*, Chalámov explica a sua origem:

[...] as partes centrais da Rússia eram chamadas de “continente”, apesar de Kolimá não ser uma ilha, mas uma região da península de Tchukotchka: o linguajar de Sacalina, o despacho de pessoas em barcos, uma viagem marítima que durava dias, tudo isso criava a ilusão de uma ilha. Só que, psicologicamente, estava longe de parecer uma ilusão. Kolimá era uma ilha. Saindo de lá, retornávamos ao “continente”, a “Terra Grande”.<sup>12</sup>

9 TCHEKHOV, ANTON. *A ilha de Sacalina*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 17.

10 Ibid. p. 15.

11 CHALÁMOV, Varlam. *Cadernos de anotações III*. Disponível em: <https://shalamov.ru/library/23/18.html> Acesso em outubro de 2021. Tradução nossa.

12 CHALÁMOV, 2016b, p. 253.

Chalámov não aprofunda seu diálogo com Tchekhov nos *Contos*. Depois de Kolimá, o escritor soviético está em busca de uma estética para contar a sua experiência, uma nova prosa que desse conta da vida nos campos stalinistas, mas, além da *Ilha de Sacalina*, existem outros pontos que aproximam os dois autores. Apesar da preferência pela prosa profética de Dostoiévski, ao fim da pena, Chalámov lê e relê a obra de Tchekhov “em profundidade, dando especial ênfase não apenas à sua viagem a Sacalina (o que, em essência, é compreensível), mas também à forma de suas histórias”.<sup>13</sup> Na primeira metade da década de 1950, o pós-kolimano busca entender as motivações da viagem do escritor, seus aspectos éticos, mas é também nesse período que Chalámov escreve seus primeiros contos: “De noite”, “Apóstolo Paulo”, “O encantador de serpentes”. Nesse período troca cartas com Boris Pasternak (em parte o responsável pelo reingresso do escritor nos círculos literários soviéticos), nas quais Chalámov já revela traços do que viria a ser sua “nova prosa”. Entre a luta contra os excessos do conto e o elogio à obra memorialista de Aleksandr Herzen, Chalámov escreve:

[...] a forma desses contos, os nossos e os traduzidos, que conheci por toda a minha vida, não me parece ideal. E eu não gostaria de escrever histórias como Tchekhov, como Henry, como Hemingway. A prosa do conto deve ser seca e rigorosa, com um uso muito cuidadoso de metáforas, sem qualquer desvio. O movimento do conto deve ser rápido.<sup>14</sup>

Para Chalámov, a leitura atenta da tradição revelava principalmente o que devia ser deixado de lado para compor seus contos. Já em “Sobre minha prosa”, parte de uma carta de Chalámov a Irina Sirotínskaia, o escritor declara que sua prosa representa “uma luta consciente e bem-sucedida com aquilo que se chama de gênero conto”; se nunca pensou em escrever romances, “por dezenas de anos”<sup>15</sup> essa forma simples sempre esteve em seu horizonte artístico. Na mesma carta, tratada

13 ESSIPOV, Valéri. «Не так мне хотелось бы писать рассказы, как Чехов...». Disponível em: <https://shalamov.ru/en/research/422/#n5>. Acesso em janeiro de 2022. Tradução nossa.

14 Ibid.

15 CHALÁMOV, 2016b, p. 299.

pela crítica como um de seus manifestos, ao definir sua prosa, Chalamov usa uma metáfora muscular, “cada conto meu”, diz ele, “é uma bofetada no stalinismo”.<sup>16</sup>

Em 1971, dois anos antes de terminar os ciclos de Kolimá e tendo já definido seu modelo estético, as anotações sobre Tchekhov nos seus cadernos revelam uma rejeição da representação totalizante do mundo: “Tchekhov foi um grande inovador, que mudou a literatura de seu tempo, enquanto um escritor como Tolstói destruía as tradições literárias e ingenuamente tentava mudar o próprio tempo, a vida – a eterna doença da literatura russa”.<sup>17</sup>

Tchekhov é mais citado, em seus cadernos, do que qualquer outro autor russo.<sup>18</sup> O excerto trata de um aspecto fundamental para Chalamov: a prosa do século XIX não daria conta da experiência do seu século, tampouco o humanismo de Tolstói teria impedido as tragédias do seu povo no século XX. Para Chalamov, *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak, seria o último grande romance nos moldes da prosa oitocentista, e por isso já enformaria em si contradições no modo de representar a realidade.

Ainda assim, por mais que construa a sua poética com base na negação da representação do século anterior, a prosa de Chalamov está muito ligada e é comumente associada à tradição realista do século XIX, retomando o gênero dos grandes contistas russos, mas intrinsecamente relacionada com a experiência pessoal e histórica do século XX. A nova prosa que Chalamov propõe, que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva, segundo Elena Volkova, encerra, “antes de tudo, o conflito entre a autenticidade do que viu e experimentou e as possibilidades e o direito de implementá-lo”.<sup>19</sup> Essa questão parece estar presente mesmo no tratamento dos gêneros literários. Ao contrário do ensaio (*ôtcherk*) de Tchekhov sobre a ilha de

---

16 CHALÁMOV, 2016b, p. 298.

17 CHALÁMOV, Varlam. *Cadernos de anotações III*. Disponível em: <https://shalamov.ru/library/23/18.html>. Acesso em outubro de 2021. Tradução nossa.

18 Ibid.

19 VOLKOVA, Elena. *Эстетика прозаических текстов В. Шаламова*. Disponível em: <https://shalamov.ru/research/104/2.html>. Acesso em outubro de 2021. Tradução nossa.

Sacalina, Chalámov constrói seus contos num “espiralado de temáticas”,<sup>20</sup> como apontou Irina Sirotínskaia, que repetem motivos e fragmentam a experiência em Kolimá, pensando no leitor do seu século. Também está nesse espiralado a mistura de gêneros literários, como o ensaio (*ôtcherk*), gênero épico menor, que dá título ao quarto ciclo e é usado para o estudo etnográfico do mundo do crime no Gulag, mas que aparece também durante os contos.

Sobre o tema e os limites para contá-lo, o próprio autor deixa explícito que há contos como “Pela neve”, sem trama ou ação próprias dos contos tradicionais, algo próximo de um conselho de Tchekhov ao seu irmão mais velho, Aleksandr Tchekhov, que diz muito sobre seus próprios contos: “Pega alguma coisa da vida, de todos os dias, sem trama e sem final”.<sup>21</sup> Muito diferente do modelo causal, da unidade de efeito preconizada por Edgar Allan Poe na *Filosofia da composição*, de 1846, a proposta de Chalámov para cada conto é também descrever o cotidiano, sem alarde mesmo diante da morte de um companheiro, mas que por isso causa estranhamento no leitor. À semelhança dos contos de Tchekhov, de maneira geral, em Chalámov o tom é baixo, e não há mudança alguma mesmo diante de um corriqueiro espancamento; o tom está de acordo com o espaço pervertido aos moldes de uma épica do homem reduzido a condições sub-humanas. A “coisa que estala”<sup>22</sup> nos contos de Chalámov, como diz Cortázar sobre o estranhamento do cotidiano representado por Katherine Mansfield e Tchekhov, é a aceitação passiva e natural por todos diante da harmonia diabólica do campo, a qual é impossível ir contra.

O leitor se torna parte fundamental das preocupações do autor. Chalámov se considera herdeiro das experiências modernistas de início do século, o som e sentido simbolistas, a diluição dos limites entre gêneros literários.<sup>23</sup> Já o conteúdo,

---

20 CHALÁMOV, 2015, p. 11.

21 TCHEKHOV, Anton. *Sem trama e sem final: 99 conselhos de escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 41.

22 CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 153.

23 SILVA, Andrea Zeppini Menezes da. *O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de*

o que se torna importante para a nova prosa e para o novo leitor é a sensação física dos acontecimentos, a precisão determinada pela experiência do artista. A leitura de Chalamov da experiência em declínio dos autores de ficção em seu século é semelhante à de Walter Benjamin no ensaio “O narrador”, de 1936. Segundo Chalamov, “a pouca experiência pessoal do autor não pode ser disfarçada pela arte”,<sup>24</sup> o que faz com que o artista invente conflitos artificiais para um leitor que não encontrará correspondência a partir de suas próprias experiências. Daí surge a questão fundamental para a sua nova proposta: sua prosa foi “sofrida como documento”.<sup>25</sup>

O tema do mal atravessa todos os contos de Chalamov, do início ao fim dos ciclos, e, de forma reducionista, está em cada ponto final de sua epopeia. A sentença “lembrar do mal antes do bem” não só distancia Chalamov, como ele diz, da literatura humanista do século XIX como revela o substrato filosófico por trás de cada conto; a sua literatura pergunta, diante dos episódios narrados, *o que é o homem?* para o leitor. Para alcançar tais fins, Chalamov rejeita alguns dos preceitos básicos da tradição literária; como a construção de um passado para as personagens e descrições detalhadas tanto da psicologia quanto do espaço, o que, para ele, “torna-se um obstáculo à compreensão da ideia do autor”.<sup>26</sup> A personagem esférica, complexa, é deixada de lado em nome da economia da forma e da veiculação do conteúdo. O leitor contemporâneo não mais “necessita de um retrato exterior detalhado, não necessita do desenvolvimento tradicional do enredo”.<sup>27</sup> A seguir, trata-se de um desses aspectos de forma comparativa.

---

*Varlam Chalamov*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

24 CHALÁMOV, Varlam. *O artista da pá*. São Paulo: Editora 34, 2016c, p. 389.

25 CHALÁMOV, 2016c, p. 408.

26 CHALÁMOV, 2016c, p. 391.

27 CHALÁMOV, 2016c, p. 392.

## Contar, mostrar: a distância certa para narrar

Nas correspondências de Tchekhov há discussões que atravessaram a literatura e estão sempre sendo renovadas pela crítica e pelos escritores. Uma delas, que surge através do contato do escritor com Maria V. Kisseliova, nasce da insatisfação da escritora com a representação do lado sujo da vida no conto “O limo” (*tina*), sugerindo, inclusive, que o conto não poderia ter sido avalizado pelos editores. Em resposta, Tchekhov escreve uma longa carta, na qual expõe pensamentos fundamentais para a representação realista da vida na literatura. Entre os vários comentários acerca da arte da narrativa como descrição que emerge da realidade está a função do escritor diante do material a ser transformado:

O escritor não é confeiteiro, nem maquiador, nem animador de espetáculo. Ele é uma pessoa empenhada, contratada pelo seu sentimento de dever pela sua consciência. Quem entra na dança tem que dançar; por mais horrível que seja, ele é obrigado a combater o seu asco, sujar a própria imaginação com a imundície da vida... Ele é como um simples repórter. O que você diria se um repórter, por repulsa ou desejo de proporcionar satisfação aos seus leitores, descrevesse apenas prefeitos honestos, damas sublimes e ferroviários virtuosos?<sup>28</sup>

Na resposta de Tchekhov subjaz o modo de representar a realidade, algo que sempre se impõe ao artista. Em um texto de 1923, Liev Vigótski evoca essa questão; o problema do artista que pinta belos quadros para decorar “paredes das salas ricas, cria conforto e suaviza a alma com enredos inocentes”, e o artista cuja obra “soa como o golpe do martelo, tira o sono, se faz sentir por trás da surdez temporária”.<sup>29</sup> Mesmo sendo os dois contos de que vamos tratar desta segunda categoria artística, ainda assim, há graus e modos diferentes de repre-

28 ANGELIDES, Sophia. “Carta 6”. In: A. P. Tchekhov: *Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 58.

29 MARQUES, Priscila (org.). “O grande escritor popular – pelo aniversário de Serafimóvitch”. In: *Liev S. Vigotski: escritos sobre arte*. Bauru: Mireveja, 2022, p. 110.

sentação. Para deixar mais clara essa questão, propõe-se uma leitura da posição dos narradores nos contos “Enfermaria n°6”, de Tchekhov, e “O engenheiro Kisseliov”, de Chalamov.

Em “Enfermaria n°6”, depois de um plano aberto em que o narrador intruso apresenta os limites exteriores da enfermaria, o leitor é convidado a conhecer suas dependências. Acompanhamos o narrador de modo quase cinematográfico, para toparmos com a personagem Nikita, um divisor entre o mundo exterior e o dos internos. Partindo de uma descrição física, temos acesso aos pensamentos de Nikita:

Tem o rosto severo, macilento, sobrancelhas caídas, que imprimem a esse rosto uma expressão de cão pastor da estepe [...] Pertence ao número das pessoas ingênuas, positivas, eficientes e embotadas, que amam a ordem acima de tudo no mundo e, por isso, estão convencidas de que devem bater nos demais. Ele bate no rosto, no peito, nas costas, em qualquer parte, e está certo de que, de outro modo, não haveria ordem ali.<sup>30</sup>

Neste excerto temos acesso ao que governa as ações de Nikita na enfermaria. Pelo uso do discurso indireto livre, sabemos que Nikita “ama a ordem acima de tudo no mundo”, uma justificativa (do próprio Nikita ou do narrador?) dos espancamentos promovidos para manter essa ordem. O narrador apresentar ao leitor a sua consciência simplista e causal, a mesma causalidade que será tema das conversas entre médico e paciente mais adiante no conto. Mesmo diante do espancamento promovido por Nikita o narrador não se distancia dele, pondo diante do leitor seus pensamentos íntimos. Mais adiante, temos a personagem em ação, quando Nikita bate em um mujique de “rosto embotado” (*тупой*), que não tem quaisquer condições de resposta.

Nikita, que arruma a sua cama, bate nele terrivelmente, dando o máximo impulso e sem poupar os punhos; e o que há de terrível não é o fato de se bater nele – uma pessoa pode acostumar-se a isso – mas o de que esse animal embotado não responde aos golpes quer com um som, quer com um movimento, quer com uma expressão dos olhos, mas apenas se balança ligeiramente, como um barril pesado.<sup>31</sup>

30 TCHEKHOV, Anton. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2014, p.183-184.

31 TCHEKHOV, 2014, p. 194.

Nikita se irrita, pois o “animal embotado” – palavras dele – não responde aos golpes. O discurso indireto livre tão presente nas histórias de Tchekhov, uma técnica que faz com que saibamos da vida interior de um cocheiro no conto “Angústia”, das crianças diante do cruel cão Nero em “O acontecimento”; em Tchekhov, o uso do dessa categoria tornou-se muito sofisticado, como aponta o crítico James Wood, um passo importante para o modernismo do início do século XX.<sup>32</sup> A recepção do conto “Enfermaria n°6” como um “profundo realismo da psicologia das personagens”<sup>33</sup> está diretamente relacionada com esse narrador íntimo da mente humana, parte do que o crítico Andrew Durkin argumenta como uma nova percepção da consciência humana motivada pela construção não previsível do texto de Tchekhov.<sup>34</sup>

Em Chalámov, torna-se também importante a distância do narrador, de que forma são enfocadas as limitadas ações dos forçados em nome da sobrevivência; de que forma o espaço, personagem mais presente nos ciclos, divide a vida dos condenados em antes e depois de Kolimá. Mas para representar os violentos *blatares* e chefes de brigada, o narrador de Chalámov assume outro ponde vista. No conto “O engenheiro Kisseliov”, o narrador revela na primeira linha: “Nunca entendi o coração do engenheiro Kisseliov”. Quando vai descrever o engenheiro, que era um dos poucos chefes que liam Púchkin, Liérmontov, Niekrássov, ele diz:

Espancando pessoalmente os presos, Kisseliov dava o exemplo a seus capatazes, seus chefes de brigada, sua escolta. Depois do trabalho, Kisseliov não conseguia sossegar: ele andava de barracão em barracão, à procura de uma pessoa que ele pudesse ofender, socar, espancar impunemente. Havia duzentas dessas pessoas à disposição de Kisseliov. Essa obscura e sádica sede de homicídios vivia no coração de Kisseliov e, em meio ao despotismo e à arbitrariedade do Extremo Norte, ela teve vazão, pôde desenvolver-se, crescer.<sup>35</sup>

32 WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac e Naify, p. 2012.

33 Ibid. p. 262.

34 DURKIN, Andrew R. Chekhov's narrative technique. in: CLYMAN, Toby W. *A Chekhov companion*. Westport: Greenwood, 1985.

35 CHALÁMOV, 2016c, p. 99.



Note-se que o narrador não penetra na mente de Kisseliov, pois já admitiu que seria impossível conhecer seu coração, suas motivações. No decorrer do conto, sabemos que Kisseliov representa a categoria de prisioneiros intelectuais que sucumbem ao campo. Por viverem em contato direto com a arbitrariedade do cotidiano, com as leis e a moral *blatar*, com os espancamentos à vista de todos, a moral da bandidagem penetrou na consciência de Kisseliov como uma forma corruptiva de sobrevivência no mundo às avessas de Kolimá. No excerto supracitado temos um exemplo da descrição distanciada do narrador de Chalámov. Diferente de Tchekhov, o autor soviético, mesmo tendo vivido na carne os espancamentos de muitos como Kisseliov, mantém-se distante das motivações psicológicas da sua personagem. O narrador de Chalámov, assim como faz Tchekhov, parece buscar uma descrição de Kisseliov por meio de suas ações, mas as distâncias dos narradores entregam ao leitor experiências muito diferentes. Mais adiante, sabemos que o método de Kisseliov causava embaraço até nos prisioneiros há muito embotados (*притупить*) pelo sofrimento dos campos, o mesmo sentimento de apatia do mujique de Tchekhov.

Seria possível argumentar que uma literatura de memórias apenas transitava entre o narrador testemunha e o protagonista, e penetrar na consciência de Kisseliov diante disso seria inverossímil, comprometendo a proposta estética desse gênero. Mas dessa forma a ideia de representar um acontecimento coletivo não teria a força que Chalámov desejava. O autor não se restringe a um narrador testemunha (*"I" as witness*), ao contrário do que poderia ser a prosa documental de um sobrevivente. Seu ângulo de visão limitado dá lugar à mistura consciente das categorias narrativas, ao envolvimento mais imediato do leitor com a experiência narrada, que varia de acordo com a necessidade de cada conto. No conto "De noite", ouvimos a voz de um homem que era médico antes do campo e agora carrega pedras, marcando a cisão que o Gulag causa na vida do prisioneiro.

O tempo em que fora médico parecia muito distante. Aquele tempo existira realmente? Com frequência, o mundo

além das montanhas, além dos mares, parecia-lhe uma espécie de sonho, de invenção. Real era o minuto, a hora, o dia, desde a alvorada até o toque de recolher; além desse ponto ele não planejava e não encontrava forças dentro de si para planejar.<sup>36</sup>

Chalámov não fala dele mesmo neste conto em terceira pessoa, mas, por estranho que pareça, fala também de si. A experiência do médico, cuja vida foi dividida e agora deve ser reduzida a uma forma instintiva e humilhada de existência, não era apenas dele. O discurso indireto livre no conto “De noite”, bem como a proximidade do narrador com sua personagem, revela a voz coletiva daqueles que não podiam se rebelar contra a máquina do Estado, e aparece enformada nas próprias estruturas narrativas que compõem os *Contos*.

Para o narrador dos *Contos de Kolimá* é impossível aproximar-se de um mundo como o dos *blatares*, dos chefes de brigada e oficiais que espancavam os exaustos e famintos condenados sem enfatizar o que o autor considera como uma obrigação daqueles que testemunharam as suas ações no Gulag, ou seja, tratar literariamente esse grupo social de um modo literal e cru, assim como eram suas ações dentro do Gulag. Em carta a Soljenítsin, Chalámov escreve que em *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch* não há representação dos *blatares* no campo, e chama a atenção do escritor para o tratamento correto e urgente do mundo do crime.<sup>37</sup> Esse grupo deveria ser tratado com a seriedade que o autor sugere a Soljenítsin, pois promoviam uma corrupção moral na vida de todos os prisioneiros do campo, como é o caso de Kisseliov.

Reunir a experiência coletiva de outras testemunhas para transformá-la na nova prosa não preservou Chalámov das críticas dos seus contemporâneos, que liam seus contos no formato de *samizdat*.<sup>38</sup> Quando questionado sobre a veracidade

---

36 CHALÁMOV, 2015, p. 35.

37 CHALÁMOV, 2016a.

38 *Samizdat*: autopublicação clandestina no período soviético. Segundo Marshall Berman, gerou “uma cultura que é a um só tempo mais irreal e mais real que a cultura oficial propagada pelo Partido e pelo Estado”. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 332.

de “Xerez”, conto lido pelo autor em uma universidade e que narra a morte do poeta Óssip Mandelstam em um campo de trânsito, Chalámov escreve que tem “a autenticidade do documento”, isto é, “o conto ‘Xerez’ não é um conto sobre Mandelstam. Ele simplesmente foi escrito por causa de Mandelstam, mas é um conto sobre mim mesmo”.<sup>39</sup> Note-se que é uma prosa que configura desdobramentos contemporâneos do gênero da autobiografia. Neste sentido, a literatura de Chalámov apresenta uma tensão constante entre o real e a ficção, algo muito presente na literatura de hoje e que poderia muito ser classificado, como aponta Leyla Perrone-Moisés, como uma literatura exigente, ou seja, a literatura de autores que aprenderam o modernismo e reconstroem sua obra não presos a ele, mas a partir dele, inclusive mesclando “todos os gêneros livremente”.<sup>40</sup> Tratar sua prosa apenas como documento é reduzir suas possibilidades como literatura e locução da experiência. Ao mesmo tempo, tratá-la apenas como literatura seria surripiar da história dos campos a voz de muitas testemunhas.

## Referências bibliográficas

ANGELIDES, Sophia. “Carta 6”. In: *A. P. Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BEZERRA, Paulo. “Posfácio”. In: LESKOV, Nikolai. *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*. São Paulo: Editora 34, 2017.

CHALÁMOV, Varlam. *Cadernos de anotações III*. Disponível em: <https://shalamov.ru/library/23/18.html> Acesso em outubro de 2021.

CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 26.

---

39 CHALÁMOV, 2016b, p. 301.

40 PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 238.

CHALÁMOV, Varlam. *Ensaio sobre o mundo do crime*. São Paulo: Editora 34, 2016a.

CHALÁMOV, Varlam. *A ressurreição do Lariço*. São Paulo: Editora 34, 2016b.

CHALÁMOV, Varlam. *O artista da pá*. São Paulo: Editora 34, 2016c.

CHALÁMOV, Varlam. *A luva ou KR-2*. São Paulo: Editora 34, 2016.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DURKIN, Andrew R. Chekhov's narrative technique. in: CLYMAN, Toby W. *A Chekhov companion*. Westport: Greenwood, 1985.

ESSIPOV, Valéri. «*He так мне хотелось бы писать рассказы, как Чехов...*». Disponível em: <https://shalamov.ru/en/research/422/#n5> Acesso em janeiro de 2022.

MARQUES, Priscila (org.). O grande escritor popular – pelo aniversário de Serafimóvitch. In: *Liev S. Vigotski: escritos sobre arte*. Bauru: Mireveja, 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SILVA, Andrea Zeppini Menezes da. *O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de Varlam Chalámov*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

TCHEKHOV, Anton. “Carta 19”. in: TCHEKHOV, Anton. *Cartas a Suvórin (1886-1891)* (Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade). São Paulo: Edusp, 2002.

TCHEKHOV, Anton. *A ilha de Sacalina*. São Paulo: Todavia, 2018.

TCHEKHOV, Anton. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2014.

TCHEKHOV, Anton. *Sem trama e sem final: 99 conselhos de escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 41.

VOLKOVA, Elena. *Эстетика прозаических текстов В.*

*Шаламова*. Disponível em: <https://shalamov.ru/research/104/2.html> Acesso em outubro de 2021.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac e Naify, p. 2012.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# **Anton Tchékhev e Liev Tolstói: faces das relações dialógicas**

---

## ***Anton Chekhov and Leo Tolstoy: faces of dialogic relationships***

Autora: Daniela S. T. Merino

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS Vol. 13. Nº 22

Publicação: Agosto de 2022

Recebido: 30/06/2022

Aceito: 30/07/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.199657>

MERINO, Daniela S. T.

*Anton Tchékhev e Liev Tolstói: faces das relações dialógicas.*

RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 223-241.



