
**DOS JARDINS ASSOMBRADOS ÀS PRIMAVERAS IMINENTES:
ESPECTROS REVOLUCIONÁRIOS NAS ÚLTIMAS PEÇAS DE
TCHEKHOV**

From the haunted gardens to the imminent springs:
revolutionary specters in the last plays of Chekhov

Ravel Giordano Paz¹

RESUMO: O artigo empreende uma leitura conjunta das últimas três obras dramáticas de Anton Tchekhov, principalmente *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras*. Depois de mostrar como a interpenetração de tragédia e comédia nessas obras se vincula às transformações sociais de seu momento histórico, discutimos, a partir da espectrologia ou espectropoética de Jacques Derrida, a presença do trabalho como motivo literário nelas, para finalmente sugerir, no horizonte ético-estético tchekhoviano, a narrativa implícita de uma espécie de revolução paradoxal, ao mesmo tempo incerta e inexoravelmente em curso.

PALAVRAS-CHAVE: Anton Tchekhov; Drama moderno; Trabalho; Espectropoética.

ABSTRACT: The article performs a joint reading of the three dramatic works of Anton Chekhov, particularly *The Three Sisters* and *The Cherry Orchard*. After showing how the interpenetration of tragedy and comedy related in these works with social transformation of their historical moment, we discussed, based on spectrology or spectro-poetics of Jacques Derrida, the presence of the work as a literary motive in them, to finally suggest, in the Chekhovian ethical-aesthetic horizon, the implicit narrative of a kind of paradoxical revolution, at the same time uncertain and inexorably underway.

KEYWORDS: Anton Chekhov; Modern drama; Work; Spectropoetics.

Para Julio Galharte, com gratidão e amizade

**NARRATIVAS DRAMÁTICAS E NARRATIVIDADE DOS DRAMAS:
INJUNÇÕES DOS SILÊNCIOS**

Quando iniciou a produção de suas grandes obras dramáticas, o escritor russo Anton Tchekhov (1860-1904) já era um contista conhecido, senão consagrado, ao menos em seu país natal. Desde o início da década de

¹ Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande-MS.

1880 seus contos eram regularmente publicados em jornais e revistas de São Petersburgo e Moscou, a ponto de lhe proporcionarem certa tranquilidade financeira, e em 1886 uma coletânea deles foi agraciada com o importante Prêmio Pushkin. Ao longo desse curto, mas importante, período, a produção dramática parece um fenômeno extemporâneo no horizonte literário de Tchekhov², nem de longe anunciando a importância que *A gaivota* e, principalmente, *Tio Vânia*, *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras* assumiriam, não só em sua bibliografia como nos caminhos do teatro moderno.

Como se sabe, o reconhecimento do valor de Tchekhov como dramaturgo deve muito a Constantin Stanislavski. Embora tenham sido polêmicas, contrariando muitas vezes a visão do próprio autor, as montagens do diretor e teórico russo dessas quatro peças que não apenas trouxeram à tona a novidade do drama tchekhoviano como conseguiram dar-lhe forma coesa e palatável no palco, ao explorar, por exemplo, a “relação direta e estreita entre as personagens e a plateia” (HERRERIAS, 2010, p. 27). Escritas em pleno fervor dessa colaboração, as peças posteriores a *A gaivota* possivelmente devem algo de sua existência à acolhida e ao incentivo de Stanislavski.

Diante desse quadro, em que elementos fortuitos exercem certo papel, é difícil precisar o lugar da obra dramática de Tchekhov em seu horizonte ou projeto literário. De forma alguma, porém, isso permite vê-la como um resíduo ou subproduto desse suposto projeto. A importância da dramaturgia tchekhoviana nos rumos do teatro moderno não é menor que a de seus contos na prosa, e exatamente pelo mesmo motivo: sua qualidade e suas sutis, porém significativas, inovações, tanto estéticas quanto na exposição dos dramas humanos. Assim, sejam quais forem suas motivações objetivas, a importância que o trabalho dramático assume na última fase da vida de Tchekhov – interrompida, lembre-se, muito precocemente – obriga a vê-lo plenamente inserido no conjunto de sua obra. Ao mesmo tempo, isso permite sondar os elementos de ruptura e continuidade do narrador no dramaturgo, o que pode, eventualmente, conduzir a hipóteses interessantes; por exemplo, a de que o drama tchekhoviano talvez permita o desenvolvimento de possibilidades latentes ou apenas esboçadas nos contos. O fato de *As três irmãs* ser um dos poucos textos do escritor com dimensões épicas, no que

2 Além de peças cômicas curtas e das tentativas adolescentes, nessa década Tchekhov escreve apenas os dramas *Platonov* (1881) e *Ivanov* (1887), o primeiro a pedido de uma atriz, que acabou descartando-o, e o segundo de um diretor. As informações biográficas aqui contidas são oriundas de leituras diversas, que incluem a dissertação de Herrerias (2010) e a introdução (sem identificação de autoria) no volume *As três irmãs; Contos* publicado pela editora Abril em 1979 (cf. referências bibliográficas), além das notas sobre as narrativas de Boris Schnaiderman (consta *Chnaiderman*) no fim do mesmo volume.

tange à extensão temporal dos acontecimentos, é um indício disso.