# Anton Tchékhov e Liev Tolstói: faces das relações dialógicas

Daniela S. T. Merino\*

**Resumo:** Anton Pávlovitch Tchékhov (1860-1904) e Liev Nikoláievitch Tolstói (1828-1910) são cada vez mais estudados e investigados em nosso país. Suas interrelações, porém, são ainda tema bastante escasso e desconhecido entre nós. O objetivo deste artigo é trazer luz a esta riqueza tão pouco explorada. Por meio de traduções feitas diretamente do original russo, visa-se introduzir em língua portuguesa trechos de cartas e diários até então inéditos que comprovam os principais contatos que tiveram, bem como aquilo que de mais significativo Liev Tolstói deixou registrado acerca de seu contemporâneo.

**Abstract:** Anton Pavlovitch Chekhov (1860-1904) and Leo Nikolayevitch Tolstoy (1828-1910) are increasingly known and subjects of inquiry in our country. The relationships between them are still little known and understood. The purpose of this article is to shed light on this rich but little-explored subject. Through translations directly from the Russian original, the aim is to introduce to the Portuguese-language reader excerpts from letters and diaries until now unpublished. These demonstrate the contacts the two writers had, as well as the most significant things Leo Tolstoy wrote about his contemporary.

**Palavras-chave:** Anton Tchékhov; Liev Tolstói; Relações dialógicas  
**Keywords:** Anton Chekhov; Leo Tolstoy; Dialogic relationships

## Introdução

**Q**ue Anton Tchékhov e Liev Tolstói foram gigantes monumentais da literatura russa já é fato mundialmente conhecido e incontestável. O que talvez poucos em nosso país saibam é que ambos os autores travaram contato ao longo de suas vidas, assim como leram, apreciaram e comentaram as obras um do outro, deixando diversos registros a este respeito em cartas, diários e cadernos de anotações.<sup>2</sup>

Falando brevemente sobre o caso das referências deixadas por Anton Tchékhov,<sup>3</sup> torna-se evidente em seus relatos a admiração profunda que ele nutria por Liev Tolstói. Existem pri-

\* Universidade de São Paulo, doutora em Letras. Mestrado e doutorado com bolsa FAPESP sobre a trajetória do pedagogo teatral Leopold Sulerjitski e os contrastes do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou com a Primeira Guerra Mundial no início do século XX. Graduada pela mesma instituição com pesquisa em nível de Iniciação Científica sobre as interrelações entre Anton Tchekhov e Liev Tolstói. Autora do livro "Sulerjitski: mestre de teatro, mestre de vida". <http://lattes.cnpq.br/1792630789142427>; <https://orcid.org/0000-0001-6896-0030>; [daniela.terehoff@hotmail.com](mailto:daniela.terehoff@hotmail.com)

---

1 O termo "relações dialógicas" é parte da teoria sobre o dialogismo legada pelo filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). De acordo com o conceito, toda a linguagem existente está fundamentada no dialogismo, isto é, a relação com o outro. A vida é dialógica por natureza: basta estarmos vivos para participarmos de um diálogo sem fim. Nas relações dialógicas, cada enunciação é determinada pela situação social e condições extra-orgânicas do meio social. Ou seja, tais relações são um produto da interação social, estabelecendo-se com isso um relacionamento dialógico de sentidos entre enunciados. No presente artigo, utilizo-me deste conceito para abarcar desde o contato direto através de encontros pessoais entre os autores até as notas pessoais realizadas em diários, cartas e cadernos de anotações.

2 No Brasil, um bom ponto de partida para o estudo de suas interrelações — na verdade, um dos únicos materiais a este respeito em língua portuguesa —, é o "Apêndice" organizado pelo tradutor Boris Schnaiderman para o livro *A dama do cachorrinho e outros contos*. Cf. SCHNAIDERMAN, B. "Apêndice". In: *A dama do cachorrinho e outros contos*, 4ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

3 Nas obras completas de Anton Tchékhov há 214 menções feitas a Liev Tolstói apenas em cartas, 27 em diários, cadernos de anotação e obras literárias e mais de quinhentas notas referentes às interrelações existentes entre ambos.



morosas menções sobre o escritor não apenas em cartas e diários de Anton Tchékhov, como até mesmo em obras literárias muito conhecidas, tais como *A gaivota* (1896), *O duelo* (1891) e *A noiva* (1903).<sup>4</sup> Em *A gaivota*, por exemplo, texto dramático no qual é constante a reflexão acerca do ato de escrever, Tolstói é mencionado e evidenciado como ápice da literatura tanto por Trepliov quanto por Trigórin, os dois escritores presentes na peça. Já em *O duelo*, o protagonista Laiévski sente evidente apreço por Liev Tolstói, referindo-se a ele e à sua obra em mais de uma passagem da novela. No primeiro capítulo, tratando de sua desilusão amorosa em relação a Nadiejda Fiódorovna, o personagem diz: “Na noite passada, por exemplo, alegrou-me aquilo em que pensava o tempo todo: ‘Ah, como Tolstói está certo, impiedosamente certo.’ E me sentia mais leve com isto. Realmente, irmão, é um grande escritor.”<sup>5</sup> Mais adiante, o mesmo personagem torna a fazer alusões a Liev Tolstói através de uma fala sobre Anna Kariênina: “Desta vez, mais do que qualquer outra coisa, Laiévski não gostou do pescoço branco e descoberto e dos caracóis de cabelo na nuca de Nadiejda Fiódorovna; lembrou-se de que Anna Kariênina, quando deixou de amar o marido, não gostava, antes de tudo, de suas orelhas, e pensou: ‘Como está certo! Certíssimo!’”<sup>6</sup> Por fim, em *A noiva*, a personagem Anna Kariênina volta a ser referenciada. No segundo capítulo, em conversa entre Nadia e sua mãe, lê-se que: “quando não consigo dormir, fecho os olhos com força, bem forte, assim, e imagino Anna Kariênina, como ela anda e fala, ou imagino qualquer coisa histórica, do mundo antigo...”<sup>7</sup> Ou seja, Anton Tchékhov se utiliza por mais de uma vez da obra de Liev Tolstói como um meio de dialogar com os leitores de

---

4 As três obras se encontram já traduzidas para a língua portuguesa, algumas delas por mais de um tradutor diferente. Recomendamos *A gaivota* na tradução de Rubens Figueiredo, *O duelo* por Klara Gurianova e *A noiva* por Nina e Filipe Guerra, conforme disposto nas Referências Bibliográficas ao fim do texto.

5 TCHÉKHOV, 1974-1983, v. 7, p. 355. Aproveito o ensejo para observar que todas as citações de excertos das obras de Anton Tchékhov e Liev Tolstói presentes neste artigo são traduções de minha autoria.

6 TCHÉKHOV, 1974-1983, v.7, p. 362.

7 TCHÉKHOV, 1974-1983, v.10. p.207.

seu tempo – e do nosso –, pois faz referências que tornam seus personagens mais vivos, destacando alguns de seus traços à luz de obras amplamente conhecidas.

Obviamente que entre as anotações encontradas em suas cartas e diários há também certas demonstrações de discorências de pensamento (como é o caso do debate entre ambos acerca da imortalidade).<sup>8</sup> No entanto, as características que mais saltam aos olhos quando observamos o conjunto de referências feitas a Liev Tolstói são sem dúvida o respeito e a simpatia de Anton Tchékhev para com seu contemporâneo. Exemplificando, em carta escrita ao editor Aleksei Suvórin<sup>9</sup> em 11 (23)<sup>10</sup> de dezembro 1891 – mesmo antes de Tchékhev e Tolstói se conhecerem pessoalmente – Tchékhev escreve: “Ah! Tolstói, esse Tolstói! Ele é, atualmente, não apenas um homem; é muito mais do que isso: é Júpiter”.<sup>11</sup> E anos depois, mais precisamente em 28 de janeiro (9 de fevereiro) de 1900, quando já se conheciam havia 5 anos, Tchékhev escreveu em carta a Menchikóv<sup>12</sup> sobre a visita que fizera a Liev Tolstói, naquele tempo com pedras na vesícula:

---

8 Em 16 (28) de abril Anton Tchékhev registra em carta ao jornalista Mikhail Ossipovitch Ménchikov (1859 -1918): “Há males que vem para o bem. Visitou-me no hospital Liev Nikoláievitch, com quem tive uma conversa superinteressante: superinteressante para mim, pois mais ouvi do que falei. Falamos sobre a imortalidade. Ele considera a imortalidade segundo a visão de Kant; acredita que todos nós (pessoas e animais) vamos viver em princípio (razão, amor), uma essência e um propósito que para nós constituem um mistério. Para mim este início ou força apresenta-se como uma massa disforme gelatinosa; meu eu, minha individualidade, minha consciência vão fundir-se com esta massa – tal imortalidade para mim não é necessária, não a entendo e Liev Nikoláievitch surpreende-se de que eu não a compreenda.” (TCHÉKHOV, 1974-1983, v. 6 p. 332)

9 Aleksei Sergueievitch Suvórin (1832-1912), editor russo muito influente em seu tempo. Anton Tchékhev travou longa correspondência com ele, publicada no livro *Cartas a Suvórin*, pela Edusp, indicado nas referências ao fim do texto.

10 Seguimos neste artigo o padrão de datas adotado para as publicações sobre a Rússia no Brasil. Uma vez que o calendário gregoriano na Rússia foi adaptado apenas em 1918, todas as datas russas históricas anteriores a este ano são informadas de duas maneiras: primeiro, de acordo com o calendário juliano (o antigo) e, em seguida, entre parênteses, de acordo com o calendário gregoriano (o atual), sendo a diferença entre eles de treze dias.

11 TCHÉKHOV, 1974-1983, v.4 p. 322. Este excerto está relacionado à ocasião em que Liev Tolstói escreveu um artigo sobre refeitórios dando conselhos e indicações práticas, que Tchékhev descreve mais adiante como “sensatas, simples e racionais”.

12 Mikhail Ossipovitch Menchikov (1859 -1918) jornalista e publicista russo.

Fiquei tenso e assustado com a doença dele. Temo pela morte de Tolstói. Se ele morresse surgiria um grande vazio em minha vida. Em primeiro lugar nunca amei ninguém da mesma forma; sou um homem incrédulo, mas entre todos os tipos de fé existentes, considero em grande medida próxima e oportuna para mim precisamente a sua fé. Em segundo lugar, quando existe Tolstói na literatura, é fácil e agradável ser literato; inclusive não é tão terrível reconhecer que você não fez nada, nem está fazendo, pois Tolstói já faz por todos. Sua atuação serve como justificativa para a esperança e a aspiração exigidas na literatura. Em terceiro lugar, Tolstói está firme, tem uma autoridade enorme, e enquanto ele viver, mau gosto literário e quaisquer tipos de vulgaridade descarada e chorosa ou exacerbações de amor próprio ficarão longe, completamente escondidas. Somente uma autoridade literária como a sua consegue manter os chamados espíritos e tendências literárias num certo nível. Sem ele, tratar-se-ia de um rebanho sem pastor ou um mingau bagunçado.<sup>13</sup>

Quanto a Liev Tolstói, também deixou diversos registros sobre Anton Tchêkhov, sendo neles perceptível o fato de a sua opinião sobre o escritor ter se modificado bastante com o passar dos anos. Em suas obras completas<sup>14</sup> destacam-se ao todo 156 referências diretas feitas a Anton Tchêkhov, tanto sobre sua obra quanto sobre as vezes em que se encontraram pessoalmente. De todas as menções encontradas, destacarei a seguir apenas aquelas que demonstram com mais precisão as semelhanças e divergências entre ambos os autores, bem como as que revelam o quanto a admiração de Liev Tolstói cresceu com o tempo, culminando em um posfácio para o conto *Queridinha* (1898), uma das obras-primas tchekhovianas em sua opinião.

---

13 TCHÉKHOV, 1974-1983, v. 9, p. 29 e 30.

14 Todas as traduções dos textos de Tolstói presentes neste artigo foram retiradas dos 90 volumes (Jubileu), obras coletadas de Liev Tolstói, um projeto criado entre os anos de 1928-1958. As obras se encontram disponibilizadas atualmente na internet graças ao auxílio de diversos voluntários do All Tolstoy in One Click (Cf. <https://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/>). Trata-se da primeira e até hoje única coleção realmente completa das obras do grande escritor. As obras reunidas contêm não apenas os textos mais famosos do escritor, mas também textos desconhecidos para uma ampla gama de leitores, tais como diários e cartas de Tolstói, que juntos compõem 44 destes volumes, além dos escritos filosóficos e religiosos, esboços, excertos, bem como variantes e cenas descartadas pelo autor.

## Alguns dados sobre suas interrelações pessoais

Embora desde março de 1893 Tchékhev desejasse e até mesmo se preparasse para visitar Liev Tolstói,<sup>15</sup> suas tentativas nunca tinham sucesso e o primeiro contato entre ambos deu-se apenas em 8 (20) de agosto de 1895.<sup>16</sup>

Naquele dia 8 de agosto o conde<sup>17</sup> encontrava-se em companhia de dois amigos – M. A. Olsúfiev (1860-1916) e S. I. Taniéiev (1856-1915), importante compositor russo da época –, bem como de Tchékhev, que acabara de conhecer, quando leu para este pequeno círculo de pessoas uma parte de seu romance *Ressurreição* (1899), já em processo de criação. Sobre esta ocasião, ele escreveu alguns dias depois, em 7 (19) de setembro, em seu diário: “andei escrevendo *Ressurreição*. Li-o para Olsúfiev, Taniéiev e Tchékhev: em vão. Estou muito insatisfeito com eles agora e quero abandoná-los ou reeducá-los.”<sup>18</sup>

Antes de conhecer Tchékhev – conforme veremos mais detalhadamente no tópico a seguir –, Tolstói já escrevia vez por outra em cartas e diários sobre a obra tchekhoviana, sobretudo os contos. Mas, a partir do momento em que os dois escritores se conhecem, as anotações passam a ser cada vez mais frequentes. Em carta escrita no dia 4 (16) de setembro do mesmo ano, por exemplo, ele escreve ao filho L. L. Tolstói: “Tchékhev esteve em casa e eu gostei dele. É muito talentoso e tem um coração que parece bom, mas até agora não tenho uma opinião formada.”<sup>19</sup> Já os próximos dois registros acerca de seus encontros referem-se ao ano de 1896 e 1897. O primei-

---

15 Além de não conhecer Tolstói por desejar visitá-lo sem intermediários, Tchékhev deixou diversos registros comprovando como por mais de uma vez foi impedido de seguir viagem por ter de trabalhar escrevendo contos encomendados.

16 TOLSTÓI, 1928-1958, v.53 p.394. Embora esta seja a data apontada também em outras cronologias do autor, há a possibilidade de a visita ter se dado em 6 de agosto, uma vez que é esta a data apontada por Taniéiev em suas recordações.

17 Liev Tolstói, além de escritor, era conde.

18 TOLSTÓI, 1928-1958, v.53 p.51

19 TOLSTÓI, 1928-1958, v.68 p.158.

ro, em 15 (27) de fevereiro de 1896, quando Tchékhev voltou a visitar o conde. O segundo registro, relativo à época em que Tchékhev esteve internado no hospital de Ostroukhov e, durante o tempo em que ali esteve, recebeu uma visita de Liev Tolstói – a visita deu-se exatamente no dia 28 de março (9 de abril). Em tal ocasião, além de conversarem sobre a imortalidade,<sup>20</sup> Tchékhev transmitiu a Tolstói a essência e o conteúdo do conto “Teatro de Vogulos”, escrito por K. D. Nossílov. Conteúdo este que, estando em harmonia com a arte que Liev Tolstói procurava para o povo, foi inserido em seu livro *O que é a arte?* e apontado como uma verdadeira obra artística.

Aproximadamente dois anos depois, em 22 de abril (4 de maio) de 1899, Tolstói e Tchékhev se encontraram novamente e falaram a respeito do escritor Máksim Górkí (1868-1936),<sup>21</sup> já bastante conhecido na época, e um tanto próximo a Tchékhev.<sup>22</sup> Sabe-se ainda que Tolstói esteve com Tchékhev na primavera de 1899 e em setembro de 1901, quando Tchékhev se encontrou com Liev Tolstói em Gaspra, na Criméia, tal visita ocorrendo no dia 12 (24) daquele mês e sendo a primeira de muitas no decorrer do inverno de 1901 e 1902.

Diante do permanente contato entre ambos, não estranha que o conde escreva em seu diário, no dia 29 de setembro (11 de dezembro) daquele ano: “Estou feliz, pois gosto tanto de Górkí quanto de Tchékhev, particularmente do primeiro.”<sup>23</sup> e em 30 de novembro (12 de dezembro) relate em carta ao seu editor Vladimir Tchertkov (1854-1936): “Aqui vejo com frequência Tchékhev – um perfeito ateu, mas bom – e Górkí, no qual há muito maior profundidade, apesar de elogiarem-no exagera-

---

20 Em prefácio para a obra *Sem trama e sem final (99 conselhos de escrita)*, Brunello (2007, p. 25) também trata das divergências de opinião de ambos no que diz respeito à imortalidade.

21 Também sobre as interrelações entre Tchékhev e Tolstói recomenda-se a leitura da obra *Leão Tolstói* escrita pelo próprio Górkí com tradução para o português de Rubens Pereira dos Santos.

22 Há uma carta já traduzida para o português que também traz registros desta conversa. Nela, Anton Tchékhev diz a Górkí: “Anteontem, estive em casa de L. N. Tolstói. Ele o elogiou muito, disse que você é um ‘escritor notável’”. Cf. Carta 10. In: ANGELIDES, S. *Carta e literatura. Correspondência entre Tchékhev e Górkí*. São Paulo: Edusp, 2001.

23 TOLSTÓI, 1928-1958, v.54 p.113.

damente."<sup>24</sup> Além disso, ainda em 1901, no dia 7 (19) de dezembro, há registros de que Tchékhev e Tolstói conversavam por telefone.<sup>25</sup>

Ao longo daquele inverno em que se viam constantemente (final de 1901 e começo de 1902), o estado de saúde de Liev Tolstói não era nada bom e por diversas vezes Tchékhev visitou o escritor, em cujo calendário de mesa encontrou-se anotado na quinta-feira, dia 17 (29) de janeiro de 1902: "Não dormi a noite inteira por causa da dor no lado esquerdo. Não tenho febre. Tomei estrofantó. Tchékhev e Altchüller estiveram aqui. Bertenson e Schuróvski virão também. O dia todo senti dor no flanco e fraqueza."<sup>26</sup> Em relação a estas palavras, lembre-se que Tchékhev exercia a medicina, indo visitar Tolstói também com a intenção de tratá-lo.

Todas as visitas e conversas já mencionadas, bem como as outras que se deram no decorrer dos próximos dois anos até o falecimento de Anton Tchékhev em 1904, são registros valiosos que nos ajudam a entendermos como estas interações foram sendo tecidas. Mas talvez seja mais significativo para os estudiosos destes dois autores ver como ainda em cartas e anotações de Tolstói há por mais de uma vez pensamentos a respeito de seu contemporâneo, nem sempre o referenciando de modo assim tão positivo. Em dezembro de 1904, por exemplo, em carta destinada ao estudante universitário Mikhail Mikháilovitch Moltchánov Tolstói dizia que:

Você, com sua grande facilidade para escrever, resolve de modo negativo uma questão sobre o livre arbítrio citando Górkí, Tchékhev, List, Lombroso, Ferri. Se honrasse Platão, Descartes, Spinoza, Kant, Lichtenberg, compreenderia que suas autoridades citadas são lamentáveis bichinhos microscópicos em comparação com elefantes de raciocínio, com os quais você lida tão facilmente. Aconselharia você a escrever somente para si mesmo, para deixar claros seus pensamentos.<sup>27</sup>

---

24 TOLSTÓI, 1928-1958, v.88 p.252

25 TOLSTÓI, 1928-1958, v.54 p. 367

26 TOLSTÓI, 1928-1958, v.54 p.294.

27 TOLSTÓI, 1928-1958, v.75 p.191.

Além de trazer esta referência, tal excerto nos reforça o fato de os problemas eternos da humanidade estarem sempre pulsando dentro de Liev Tolstói. O que vemos também no seguinte excerto de seu artigo intitulado *Sobre a loucura*:

Então, outro dia recebi um livro intitulado 'Sobre o sentido da vida'. Neste livro o autor procurou vestígios do sentido da vida nas obras de Sologúb, Andriéiev e Chestov. Não esquece de aproveitar, para a explicação do sentido da vida, além disso, também as obras de Tchékhov e outros, tão competentes na questão sobre o sentido da vida. Não era precisamente nem o bramanismo, nem Buda, nem Salomão, nem Marco Aurélio, nem Sócrates, Platão, nem Cristo, nem Rousseau, nem Kant, nem Shopenhauer, etc. Precisamente toda a humanidade até Sologub, L. Andriéiev, Chestov e Liev Tolstói viveu sem ter nenhuma idéia sobre o sentido da vida, que será já-já explicada ao povo por Chestov, Andriéiev, Sologub e Tolstói.<sup>28</sup>

Ambos os trechos – o segundo deles até mesmo repleto de ironia – revelam que, embora Tolstói gostasse muito de seu contemporâneo enquanto pessoa e de seus escritos (conforme se verá a seguir), não julgava que Tchékhov ou qualquer outro de seus contemporâneos – nem mesmo ele – fosse capaz de resolver algumas destas eternas questões da humanidade.

## Liev Tolstói e suas observações sobre a obra de Anton Tchékhov

A primeira vez que Tolstói faz em seus escritos alguma referência à leitura de obras de Tchékhov data de 1889. Em seu diário de 11 (23) de janeiro do referido ano lê-se: "A sensação é pesada, a indisposição é iminente. [...] Almocei com Diákov e li Tchékhov."<sup>29</sup> Segundo nota a este trecho,<sup>30</sup> é provável que o escritor tenha lido a coletânea *No crepúsculo. Ensaios e contos* editada por A. S. Suvórin em 1888 e possivelmente presente na biblioteca de Iásnaia Poliana naquela época.

---

28 TOLSTÓI, 1928-1958, v.38 p.400.

29 TOLSTÓI, 1928-1958, v.50 p. 21.

30 TOLSTÓI, 1928-1958, v.50 p.263.

Pouco depois, em 15 (27) de março do mesmo ano lê-se em seu diário um segundo registro a respeito de Tchékhev: “Estou lendo coisas bonitinhas de Tchékhev. Ele ama as crianças e as mulheres, mas não é o bastante.”<sup>31</sup> E a seguir, em 17 e 18 (29 e 30) de março, também em seu diário:

Estive lendo Tchékhev. Não é bom, é insignificante. É hora do almoço, mas eu não saí. Fiquei a tarde toda sozinho lendo Tchékhev. Há uma capacidade de amar até a iluminação artística, mas por ora isso é inútil.

[18 de março] 17 M. M. 89. Levantei-me cedo, trabalhei muito, terminei de ler Tchékhev.<sup>32</sup>

São as primeiras impressões e, curiosamente, datam do tempo em que Tchékhev ainda estava tateando no universo da escrita, ou seja, quando ainda não era o grande contista e dramaturgo que conhecemos hoje.

Apenas em 1892 Tolstói se expressa outra vez a respeito de uma obra de seu contemporâneo, agora para enaltecê-la e, tão importante quanto isso, o faz especificando a obra de que fala. É em 14 (26) de fevereiro deste ano que Liev Tolstói escreve de Moscou uma carta para Gorbunov-Possádov, evidentemente encantado com *Enfermaria n.º 6* (1892), presente em *Русская Мысль* (*Rúskaia Mysl* – Pensamento russo), famosa revista da época. No final da carta lê-se: “Que boa obra é a *Enfermaria n.º 6* de Tchékhev. O senhor certamente a leu.”<sup>33</sup> Por toda a sua força e pela forma com que é relatado o destino trágico de Ivan Dmítrich, preso num mundo ao qual jamais imaginou que pertenceria, este conto – já naquele tempo bastante caro a Tolstói – é hoje, não por acaso, considerado pela crítica como um dos mais importantes do escritor. A situação em que vive o protagonista, o desgaste provocado pela monotonia e falta de conversas inteligentes ao seu redor, a loucura que nele enxergam os outros, apenas porque passa a conversar com um demente – homem, por sinal, muito mais lúcido que os demais habitantes com que convive o protagonista –, cada um destes

---

31 TOLSTÓI, 1928-1958, v.50 p.52.

32 TOLSTÓI, 1928-1958, v.50. p.53.

33 TOLSTÓI, 1928-1958, v.66 p.288.



aspectos contribui para que a obra encante seus leitores ainda hoje, tratando não apenas de questões relativas à Rússia do século XIX, mas de muito daquilo que é eterno e inerente ao ser humano.<sup>34</sup>

Cerca de um ano depois, em 25 de fevereiro (9 de março) de 1893, Liev Tolstói reuniu-se em Iásnaia Poliana com outras pessoas para ler a primeira parte do conto *História de um desconhecido* (1893), igualmente publicada na revista *Pensamento russo* em fevereiro (o término de tal texto sairia apenas em março daquele ano). E em carta a sua filha Tatiana, datada exatamente do dia em que se realizara a leitura, Tolstói escreve, pouco antes de se despedir: “Agora estamos reunidos para ler o texto de Tchékhov em *Rúskaia Mysl*. Isto é tudo.” Trata-se de um conto menos conhecido<sup>35</sup> no qual é narrada a trajetória de um homem que se finge de laçao em uma casa para conseguir vingar-se de seu maior inimigo. Ainda assim, a narrativa demonstra diversos destinos frustrados, existências monótonas e desgastadas, bem como amores jamais correspondidos e certa apreensão em relação ao futuro e ao fato de todos morrerem, tornando-nos sons vazios e nada mais – isto é, já há nele a famosa temática tchekhoviana. E ainda que o conto não receba mais do que esta pequena linha por parte de Liev Tolstói, é relevante o fato de o mesmo ter sido lido em grupo e mencionado assim que publicado.

Além destas anotações, aparece de passagem o nome de Anton Tchékhov em uma carta escrita à esposa Sofia Andréievna Tolstaia (1844-1919) em 20 de outubro (1º de novembro) de 1893. Ali, ao expressar sua opinião sobre a novela Семейная история (*Semiéinaia istoria* - *História familiar*), escrita por Potápenko (1856-1829) – escritor russo bastante popular na época –, e publicada pela primeira vez naquele ano em Северный Вестник (*Siéverny Viéstnik* - *Mensageiro do Norte*), Tolstói diz que:

34 Esta obra possui mais de uma tradução para o português. Uma delas, feita por Boris Schnaiderman, encontra-se indicada nas referências.

35 Realmente, este não é um dos contos mais famosos do escritor. Em língua portuguesa, temos acesso a ele através da tradução de Nina e Filipe Guerra para a Relógio D'água, indicada nas referências.

Há muito tempo não lia nada tão revoltante! É um tanto terrível ver que alguns escritores, não apenas Potápenko como até Tchékhev, Zola e inclusive Maupassant, não sabem o que é bom e o que é ruim: na maioria das vezes, o ruim é aquilo que julgam ser bom e, apresentando-se como arte, regalam o público, pervertendo-o.<sup>36</sup>

A referência é breve, mas significativa, já que, ao fazê-la, o autor parece bastante frustrado e desconfortável com o meio literário ao seu redor e inclui Tchékhev nesta sua lista do descontentamento. Além disso, este comentário coincide precisamente com o momento em que Tolstói já começara a compor sua polêmica obra a respeito da utilidade e da importância da arte. Tanto que, seguindo esta mesma linha, alguns meses depois, em carta para Tatiana Lvóvna e Lev Lvóvitch – dois de seus filhos –, datada de 2 (14) de março de 1894, Liev Tolstói volta a tratar do tema da arte. No presente caso, Tolstói menciona seus planos em relação ao prefácio que estava escrevendo para *Mont Oriol* (1887), obra de Maupassant, e volta a fazer alusões ao nome de Anton Tchékhev, dizendo:

Estou trabalhando em um prefácio para Maupassant. [...] Você escreve acerca do aspecto aparente da arte e sua ausência de conteúdo. Eis as razões e os danos desta que tenho vontade de expressar no artigo sobre Maupassant. Ele próprio diz que o objetivo da arte é *faire quelque chose de beau*.<sup>37</sup> E o *beau* é *une convention humaine*, isto é, o que é considerado *beau*, é *beau*.

E assim pensam todos: Riépin, Kassátkin e Tchékhev. E é preciso mostrar o que há de verdadeiramente belo e o que há de convencional. Quantas vezes já não voltei a este tema e em nenhuma soube expressá-lo claramente. O que deve significar ainda está vago para mim. Mas o tema é de tal importância que é indesejável ficar embelezando sua falta de clareza.<sup>38</sup>

Alguns anos depois, quando voltam a aparecer informações a respeito de Tchékhev em suas cartas e diários, os dois autores russos já se conhecem e são bastante próximos, como

---

36 TOLSTÓI, 1928-1958, v.84 p.199.

37 No original estes trechos e os que se seguem a ele se encontram em francês.

38 TOLSTÓI, 1928-1958, v.67 p.60

vimos. Este retorno se dá precisamente em 21 de dezembro 1897 (2 de janeiro de 1898), quando Liev Tolstói anota em seu Diário: “Agora terminei de ler o conto de Tchékhov *Na carroça*.<sup>39</sup> Magnífico pela expressividade, mas retórico quando ele quer acrescentar sentido ao conto. Graças ao livro, tive uma revelação maravilhosa sobre a Arte”.<sup>40</sup> Incluído entre os vários contos em que Tolstói admirava a maestria de composição por parte de Tchékhov, *Na carroça* havia sido publicado pela primeira vez no jornal Русские вестиности (*Rússkie Viédmosti* - *Boletim russo*), nº 352, exatamente no dia 21 de dezembro.

Um ano depois, em 6 (18) de outubro de 1898, o escritor volta a referenciar Tchekhov em seus escritos, dizendo ter lido em voz alta seu conto *Sobre o amor* (1898),<sup>41</sup> narrativa em cuja forma bela e delicada vemos aflorar muitas das qualidades de Anton Tchékhov. E, por fim, seria impossível não mencionarmos as diversas referências deixadas ao conto *Queridinha*. Quando, em 14 (26) de janeiro de 1899, Liev Tolstói leu este conto pela primeira vez, estava ainda, sem saber, diante de uma das obras de Anton Tchékhov que mais apreciaria ao longo de sua vida. O escritor encontrava-se reunido com seus amigos, conversando sobre literatura durante o chá, quando o literato Sergueienko falou a respeito de *Queridinha*, dizendo que estava com o conto em mãos e que este não lhe parecera nada mal. Liev Tolstói animou-se e propôs aos presentes uma leitura em voz alta. A seguir, desde as primeiras linhas, o conde demonstrou grande aprovação, parando sua leitura para fazer comentários tais como: “Que linguagem magnífica.”<sup>42</sup> ou

---

39 O conto encontra-se em português, tendo uma tradução disponível pela editora Relógio D'Água. Em tal narrativa existe uma rede complexa de sentimentos e emoções que a permeia. Embora pareça um simples relato de viagem, novas sensações são reservadas à protagonista em meio a seu conhecido percurso, culminando com as lembranças que tem de sua mãe e do seu tempo de juventude, tão caro a ela.

40 TOLSTÓI, 1928-1958, v.53 p.172.

41 Este conto também possui mais de uma tradução para o português, entre as quais recomendamos a de Noé Silva, indicada nas referências. Com um dia chuvoso servindo de pano de fundo para o conto – algo que contribui para o triste clima de desilusão tecido pelo escritor –, o leitor sente repercutir em si uma das principais questões propostas: o fato de o amor ser mesmo um grande mistério, única verdade incontestável a seu respeito.

42 TOLSTÓI, 1928-1958, v.42 p.609. Todo o relato deste parágrafo encontra-se aqui.

“Como é bom!”. Em seguida dirigiu-se a Sergueienko bastante perplexo: “Como você diz apenas ‘nada mal’? Isto é quase uma pérola. Como está finamente criada e capturada toda a natureza do amor feminino! E que linguagem! Nenhum de nós, nem Dostoievski, nem Turguênev, nem Gontcharóv, nem eu poderia escrever assim.” Tolstói citou algumas passagens do conto com animação e, quando da chegada de mais visitantes, disse: “Leram *Queridinha* de Tchêkhov? Ouçam que encanto! Querem?”. A partir disto, leu o conto pela segunda vez, com maestria ainda maior, voltando a lê-lo entre os dias 15 e 20 de janeiro (27 de janeiro / 1º de fevereiro).

Ainda acerca de *Queridinha*, Tolstói deixou claro, com o passar dos anos, o que via no conto, isto é, não uma sátira à maneira de Nikolai Gógol (1809-1852), como viam alguns de seus contemporâneos, mas uma tocante representação do melhor lado da natureza feminina – um pensamento que Liev Tolstói desenvolve plenamente em seu posfácio ao conto. Em tal posfácio, Tolstói denomina a narrativa de Tchêkhov como sendo admirável e compara a criação tchekhoviana à narrativa bíblica relativa a Balaaque e Balaão, presente no Livro dos Números. Por meio de sua comparação, Tolstói demonstra o quanto Tchêkhov, ainda que desejasse amaldiçoar a personagem de seu conto, rindo de sua postura, acabou por abençoá-la e provar como ninguém o quanto há de amor pelo próximo na alma feminina; pois tudo no conto era ridículo, menos a alma generosa e repleta de abnegação presente naquela figura feminina.

Porém, ainda que Liev Tolstói demonstrasse grande apreço por este conto, chegando a escrever-lhe tal posfácio alguns anos depois, houve também três obras de Tchêkhov das quais Tolstói não gostou nada e que, justamente por esta razão de divergência absoluta – algo que nos auxiliará no melhor entendimento desta figura tão multifacetada que foi Liev Tolstói –, não podem deixar de ser mencionadas aqui.

A primeira destas narrativas é o famoso conto *A dama do cachorrinho* (1899). Em janeiro de 1900, antes do dia 16, Liev Tolstói leu este texto e a seu respeito deixou dois registros, sendo o primeiro deles em seu caderno de anotações: “Li *A dama do*

*cachorrinho*. Está para além do bem,<sup>43</sup> ou seja, ainda não veio à compreensão do homem. (Janeiro de 1900)". E o segundo, em seu diário, no dia 16 de janeiro do mesmo ano:

Li *A dama do cachorrinho* de Tchékhov. É puro Nietzsche. Pessoas que não elaboram dentro de si uma visão clara de mundo, que separe o bem do mal. Anteriormente tinham medo, procuravam; agora, pensando estar além do bem e do mal permanecem aquém, isto é, são quase animais.<sup>44</sup>

O conto foi publicado pela primeira vez em *Pensamento Russo*, em 1899, nº12.<sup>45</sup> Ao tratar de um amor correspondido, embora impossível por estarem ambos os protagonistas casados, a narrativa parece não estar de acordo com aquilo que pregava Tolstói, adepto de condenação em relação ao adultério. Fazendo tais comentários em seu diário e no caderno de anotações, o escritor apresenta-se, desta vez, não como um apreciador da obra de Tchékhov, mas como alguém que vê em tal obra certa ausência de condenação moral – algo bem próximo daquele comentário inicial, quando ainda lia as obras menos maduras do escritor e dizia que alguns autores (inclusive Tchékhov) não possuíam discernimento para falar sobre o que é bom e o que é ruim.

A segunda obra que deve ser mencionada por não ter agradao nada a Liev Tolstói é também, curiosamente, uma das obras consideradas maduras do escritor. Ainda em janeiro daquele ano, exatamente no dia 24 (5 de fevereiro), Tolstói foi assistir à peça *Tio Vânia* (1899), de Tchékhov, dirigida por Konstantin Stanislávski (1863-1939) e V. I. Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943). O drama, verdadeira retratação de um universo pacato e de existências frustradas onde nada de fato acontece – tal qual ocorre nas demais grandes peças do dramaturgo –, deixou Tolstói profundamente indignado. Apesar de o escritor nunca ter falado sobre esta obra com seu autor, escreveu em seu diário de 27 de janeiro (8 de fevereiro): "Há quase duas semanas não escrevo. Fui assistir *Tio Vânia* e indignei-me. Senti

---

43 Alusão ao livro de Nietzsche *Além do Bem e do Mal* (1886).

44 TOLSTÓI, 1928-1958, v. 54 p.9.

45 TOLSTÓI, 1928-1958, v.54 p.408.

vontade de escrever o drama *Cadáver*, esbocei um resumo.”<sup>46</sup> Quando fala em “o drama *Cadáver*”, Tolstói refere-se à sua peça intitulada *O cadáver vivo*<sup>47</sup> e publicada somente após sua morte, em 1911. Embora a ideia de escrevê-la houvesse surgido para Tolstói em dezembro de 1897, partindo de um caso verídico, o trabalho sobre a peça teve início apenas em janeiro de 1900, após a representação de *Tio Vânia*.

Por fim, a terceira obra que causou repulsa em Tolstói foi seu conto *Os mujiques* (1897). Em 22 de maio (3 de junho) de 1902, ele escreve uma carta de Gaspra para M. L. Oboliénski, na qual diz, entre outras coisas: “Tive nojo de Tchékhev. É imoral, sujo.”<sup>48</sup> Ainda que não mencione a obra diretamente, comentários deixados em suas obras completas nos ajudam a especular que o escritor tenha em mente tal conto, uma vez que para Liev Tolstói o homem do campo era considerado modelo e, portanto, enaltecido – tal qual o era para os populistas russos da época –, enquanto a Tchékhev as virtudes do mujique em nada impressionavam. Na realidade, a vida destes camponeses para o contista era tal qual a retratada em sua obra: sombria, miserável, permeada por pessoas bêbadas, infelizes e desorientadas ante os acontecimentos de que fazem parte. Para tal especulação, é também significativo o que escreveu A. C. Butúrlin para P. A. Stróiev em 15 (27) de setembro de 1902 de Iásnaia Poliana:

Liev Nikoláievitch aprecia muito o talento de Tchékhev. Em sua opinião, na literatura russa atual ninguém é maior do que Tchékhev. Falando em Tchékhev, esqueci-me de mencionar a opinião muito curiosa de Liev Nikoláievitch sobre *Os mujiques* de Tchékhev. Liev Nikolaievitch está descontente com o nome. ‘De cento e vinte milhões de mujiques russos – disse Liev Nikoláievitch – Tchékhev pegou apenas uns sombrios diabos. Se os mujiques russos fossem realmente assim, então todos nós teríamos deixado de existir há muito tempo’.<sup>49</sup>

---

46 TOLSTÓI, 1928-1958, v.54 p.10

47 A peça se encontra traduzida para o português e está também indicada nas referências deste artigo.

48 TOLSTÓI, 1928-1958, v.73 p.246

49 TOLSTÓI, 1928-1958, v.73 p.247

Para finalizar, é importante dizermos que houve ainda diversas outras referências deixadas por Liev Tolstói acerca da obra de Anton Tchékhov e que seria impossível citá-las todas neste artigo. Cito a seguir, portanto, apenas a anotação que talvez possa ser considerada uma das mais relevantes dentre todas as encontradas – quando Liev Tolstói compara Tchékhov a Aleksandr Púchkin (1799-1837), considerado o maior poeta russo. Isso ocorre em 1903 na seguinte anotação de diário, feita em 8 (20) de setembro:

Pensei em algo muito importante, mas não amadureci o pensamento. Voltarei a ele depois e agora anotarei como o compreendo:

1) [...]

2) Sobre a literatura. Boatos sobre Tchékhov: conversando sobre Tchékhov com Lázarevski, compreendi que ele, assim como Púchkin, moveu a forma para a frente. E isto é um grande mérito. A essência, porém, não a tem como Púchkin. Górkki é mal entendido. Os estrangeiros entendem Górkki, sem entenderem Pólents."<sup>50</sup>

Vale destacar que, ao comparar Tchékhov a Púchkin, Tolstói demonstra claramente a sua grande admiração, já que Púchkin foi um dos escritores e poetas que Tolstói mais apreciou ao longo de sua vida. Além disso, conforme registros a este respeito, em meio à conversa com Lázarevski, Tolstói teria dito:

Tchékhov!...Tchékhov é Puchkin na prosa. Eis como nos versos de Púchkin cada um pode encontrar algo que vivencio em pessoa, da mesma maneira que nos contos de Tchékhov, pelo menos em um deles, o leitor encontrará necessariamente a si e a seus pensamentos.<sup>51</sup>

## Considerações finais

Se tomadas isoladamente, algumas das pequenas anotações traduzidas para este artigo não são tão reveladoras do quanto o trabalho de Anton Tchékhov impressionou seu contemporâ-

---

50 TOLSTÓI, 1928-1958, v.54 p.191

51 TOLSTÓI, 1928-1958, v.54 p.530

**neo.** Por outro lado, quando tomados em conjunto, estes excertos cumprem muito bem a função de demonstrar a riqueza do material tchekhoviano que temos em mãos, além de abrirem novas possibilidades e relações aos pesquisadores de literatura russa no Brasil. O presente artigo desvenda uma dentre as tantas faces possíveis no estudo das obras de ambos os autores: as relações dialógicas existentes entre eles. Por ser um campo ainda bastante vasto e inexplorado, as pesquisas nesta área tendem a se aprimorar daqui por diante, sendo as traduções aqui realizadas apenas uma ponte para futuras pesquisas: tanto no que diz respeito à melhor compreensão do universo tchekhoviano, quanto do próprio Liev Tolstói e de suas principais convicções, pensamentos morais e ideais sobre a arte literária.

## Referências bibliográficas

- ANGELIDES, S. *Carta e literatura. Correspondência entre Tchékhev e Górkí*. São Paulo: Edusp, 2001.
- BRUNELLO, Piero. "Prefácio". In: *Sem trama e sem final (99 conselhos de escrita)*, tradução do italiano e do russo e notas, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins, 2007.
- GORKI, Máximo. *Leão Tolstói*. Trad. Rubens Pereira dos Santos. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SCHNAIDERMAN, B. "Apêndice". In: *A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- TCHÉKHOV, A. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах (Obras Completas e cartas em 30 volumes) Moscou: Editora Naúka, 1974-1983, 30 vols. Disponível em <http://feb-web.ru/feb/chekhov/default.asp> . Acesso em: 30 jun. 2022.
- TCHÉKHOV, A. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- TCHÉKHOV, A. *A Gaivota*. Trad. e posfácio: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosacnaify, 2010.
- TCHÉKHOV, A. "A noiva". In: *Contos de Tchékhev. Volume VI*.



Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

TCHÉKHOV, A. *Cartas a Suvórin [1886-1891]*. Introdução, tradução e notas: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2002.

TCHÉKHOV, A. "Enfermaria nº 6". In: *As três irmãs: contos*. Traduções de Maria Jacintha, Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

TCHÉKHOV, A. "História de um desconhecido". In: *Contos de Tchekhov. Volume IV*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

TCHÉKHOV, A. "Na carroça". In: *Contos de Tchekhov. Volume III*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002.

TCHÉKHOV, A. *O duelo*. Trad. Klara Gurianova. São Paulo: Manole, 2011.

TCHÉKHOV, A. "Sobre o amor". In: *O violino de Rothschild e outros contos*. Seleção, tradução e notas de Noé Silva. São Paulo: Veredas, 1991.

TOLSTÓI, L. *90-томное собрание сочинений* (Obras completas em 90 volumes) Moscou: Ed. GIHL, 1928-1958. Disponível em: <https://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

TOLSTÓI, L. *O cadáver vivo*. Trad. Elena Vássina e Graziela Schneider. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

traduções



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# Sobre a questão dos princípios de construção das peças de A. P. Tchékhov

---

## *К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова*

Autor: Aleksandr Skaftimov

Edição: RUS Vol. 13. Nº 22

Publicação: Agosto de 2022

Recebido: 10/08/2022

Aceito: 11/07/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.199964>

SKAFTÍMOV, Aleksandr.

*Sobre a questão dos princípios de construção  
das peças de A. P. Tchékhov.*

Tradução de Elena Vassina e Mariana Vassoler.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 243-273.



# Sobre a questão dos princípios de construção das peças de A. P. Tchékhov

Aleksandr Skaftímov\*  
Tradução de Elena Vassina\*\*  
e Mariana Vassoler\*\*\*

**Resumo:** Gostaríamos de apresentar o ensaio “Sobre a questão dos princípios de construção das peças de A. P. Tchékhov”, de Aleksandr Skaftímov (1890 – 1968). Um dos mais importantes teóricos e críticos literários soviéticos, Skaftímov, ainda inédito em português, destacou-se por seus trabalhos dedicados aos estudos da poética do folclore e da literatura clássica russa e, em especial, da linguagem dramática de Anton Tchékhov. Propondo uma abordagem inovadora e original à análise da composição das peças de Tchékhov em perspectiva da união fundamental entre forma e conteúdo, Skaftímov foi o primeiro a desvendar algumas particularidades importantes dos “dramas de atmosfera” que nascem a partir da construção dos estados interiores dos personagens que, por sua vez, se tornam uma fonte indispensável dos típicos conflitos Tchekhovianos que ficam velados e submersos em subtexto dramático. Neste ensaio de 1948, que se tornou uma referência para todos os estudos posteriores da poética dramática de Tchékhov, Skaftímov baseia sua análise nas peças “Ivánov” (1887), “O silvano” (1889), “A gaivota” (1896), “Tio Vânia” (1899-1900), “Três irmãs” (1901) e “O jardim das cerejeiras” (1904).

**Abstract:** We would like to present the essay “On the question of the construction principles of A. P. Chekhov’s plays”, by Aleksandr Skaftímov (1890 – 1968). One of the most important Soviet literary theorists and critics, Skaftimov, still unpublished in Portuguese, stood out for his works dedicated to the studies of the poetics of folklore and classical Russian literature and, in particular, the dramatic language of Anton Chekhov. Proposing an innovative and original approach to the analysis of the composition of Chekhov’s plays from the perspective of the fundamental union between form and content, Skaftimov was the first to unveil some important particularities of the “atmosphere dramas” that are born from the construction of the characters’ inner states which, in turn, become an indispensable source of the typical Chekhovian conflicts that are veiled and submerged in dramatic subtext. In this 1948 essay that became a reference for all subsequent studies of Chekhov’s dramatic poetics, Skaftímov bases his analysis on the plays “Ivanov” (1887), “The Wood Demon” (1889), “The Seagull” (1896), “Uncle Vanya” (1899-1900), “Three Sisters” (1901) and “Cherry Orchard” (1904).

**Palavras-chave:** Aleksandr Skaftímov; Anton Tchékhov; Poética dramática; Teoria literária  
**Keywords:** Anton Chekhov; Aleksandr Skaftimov; Dramatic Poetics; Literary Theory

\* Aleksandr Pavlovitch Skaftimov (1890 – 1968) foi professor e pesquisador da literatura russa, principalmente do século XIX, em especial da obra de Dostoievski. Graduou-se na Faculdade de História e Letras da Universidade de Varsóvia e foi professor e chefe do departamento de literatura russa da Universidade Estatal de Saratov entre as décadas de 1920 e 50, época em que se dedicou também à obra de Tchékhov, tendo lançado uma série de artigos a respeito do autor em 1946-48.

\*\* Universidade de São Paulo, professora da Área de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. <https://orcid.org/0000-0001-8199-5764>; [elenavassina@usp.br](mailto:elenavassina@usp.br)

\*\*\* Universidade de São Paulo, graduada em Língua e Literatura Russa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP), tradutora de russo/português e colaboradora da editora "Kinorus". <http://lattes.cnpq.br/5356520366556528>; <http://orcid.org/0000-0003-3582-8652>; [marianavassoler@usp.br](mailto:marianavassoler@usp.br)

Sobre a dramaturgia de Tchékhov há uma enorme e substancial literatura. A peculiaridade das peças de Tchékhov foi notada por seus contemporâneos em suas primeiras encenações. Inicialmente, essa peculiaridade foi percebida como incapacidade de Tchékhov de lidar com o desafio do movimento dramático de modo coerente e vivo. Críticos apontaram a ausência “de forma cênica”, “a prolixidade”, “a falta de ação”, “a desordem do diálogo”, “a dispersão da composição” e a fraqueza da fábula. Tchékhov foi reprovado por “não saber o que queria”, por “não saber as leis do drama”, não cumprir “os mais elementares requisitos de cena”, por escrever certos “protocolos”, por dar imagens com todos os detalhes ocasionais de uma fotografia, sem qualquer ideia, sem expressar sua relação.

K. S. Stanislávski e Vl. I. Nemiróvitch-Dântchenko notaram o princípio mais significativo no movimento dramático das peças de Tchékhov, a assim chamada “corrente submarina”.<sup>2</sup> Eles descobriram a presença do fluxo interior íntimo lírico atrás dos episódios de vida cotidiana e dos detalhes, e todos os esforços de sua busca criativa-cênica se deram no sentido de tornar esse fluxo emocional mais palpável ao espectador. O novo poder contagiante das peças de Tchékhov tornou-se evidente.

Então, na crítica, pararam de falar em incompetência dramática de Tchékhov. A “falta de ação” em suas peças foi

1 Gostaríamos de agradecer à Profa. Dra. Ludmila Skaftimova, filha de Aleksandr Skaftimov e herdeira dos seus direitos autorais, pela gentil permissão para publicar essa tradução. (Мы благодарим профессора Людмилу Скафтымову, дочь Александра Скафтымова и наследницу его авторских прав, за любезное разрешение опубликовать этот перевод.)

2 V. I. Nemiróvitch-Dântchenko. Prefácio do “editor” para o livro de N. Efros “Três Irmãs” na encenação do teatro de arte de Moscou. Petrogrado, 1919, p.10 (Nota de A. Skaftimov)

conformada como sua peculiaridade, determinando as peças de Tchékhov como um especial “drama de atmosfera”, e todas essas questões pareciam estar resolvidas por um tempo. Apenas alguns se mantiveram presos às habituais “leis da dramaturgia”, e continuaram a falar sobre a “inconsistência”, a “imprecisão dos roteiros Tchekhovianos”,<sup>3</sup> colocando Tchékhov em fraca crítica. Mas agora essa crítica já não carregava o caráter de insatisfação ou malevolência. Isso foi “perdoado” em Tchékhov. Em todos os artigos, agora, as características das peças de Tchékhov enchiam uma lista de tudo aquilo que ajuda na criação da “atmosfera”: os elementos da coloração lírica nas falas das personagens, o acompanhamento sonoro, as pausas, etc.

Em trabalhos específicos posteriores com diferentes graus de completude e em diferentes sistematizações, foram descritos e listados majoritariamente os mesmos procedimentos e características (Iúriev, Grigóriev, Balukháti).

Muito no estudo da dramaturgia de Tchékhov foi feito especialmente por S. D. Balukháti, em dois livros e em vários estudos separados. S. D. Balukháti pesquisou a história da criação e das primeiras encenações de cada peça, e coletou grande material que caracteriza a relação de Tchékhov com a sua própria criação como dramaturgo e a relação de suas peças com a crítica e o público. S. D. Balukháti cautelosamente descreveu a construção de cada peça com consistente análise do processo gradual de formação daquelas particularidades e procedimentos que constituem as especificidades das peças Tchekhovianas. Tudo isso contribui bastante para o estudo da dramaturgia de Tchékhov.

Contudo, até em S. D. Balukháti todas as particularidades dramáticas das construções das peças de Tchékhov foram apresentadas apenas de maneira descritiva. Questões sobre a interrelação entre forma e conteúdo nas peças de Tchékhov permanecem totalmente apagadas.

Ainda não é claro no que consistiu, então, aquela nova relação com a realidade que exigiu novas formas para sua expres-

---

3 lu. Sóbolev. Tchékhov. Moscou, 1934, p. 241 (Nota do autor)

são; qual força criativa de ideias atraiu Tchekhov para criar justo esse conjunto de características dramáticas, o que encorajou Tchekhov a desenvolver novas maneiras de movimento dramático, por que a realidade cotidiana em suas peças ocupa um lugar tão grande e livre, por que ele destrói a unidade do enredo e a substitui ocasionalmente por cenas não relacionadas, por que ele muda todas as formas de condução dos diálogos, e o mais importante – qual a causa destas características se combinarem juntas, em que consiste suas correlações, o que é para elas o princípio determinante comum?

A referência ao fato de que o drama Tchekhoviano não é o drama no sentido usual, que é um “drama lírico” ou um “drama de atmosfera”, e, mais precisamente, de “atmosfera triste”, tem apenas uma constatação e, além disso, pouco significado concreto. É verdade que, nesta definição, se encontram explicações destes elementos como acompanhamento sonoro, pausas etc. Mas por que, para fins líricos, foi preciso abolir a ligação semântica das cenas, por que, para o “drama de atmosfera”, foi preciso recorrer à expressão indireta, e não direta, de vivências, atmosferas etc? Se se trata sobre “lirismo” ou “atmosfera” em geral, apenas com o acréscimo de que esse lirismo tem caráter melancólico, triste, será que para sua expressão é necessária essa dispersão corriqueira, falta de enredo e outras características puramente Tchekhovianas?

Evidentemente, para responder a tais perguntas, uma indicação ao lirismo e à atmosfera triste das peças Tchekhovianas é insuficiente. É necessário entrar no conteúdo qualitativo destas atmosferas, que aqui são dadas. Em outras palavras, é preciso ver com quais pensamentos e ideias essas “atmosferas” estão relacionadas. Só então a forma específica Tchekhoviana se abre como conteúdo específico, que pode ser expressa apenas nessas formas únicas e insubstituíveis.

Os apontamentos de S. D. Balukhāti expõem menos ainda que Tchekhov, ao criar um novo tipo de drama, procurou superar o antigo cânone dramático. É verdade que Tchekhov estava insatisfeito com a “poética habitual” do drama, que ele almejava superar a esquemática da dramaturgia” com novos

“elementos e cores”, “criar no teatro uma ilusão de vida”, e “ao invés da antiga condição de tipificação dos fenômenos e pessoas, construir formas inovadoras de drama”.<sup>4</sup> Mas seria difícil concordar que Tchékhov incluiu no drama “fatos, ações, entonações e temas” apenas porque eram “novos”, “muito impressionantes”, e em cena ainda não eram “usados”, que apenas por uma questão de tal “inovação” Tchékhov evita “momentos dinâmicos vívidos”, simplifica o esboço da fábula, e substitui “o esquema lógico das motivações temáticas do drama”, “pelo plano casual de conexão dos fatos e ações”.<sup>5</sup> Tudo isso como se Tchékhov tivesse feito em prol da “diminuição da ‘cenicidade’ habitual das peças e da renovação da escrita dramática pelas técnicas *naturalistas* e psicológicas nas complexas relações da vida cotidiana”.<sup>6</sup>

A indicação na aspiração para a novidade não determina o caráter qualitativo dessa novidade. Se entendermos o termo “naturalista” como designação da aspiração de Tchékhov não apenas para a inovação, mas para maior veracidade, isto é, para maior aproximação de suas cenas a formas da própria vida, então, certamente, no sentido geral isso será verdade: Tchékhov abriu algumas novas faces da realidade, e em sua criação como artista-realista procurou reproduzi-las. Mas, para explicar as explorações inovadoras de Tchékhov, uma referência geral à busca pela veracidade também é insuficiente. Nessa indicação também não há traço característico que define o foco específico qualitativo de Tchékhov, isso é, esse foco que o levou ao dado sistema de criação dramática. Imitação da realidade, “factografia da vida cotidiana”, o “modo corriqueiro da vida” seria também seu tipo “verídico”, mas, certamente, não foi essa “veracidade” que criou o sistema de novas qualidades da dramaturgia Tchekhoviana. Por que Tchékhov procurou, forte e insistentemente, pela combinação de elementos tão diversos da realidade, conexões que constituem o tecido específico de suas peças? Evidentemente, entre todos estes

---

4 S. D. Balukhâti. Tchékhov dramaturgo. Leningrado, 1936, p.113 (Nota do autor)

5 Idem, p. 116 (nota do autor)

6 Idem, p. 118 (Itálico meu – A. S.) (nota do autor)



momentos da vida que é refletida em sua obra, Tchekhov sentiu algumas conexões, isto é, ele tinha ideia de que toda essa diversidade formava uma unidade. Cada peça dentro de seus objetivos, evidentemente, servia à expressão dessa unidade.

A peculiaridade na construção do conflito dramático, a falta de enredo, a descrição do cotidiano, a fragmentação na sequência de cenas, a falta de consistência nos diálogos, as particularidades do fluxo lírico e de sua expressão – tudo isso deve ser analisado em conexão com a correlação ideológica geral.

O presente artigo é uma tentativa de analisar as características estruturais das peças de Tchekhov como expressão de uma dramaticidade especial da vida, que foi descoberta e interpretada por ele como característica de sua época.

## 2

Como se sabe, a crítica teatral, mais que tudo, criticava Tchekhov por ele introduzir em suas peças detalhes desnecessários da vida cotidiana e, portanto, violar todas as leis da ação cênica. A presença dos detalhes cotidianos, que parecem inúteis, foi explicada pela falta de habilidade de Tchekhov, pelo hábito de escrever novelas e contos, e pela sua incapacidade ou a relutância em aprender as exigências do gênero dramático. (...)

O próprio Tchekhov, ao escrever suas peças, aparentemente, sentiu a maior dificuldade e constrangimento no mesmo termo. Trabalhando em “O silvano”, ele mesmo viu que, ao invés do drama (no sentido usual), escreve algo como uma novela. “‘O silvano’ se ajusta ao romance – escreve ele –, eu mesmo sei disso muito bem. Mas para romance eu não tenho forças... Uma pequena novela é possível escrever. Se eu tivesse escrito a comédia ‘O silvano’, estaria em primeiro plano a narrativa, não os atores e não a cena. Se a peça tivesse valor literário, assim então eu agradeceria.”

Após “O silvano”, Tchekhov se afastou do teatro por um lon-

go tempo. Sete anos se passaram. Tchékhov escreve “A gai-vota”. A nova tentativa é feita novamente não no sentido de recusa dos detalhes cotidianos, mas para superar a aparente incompatibilidade de tais detalhes com as demandas do gênero dramático, e conseguir suas combinações. Tchékhov agora entende também que os “detalhes” da nova peça estão numa proporção impossível para o gênero dramático, mas, aparentemente, não os pode recusar. Trabalhando em “A gai-vota”, ele escreve: “Temo bagunçar e empilhar detalhes que irão prejudicar a clareza.” E ainda: “Eu a escrevo não sem prazer, mas estou mentindo de jeito terrível contra as convenções dramáticas. Comédia, três papéis femininos, seis masculinos, quatro atos, paisagens (visão no lago); muitas conversas sobre literatura, pouca ação, cinco quilos de amor.” E ainda: “Comecei-a ‘forte’ e terminei em ‘pianissimo’, contrariando todas as regras da arte dramática.<sup>7</sup> A novela saiu. Eu estou mais infeliz que feliz, e, lendo minha recém-nascida peça, mais uma vez tive a certeza de que eu realmente não sou dramaturgo.”

Tudo isso sugere que, na busca dramática de Tchékhov, uma reprodução da atmosfera da vida era uma condição essencial; a partir disso, ele não pode e não quer recusar esses detalhes. Do contrário, para ele perde-se o sentido de todo o conceito da obra. Era necessário o que fosse preciso para realizar a peça dramática exatamente no material de quaisquer “detalhes” cotidianos. “Exigem – disse Tchékhov – que haja herói, a heroína é cenicamente espetacular. Mas na vida não atiram em si, se enforcam, se declaram apaixonados a cada minuto. E nem a cada minuto falam coisas inteligentes. Eles comem mais, bebem, flertam, falam bobagem. E aqui é preciso que isso seja visto em cena. É preciso criar uma peça onde pessoas viriam, iriam, almoçariam, falaria do clima, jogariam cartas, não porque o autor precisa disso, mas porque é o que acontece na vida real.”<sup>8</sup>

“Deixe a cena ser tão complicada e tão simples como na vida. As pessoas almoçam, apenas almoçam, mas nesse instante é

---

7 ANGELIDES, 1979, p. 48 (Nota das tradutoras)

8 Arquivo de D. Gorodetski. “Folha da Bolsa”, 1904, 18 de julho. (Nota do autor)

feita sua felicidade e suas vidas são quebradas.”<sup>9</sup>

Tais declarações à primeira vista pareciam incompreensíveis. Será que no drama anterior, desenvolvido durante anos por todo o século XIX, não havia cotidiano? Será que, ao menos na obra de Ostróvski, que Tchékhov certamente conhecia, as pessoas não bebem, não comem, não flertam e não falam bobagens? Talvez em suas próprias peças as pessoas chegam, vão embora, almoçam, conversam, etc. apenas porque “o autor precisa assim”, e de jeito nenhum porque “assim acontece na vida real”? Será que em Ostróvski toda a construção das peças não tinha a intenção de criar a maior semelhança com a vida? Será que todas as maneiras do enlace, do desenvolvimento e de resolver intrigas em Ostróvski não foram criadas de acordo com os requisitos de maior aproximação da verdade cotidiana? Havia, certamente, desvios conscientes nestes critérios. Mas isso deliberadamente sempre foi tido apenas como inevitável, como convenção forçada. Sim, nesses casos, todos os esforços do autor sempre se dirigiram em direção à conquista da maior semelhança com essas situações, que são permitidas pelas possíveis circunstâncias do mesmo cotidiano.

E, ainda por cima, os conflitos dramáticos, os componentes do núcleo e o significado das peças não foram desenhados como parte do cotidiano? Todas as imagens de pessoas, tipos e personagens sempre foram dadas como figuras do cotidiano, isto é, como algo estabelecido, antigo, habitual e característico para o decorrer habitual da vida cotidiana. De qualquer forma, autores sempre ansiaram por isso. Em proximidade com a vida, e especificamente com a vida cotidiana, para eles havia sentido e justificativa de todos os seus esforços autorais. Portanto, cada momento da peça sempre tentou se apresentar como algo que emerge da vida cotidiana, isto é, a partir da soma desses hábitos, predisposições e desejos que preenchem a vida, compondo seu conteúdo permanente.

A principal justificativa de uma peça do século XIX era sempre a mesma: proximidade com a realidade, com a vida cotidiana, com as características mais comuns e mais permanentes

---

<sup>9</sup> Arquivo de Ars. G. (I. Iá. Gurliand). - “Teatro e arte”. 1904. Nº 28 (Nota do autor)

da vida e das pessoas. A exigência igualmente obrigatória a todos era a noção de “tipicidade”, subjacente a todas as classificações literário-dramáticas. A maestria, é claro, era diversa, mas os objetivos criativos e os esforços de todos sempre iam nessa direção. Como resultado disso, criavam-se as características comuns do estilo, que é o realismo da vida cotidiana. Com toda a diversidade temática e ideológica de objetivos e questões, em todos os tons no método de seleção e composição material, ainda em todo lugar, na criação de cada um, inevitavelmente, de uma ou outra maneira, deveria estar presente a descrição da vida cotidiana, não apenas como moldura, mas também como tema, que deveria ser tratado com pormenores? Dificilmente pode-se especificar alguma peça desse gênero, onde não se reproduziriam momentos da vida cotidiana, onde, em particular, não tomariam chá, não beberiam e nem mordiscariam e não levariam conversas bastante “banais”.

Tchékhov, certamente, sabia disso. Obviamente, quando ele falou sobre a importância da rotina na reprodução dramática da vida, tinha em mente outro tipo de realidade que observou, e não como a que viu em seus antecessores.

Qual era a diferença?

### 3

Uma das características do drama anterior ao Tchekhoviano é a preocupação e sobreposição dos acontecimentos ao cotidiano. O corriqueiro, como o mais permanente, habitual, aqui quase não existe. Os minutos do fluxo de vida regular, neutra, acontecem apenas no começo da peça, como exposição e como momento inicial para a realização do acontecimento. Posteriormente, toda a peça, em todo o seu tecido dialógico, vai em direção ao acontecimento; o fluxo da vida recua ao segundo plano e apenas de vez em quando é mencionado e implicado.

É em peças desse tipo, como “Retrato de família”, “Manhã de um jovem”, “Sonho festivo antes do jantar”, que a situação cê-

nica é apenas a oportunidade para a caracterização descritiva do discurso das personagens, sem acontecimentos intrigantes. Mas essas peças não possuem conclusão, elas eram para o autor apenas estudos preliminares, rascunhos de gênero, e só. A respeito do restante das peças, não importa como elas são lentas na aparência com a neutra exposição das conversações, em seus momentos de visível tranquilidade cotidiana, de fato, sempre preveem acontecimentos e são direcionados a eles. Eles ou antecipam acontecimentos, informando sobre suas circunstâncias, ou comentam seu significado, dialogicamente revelando nas personagens tais características, sem os quais os acontecimentos não poderiam ser realizados.

O acontecimento, invadindo a vida como algo exclusivo, retira as pessoas do habitual bem-estar e, preenchendo a peça, elimina o cotidiano.

Além disso, o antigo drama da vida cotidiana era representado apenas pelos costumes, isto é, pelos traços morais das pessoas. Cada peça pretende identificar, detectar e expressar alguns vícios ou imperfeições sociais-éticas. Dependendo do grau de profundidade e amplitude, da compreensão e maestria da arte dos dramaturgos, o acontecimento central da peça concentra em si mesmo tanto suas raízes quanto a manifestação do mal fixo e suas conseqüências. As personagens, principalmente, representam ou carregam o vício retratado, ou são suas vítimas. Algumas personagens são introduzidas com objetivos secundários para mover as intrigas, para identificar as principais qualidades das personagens ou para exposição autoral (*raisonneur*). Neste contexto, as variantes são ilimitadas. Mas, apesar de toda diversidade de visão de mundo, dos talentos e dos objetos de representação, sob as mais variadas qualidades das habilidades dramáticas, todas as dramaturgias anteriores são similares no mesmo objetivo: apontar e distribuir quaisquer características de vida cotidiana das pessoas para criar o acontecimento no qual elas agiriam de acordo com essas características.

Portanto, em cada peça, são tirados do cotidiano apenas momentos selecionados e em partes, como indicadores rele-

vantes desses traços de costumes em seu sentido ético-social (ignorância, despotismo, ganância, frivolidade, intrigas, indiferença social, obscurantismo mental etc. Dependendo do tema da peça, do ininterrupto fluxo cotidiano, são selecionados (ou criados pela imaginação) apenas aqueles episódios que poderiam servir de ilustração e expressão da dada característica que descreve costumes. Daqui surgiu o foco dos diálogos corriqueiros em volta de certa característica moral exemplar, representado no principal acontecimento. Todos os outros detalhes do cotidiano que não são diretamente relacionados a esse objetivo constituem apenas um acessório insignificante, essencialmente desnecessário e facilmente omitido. Os dias cotidianos ordinários e rotineiros aqui estão quase ausentes.

## 4

É bem diferente em Tchékhov. Ele não procura os acontecimentos; ele, ao contrário, foca na reprodução daquilo que na vida cotidiana é o mais comum. No fluxo da vida cotidiana, no normal bem-estar, por si só, quando nada acontece, Tchékhov vê o drama contínuo da vida. O fluxo calmo do dia-a-dia para Tchékhov não é apenas uma “atmosfera”, uma introdução expositora aos eventos, mas uma atmosfera do drama da vida, isto é, o objetivo direto e principal de suas peças. Portanto, em Tchékhov, contrário a todas as tradições, os acontecimentos são alocados na periferia como circunstâncias momentâneas, enquanto o cotidiano, o calmo, o que se repete a cada dia, o que é habitual para todos, constitui a matriz principal, o solo fundamental de todo conteúdo da peça. Os acontecimentos existentes nas peças de Tchékhov não provêm da atmosfera geral das situações cotidianas. Distribuído por toda diversidade de interesses cruzados, os hábitos e coincidências do dia-a-dia não são um emaranhado de nós, eles são introduzidos no tecido geral da vida como parte e particularidade dela.

Em “Ivánov” ainda não há essa falta de enredo divergente que observamos em peças posteriores de Tchékhov. O dra-

ma interno da personagem central, Ivánov, segurando em si mesmo o principal movimento da peça, é demonstrado pelo acontecimento que une o enredo, a história de Ivánov e Sacha Lêbedeva. Contudo, já nesta peça, muito se encontra fora da concentração direta com o enredo: a quinta cena do primeiro ato (Chabelski e Ana Petrónna), muitas cenas do segundo ato (convidados do dia onomástico de Sacha<sup>10</sup>), a primeira, segunda, terceira e quarta cenas do terceiro ato com as conversas de Lebedév, Chabelski e Bórkin sobre os eventos políticos na Alemanha e na França, sobre a deliciosa culinária e aperitivos, seguido pela invasão de Kossa com sua obsessão por cartas; isso tudo não tem relação direta com a história de Ivánov e Sacha. Na peça, paralelo à linha principal do enredo, a todo tempo nos é lembrado o conteúdo do fluxo da vida cotidiana.

Em “O silvano”, essa percepção externa da rotina, prolongada, permanente, repetitiva e de atmosfera banal, espalhada pelas minúcias neutras do dia-a-dia, já é apresentada com bastante clareza. O acontecimento (a fuga de Elena Andréievna) se apresenta como um episódio secundário. O tecido principal e predominante da peça é inteiramente preenchido pelo cotidiano quando não há especial interesse no acontecimento, comum a todos.

Em “A gaiivota”, os acontecimentos mais notáveis ocorrem com Tréplev. Mas o eixo mais proeminente da peça não é inteiramente focado nisso. No aspecto autônomo e independente, é revelado o ímpeto de Nina Zarêtnaia, a vida de Trigórin, de Arcádina, o triste amor de Macha Chamráeva, a azarada vida de Miedvedenko, o tédio de Dorn, e Sórin sofrendo à sua maneira. A vida comum flui em todo lugar mantendo sua forma geral. E cada participante dela, com seu mundo interno e seu pesar, aqui se torna igualmente apenas parte de um conjunto comum.

Em “Tio Vânia” e “Três irmãs” há ainda menos acontecimentos. Em “Tio Vânia” são mais destacadas as relações de Voinítski com Elena Andréievna e Serebriakov; em “Três irmãs”, são

---

<sup>10</sup> Na Rússia, o dia onomástico é festejado pelas pessoas que têm o nome do anjo ou do santo desse dia. Essa festa era mais importante que a data do próprio aniversário. (Nota das tradutoras)

as relações de Macha e Verchínin, Irina e Tusenbach. Entretanto, esses momentos mais notáveis não sustentam o enredo da peça toda. No fluxo geral, eles permanecem apenas como episódios, com consequências particulares da vida comum, e há muito estabelecidas, que são igualmente distribuídas por toda a peça entre todas as personagens, em seu estado imutável.

Em “O jardim das cerejeiras”, no centro está a venda da propriedade e, ligado a essas preocupações, o sofrimento de Raniêvskaia. Mas, desde o primeiro ato até o fim da peça, o drama de Raniêvskaia mergulha em um processo imparável, em movimento, do cotidiano comum. Na primeira cena Vária já é mostrada com suas preocupações específicas e sua tristeza disfarçada, Lopákhin preocupado com os negócios do dia de amanhã, e Iepikhôdov, Firs, Semienov-Pishchik e Duniasha, cada um com seu mundo interior, pequeno, mas ainda especial. E em diante, ao longo da peça, em torno de Raniêvskaia, todas essas preocupações gerais e específicas de vida cotidiana não se interrompem.<sup>11</sup>

Ao mesmo tempo, em todas as peças, não é um, nem dois personagens selecionados portadores de um estado interno de conflito. Todos sofrem (exceto por algumas poucas personagens muito frias).

Em “A gaivota”, o motivo do amor não correspondido e sofrido envolve tanto Miedvedênko, quanto Macha Chamráieva, quanto Tréplev, quanto Zarêchnaia, e quanto Polina Andréievna. Além de todas as situações particulares não se atarem a um nó comum, não são dirigidas à concentração do acontecimento comum. Sofrem separadamente, em segredo, e em público todos participam igualmente da vida cotidiana, compondo seu tom banal.

Em “Tio Vânia”, o estado de desilusão com a vida é vivenciado por todos, com exceção de Serebriakov, não apenas Voínitski, mas também Ástrov, Sônia e Elena Andréievna, cada um à sua maneira, de acordo com sua situação e caráter. Em

---

11 Ver mais sobre isso em nosso artigo “Sobre a unidade da forma e conteúdo em ‘O jardim das cerejeiras’ de Tchêkhov”. (Nota do autor)



“Três irmãs”, o anseio por outra vida, associada a Moscou, é característico de todos, exceto por Kulyguin e Natacha, esposa de Andrei. Em “O jardim das cerejeiras”, todos possuem seus sonhos pelo melhor, todos se encontram igualmente cercados por incompreensão mútua, e todos, cada um à sua maneira, sofre sua perturbação individual. Em outros autores, as assim chamadas personagens secundárias são apenas espectadores, cúmplices, *raisonneur* e participantes do drama alheio. Em Tchékhov, cada um carrega o seu próprio drama. A tragédia humana ocorre a cada passo para todos.

O aspecto persistente e o tom de dia-a-dia ordinário de cada peça relatam o que está acontecendo a longo prazo e de duração contínua, de familiar cronicidade. A vida continua e em vão todos discutem por tanto tempo, dia após dia. A amargura da vida dessas pessoas, seu dramatismo, portanto, não consiste em eventos particularmente tristes? – ou seja, nesse status cotidiano a longo prazo, normal, cinza, monocromático.

A vida do dia-a-dia com suas formas heterogêneas, comuns e aparentemente tranquilas nas peças de Tchékhov se apresentam como atmosfera principal escondida e como o estado mais predominante de conflito dramático.

## 5

Na vida cotidiana, Tchékhov se interessa pelo sentido geral da vida, pelo tom interno geral no qual vive uma pessoa dia após dia.

O antigo princípio de costumes das características cênicas cotidianas acabou sendo inaplicável para os objetivos de Tchékhov.

A seleção das linhas cotidianas e as cores que elas carregam não são, a princípio, seu valor ético-temático, mas são o princípio da importância no conteúdo emocional geral da vida.

Como em um primeiro momento esse princípio foi incompreendido, parecia que em Tchékhov esses detalhes eram postos em camadas acidentalmente, sem qualquer lei interna.

(...)<sup>12</sup>

Aqui, em “Três irmãs”, de Tchékhov, no segundo ato, Tchebutíkin lê o jornal: “Tsitsihar. Lá a varíola recrudesciu...”<sup>13</sup> Nem Tsitsihar nem a varíola têm alguma relação com o próprio Tchebutíkin, nem com ninguém, nem com nada em geral que acontece e vai acontecer na cena. Uma notícia do jornal, que acidentalmente chamou a atenção, lida sem qualquer relação com as palavras do interlocutor e o restante sem qualquer eco – para que serve isso?

No primeiro ato de “Tio Vânia”, novamente sem qualquer relação com os acontecimentos, Marina anda pela casa chamando as galinhas: “Tsip, tsip, tsip...” E de novo é incompreensível: o que é isso?

Em “A gaivota”, no segundo ato, Macha surge em meio à conversa, andando “com preguiça, a passos frouxos”, e diz: “Minha perna ficou dormente...”<sup>14</sup> Por que isso é necessário?

Tais falas “aleatórias” são múltiplas em Tchékhov, estão em toda parte, e o diálogo é continuamente quebrado, fracionado, e se confunde em alguns pormenores completamente estranhos e de retórica desnecessária, ao que parece.

Tudo isso é incompreensível: a surpresa aparente na inconsistência, a temática insignificante e os muitos diálogos episódicos, e as réplicas individuais das personagens.

Contudo, essa surpresa pode continuar apenas enquanto o novo princípio permanecer despercebido, pelo qual acontece o envolvimento e a associação destes detalhes aparentemente insignificantes.

Tais tipos de diálogos e réplicas no contexto geral cênico em Tchékhov funcionam não pelo significado direto do seu conteúdo, mas pela atmosfera que se revela nelas.

---

12 Omitimos um trecho do ensaio que não está relacionado com a análise das obras de Tchékhov. (Nota das tradutoras)

13 FIGUEIREDO, 2021, p. 227 (Nota das tradutoras)

14 Idem, p. 50 (Nota das tradutoras)

Quando Tchebutikin, imerso no jornal, diz: “Tsitsihar. Lá a varíola recrudesciu”, não direciona a frase a ninguém, certamente, não importa a ninguém o comunicado sem sentido, mas está presente apenas como uma expressão de entediada tranquilidade, de ócio, de falta de concentração e de moleza da atmosfera geral.

Quando aqui Solióni e Tchebutikin discutem sobre o que é tchekhartmá e tcheremchá, se é carne ou tempero, como a cebola, esse pequeno episódio não tem importância em seu tema, mas apenas pelo próprio fato de sua ninharia, e o estado irritadiço escondido, que o provoca.

Por outro lado, em todo o meio no qual se encontra a personagem há tons múltiplos de atmosferas próximas, mutuamente sobrepostas, contraditórias ou neutras, mas que em conjunto compõem algum tipo de tom geral da vida cotidiana como um todo.

O estado interno da personagem é imposto no tecido heterogêneo geral, e dele obtém seu significado particular, sua tonalidade e seus acentos. E as réplicas frequentemente carregam não apenas a importância pessoal do falante, mas, falando de modo neutro, obtém enorme perspectiva de significado, destacando o estado das outras personagens ao lado.

Quando Marina, em meio ao silêncio, atrai as galinhas: “Tsip, tsip, tsip”, isso é importante não para as características de Marina, mas para o sentimento geral de enfado do dia-a-dia, que oprime o presente aqui agitado de Voinitski e da entediada Elena Andréievna.

No fim da peça “Tio Vânia”, as palavras de Marina: “Há quanto tempo eu, pecadora, não como macarrão”, por conta própria não fornecem nada de significativo e poderiam ser desnecessárias. Mas na peça elas falam não apenas e nem muito sobre as intenções indulgentes de Marina, mas também o quanto essa longa repetição dos dias e noites é suave, boa, mas entediante, em que voltaram Tio Vânia e Sônia depois de tudo que passaram.

Os modos de reprodução do tédio da vida em Tchekhov não foram estabelecidos imediatamente, e se alteraram e se complicaram de acordo com os objetivos de cada peça em suas características.

Na peça “Ivánov”, caracterizando a miséria e o vazio espiritual que rodeiam Ivan e Sacha, Tchékhov, com grandes pinceladas, introduz deliberadamente nos diálogos conversas entediadas entre os convidados de Lebedév (segundo ato) ou entre os convidados de Ivánov (início do terceiro ato). Nas redações iniciais da peça, havia mais conversas desse tipo e seu vazio era mais óbvio. Para Tchékhov existiu um perigo de, transmitindo a atmosfera tediosa, a peça tornar-se entediante para o espectador. Esse perigo comprometeu algumas motivações e esses episódios foram reduzidos.<sup>15</sup>

Posteriormente, Tchékhov percebeu o vazio e o tédio do fluxo da vida cotidiana, transmitindo sem muita seleção o tedioso e o desinteressante, mas apenas se referindo a ele e indiretamente apontando a condição tediosa através do gesto de espanto ou da entonação, conciliando não apenas diretamente, mas com os sentidos emocionais escondidos aparentemente nas frases insignificantes.

Entre as conversas gerais, Macha, em “A Gaivota”, levanta-se e diz: “Já deve estar na hora do almoço. (*caminha com preguiça, a passos frouxos*). Minha perna ficou dormente... (*retira-se*)”<sup>16</sup> Os espectadores sentem não apenas o estado de tédio de Macha, mas todo o tom tomando lugar da cena entre o habitual, repetidamente, dia após dia.

Em “Tio Vânia”, no final do segundo ato, Elena Andréievna está animada com uma conversa com Sônia sobre o amor, a felicidade, e seu destino, esperando por uma resposta, se ela deve tocar o piano, quando no jardim bate o vigia; depois, a pedido de Elena Andréievna, ele sai, e em silêncio ouve sua voz: “Ei, vem cá, vem, Totó, vem, Sansão!”<sup>17</sup> E essa imposição do detalhe neutro, tranquilo e cotidiano, ao lado da tristeza sobre a falta de felicidade, abre a perspectiva imparável de pacífica indiferença do fluxo cotidiano: a vida, saiba você, vem e vai.

---

15 Ver mais sobre isso em nosso artigo “A peça de Tchékhov ‘Ivánov’ no início da redação”. (Nota do autor)

16 FIGUEIREDO, 2021, p. 50 (Nota das tradutoras)

17 Idem, p. 141 (Nota das tradutoras)

Graças a essas comparações e correlações, os detalhes do cotidiano em Tchékhev adquirem grande intensidade emocional. Para cada detalhe há um sentimento sintetizado de respiração da vida em geral.<sup>18</sup>

## 6

De onde surgem os conflitos? Quem e o que constitui a fonte do sofrimento?

Ainda sem entrar no conteúdo e na essência particular dos conflitos Tchekhovianos, formulamos apenas como contradição entre o dado e o desejado, ou seja, aquilo que a pessoa tem e o que ela procura. Quem é e o que cria essa separação entre desejo e realidade na própria existência humana?

Na dramaturgia pré-Tchekhoviana e não-Tchekhoviana, a origem do conflito, em sua própria forma geral, consiste na contradição e na colisão dos diversos interesses e paixões humanas. Lá, o conflito se constitui na violação passional das normas morais, quando uma estranha vontade se contrapõe aos interesses e vontades de outras pessoas. Por isso, a ideia da culpa de alguém sempre está ligada com o sofrimento dramático. A origem do conflito, portanto, é a vontade da culpa, criminosa, má, ou o mal de algumas pessoas. Daqui há luta de vontades, luta com obstáculos e todo o tipo de peripécias.

Na base do conflito dramático está sempre algum vício social cotidiano. O conflito se forma de colisões dos sonhos humanos saudáveis, honestos e puros com a força obscura, perversa ou má. Os responsáveis pelo conflito são ou os imediatos opressores “de casa”, cujo comportamento despótico destrói

---

<sup>18</sup> A reprodução da vida cotidiana das peças de Tchékhev às vezes se ligam com as peças de Turguêniev, especialmente com “Um mês no campo”. É verdade que algumas analogias podem ser vistas, especialmente no primeiro ato, nas insignificantes conversas gerais, nas réplicas paralelas e descontínuas, no seu tom geral calmo e complacente (jogam cartas, esperam o almoço, etc). No entanto, todas essas características da substância em Turguêniev nunca são próximas de Tchékhev. Em Turguêniev esse detalhe é apenas acessório, cenário exterior. Não há nenhuma relação com a substância das experiências das personagens em Turguêniev. O interesse dramático em Turguêniev passa fora deles e por eles. A natureza do conflito dramático em Turguêniev é completamente diferente. *(Nota do autor)*

e mutila a vida dos outros, ou forasteiros, portadores da força do mal, aventureiros e vigaristas, invadindo com mentiras a confiança de suas vítimas em nome da realização de seus objetivos egoístas e desonestos.

O drama do sofrimento recai sobre a pobreza, cujos responsáveis são os ricos, ou nos membros mais jovens desprivilegiados da família do opressor: na filha, na pupila, mais raramente no filho ou na esposa. As vítimas do engano são pessoas honestas e crédulas, predominantemente mulheres, por alguma razão atraídas pelos interesses de impostores e pelos impulsos de sentimentos enganosos, que as atrai para suas armadilhas.

Às duas principais categorias de personagens (portadores de vícios e suas vítimas), adiciona-se os cúmplices dos vícios e os reveladores dos vícios, e os defensores das vítimas. As outras personagens compõem acessórios complementares, que servem como detalhes secundários no movimento da peça. Todos os integrantes da peça, em função de seu conteúdo, representam as suas próprias “personalidades” ou “tipos” com óbvia concentração de algum tema moral.

Como resultado, há uma certa integralidade e clareza de cada personagem em sua função exterior no enredo, em seu significado ideológico temático.

Todas as personagens se encontram em evidente ligação, com participação simpática ou hostil nos principais acontecimentos. E todas as personagens estão correlacionadas em perspectiva de um único tema característico ou de sentido moral e de descrição de costumes.

Mudavam-se as relações sociais, mudavam-se os costumes, surgiam novos vícios, criavam-se outros problemas, eram resolvidas diversas tarefas ideológicas de diferentes maneiras, eram perseguidas diversas maldades, e eram defendidos diferentes valores, mas o esquema principal, o tipo de drama da vida cotidiana, mantinha-se o mesmo, pois o objetivo de descrição de costumes, didático, acusador e denunciatório permanecia por toda parte. (...)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Vide Nota 11.

(...) O princípio original da crítica da realidade em Tchekhov é completamente diferente. Sua primeira peça madura, “Ivánov”, resolvendo a tarefa socio-tipológica, ao mesmo tempo foi dirigida contra o julgamento preconceituoso e precipitado das pessoas.

Ivánov comete uma série de atos que pelo visto provocam naturalmente uma indignação moral. E todos julgam Ivánov. Ao mesmo tempo, por meio da tonalidade dupla de Ivánov, de dentro e de fora, a peça, por seu desenvolver, nos previne do julgamento moral habitual e incentiva a mais complexa compreensão daquelas razões, motivações e impulsos, os quais definem o comportamento humano.

Esclarecendo o sentido da imagem de Lvov, o principal acusador de Ivánov, Tchekhov escreveu a A. S. Suvórin: “Ele se educou através dos romances de Mikháilov. No teatro, viu em cena ‘os homens novos’, isto é, os kuláks e os filhos do século, delineados pelos novos dramaturgos como ‘proveitadores’ (Proporíev, Okhliábiev, Navaríguin, etc). Ele gravou isso na cabeça de maneira tão forte que, ao ler Rúdin, infalivelmente se pergunta: ‘Rúdin é ou não é um canalha?’ A literatura e o teatro o formaram de tal maneira que ele aborda todo indivíduo, tanto na vida como na literatura, com essa questão... (Se ele visse sua peça, te culparia por não ter dito claramente se o sr. Kolténikov, Sabínin, Adáchev e Matvêiev são ou não patifes.)<sup>20</sup> Para ele, essa questão é importante. Não lhe basta que todos os homens sejam pecadores. É preciso lhe oferecer santos e canalhas!”<sup>21</sup>

Em vez da moralização direta na peça “Ivánov”, na caracterização emocional-avaliativa da personagem, é apresentado o sentido da culpa involuntária quando a pessoa se faz culpada da infelicidade alheia não desejando nada disso.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Tradução nossa. (Nota das tradutoras)

<sup>21</sup> ANGELIDES, 1995, p. 128 (Nota das tradutoras)

<sup>22</sup> A mesma ideia está no mesmo ano de 1887, quando escreve a peça “Ivánov”; Tchekhov

Ivánov adoece, e a própria realidade é a culpada por sua doença. A ideia da peça consiste naquilo que é a futilidade e a antipatia de Ivánov, e que são causadas não por quaisquer de suas qualidades morais negativas, mas por aquelas condições objetivas de vida nas quais ele se encontra.

“Eu queria fazer uma extravagância:” escreveu Tchékhov ao irmão sobre “Ivánov”, “não criei nenhum malvado, nem anjo algum (mas não consegui me esquivar dos bufões), não condenei ninguém, não absolvi ninguém.”<sup>23</sup>

Na segunda peça, “O silvano”, Tchékhov novamente está preocupado com a mesma ideia. A peça está em guerra contra as relações desatentas das pessoas, umas com as outras, contra rótulos e carimbos preconcebidos, que levam ao julgamento das pessoas sem motivos reais. Todas as acusações e suspeitas mútuas, que, afinal de contas, levaram ao desastre, na verdade, são erradas. E todos se arrependem de seu erro (exceto Serebriakov, o mais estúpido e presunçoso de todos: na primeira redação da peça, ele se arrepende).

A posição do conflito dramático em Tchékhov consiste não na contraposição de forças de vontade, direcionadas a lados diferentes, mas em contradições causadas objetivamente, perante as quais as vontades individuais são impotentes.

Em “A gaivota”, em “Tio Vânia”, em “Três irmãs” e em “Jardim das cerejeiras” “não há culpados”, não há impedimento individual e deliberado da felicidade alheia. Quem é o culpado por Miedviedênko amar Macha, mas ela não o amar, e amar Tréplev, e ele não a amar, mas amar Zarêchnaia, e Zarêchnaia amar Trigórin, etc? Quem é o culpado pelas atividades de escritor e atriz, por si só, não garantirem a felicidade de Tréplev e Zarêchnaia? Quem é o culpado por Voinítski considerar Serebriakov um ídolo, digno do sacrifício de toda a sua vida, e ele se descobrir uma pessoa vazia, e a vida de Voinítski passar em vão? Quem é o culpado por Ástrov não ter o sentimento por Sô-

---

foi apresentado ao conto “Verotchka”: “A primeira vez na vida que ele (o herói do conto – A. S.) tem de se garantir na experiência, quão pouco uma pessoa depende de sua boa vontade, e experimenta a posição de uma pessoa decente e cordial, contra a vontade de causar ao próximo sofrimento cruel e imerecido.” (Nota do autor)

23 ANGELIDES, 1995, p. 71 (Nota das tradutoras)



nia, que seria a felicidade dela? Quem é o culpado pela exaustão de Ástrov, torturado e moldado pela vida estúpida, e por seus sentimentos gastos em vão? Quem é o culpado pelas irmãs Prósorov mergulharem profundamente na névoa cinzenta da vida provinciana, ao invés de partirem para Moscou? Quem é o culpado por seus conhecimentos e sentimentos iluminados não se realizarem e murcharem em vão? Quem é o culpado por Raniêvskaia e Gáiev, por causa de seus estados moral e psíquico, não poderem aproveitar os bons conselhos de Lopákhin? Quem é o culpado, em geral, pelas personagens de “O jardim das cerejeiras” girarem em torno do sofrimento solitário, não entendendo uns aos outros e não podendo entender? Quem é o culpado pelo bom sentimento e compreensão emocional das pessoas umas pelas outras, que aqui não dão calor humano e a vida fica cinzenta, nojenta, infeliz e melancólica? Não há culpados. Não há culpados e, portanto, não há inimigos diretos. Não há inimigos diretos, e não há e não pode haver embate. A culpa é consequência das circunstâncias, e está fora da esfera da influência dessas pessoas. A situação triste se forma fora de sua vontade, e o sofrimento chega sozinho em si mesmo.

Isso não significa que em Tchékhov não há nenhum julgamento sob as pessoas, não há discriminação dos méritos e falhas das pessoas, não há ordem no comportamento pessoal como na origem do mal. Está tudo aí. Mas a maldade nele funciona sem uma força de vontade direta, e apenas como uma espécie de fruto involuntário da vida (mas eles sempre são maus). Até nas personagens mais negativas, em primeiro plano não está a vontade delas, mas os sentimentos que lhes são característicos. Não é da vontade deles que a ação da peça seja criada. Pessoas más, aqui, apenas pioram a situação, que já é ruim por si própria. E as melhores tornam-se impotentes. O monte de detalhes da vida cotidiana amarra o homem, que nele se afoga e não consegue se livrar. E a vida se vai para sempre e em vão, incessante e discretamente, propondo aquilo que as pessoas não precisam. Quem é o culpado? Tal pergunta soa constantemente em cada peça, e cada peça fala: os culpados não são pessoas individuais, mas toda a corrente da vida em geral. E as pessoas são culpadas apenas por serem fracas.

No que consiste o conteúdo do estado de conflito?

De forma geral, foi definido anteriormente como a contradição entre o que é dado e o que é desejado. Mas em tal definição ainda falta a especificação Tchekhoviana. A contradição entre o dado e o desejado existe por toda parte, e é nisso que se constrói cada peça. Em Tchekhov, é fixada uma certa atmosfera específica do desejado.

No drama anterior, pré-Tchekhov, o desejado é planejado na libertação daquele vício que impede a vida. A cada peça dada, a correção da vida é pensada apenas dentro daqueles limites, que são determinados pelo conteúdo do mal. O destino da vida das pessoas é visto apenas do outro lado, que é afetado diretamente pela intervenção e exposição deste vício. A vontade individual das personagens encaixa-se completamente neste limite. A ação é desprendida do vício, e consegue-se a felicidade. A influência destrutiva do vício pode chegar a ser tão profunda que a recuperação “do normal” já é aparentemente impossível, e assim acontece a catástrofe. Mas esta ou aquela realização do destino humano, também nestes casos, ficam dentro das mesmas limitações temáticas.

(...)<sup>24</sup>

O estado do conflito individual da personagem de Tchekhov sempre parte também de qualquer vontade completamente inexecutável concretamente ou irrealizável. Em “A gaiivota”, essa tristeza é pelo amor não correspondido, pelo prazer de escrever ou pela fama artística. Em “Tio Vânia”, junto com o motivo do amor desejado, mas não realizável (em Voiníski, em Sônia, em Ástrov, em Elena Andréievna), no principal foco ressalta o sofrimento da consciência da vida passada irrevo-gável e sem alegria. Em “Três irmãs”, o desejo concreto é definido como a aspiração pela fuga da província a Moscou. Em “O jardim das cerejeiras”, os desejos concretos mais íntimos estão ligados à mudança esperada no destino da propriedade.

---

24 Vide Nota 11.

No entanto, não é difícil enxergar que estas aspirações especificamente definidas não abrangem todo o conteúdo da ânsia pelo melhor. A cada um desses desejos particulares está sempre ligada a espera da mudança de todo o conteúdo da vida. Junto com o sonho da execução deste desejo vive, na alma de cada um, a angústia da satisfação mais geral das pretensões mais radiantes e poéticas, que abrangem toda a vida. O sofrimento de cada um consiste nestes elementos superiores da alma que não encontram nenhuma utilidade, derretendo-se em pensamentos íntimos distantes e em sonhos. Essas vontades particulares possuem sempre o sentido mais amplo e são apenas pretextos, onde mais claramente se abrem às aspirações interiores e angustiantes, à outra iluminada existência, em que encontrariam a realização de alguns de seus sonhos escondidos e poeticamente belos.

Na tristeza de Macha Chamráieva e Sônia, no ímpeto tardio de Voinitski e Ástrov, nos apelos contínuos das irmãs Próso-rov de se mudarem para Moscou, vive o sofrimento de geral mediocridade e insignificância da vida. Todos eles querem virar-se completamente, descartar o presente e chegar a alguma vastidão nova e brilhante.

Quando Nina Zarêchnaia tenta ser atriz, ela liga essa ideia a uma certa felicidade espiritual superior, que não é dada a uma mera mortal e sobre a qual sonham as pessoas apenas em algum lugar ao longe. Para as Próso-rov, Moscou é um sonho igualmente diverso e distante que, como enche suas vidas, está fora de questão.

No foco das peças encontra-se a própria presença da inquietude espiritual, da preocupação, do sentimento de incompletude da vida, da aspiração e expectativa por algo melhor. As formas concretas, nas quais se realizam e se concretizam essas expectativas, são distintas em diferentes personagens, e cada uma do seu jeito. Todos querem e esperam o bem à sua maneira. E todos, à sua maneira, expressam sua preocupação interna e insatisfação: Tusenbach de modo diferente de Verchínin, e Solióni ainda mais diferente, e Andrei Próso-rov novamente diferente etc. mas todos eles têm suas vontades par-

ticulares ligadas a um desejo comum de viver uma outra vida, e a sensação de seu próprio desarranjo é apenas motivo para a sensação de mediocridade e de uma vida desajeitada.

Em “O jardim das cerejeiras”, essa inclusão dos desejos pessoais e particulares no sentimento geral de vida desarranjada é apresentada com ainda mais clareza. O destino da propriedade é do interesse de todos, mas por esse momento particular, todos pensam e sentem desejos do caráter mais geral. No papel de Piêtia Trofímov isso é claro. Ranévskaja sofre não apenas pela perda da propriedade, mas por toda a sua vida falha. E até mesmo Lopákhin, em seus sonhos sobre a casa de veraneio, no final das contas, sonha com uma mudança radical de vida: “Ah, queria que tudo isso passasse, queria que de alguma forma mudasse nossa vida desajeitada e infeliz...”, “Senhor, dai-nos uma madeira colossal, um campo vasto, um profundo horizonte, e, vivendo aqui, nós mesmos devemos ser realmente gigantes.” A expressão apaixonada e clara desse desejo final de felicidade de todos é recebida nos finais líricos das peças nas palavras de Sônia, Olga e Ánia.

Ao longo da peça, Tchêkhov mantém constantemente essa perspectiva dos desejos poéticos elevados. Esses desejos não recebem uma definição exata, eles não são levados até o fim, eles apenas são traçados e soam apenas como uma tonalidade comum, emocional e ansiosa. As pessoas falam e anseiam pela felicidade, mas que felicidade, em que conteúdo é pensada, isso fica oculto. Apenas é claro que o discurso trata da vida em geral.

A inclusão da plateia nestes desejos de atmosfera elevada é realizada de diferentes maneiras. Isso é servido por objetos, sons e palavras das pessoas, à primeira vista sobre os mais diversos assuntos, mas internamente, pelo tom emocional, muito próximos e bem determinados: sobre o amor, sobre a felicidade, sobre a natureza, sobre arte, sobre o passado, etc. Existem conversas teóricas, mas muitas vezes terminam em nada; em farrapos, elas rapidamente ficam suspensas no ar. Seu valor não consiste tanto no conteúdo teórico quanto num sentimento de pedido e fundamento que são causados. Elas

são apenas sintomas comuns de todos os descontentamentos e impulsos, e, talvez, nem sempre e nem por todos compreendidos da mesma maneira.

Os desejos sublimes estão contrapostos à vida em seu fluxo cotidiano.

Ao lado de uma vaga sensação da promessa da felicidade ansiada, nas peças de Tchékhov, o fluxo cotidiano é apresentado sempre como algo pobre, triste, tedioso, desprovido de vida. As habituais e recorrentes pequenas coisas adquirem vigor e peso cansativo.

## 9

A próxima questão é o movimento do espírito trágico e seu desenvolvimento na peça. Em que consistem estas progressivas mudanças nas situações que compõem o que nós chamamos de “desenvolvimento da ação”?

É muito característico para Tchékhov que, no movimento da peça, na escolha dos momentos que ocorrem em cena, e não fora de cena, ele se concentre no que na vida acontece mais permanentemente, no que enche os intervalos de tempo em seus preenchimentos mais prolongados. No tecido cênico, Tchékhov envolve principalmente estas situações que compõem o tom geral da vida.

O próprio começo das peças encontra as personagens já em situação habitual, monótona, de frustração formada há tempos. Meios, fontes e razões que sobrecarregam as situações encontram-se em algum lugar no passado. A situação de desordem da vida no plano espiritual já se tornou crônica, arrastando-se dia após dia. Esse sofrimento não deixa de ser sofrimento, mas adquire tom especial, e suas específicas formas discretas de expressão estão escondidas, e apenas por momentos se revelam, tornando-se visíveis.

Em “A gaiivota”, todos, exceto Nina Zarêchnaia, e em parte Tréplev (e Arcádina, que está sempre satisfeita), ao começo

do primeiro ato já não vivem há muito tempo, e apenas se arastam: aguentam a vida, não têm felicidade, e estão apenas tristes e angustiados por ela. Em “Tio Vânia”, a situação em que se encontra Voinítski, formada há muito, e agora com um sentimento por Elena Andréievna, recebe apenas uma piora particular. Ástrov, há tempos triste, está habituado ao tédio e à frieza, seguindo extenuante seu constante cotidiano, e já sabe bem seu estado irreparável e impotente. Sônia também se aflige há tempos. As irmãs Prósorov há muito têm o costume de sentirem nostalgia por Moscou. Em “O jardim das cerejeiras”, a posição “infeliz” da existência também foi determinada para cada um pela própria vida já há tempos.

A continuação do movimento da peça consiste nos momentos de aparecimento das esperanças ilusórias pela felicidade e no processo da queda, da revelação destas ilusões.

As esperanças de felicidade que aparecem, ou, pelo menos, as esperanças por algum melhoramento da situação, provocam em diferentes personagens os atos que compõem alguns acontecimentos. Mas estes acontecimentos sempre ficam na peça sem desenvolvimento. Tchékhov rapidamente faz voltar sua personagem ao novo, e ao mais prolongado estado da rotina. Os acontecimentos momentâneos, causados pela paixão das personagens por algum novo propósito, por si só faltam na peça, se passam nos bastidores, e nas cenas isso afeta apenas posteriormente, de novo estabelecendo o cotidiano final.

Em “A gaivota”, o destino de Nina Zarêtnaia muda. Aparecem ilusões de felicidade, acontecem tentativas de realizar essas esperanças (aproxima-se de Trigórin, torna-se atriz), e depois seus erros são mostrados: as esperanças tornam-se falsas, a felicidade, no fim das contas, não acontece. No palco, ainda que instantaneamente, ainda que falte uma alegria ilusória (o amor de Zarêtnaia e Trigórin), é dado apenas o resultado: o retorno ao sofrimento cotidiano. A falsa emoção de felicidade já foi vivenciada, chegaram os dias de paciência, e com esses novos dias tristes Nina volta à cena. Macha Chamráieva, de ato em ato, por meio de alguns novos passos, espera superar seu estado de angústia (casa-se, novamente

fora de cena), mas não há mudanças, o estado sem alegria apenas se agrava, e dias rotineiros de constante tristeza para ela não têm fim.

Em “Tio Vânia” quase não há acontecimentos. Os sentimentos de Voinitski por Elena Andréievna são apenas um fato de clareza final, de compreensão do desespero e de seu destino irreparável. Não tem com o que nem com quem lutar. O tiro em Serebriakov aparece apenas como expressão indireta de frustração por seu erro de vida já compreendido. Sua vida infeliz tem de ser a mesma de antes. E a peça rapidamente recupera seus dias antigos, amargos. O mesmo se aplica a Sônia. Ástrov desde o início sabe de sua posição irreparável, e seu drama vem em tons de sorrisos e amarga ironia sobre si mesmo. “Todos os sentidos e todo o drama estão internalizados, - disse Tchekhov sobre “Tio Vânia” – o drama existiu na vida de Sônia até aquele momento, o drama existirá depois disso, e isso é apenas um acaso de continuação do tiro. E o tiro certamente não é um drama, é um acaso.”<sup>25</sup>

Em “Três irmãs”, os sonhos das irmãs Prósorov sobre Moscou a cada ato ficam mais e mais distantes, e a vida torna-se mais pesada e sem esperanças. E novamente, como em “A gaiivota”, os momentos de incitação da realização inicial das novas esperanças ocorrem fora de cena, e depois da ruína das ilusões a personagem volta à cena. Irina espera reavivar-se quando for trabalhar. Ela se torna telegrafista, depois trabalha na justiça da cidade. São omitidos os dias quando para ela tudo é novo, e é uma exceção ao estado habitual da rotina. Na demonstração cênica é focado de novo o estado quando novas posições já se tornam cotidianas, de hábitos monótonos, penosos, quando fica claro que a recordação da mudança não acrescenta em nada na felicidade.

Andrei se casa com Natacha. E de novo não há acontecimentos recentes na cena. O desenvolvimento cênico novamente expõe apenas seu resultado infeliz, ou seja, aquela situação quando as ilusões já desapareceram e começaram uma vida odiosa, corriqueira, plana, de duração desnecessária.

---

25 L. Sulerjitski, Das lembranças de Tchekhov. Almanaque “Rosa”, tomo 23, São Petersburgo, 1914, p.164. (Nota do autor)

No entanto, Tchékhov enfoca o sentido triste da vida não no momento da dor inicial, mas na imutabilidade do cotidiano. Ideias dolorosas, sentimentos dolorosos, desgraças humanas em Tchékhov são enfocados não enquanto novos, mas quando já estão interiorizados, sendo parte de hábitos duradouros e inerentes de um estado geral, que se fecharam dos olhos dos outros pelo comportamento rotineiro.

Como resultado, o movimento da ação Tchekhoviana adquire complexidade excepcional. No passar da vida comum, mantém-se o tom costumeiro em todos os sistemas, e a duração em comum para todos da ordem habitual da vida. Mas em cada personagem, no entanto, revela-se seu sofrimento. Daí, na construção cênica da ação, aparecer tão tipicamente para Tchékhov a pluralidade das linhas dramáticas, a abundância de rupturas temáticas e a quebra das entonações.

Cada personagem leva seu drama, mas nenhum drama impede o fluxo da vida comum. No plano exterior, tudo parece “cotidiano”. Sofrendo com sua dor particular, cada um mantém as atitudes habituais, então participa no cotidiano geral, como todos. E por esse duplo aspecto passa cada personagem de acordo com seu papel, caráter e situação.

## 10

A resolução do conflito está em conformidade com todas as especificações de seu conteúdo. O final é pintado em dupla tonalidade: ele é triste e luminoso.

Se o dramatismo vivenciado faz parte de todos os modos de vida, se não há culpados individualmente, então a melhor solução se pode esperar apenas na reviravolta radical da vida em geral. A chegada do melhor depende não da eliminação dos empecilhos particulares, mas da mudança de todas as formas da existência. E ainda que nada se altere, cada um, individualmente, é impotente ante o destino comum.

Por isso que no final as personagens de Tchékhov não ganham melhorias em seu destino. Para todos, a vida continua



deprimente e monótona. Ao mesmo tempo, todas as peças terminam com sonhos apaixonados e esperanças no futuro.

Em cada peça enfatiza-se a confiança de que, com o passar do tempo, a vida será outra, intensa, alegre, plena, com sentimentos sublimes. A vida continua infeliz apenas para esse tempo, e apenas para essas pessoas ainda mais fracas.

Cada peça chama pela criação abnegada e ativa de uma nova vida. Sobre isso falam Nina Zarêchnaia, Ástrov, Sônia, Tusenbach, Veríchini, Irina e Trofímov. Todos invocam paciente e corajosamente o trabalho para um futuro melhor. E, em cada peça, o chamado pela promessa de um futuro iluminado é anunciado com crescente insistência e concretude. Em “Três irmãs” e mais ainda em “O jardim das cerejeiras”, fala-se já sobre mudanças sociais, que estão diretamente dirigidas à reorganização de todas as formas da antiga vida. O ceticismo de Tchêkhov diz respeito apenas aos prazos e possibilidades das mudanças esperadas, mas em nenhum momento há dúvidas sobre a necessidade e inevitabilidade dessas mudanças.

A dupla tonalidade emocional ao fim (tristeza pela realidade e iluminação pela promessa de futuro) sintetiza o resultado do julgamento sobre a realidade, que se realiza pelo movimento de toda a peça: não se pode aceitar que as pessoas vivam sem felicidade, que tudo o que há de vivo e poético no ser humano não seja utilizado, morrendo lentamente dentro de si, sem saída, em constante, latente e melancólica tristeza; a vida deve ser mudada, deve se tornar “maravilhosa”, precisa-se construir tal vida, precisa-se trabalhar, “o homem precisa dessa vida, e se ela ainda não existe, então ele deve senti-la, esperar, sonhar, preparar-se para ela.”

## 11

Tudo o que foi dito permite-nos considerar que as características particulares da dramaturgia de Tchêkhov foram criadas em função do conteúdo especial, o conflito dramático como parte da vida do seu tempo, descoberto por ele. Daí é neces-

sário encontrar uma explicação dessa originalidade como a característica da sua época. Então, a circunstância para que Tchékhov voltasse a atenção exatamente a esse conflito foi fruto do estado de vida social, encontrado em sua visão de mundo.

(...)<sup>26</sup>

No cotidiano pacífico, Tchékhov viu a constante presença dessas doentias controvérsias. Visando a mais adequada e a mais sensível expressão desse conflito, Tchékhov não podia se apoiar nas antigas formas da dramaturgia e criou novas, embora apareça o contrário do que define e constitui a principal essência da dramaturgia Tchekhoviana.

As peças de Tchékhov têm muito em comum com suas novelas e contos. Não apenas ideologicamente, mas também na relação estrutural das peças. Não poderia ser diferente, levando em conta o mesmo ponto de vista na percepção e concepção de vida. A análise dessas analogias permite apresentar as observações aqui expressadas de maneira mais ampla e completa.

## Referência bibliográfica

Скафтымов, Александр. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова (Sobre a questão dos princípios de construção das peças de A. P. Tchékhov). In: Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках (Buscas morais dos escritores russos: artigos e pesquisas sobre clássicos russos). Москва: Художественная литература, 1972, с. 404-435.

---

<sup>26</sup> Vide Nota 11.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# *Tatiana Répina, drama em 1 ato de Anton Tchékhov*

---

## *Tatiana Repina, one-act drama by Anton Chekhov*

Autora: Tatiana Vasileva Costa  
Universidade Estatal Pedagógica de Vologda, Vologda,  
Vologda, Rússia

Edição: RUS Vol. 13. Nº 22

Publicação: Agosto de 2022

Recebido: 03/07/2022

Aceito: 15/08/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.199791>

COSTA, Tatiana Vasileva  
*Tatiana Répina, drama em 1 ato de Anton Tchékhov.*  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 275-302.



# *Tatiana Riépina,* drama em 1 Ato de Anton Tchékhov

Anton Tchékhov  
Tradução de Tatiana Vasileva Costa\*

**Resumo:** Tradução para o português brasileiro do pequeno drama *Tatiana Riépina* (Татьяна Репина), de Anton Tchékhov (1860-1904), acompanhada por uma breve nota introdutória a respeito do texto e dos desafios do processo de tradução. A obra é considerada a primeira reflexão das buscas do autor no campo da dramaturgia.

**Abstract:** Translation into Brazilian Portuguese of a short drama *Tatiana Repina* (Татьяна Репина), by Anton Chekhov (1860-1904), preceded by a brief introductory note about the text and the challenges of the translation process. The work is considered to be the first reflection of the author's research in the field of dramaturgy.

**Palavras-chave:** Tchékhov; Drama; Literatura russa; Tradução  
**Keywords:** Chekhov; Drama; Russian Literature; Translation

## Nota preliminar

\* Universidade Estatal Pedagógica de Vologda (2008), Doutorado em Literatura Russa. Diploma de doutorado revalidado pela Universidade de São Paulo (2011). Graduação em Linguística teórica e aplicável com ênfase em Filologia romano-germânica pela Universidade Estatal de Novgorod de Yaroslav Mudriy (1999) e em Letras - Português e Inglês pela Universidade Francisca-na (2021). <http://lattes.cnpq.br/1795579513908854>; [vatvas@gmail.com](mailto:vatvas@gmail.com)

**A** peça foi escrita pelo autor no início de março de 1889 e está ligada pelo tema comum à comédia homônima em 4 atos de A.S. Suvórin.<sup>1</sup> Porém, esta última, “estranhamente, é tema de inúmeras cartas trocadas com o poderoso editor”<sup>2</sup> do jornal *Nóvoie Vrémia* e trata do destino da atriz que, chocada com a traição de seu amante, tomou veneno durante a apresentação e morreu alguns dias depois. O enredo é inspirado no fim trágico da atriz E.P. Kádmína (1853-1881). O drama tchekhoviano parece simples: trata-se de um casamento entre os heróis principais da obra de Suvórin – um fazendeiro falido e uma viúva rica – na igreja.

Naquele tempo, tanto o rito litúrgico não poderia ser representado no palco, quanto a publicação da própria obra poderia ser negada pela censura. Todavia, como editor e proprietário de uma gráfica, Suvórin publicou o drama de Tchékhov, aparentemente muito apreciado por ele, em uma tiragem tipográfica separada de pequena circulação. Assim, o texto sobreviveu até hoje.

Inicialmente, a peça de Tchékhov era vista por todos como uma paródia, brincadeira ou piada. Até que, em 1978, aparece o trabalho *Tatiana Riépina de Tchékhov é uma paródia?*<sup>3</sup> que mudou toda a perspectiva de opiniões. Observamos como Tchékhov, por quase um ano inteiro, presenciou o percurso da formação da peça de Suvórin: trocou opiniões, tanto em cartas

1 РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА (РГБ) [Biblioteca Estatal de São Petersburgo]. Татьяна Репина [Tatiana Riépina]. Suvórin, A.S. São Petersburgo, 1911. PDF. Disponível em: [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_003785328/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003785328/). Acesso em 13 jul. 2022.

2 NASCIMENTO, 2013, p. 42.

3 DOLÍNIN, 1989.

quanto nos encontros que se seguiram durante os ensaios, estudou o caso da morte da atriz, que serviu como fundo da obra, e até presenciou a estreia. Este tempo auxiliou o autor, que estava em busca de novas vias, a “descobrir, em certo sentido, na experiência de outra pessoa, o seu próprio cânone, novo e gradualmente amadurecido”.<sup>4</sup> Certo dia, conta seu irmão Mikhail, o dramaturgo “tirou da estante um livro litúrgico, abriu o ofício de casamento e, apenas “para seu próprio prazer” e não pretendendo minimamente a crítica e o público, escreveu uma peça em um ato – uma continuação da *Tatiana Riépina* de Suvórin”.<sup>5</sup>

Quanto à presença da obra dramaturgical de Tchékhev no Brasil, ela continua ter uma grande repercussão na sociedade, tanto no mundo teatral, quanto como objeto de inúmeros estudos.<sup>6</sup> Entre as investigações significativas, há trabalhos<sup>7</sup> que tratam da historiografia científica acerca da vida e obra do autor, de suas traduções, interpretações e encenações no país. Porém, a maioria delas discute as obras mais conhecidas: *A Gaivota*, *Três Irmãs*, *O Jardim das Cerejeiras*, *Os Males do Tabaco*, *O Urso*,<sup>8</sup> entre outras. Mencionamos também as

---

4 Idem, p. 378.

5 TCHÉKHOV, 1978, p. 60-61

6 Dentre as publicações mais importantes destacam-se: LIMA, S. M. da S.; BUENO, A. “A queda do jardim: impressões da Rússia no século XIX”. *Graphos*. João Pessoa, Vol. 12, N. 1, Jun./2010; MENEZES, H.L.; KÓNONOVA, V.B. “Retratos da vida: uma visada sobre o Impressionismo do dramaturgo Anton Tchekhov”. *RUS*, v. 11 n. 15 | jun.2020, 11(15), p. 281; OLIVEIRA, C. F.; FERNANDES, R.M.V. “Drama rigoroso e drama moderno: transmutações histórico-dialéticas”. *Leopoldianum*, 2019, Ano 45, p. 135-153; etc.

7 Cf.: HERRERIAS, P. *A poética dramática de Tchékhev: um olhar sobre os problemas de comunicação* / Priscilla Herrerias; orientadora Elena Vássina. São Paulo, 2010; NASCIMENTO, R.A. do. *Tchékhov no Brasil: A construção de uma atualidade* / Rodrigo Alves do Nascimento; orientador Bruno Baretto Gomide. - São Paulo, 2013.

8 Cf.: HERRERIAS, P. “Incompreensões no amor e na arte: A Gaivota de A. Tchékhev”. *Palimpsesto – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S.l.]. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/viewFile/35173/24874>. Acesso em: 05 jul. 2022; SAMPAIO, B.C.O “Iceberg de Niúkhin – Considerações sobre o Monólogo Os Males do Tabaco, de Anton Tchekhov, e a Primeira Tópica Freudiana”. *CICLO I*, 2013. Disponível em: <https://centropsicanalise.com.br/2018/11/29/sampaio-barral-claudia-o-iceberg-de-niukhin-consideracoes-sobre-o-monologo-os-males-do-tabaco-de-anton-tchekhov-e-a-primeira-topica-freudiana-ciclo-i-2013/>. Acesso em: 06 jul. 2022; etc.

pesquisas dedicadas às interrelações na dramaturgia do autor com os autores brasileiros e estrangeiros.<sup>9</sup>

Entretanto, pelo que constatamos, *Tatiana Riépina* jamais serviu como objeto de pesquisa no Brasil, e há pouco material sobre ela. Uma tradução, neste sentido, poderá ajudar no desenvolvimento das futuras investigações, visto que a obra representa uma etapa importante na evolução criativa de Tchékhev, de um “artista que não ignorava a dor nem o desespero, mas que olhava a vida com um riso bom.”<sup>10</sup>

Nesse drama, aparentemente cômico, já podemos encontrar os primeiros traços das futuras inovações do “drama novo”, tais como: “a emersão de elementos épicos e líricos na forma dramática”,<sup>11</sup> o “conflito de entendimentos diferentes do mundo, ...uma multiplicidade de verdades”, onde “ninguém está errado ou é culpado.”<sup>12</sup> Nesse mundo cênico reina “uma multiplicidade de temporalidades” que leva “o realismo ao seu limite e desestabiliza a própria relação entre o tempo do texto e o tempo da cena.”<sup>13</sup> Por sua vez, se abre o caminho a “uma disposição radical à temporalidade do Outro e a resistência à temporalidade única do Capital..., que insiste em esmagar as diferentes dimensões da vida humana.”<sup>14</sup> E talvez isso possa

---

9 Cf.: ALMEIDA, L.S. de. “Crise nas dramaturgias russa e brasileira: diálogos interculturais entre Anton Tchékhev e Jorge Andrade em peças de teatro”. *Conedu VII*, Maceió, 2020. Disponível em:

[https://editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2020/TRABALHO\\_EV140\\_MD1\\_SA8\\_ID5175\\_26082020002404](https://editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2020/TRABALHO_EV140_MD1_SA8_ID5175_26082020002404). PDF. Acesso em: 09 jul. 2022; NEVES, L. O. “Comédia e tragédia no teatro moderno: Anton Tchekhov (1860-1904) e Jorge Andrade (1922-1984)”. In: Kátia Rodrigues Paranhos. (Org.). *Grupos de teatro, dramaturgo e espaço cênico: espaço fora de cena*. 1ed. Campinas SP: Mercado de Letras, 2012, v. 1, p. 97-116; NEVES, L. O. “Jorge Andrade e Anton Tchekhov: uma proposta de pesquisa”. *Cadernos Letra e Ato*, v. 1, p. 03-10, 2011; SILVA, N. V. R. do. “Continuidade e a ruptura: A dominação masculina na dramaturgia de Tchékhev e Ibsen”. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 08, nº 01, jan/jul, 2016. Disponível em: <http://revlet.com.br/artigos/349>. PDF. Acesso em 03 jul. 2022; TORRES, L.W. “Primeiro sentido do texto teatral Nelson Rodrigues e Anton Tchékhev”. *Folhetim, uma edição trimestral do teatro do pequeno gesto*, [S.A], p. 22-30; etc.

10 HERRERIAS, 2010, p. 11.

11 Idem, p. 54.

12 Idem, p. 67.

13 NASCIMENTO, 2019, p. 83 e p. 73.

14 Idem, p. 88.

levar o leitor à procura de uma solução além das abordagens “trágicas e cômicas”,<sup>15</sup> para que ele continue, junto com o autor, na busca do “seu desejo pela “idéia geral”, pela “norma” ou – como ele a chama – “pelo Deus da pessoa viva”...”<sup>16</sup>

## Da tradução

A presente tradução foi feita a partir do original em russo Татьяна Репина.<sup>17</sup> Como textos de referência para a tradução do rito litúrgico ortodoxo do casamento utilizamos o *Livro de Ofícios do Sacerdote*<sup>18</sup> de Pe. André (João Manoel) Sperandio, difundido pela Arquidiocese Ortodoxa Grega de Buenos Aires e América do Sul, e o *Dicionário completo do eslavo-elesiástico*<sup>19</sup> de Pe. Grigóri Diatchénko.

A peculiaridade da peça manifesta-se na mistura profunda do litúrgico com o cotidiano: as palavras solenes do eslavo-elesiástico se entrelaçam com a linguagem popular das pessoas comuns: os trechos e ecos da fala cotidiana dos heróis e do clero, como vozes isoladas, vindas da multidão, frases russas com sotaque carregado judaico e francês russificado, oriundas da comédia original de Suvórin, casualmente soam aqui e ali. Também um efeito aparentemente cômico ocorre quando as palavras da oração, “captadas automaticamente” pelo público presente na cerimônia, são retiradas do contexto e depois “transferidas para o plano das ideias e conceitos cotidianos”.<sup>20</sup> Isso aumenta o efeito geral, uma vez que a própria cerimônia de casamento é percebida pelo público apenas como um espetáculo, como uma performance teatral.

---

15 Idem, p. 195.

16 DOLÍNIN, 1989, p. 308.

17 ТЧЕ́КHOV, 1978, p. 77-95

18 SPERANDIO, 2015.

19 DIATCHÈNKO, 1900.

20 DOLÍNIN, 1989, p. 393.



Outro elemento, pertencente também às obras mais tardias do autor, é o motivo condutor – “a pressão” –, que primeiro aparece em sua forma física nas palavras de Sabínin, para depois interferir no lado emocional da atmosfera geral e, no final, se cristalizar na figura de certa “dama em preto”. Um diálogo importante, neste sentido, acontece entre Sabínin e seu padrinho Kotiél'nikov. O primeiro reclama repetidamente que o segundo não consegue segurar a coroa de casamento sobre a sua cabeça. Precisamos dar algumas explicações para o leitor. Durante o casamento na igreja ortodoxa, os noivos usam coroas, ou melhor, elas permanecem acima de suas cabeças. Desde que a cerimônia de casamento dura cerca de uma hora, os padrinhos ficam com a coroa na mão sobre as cabeças dos noivos por cerca de metade do sacramento, ou seja, a coroação se estende em torno de meia hora. As coroas de casamento são bastante pesadas. Em média, uma coroa pesa de um quilo e meio a três quilos. Por isso, segurá-la com a mão para o alto não é uma tarefa fácil. Sendo assim, a partir desta especificidade, própria da liturgia do casamento, pode-se chegar ao motivo inicial da narrativa.

Entre os termos que podem ser desconhecidos, destaca-se o canto do rito bizantino, que inclui as assim chamadas *oito vozes*.<sup>21</sup> Os cantos do rito bizantino são geralmente divididos em oito vozes ou melodias, cada uma das quais é usada durante uma semana. Então, a *oitava voz*, mencionada no drama, “expressa fé na vida futura, contempla mistérios celestiais, reza pela bem-aventurança da alma.”<sup>22</sup>

Mais um momento notável para o leitor estrangeiro surge no final da peça. Quando o público geral sai da igreja após os parabéns finais, o sacerdote finaliza o serviço glorioso e festivo estranhamente, lendo a parte usualmente empregada apenas

21 “Oito vozes” – ou “Osmoglasnik” – literalmente, o Livro dos “Vozes” ou modos contendo os ritos bizantinos. Em: LOZOVAIA, I.E. Большой энциклопедический словарь. Музыка. [Grande dicionário enciclopédico. Música.] Moscou, 1998. [S.l.: s.n.] Acesso em 29 jun. 2022.

22 Cf.: ПРАВОСЛАВНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ [Enciclopédia Ortodoxa]. 2005. Disponível em: <https://azbyka.ru/glas>. Acesso em 30 jun. 2022.

durante o ofício do segundo casamento,<sup>23</sup> e o coro encerra: “Senhor, tende piedade de nós!” Já sabemos que a Oliénina se casa pela segunda vez. Ela pode se casar, sim, porém, não com o rito do primeiro casamento, como foi o caso. Só um pequeno detalhe, inerente ao trabalho criativo do autor, já diz muito sobre a condição humana.

O entendimento do texto por um leitor estrangeiro, como já falamos, pode ser complicado em razão de peculiaridades culturais e linguísticas. Um forte argumento para este fato expõe Olga Spachil, observando que as duas primeiras traduções para o inglês não continham “comentários necessários para pessoas das culturas não-ortodoxas”, por isso, não poderiam “contribuir para a compreensão da peça”.<sup>24</sup> Sobre o terceiro tradutor, ela menciona que ele

“... não apenas traduziu as duas “Tatianas” (de Suvórin e de Tchékhov) para o inglês, mas também forneceu um extenso comentário literário. Como resultado, dez anos após a estreia, surgiu um livro de 272 páginas, que também incluía materiais adicionais que facilitam a compreensão do contexto cultural e histórico da obra. Uma edição ricamente ilustrada foi publicada simultaneamente nos EUA e na Grã-Bretanha e recebeu uma crítica positiva como livro “interessante e incomum”.<sup>25</sup>

Entretanto, as traduções da peça para outras línguas, isto é, para o espanhol e o francês, muitas vezes<sup>26</sup> não contam com as notas detalhadas sobre o contexto cultural ou o papel importante do drama para o mundo teatral. A obra é geralmente publicada entre outros vaudevilles e comédias<sup>27</sup> do autor, o que,

---

23 Cf.: PRIKHOD.RU. “Из книги Германа Шиманского «Литургика: Таинства и обряды»”. Последование о второбрачных. [Do livro de German Shimánski “Liturgia: Sacramentos e Ritos”. Sequência sobre o segundo casamento]. [S.l.] 2014. Disponível em: <http://st-tatiana.ru/2014/10/10/posledovanie-o-vtorobrachnyx/>. Acesso em 27 jun. 2022.

24 SPACHIL, 2017, p. 91.

25 Idem, p. 91.

26 Mais sobre as traduções na França: Lazarius, S. “Переводы произведений Чехова во Франции (1960-1980)”. [Traduções de obras de Tchékhov na França (1960-1980)]. *Chekhov e a literatura mundial: em 3 livros*. Moskva : Nauka, 1997-2005. – (Lit. herança).

27 Chéjov, A. *El Aniversario Y Otras Obras*. Traducción y prólogo de Alejandro Ariel González. Buenos Aires : Losada, 2010.

na nossa opinião, dificulta a sua compreensão como estudo sério e profundo da alma humana, essencial para futuras conquistas de Tchékhov na área da dramaturgia.

## **Tatiana Riépina, drama em 1 ato de Anton Tchékhov**

*(Dedicado a A. S. Suvórin)*

### **Personagens:**

Oliénina

Kokóchkina

Matvéiev

Sonnenstein

Sabínin

Kotiélnikov

Kokóchkin

Patrónnikov

Vólguin, um jovem oficial

Um estudante

Uma jovem senhora

Pe. Ivan, *arcipreste*,<sup>28</sup> idoso de 70 anos

Pe. Nikolai e Pe. Alekséi } sacerdotes jovens

Diacono

Leitor

Kuzma, vigia da igreja

Dama de preto

Amigo do promotor

Atores e atrizes

---

<sup>28</sup> A palavra "*arcipreste*" corresponde ao presbítero mais importante de uma catedral. É a posição mais alta entre o clero secular na ortodoxia e equivale ao abade na hierarquia do clero monástico.

Sete horas da noite. Catedral diocesana. Todas as luminárias e *policandilons*<sup>29</sup> estão acesos. As Portas Santas foram abertas. Dois coros cantam: um é do bispo e o outro é da catedral. A igreja está cheia de gente, espremida. Está abafado. Há um ofício da coroação. Sabínin e Oliénina estão prestes a contrair matrimônio. Como padrinhos de casamento ele tem Kotiél'nikov e um oficial chamado Vólguin, e ela conta com seu irmão-estudante e um amigo do promotor. Eis que é toda a intelectualidade local. Trajes luxuosos. Clero: Pe. Ivan em um *camelauco*<sup>30</sup> desbotado, Pe. Nikolai de *skufia*<sup>31</sup> e o descabelado e ainda muito jovem Pe. Alekséi, de óculos escuros; atrás e um pouco à direita do Pe. Ivan está um diácono alto e magro com um livro. Na multidão está a trupe teatral local com Matvéiev à frente.

*Pe. Ivan (lê)*. Lembra-te,<sup>32</sup> Senhor nosso Deus, dos pais, porque suas preces firmam as bases dos lares. Lembra-te, Senhor nosso Deus, dos padrinhos, que participam dessa alegria. Lembra-te, Senhor nosso Deus, de teu servo Piótr e de tua serva Vera, e abençoa-os.<sup>33</sup> Dá-lhes fecundidade, uma descendência formosa e a harmonia do corpo e da alma; exalta-os como o cedro do Líbano e como uma vinha fértil; dá-lhes os frutos da espiga, a fim de que, satisfeitos, progridam em toda a boa obra, façam o que for do teu agrado, e vejam os filhos dos seus filhos, como

---

29 Um castiçal redondo e dourado, colocado geralmente perante os ícones.

30 Trata-se de uma cobertura cilíndrica para a cabeça, geralmente na cor preta, dos monges ortodoxos.

31 Um boné concedido como marca de honra, sem abas de lado macio, cuja parte superior pode ser pontiaguda, de cor roxa ou vermelha.

32 Do ponto de vista religioso, poderíamos seguir a tradição local e usar os pronomes que denotam mais reverência como "vosso", "vós", etc. Porém, aqui não se trata das origens portuguesas ou brasileiras da tradução da Bíblia para o português, mas das especificidades da cultura eslava ortodoxa. Especificamos que o antigo eslavo eclesiástico não tem uma forma especial de tratamento educado na 2ª pessoa do singular. Também não havia nada parecido no russo antigo. A principal razão é que os ortodoxos tratam Deus como "Pai Nosso Celestial que nos ama infinitamente": "E concede-nos, Senhor, que com toda confiança e sem condenação, ousando chamar-te, Pai, a ti, Deus celestial, dizer!" In: SPERANDIO, 2015, p. 119. Por isso, seguimos a versão, proposta pelos autores do "Livro de Ofícios...", e usamos "tu" e "teu" em vez de "Vós" e "vosso".

33 Cf.: Idem, p. 106.

rebentos de oliveira ao redor de sua mesa; e, tendo sido agradáveis aos teus olhos, brilhem como astros em teu céu. Em ti, Senhor nosso, a quem pertence toda glória, poder, honra e adoração, com teu Pai eterno e teu Espírito Santo, bom e vivificante, agora e sempre e pelos séculos dos séculos.

*Coro do bispo (canta).* Amém.

*Patrónnikov.* Está abafado! Que ordem é essa no seu pescoço, David Solomónovitch?

*Sonnenstein.* A belga. E por que há tanta gente? Quem os deixou entrar? Ixi! Sauna russa!<sup>34</sup>

*Patrónnikov.* Banda podre da polícia.

*Diácono.* Oremos ao Senhor!

*Coro da catedral (canta).* Senhor, tende piedade.

*Pe. Nikolai (lê).* Deus Santo, que do pó fizestes o homem e de sua costela formastes a mulher e a uniste como auxiliar semelhante; porque não achastes bom que o homem ficasse só; agora também, Senhor, estende a tua mão do alto da tua santa morada e une este teu servo Piótr e esta tua serva Vera, porque de ti procede a união do homem e da mulher. Une-os em concórdia, unifique-os para que se tornem uma só carne, dá-lhes fecundidade e bons filhos. Porque tua é a força, teu é o reino, o poder e a glória, do Pai, do Filho e do Espírito Santo, agora e sempre e pelos séculos dos séculos.<sup>35</sup>

*Coro da catedral (canta).* Amém.

*A jovem (para Sonnenstein).* Agora serão colocadas as coroas. Veja, veja!

*Pe. Ivan (pega a coroa do analói<sup>36</sup> e se vira para Sabínin).* Coroa-se o servo de Deus Piótr para a serva de Deus Vera em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, amém. *(Passa a coroa para Kotiélnikov.)*

*No meio da multidão.* O padrinho é da mesma estatura do

---

34 Preferimos estrangeirizar a fala do banqueiro Sonnenstein carregada no original de um forte sotaque judaico com vocabulário limitado e erros de concordância e pronúncia.

35 Cf.: Idem, p. 108.

36 O *analói* é uma mesa pequena, em que são colocados o Evangelho e a Cruz.

noivo. Não é nada especial. Quem é esse?

– Este é Kotiél'nikov. Também é um oficial nada especial. Senhores, deixem a senhora passar!

– *Madame*, a Sra. não vai conseguir passar por aqui.

*Pe. Ivan (se refere à Oliénina)*. Coroa-se a serva de Deus Vera para o servo de Deus Piótr, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, amém. *(Passa a coroa para a estudante.)*

*Kotiél'nikov*. As coroas são pesadas. Minha mão já fica inchada.

*Vólguin*. Está tudo bem, vou substituí-lo em breve. De quem vem esse odor de oriza?<sup>37</sup> Gostaria de saber!

*Amigo do promotor*. Isto é de Kotiél'nikov.

*Kotiél'nikov*. Você está mentindo.

*Vólguin*. Psiu!

*Pe. Ivan*. Senhor nosso Deus, coroa-os de glória e de honra! Senhor nosso Deus, coroa-os de glória e de honra! Senhor nosso Deus, coroa-os de glória e de honra!

*Kokóchkina (para o marido)*. A Vera parece muito amável hoje! Eu a admiro. E não é tímida.

*Kokóchkin*. Ela é freguesa. Afinal, ela vai se casar pela segunda vez.

*Kokóchkina*. Sim, verdade. *(Suspira.)* Desejo-lhe, do fundo da alma!..<sup>38</sup> Ela tem um bom coração.

*Leitor (sai para o centro da igreja)*. Gradual,<sup>39</sup> oitava voz. Puseste sobre as suas cabeças coroas de pedras preciosas, pediram-te vida e lhes concedeste longos dias.

*Coro do bispo (canta)*. Puseste sobre as suas cabeças...

*Patrónnikov*. Quero fumar.

*Leitor*. Leitura do Apóstolo Paulo.

---

<sup>37</sup>Oriza (no Brasil) ou patchuli de Java (*Pogostemon heyneanus*) é uma planta abundante principalmente em Sumatra e em Java, mas também no norte e nordeste do Brasil, onde é cultivada principalmente no Maranhão e no Pará.

<sup>38</sup> Ela não menciona o que ela deseja para Oliénina, mas, ao que parece, só quer afirmar que é um desejo muito sincero.

<sup>39</sup> No original, consta a palavra "Prokimenon", que corresponde ao Gradual da Missa Romana. Preferimos domesticá-la para não atrapalhar o entendimento.

*Diácono.* Estejamos atentos!

*Leitor (de maneira duradoura em oitava voz).* Irmãos, dai graças constantemente a Deus Pai por todas as coisas, em nome de nosso Senhor Jesus Cristo, sujeitem-se uns aos outros por temor a Deus. Mulheres, sujeite-se cada uma a seu marido, como ao Senhor, pois o marido é a cabeça da mulher, como também o Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele próprio o Salvador. Assim, como a igreja está sujeita a Cristo, também as mulheres estejam em tudo sujeitas...<sup>40</sup>

*Sabínin (para Kotiélnikov).* Você está esmagando a minha cabeça.

*Kotiélnikov.* Está alucinando. Eu seguro a coroa a três polegadas da sua cabeça.

*Sabínin.* Estou lhe dizendo, me esmaga!

*Leitor.* Maridos, ame cada um a sua mulher, assim como Cristo amou a igreja e entregou-se por ela para santificá-la, tendo-a purificado pelo lavar da água mediante a palavra. Para apresentá-la a si mesmo como igreja gloriosa, sem mancha, nem ruga, ou algo semelhante, mas santa e inculpável.

*Vólguin.* Tem um bom baixo...<sup>41</sup> (*para Kotiélnikov.*) Você quer que eu ocupe o seu lugar?

*Kotiélnikov.* Ainda não estou cansado.

*Leitor.* Da mesma forma, os maridos devem amar cada um a sua mulher como a si mesmos. Além do mais, ninguém jamais odiou o seu próprio corpo, como também o Senhor faz com a igreja, pois somos membros do seu corpo, da sua carne e dos seus ossos. Por essa razão, o homem deixará seu pai e sua mãe...

*Sabínin.* Levante a coroa para o alto. Está me esmagando.

*Kotiélnikov.* Que bobagem!

*Leitor.* ... e se unirá a sua mulher, e os dois se tornarão uma só carne...

---

40 Cf.: Idem, p. 110.

41 É um tipo de voz masculina usada na música litúrgica da igreja ortodoxa. Estes cantores cantam aproximadamente uma oitava abaixo da faixa de graves. Também são chamados de oitavistas.

*Kokóchkin.* O governador está aqui.

*Kokóchkina.* Onde você o vê?

*Kokóchkin.* Aqui ele fica perto do *kliros* <sup>42</sup>direito ao lado de Altaúkhov. É incógnita.

*Kokóchkina.* Vejo, vejo. Está falando com Mashenka Ganzen. Esta é a sua paixão.

*Leitor.* Este é um mistério profundo. Refiro-me, porém, a Cristo e à Igreja. Portanto, cada um de vocês também ame a sua mulher como a si mesmos, e a mulher trate o marido com todo o respeito.

*Coro da catedral (canta).* Aleluia, aleluia, aleluia...

*No meio da multidão.* Você ouviu, Natália Serguêievna? Que a esposa tenha medo do marido.

– Fique longe.

Riso.

– Psiu! Senhores, é constrangedor!

*Diácono.* Sabedoria, perdoe, escutamos o Santo Evangelho!

*Pe. Ivan.* Paz a todos!

*Coro do bispo (canta).* E com o teu espírito.

*No meio da multidão.* O Apóstolo, o evangelho... são tão extensos! Está na hora de eles liberarem suas almas ao arrependimento.

– É impossível respirar. Eu vou sair daqui.

– Não vai conseguir. Espere, vai acabar logo.

*Pe. Ivan.* Leitura do Evangelho segundo São João!

*Diácono.* Estejamos atentos!

*Pe. Ivan (tira seu camelauco).* Naquele tempo, houve um casamento em Caná de Galileia, e a mãe de Jesus estava presente. Também Jesus e seus discípulos tinham sido convidados para o casamento. Como o vinho veio a faltar, a mãe de Jesus lhe disse: Eles não têm vinho. Jesus respondeu-lhe: Mulher, porque dizes isto a mim? Minha hora ainda não chegou...

---

42 Se refere a uma seção de uma igreja ortodoxa oriental ou católica oriental dedicada ao coro.



*Sabínin (para KotiélNIKOV).* Cadê o fim?

*KotiélNIKOV.* Não sei, sou leigo na matéria. Deve ser em breve.

*Vólguin.* Ainda vão dar voltas.<sup>43</sup>

*Pe. Ivan.* Sua mãe disse aos que estavam servindo: Fazei o que ele vos disser. Havia seis talhas de pedra colocadas aí, para a purificação que os judeus costumam fazer. Em cada uma delas cabiam mais ou menos cem litros. Jesus disse-lhes: Enchei as talhas de água. Encheram-nas até a boca. Jesus disse: Agora tirai e levai ao *arquitriclino*...<sup>44</sup>

*Um gemido é ouvido.*

*Vólguin.* Keske cê?<sup>45</sup> Alguém ficou esmagado, eh?

*No meio da multidão.* Psiu! Silêncio!

*Gemido.*

*Pe. Ivan.* ...e levaram. Idem o *arquitriclino* experimentou a água que se tinha transformado em vinho – não sabia de onde vinha, mas os que estavam servindo sabiam – chamou então o noivo. E disse...

*Sabínin (para KotiélNIKOV).* Quem foi que gemeu agora?

*KotiélNIKOV (espiando a multidão).* Algo está se movendo... Alguma senhora de preto... Deve estar enferma... Levam-na embora...

*Sabínin (espiando).* Segure a coroa para cima...

*Pe. Ivan.* ...todo mundo serve primeiro o vinho melhor e, quando os convidados já estão embriagados, serve o vinho menos bom, mas tu guardaste o vinho bom até agora. Este foi o início dos sinais de Jesus que ele realizou em Caná de Galileia e manifestou a sua glória, e seus discípulos creram nele.

---

43 O casal é conduzido pelo sacerdote a dar três voltas ao redor do *analói* no sentido anti-horário, que glorificam e honram a Santíssima Trindade.

44 Em vez de "*arquitriclino*" podemos usar o "mestre-sala", que também se encontra na tradução do "Livro de ofícios...". Porém, a palavra estrangeira faz parte de um trocadilho verbal, característico ao estilo do autor. Por isso, mantivemos o original. Cf.: SPERANDIO, 2015, p. 113-114.

45 Vólguin, após as palavras da oração proferida pelo Pe. Ivan, ouvindo o estrangeirismo "*arquitriclino*", fala mecanicamente em francês russificado, enfatizando o nítido contraste entre a linguagem solene e os rudimentos da comédia, provenientes da peça de Suvórin.

*No meio da multidão.* Não entendo por que eles deixam pessoas histéricas entrarem aqui!!

*Coro do bispo.* Glória a ti, Senhor! Glória a ti!

*Patrónnikov.* Não *zumbeia*, David Solomónovitch, como um *zangão*.<sup>46</sup> E não fique de costas para o altar. Isso não é aceito.

*Sonnenstein.* Esta jovem está *zumbindo* como um *zangão*, e não eu... heh, heh, heh.

*Diácono.* Digamos todos, de toda a nossa alma, e de todo o nosso espírito, digamos...

*No meio da multidão.* Psiu! Tranquilo!

– Nossa, eles me empurram!

*Coro da catedral (canta).* Senhor, tende piedade.

*Diácono.* Senhor-todo-poderoso, Deus de nossos pais, nós te suplicamos, escuta-nos e tem piedade de nós.

*No meio da multidão.* Silêncio! Psiu!

– Quem está tão mal?

*Coro (canta).* Senhor, tende piedade!

*Diácono.* Tem piedade de nós, ó Deus, segundo tua grande misericórdia, nós te suplicamos, escuta-nos e tem piedade de nós.

*Coro (canta).* Senhor, tende piedade! (*Tresdobro.*)

*Diácono.* Ainda oremos pelo grande soberano autocrático mais piedoso, nosso imperador Aleksánder Aleksándrovitch de toda a Rússia, pela potência, vitória, permanência, paz, saúde, salvação dele e que nosso Senhor Deus, acima de tudo, se apresse e ajude-o em tudo e subjuga todos os inimigos e adversários sob seu poder.

*Coro (canta tresdobro).* Senhor, tende piedade!

*Gemido. Movimento no meio da multidão.*

*Kokóchkina.* O quê!?! (*Para uma senhora vizinha.*) Isso, minha

---

46 Escolhemos grafar essas palavras em itálico para chamar atenção para o fato de que Patrónnikov imita a maneira de falar do banqueiro. Comparamos com o original: "Не жужжайте, Давид Соломонович, как шмель." A forma correta em russo seria: "Не жужжите, Давид Соломонович, как шмель." Sonnenstein responde: "Это барышня жужжит, как шмель..." A forma culta seria: "Это барышня жужжит, как шмель..."

querida, é impossível. Se ao menos eles abrissem as portas, ou algo assim... Cê vai morrer de calor.

*No meio da multidão.* Eles a conduzem, mas ela não quer... Quem é ela? Psiu!

*Diácono.* Ainda oremos pela sua consorte, soberana imperatriz mais piedosa Maria Fiódorovna...

*Coro (canta).* Deus, tende piedade.

*Diácono.* Ainda oremos pelo seu herdeiro, soberano fiel, *czarevich* e *grão-duque* Nikolai Aleksándrovitch e por toda a casa reinante.

*Coro (canta).* Deus, tende piedade.

*Sabínin.* Ó meu Deus...

*Oliénina.* O quê!?

*Diácono.* Ainda oremos pelo nosso Santo Sínodo Soberano e nosso senhor, Sua Graça Teófilo, Bispo de N e Z, e de todos os nossos irmãos em Cristo.

*Coro (canta).* Deus, tende piedade.

*No meio da multidão.* E ontem no Hotel Europeu uma mulher se envenenou novamente.

– Sim. Dizem que é uma esposa de algum médico.

– E por que, cê não sabe?

*Diácono.* Ainda oremos por todo o seu exército *filo-cristão*...

*Coro (canta).* Deus, tende piedade.

*Diácono.* Ainda oremos por nosso clero, padres, *hieromonges* e toda a irmandade em Cristo.

*Coro (canta).* Deus, tende piedade.

*Vólguin.* Como se alguém estivesse chorando... O público se comporta indecentemente.

*Matvéiev.* Os coristas cantam hoje com tanto esplendor.

*Comediante.* E que tal conseguirmos alguém ao par, Zakhar Ilitch!

*Matvéiev.* Olha o que você quer, seu feioso!

*Riso.*

Psiu!

*Diácono.* Ainda oremos pela misericórdia, vida, paz, saúde, salvação, auxílio do Alto aos servos de Deus Piótr e Vera.

*Coro (canta).* Deus, tende piedade.

*Diácono.* Ainda oremos pelos benditos...

*No meio da multidão.* Sim, sim, uma esposa de médico... em um hotel...

*Diácono.* ... e memoráveis, santíssimos patriarcas ortodoxos...

*No meio da multidão.* Com a indução da Riépina, este já é o quarto envenenamento. Meu caro, eu bem queria que você me explicasse isso!

– É psicose. Não tem outro jeito.

Imitação, o que você acha?

*Diácono.* ...pelos *czares* piedosos e *czarinas* piedosas, e os criadores deste templo sagrado, e todos os padres e irmãos defuntos...

*No meio da multidão.* O suicídio é contagioso...

– São tantos os psicopatas! Que horror!

– Calma! Parem de perambular!

*Diácono.* ...ostos aqui e em todo lugar.

*No meio da multidão.* Por favor, não gritem.

*Gemido.*

*Coro (canta).* Deus, tende piedade.

*No meio da multidão.* Riépina envenenou o ar com sua morte. Todas as senhoras se contagiaram e tornaram-se obcecadas com o fato de terem sido ofendidas.

– O ar está envenenado mesmo na igreja. Você sente essa tensão?

*Diácono.* Ainda oremos por aqueles que são frutíferos e virtuosos neste templo santo e todo-benemérito, por aqueles que trabalham, cantam e apoiam, que esperam de ti misericórdia suprema e rica ...

*Coro (canta).* Deus, tende piedade.

*Pe. Ivan.* Pois tu és um Deus misericordioso e filantropo, e nós te rendemos glória, ao Pai, ao Filho e Espírito Santo, agora e

sempre e pelos séculos dos séculos.

*Coro (canta).* Amém.

*Sabínin.* Kotiélnikov!

*Kotiélnikov.* Eu, hein?

*Sabínin.* Nada... Oh meu Deus... Tatiana Petrovna está aqui... Ela está aqui...

*Kotiélnikov.* Você é louco!

*Sabínin.* A senhora de preto... é ela. Eu a reconheci... eu a vi...

*Kotiélnikov.* É mera coincidência... Ela apenas tem cabelo preto e nada mais.

*Diácono.* Oremos ao Senhor!

*Kotiélnikov.* Não me sussurre, é indecente. O público está de olho em você...

*Sabínin.* Pelo amor de Deus... mal consigo ficar de pé. É ela.

*Gemido.*

*Coro.* Deus, tende piedade.

*No meio da multidão.* Quietos! Psiu! Senhores, quem está me empurrando? Psiu!

– Puxaram-na para trás da coluna...

– Não conseguimos nos livrar das senhoras... Deveriam ficar em casa!

*Alguém (gritando).* Fiquem quietos!

*Pe. Ivan (lê).* Senhor nosso Deus, que por disposição salutar e por tua presença... (*observa o público*) Que tipo de gente, realmente, eh?... (*leia*) ...quisestes mostrar a dignidade do matrimónio... (*elevando a voz*). Peço-lhes que fiquem quietos! Vocês nos impedem de realizar o sacramento! Não circulem pela igreja, não falem ou façam barulho, mas fiquem quietos e orem ao Senhor. Assim é. Tenham o temor de Deus. (*continua lendo*) ...Senhor nosso Deus, que por disposição salutar e por tua presença em Caná de Galileia quisestes mostrar a dignidade do matrimónio, guarda na paz e na concórdia estes teus servos Piótr e Vera, que achastes bom unir um ao outro. Dá-lhes que sua reunião seja honrosa; guarda seu leito sem mácula, apraza a teus olhos que sua conduta permanece pura e que sejam

dignos de alcançar uma velhice fecunda num coração puro e fiéis aos teus mandamentos. Pois tu és nosso Deus, misericordioso e filantropo, e nós te rendemos glória, ao Pai, ao Filho e Espírito Santo, agora e sempre e pelos séculos dos séculos.

*Coro do bispo (canta).* Amém.

*Sabínin (para Kotiél'nikov).* Vamos dizer aos guardas para não deixar alguém entrar...

*Kotiél'nikov.* Quem entrará? A igreja já está lotada. Cale a boca... não sussurre.

*Sabínin.* Ela... Tatiana está aqui.

*Kotiél'nikov.* Você está delirando. Ela está no cemitério.

*Diácono.* Protege-nos, tenha piedade, salva-nos e preserve-nos, ó Deus, com a tua graça!

*Coro da catedral (canta).* Senhor, tende piedade.

*Diácono.* Que todo este dia seja perfeito, santo, pacífico e sem pecado, peçamos ao Senhor.

*Coro da catedral (canta).* Concede, ó Senhor.

*Diácono.* Um Anjo de paz, guia fiel e guarda de nossas almas e nossos corpos, peçamos ao Senhor.

*Coro (canta).* Concede, ó Senhor!

*No meio da multidão.* Este diácono jamais terminará... Tal deus tenha misericórdia, qual concede, ó senhor.

– Estou cansado de ficar de pé.

*Diácono.* O perdão e a remissão de nossos pecados e culpas, peçamos ao Senhor.

*Coro (canta).* Concede, ó Senhor!

*Diácono.* Tudo que é bom e proveitoso às nossas almas e paz para o mundo, peçamos ao Senhor.

*Coro (canta).* Concede, ó Senhor!

*No meio da multidão.* Barulho de novo! Essa gente!

*Coro (canta).* Concede, ó Senhor.

*Oliénina.* Piótr, você está tremendo e respirando pesadamente... Você está se sentindo mal?

*Sabínin.* A senhora de preto... ela... Nós somos os culpados...

*Oliénina.* Que senhora?

*Gemido.*

*Sabínin.* Riépina está gemendo... Eu vou aguentar, vou aguentar... Kotiél'nikov está esmagando a minha cabeça com a coroa... Nada, nada...

*Diácono.* A graça de passarmos os últimos dias de nossas vidas em paz e penitência, peçamos ao Senhor.

*Coro (canta).* Concede, ó Senhor.

*Kokóchkin.* Vera está pálida como a morte. Olha, ela tem lágrimas nos olhos. E ele, ele... olhe!

*Kokóchkina.* Eu disse a ela que o público se comportaria mal! Não entendo como ela decidiu se casar aqui. Seria melhor se ela tivesse ido à aldeia.

*Diácono.* Um fim de vida cristão e pacífico, sem dor e irrepreensível, e uma sentença favorável no temível tribunal de Cristo, peçamos ao Senhor.

*Coro (canta).* Concede, ó Senhor!

*Kokóchkin.* Devemos pedir ao padre Ivan que se apresse. O rosto dela ficou transtornado.

*Vólguin.* Deixe-me ocupar seu lugar! (*Substitui Kotiél'nikov.*)

*Diácono.* Pedindo a unidade na fé e a comunhão ao Espírito Santo, recomendamos-nos, nós mesmos, uns aos outros e toda nossa vida a Cristo nosso Deus!

*Coro (canta).* A ti, Senhor!

*Sabínin.* Seja forte, Vera, como eu... Sim... No entanto, o ofício terminará em breve. Logo saímos... Ela...

*Vólguin.* Psiu!

*Pe. Ivan.* E concede-nos, Senhor, que com toda confiança e sem condenação, ousando chamar-te, Pai, a ti, Deus celestial, dizer!

*Coro do bispo (canta).* Pai nosso que estás nos céus, santificado seja o teu nome, venha a nós o teu reino...

*Matvéiev (aos atores).* Afastem-se um pouco, pessoal, quero ficar de joelhinhos... (*Ajoelha-se e curva-se no chão.*) Que seja feita a tua vontade, assim na terra como no céu. O pão nosso de cada dia dá-nos hoje e perdoa-nos as nossas dívidas...

*Coro do bispo.* ...seja feita a tua vontade, tanto na terra... na terra... pão nosso de cada dia... de cada dia!

*Matvéiev.* Seja eterna tua memória, Senhor, da tua defunta serva Tatiana e que todos os pecados intencionais e involuntários serão perdoados, mas perdoa-nos e tem piedade de nós...  
(*Levanta-se.*) Está quente!

*Coro do bispo.* ...dá-nos hoje e perdoa... e perdoa-nos as nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos nossos devedores... devedores...

*No meio da multidão.* Ai de nós, já começaram a engrossar a voz!

*Coro do bispo.* ...e não nos deixes.... cair... cair... cair! em tentação, mas l-i-i-livra-nos do mal!

*Kotiélnikov (para o amigo do promotor).* Nosso noivo foi mordido por uma mosca. Veja como ele treme!

*Amigo do promotor.* O que se deu nele?

*Kotiélnikov.* Confundi a senhora de preto, que estava histérica, com a Tatiana. Está alucinando.

*Pe. Ivan.* Pois teu é o reino, o poder e a glória, Pai, Filho e Espírito Santo, agora e sempre e pelos séculos dos séculos.

*Coro.* Amém.

*Amigo do promotor.* Preste atenção para que ele não faça nenhuma travessura!

*Kotiélnikov.* Só-o-sobreviverá! Ele não é desse jeito!

*Amigo do promotor.* Sim, é duro para ele.

*Pe. Ivan.* Paz a todos.

*Coro.* E com teu espírito.

*Diácono.* Inclinaí vossas cabeças diante do Senhor!

*Coro.* A ti, Senhor

*No meio da multidão.* Agora, ao que parece, vão dar voltas. Psiu!

– Fizeram uma autópsia na esposa do médico?

– Ainda não. Dizem que o marido a abandonou. Mas Sabínin também abandonou a Riépina! Isso é verdade?



– C-e-e-erto...

– Me lembro como foi a autópsia da Riépina...

*Diácono.* Oremos ao Senhor!

*Coro.* Senhor, tende piedade!

*Pe. Ivan (Iê).* Deus que por teu poder criastes todas as coisas e por tua força firmastes o universo, que ornastes a coroa com todas as criaturas; abençoa também com sua benção espiritual este cálice comum, destinado aos que se unem pelo sacramento do matrimónio. Pois bendito é o teu nome e é glorificado o teu reino, agora e sempre e pelos séculos dos séculos. *(Dá um gole de vinho para Sabinin e Oliénina.)*

*Coro.* Amém.

*Amigo do promotor.* Olha para que ele não passe mal.

*Kotiélnikov.* Gado forte. Sobreviverá.

*No meio da multidão.* Portanto, senhores, não se dispersem, sairemos todos juntos. Zipunóv está aqui?

– Aqui. Será necessário cercar a carruagem e assobiar por uns cinco minutos.

*Pe. Ivan.* Permitam-me suas mãos. *(Ele amarra as mãos de Sabinin e Oliénina com um lenço.)* Não é apertado?

*Amigo do promotor (para o estudante).* Dê-me a coroa, jovem, e arrasta a barra do vestido.

*Coro do bispo (canta).* Exulta alegria, Isaías, a virgem concebeu...

*Pe. Ivan conduz o casal em torno do analói; atrás deles seguem os padrinhos.*

*No meio da multidão.* O estudante se enrolou na barra.

*Coro do bispo.* ...e deu à luz um filho, Emmanuel, Deus e homem, cujo nome seja Oriente...

*Sabinin (para Vólguin).* Já é o fim?

*Vólguin.* Ainda não.

*Coro do bispo.* ...o glorificamos, proclamando a Virgem, bem-aventurada.

*Pe. Ivan dá mais uma volta em torno do analói.*

*Coro da catedral (canta).* Os santos mártires, que combateram

o bom combate e foram coroados, intercedei ao Senhor que tenha piedade de nossas almas.

*Pe. Ivan (dá uma volta pela terceira vez e canta junto). ...no-o-ossas a-almas.*

*Sabínin.* Meu Deus, isso é interminável.

*Coro do bispo (canta).* Glória a ti, ó Cristo-Deus, honra dos apóstolos e alegria dos mártires, que pregaram a trindade consubstancial.

*Um oficial da multidão (para Kotiél'nikov).* Avise Sabínin que estudantes e alunos do ensino médio vão vaiá-lo na rua.

*Kotiél'nikov.* Grato. *(Para o amigo do promotor.)* No entanto, essa história já se arrasta há muito tempo. Eles jamais terminarão este serviço. *(Limpa o rosto com o lenço.)*

*Amigo do promotor.* Até as mãos tremem... Vocês são uns maricas!

*Kotiél'nikov.* Não consigo tirar Riépina da minha cabeça. Ainda me parece que Sabínin está cantando e ela está chorando.

*Pe. Ivan (recebendo a coroa de Vólguin, para Sabínin).* Deus te engrandeça, ó noivo, como a Abraão, te abençoe como a Isaac, te multiplique como a Jacó, anda na paz e guarda, na justiça, os mandamentos de Deus!

*Jovem ator.* As palavras mais lindas são ditas aos canalhas!

*Matvéiev.* Deus é um para todos.

*Pe. Ivan (recebendo a coroa do amigo do promotor, para Oliénina).* E a ti, ó noiva, Deus engrandeça, como a Sara, alegre, como a Rebecca e multiplique, como a Raquel; viva feliz com teu esposo e guarde os limites da lei, porque isto é agradável a Deus.

*No meio da multidão (forte movimento em direção à saída).*

— Silêncio, senhores! Ainda não acabou!

— Psiu! Não me empurrem!

*Diácono.* Oremos ao Senhor!

*Coro.* Senhor, tende piedade.

*Pe. Alekséi (lê, tirando os óculos escuros).* Senhor nosso Deus, que em Caná de Galileia abençoastes as bodas lá celebradas,

abençoa também a estes teus servos, que a tua providência uniu em matrimônio; abençoa a sua entrada e a sua saída; dá-lhes longos dias, repletos dos bens da vida; guarda em teu reino as suas coroas puras, sem mácula, protegida de todo perigo, pelos séculos dos séculos.

*Coro (canta).* Amém.

*Oliénina (para o irmão).* Diga-lhes para me dar uma cadeira. Eu me sinto mal.

*Estudante.* Agora vai acabar. *(Para o amigo do promotor.)* Vera está doente!

*Amigo do promotor.* Vera Aleksándrovna, acabou! Um minuto... Seja paciente, minha querida!

*Oliénina (para o irmão).* Piótr não me responde... É isso mesmo: ele ficou rígido... Meu Deus, meu Deus... *(para Sabínin.)* Piótr!

*Pe. Ivan.* Paz a todos!

*Coro.* E com teu espírito!

*Diácono.* Inclinaí vossas cabeças ao Senhor!

*Pe. Ivan (para Sabínin e Oliénina).* O Pai, Filho e Espírito Santo, Trindade Santa e Consubstancial e fonte da vida, Deus uno e único rei vos abençoe e vos dê longos dias, bons filhos e o crescimento na vida e na fé, e vos conceda em abundância tudo o que há de bom e agradável sobre a terra, e vos torne dignos de possuir os bens que prometeu, pelas intercessões da Santíssima Mãe de Deus e de todos os Santos, amém! *(Para Oliénina, com um sorriso.)* Beije seu marido.

*Vólguin (para Sabínin).* Por que está parado? Beijem-se!

*Os recém-casados se beijam.*

*Pe. Ivan.* Dou-vos os parabéns! Que Deus...

*Kokóchkina (vai para Oliénina).* Minha querida, querida... Estou tão feliz! Parabéns!

*Kotiélnikov (para Sabínin).* Parabéns, por se maridar... Bem, pare de ficar pálido, a lenga-lenga terminou.

*Diácono.* Sabedoria!

*Os parabéns.*

*Coro (canta).* Tu, mais venerável que os querubins e,

incomparavelmente, mais gloriosa que os Serafins, deste à luz o Verbo de Deus, conservando intacta a glória de tua virgindade. Nós te glorificamos, ó Mãe de nosso Deus. Padre, abençoa-o-oa-nos!

*A multidão deixa a igreja; Kuzma apaga os castiçais.*

*Pe. Ivan.* Ó Cristo, nosso verdadeiro Deus, que por tua presença em Caná de Galileia revelastes a dignidade sacramental do matrimônio; pela intercessão de tua puríssima Mãe, dos Santos Reis Constantino e Helena, coroados por Deus e semelhantes aos apóstolos, do santo e glorioso mártir Procópio e de todos os santos, tem piedade de nós, ó Filântropo, e salva-nos! *Senhoras (para Oliénina).* Parabéns, querida... Cem anos de vida... *(Beijos.)*

*Sonnenstein.* M-me Sabinin, você, por assim dizer, como se fala isso em russo culto...

*Coro.* Amém. Senhor, tende piedade, tende piedade, ó, tende piedade, Senhor-o-or!

*Coro do bispo.* Muitos, mui! tos a-a-anos!! Muitos anos...

*Sabínin.* Pardon, Vera! *(Ela pega o braço de Kotiélnikov e rapidamente o leva para o lado; tremendo e sem fôlego.)* Vamos para o cemitério agora!

*Kotiélnikov.* Você ficou doido! Já é noite! O que você vai fazer lá?

*Sabínin.* Pelo amor de Deus, vamos! Eu lhe peço...

*Kotiélnikov.* Você precisa ir para casa com a noiva! Maluco!

*Sabínin.* Eu não dou a mínima para isso, e dane-se mil vezes! Eu... vou! Para pedir um ofício de exéquias... No entanto, eu piquei de verdade... Eu quase morri... Ah, Kotiélnikov, Kotiélnikov!

*Kotiélnikov.* Vamos, vamos... *(Ele o conduz até a noiva.)*

*Um minuto depois, um apito estridente vem da rua.*

*As pessoas estão saindo lentamente da igreja. Apenas o leitor e Kuzma permanecem.*

*Kuzma (apaga os policandilons).* Que acúmulo de gente...

*Diácono.* Me-e-esmo... Um casamento rico. *(Coloca um casaco de pele.)* As pessoas sabem viver.

*Kuzma.* Tudo isso não serve para nada... É tudo em vão.

*Diácono.* O quê!?

*Kuzma.* Aqui, este casamento... Dia a dia, coroamos, batizamos e enterramos, mas tudo isso é inútil...

*Diácono.* E o que você realmente gostaria?

*Kuzma.* Nada... Nossa... É tudo por nada. E eles cantam, e incensam, e leem, mas Deus não ouve nada. Estou servindo aqui há quarenta anos, mas Deus não ouve nada... não sei onde está Deus, não sei... Tudo é vão...

*Diácono.* Me-e-esmo... (*Coloca as galochas.*<sup>47</sup>) Vai filosofar – e a mente vai girar.<sup>48</sup> (*Ele anda, chacoalhando as galochas.*) Adeus! (*Sai.*)

*Kuzma (por si só).* Hoje, na hora do almoço, o senhor foi enterado, agora casamos, amanhã de manhã vamos batizar. Não há fim à vista. E quem precisa disso? Ninguém... Tudo em vão.

*Um gemido é ouvido.*

*Saindo do altar, vêm o Pe. Ivan e o descabelado Pe. Alekséi de óculos escuros.*

*Pe. Ivan.* E ele recebeu um bom dote, suponho...

*Pe. Alekséi.* Sem ele não dá.

*Pe. Ivan.* Nossa vida é assim, veja! Era uma vez, afinal, eu também cortejei, me casei e peguei dote, mas tudo isso está esquecido no ciclo do tempo. (*Gritos.*) Kuzma, por que você apagou tudo? Desse jeito eu vou cair no escuro.

*Kuzma.* De pronto pensei que vocês já tinham ido embora.

*Pe. Ivan.* Bem, padre Alekséi? Vamos tomar chá comigo?

*Pe. Alekséi.* Negativo, padre *arcipreste*, obrigado. Não está na hora. Eu ainda preciso escrever o relatório.

*Pe. Ivan.* Tudo bem, seja como for.

*Senhora de preto (saindo de trás da coluna, cambaleando).* Quem está aí? Me levem embora... Me levem...

---

47 Antigamente era uma espécie de calçado de borracha especial que “vestia” os sapatos nos dias de chuva. Evitava que eles ficassem molhados ou sujos.

48 Citação de *O Mal da Razão* (Горе от ума) de Alexandr Griboiédov do discurso de Famusov. No original: “Пофилософствуй – ум вскружится” (Ato II, Parte 1).

*Pe. Ivan.* O quê? Quem está aí? (*Assustado.*) O que você quer, mãezinha?

*Pe. Alekséi.* Senhor, perdoe-nos, pecadores...

*Dama de preto.* Me levem embora... me levem embora... (*Gemidos.*) Eu sou a irmã do oficial Ivanov... sou a irmã.

*Pe. Ivan.* Por que você está aqui?

*Dama de preto.* Eu me envenenei... por ódio... Ele ofendeu... Por que ele está feliz? Meu Deus... (*Grita.*) Socorro, socorro! (*Fica no chão.*) Todos devem estar envenenados... todos! Não há justiça...

*Pe. Alekséi (horrorizado).* Que blasfêmia! Deus, que blasfêmia!

*Dama de preto.* Por ódio... Todos deveriam ser envenenados... (*Geme e rola no chão.*) Ela está no túmulo, e ele... ele... Foi Deus que ficou humilhado... A mulher morreu. ...

*Pe. Alekséi.* Que blasfêmia contra a religião! (*Sacudindo as mãos.*) Que blasfêmia contra a vida!

*Dama de preto (rasgando tudo e gritando).* Me ajudem! Socorro! Socorro!...

*Cortina*

e deixo o resto para as fantasias de A.S. Suvorin.

## Referências bibliográficas

DIATCHÉNKO, G. Полный церковнославянский словарь (с внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений) [Dicionário completo do eslavo eclesiástico (com a introdução das mais importantes palavras e expressões em russo antigo)] / Org. Pe. Grigóri Diatchenko. S.l., 1900. Disponível em: [http://www.proto-slavic.ru/church-slavonic/pdf-img/full-church-slavic\(dyachenko\).pdf](http://www.proto-slavic.ru/church-slavonic/pdf-img/full-church-slavic(dyachenko).pdf). Acesso em: 02 jun. 2022.

DOLÍNIN, A.S. "Пародия ли "Татьяна Репина" Чехова?" ["A "Tatiana Riépina" de Tchékhov é uma paródia?"]. Em:

Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе [Dostoiévski e outros: artigos e estudos sobre literatura clássica russa] / Org. A. Dolinin. Leningrad : Khudozhestvennaia literatura, 1989. Disponível em: [https://imwerden.de/pdf/dolinin\\_dostoevsky\\_i\\_drugie\\_1989\\_text.pdf](https://imwerden.de/pdf/dolinin_dostoevsky_i_drugie_1989_text.pdf). Acesso em: 01 jun. 2022.

HERRERIAS, P. *A poética dramática de Tchékhev: um olhar sobre os problemas de comunicação* / Priscilla Herrerias; orientadora Elena Vássina. São Paulo, 2010.

NASCIMENTO, R.A. do. *Tchékhev no Brasil : A construção de uma atualidade* / Rodrigo Alves do Nascimento; orientador Bruno Baretto Gomide. São Paulo, 2013.

NASCIMENTO, R.A. do; GOMIDE, B.B. "Tempo e drama: do presente absoluto à simultaneidade de temporalidades". *Aletria*. Belo Horizonte, 2019, v. 29, n. 1, p. 73-89. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/download/18834/15806/50239>. Acesso em: 29 jun. 2022.

SPACHIL, O.V. "The premiere of A.P. Chekhov's Tatiana Riépina at Judson poets theater". *RUDN : Journal of studies in literature and journalism*. Dec. 2017, vol. 22, no. 2, p. 203-212.

SPERANDIO, A. (J.M). *O Livro de Ofícios do Sacerdote*. Organização, tradução parcial dos textos, edição e diagramação: Pe. André (João Manoel) Sperandio; Colaboração: Pe. Paulo Augusto Tamanini. Fevereiro/2015, p. 51-80. Disponível em: <https://www.ecclesia.org.br/sophia/wp-content/uploads/2020/08/2015-02-eucologhion.pdf>. Acesso em 27 jun. 2022.

ТСНÉКНОВ. А.Р. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. [Obras completas e cartas em 30 vol.]. Vol. 12. Peças. 1889-1891. Moskva : Naúka, 1978, p. 364-368. Disponível em: <https://ilibrary.ru/text/965/p.1/index.html>. Acesso em 26 jun. 2022.