A forma sintética é um dos elementos fundamentais da poética tchekhoviana; sintética não apenas no que tange à extensão temporal, mas também – e principalmente – à própria exposição dos dramas humanos, e mais especificamente à dimensão psicológica dos mesmos. Depois de Dostoievski, a profundidade e o antimaniqueísmo psicológico tornaram-se exigências quase inescusáveis para os escritores sérios, mais ainda, naturalmente, na Rússia. Tchekhov ao mesmo tempo herda essa demanda e imprime um importante desvio no psicologismo dostoiévskiano: nele, a complexidade psíquica que o autor de *Crime e castigo* busca apreender por meio da exposição exaustiva do pensamento dos personagens deixa-se, sobretudo, entrever ou pressentir, embora de formas fortes o suficiente para imprimir seus efeitos ao leitor.

Sem dúvida, a esQUIVA tchekhoviana à verborragia dostoiévskiana tem relação com um elemento temático fundamental: a incomunicabilidade. Mas esse *topos*, em Tchekhov, não tem um estatuto ontológico; ele não diz respeito – ou se o faz é de forma muito secundária – ao “indizível” da condição humana, e sim às formas de apartamento social, inclusive – embora não exclusivamente – a divisão social de classes. Vide obras-primas como “Angústia” e “Inimigos” (TCHEKHOV, 1999): tanto na história do cocheiro que não consegue desabafar sua tristeza com seus “patrõesinhos” quanto na do médico que sente nascer em si um ódio quase homicida ao se ver forçado a prestar um atendimento de pouca importância – ambos depois de perder seus únicos filhos – e na do funcionário que morre por não conseguir se fazer ouvir por um superior a quem supostamente ofendera (e, principalmente, por não compreender a desimportância do fato), os mesmos elementos que criam as dificuldades de comunicação, sejam a arrogância ou a subserviência doentia, deixam entrever a possibilidade de uma situação em que as coisas não sejam assim, exatamente pelo fato delas se vincularem nitidamente às condições e diferenças sociais dos personagens. De certa forma, portanto, o que se coloca no horizonte ético-estético tchekhoviano é uma demanda de comunicabilidade plena. Os comoventes fechos de “Angústia”, quando o cocheiro afinal desabafa com seu companheiro de lida - o cavalo, e de “Inimigos”, quando o médico se depara com a inumanidade de seu próprio ódio, acenam fortemente com isso.

Mais que os personagens, porém, são os leitores os principais destinatários dessa demanda. A forma sintética ou, mais precisamente, *elíptica* das narrativas de Tchekhov cumpre nesse sentido uma função, digamos, fenomenológica: a de exigir que o leitor, por assim dizer, ultrapasse ou vença o silêncio, a fenda que entre ele próprio e os personagens se estabelece, em direção aos dramas destes. Como a incomunicabilidade é parte

desses dramas, esse movimento – e os “silêncios” ou “vazios” que o exigem – são necessários para que ao menos *essa* comunicação se estabeleça, e de uma forma que não traia esse dado fundamental, ou seja, a própria incomunicabilidade. Assim, ao fazer desse dado um componente estético, a forma elíptica enfatiza o compromisso do texto com a realidade – ou seja, com a vida de seu tempo –, forjando um tipo de unidade paradoxal que é uma das grandes conquistas, a partir daí inalienáveis no âmbito da literatura moderna, da prosa de Tchekhov.

Em si mesmo, aliás, esse direcionamento consciente do empenho narrativo rumo à intencionalidade e à empatia ativa do leitor é algo que deixa entrever a veia dramática tchekhoviana. O objetivo desse empenho dificilmente pode ser definido como a catarse aristotélica, mas ele visa, em todo caso, uma ação cujo sentido se liga fortemente a um reconhecimento de peripécias – “mudanças de fortuna”, na definição de Aristóteles (1993) – onde patético é um dado fundamental. Trata-se, em suma, de chamar o leitor a realizar um tipo de *ação dramática*.

Pode-se dizer, nesse sentido, que um tipo de concepção dramática – da vida e da literatura –, senão orienta, ao menos permeia fortemente a contística de Tchekhov; “dramática” num sentido que tanto alarga o conceito formal aristotélico quanto enfatiza a duplicidade que, a rigor, o cinde³, ou seja, aquilo que nos permite falar em “dramas humanos”. Ao mesmo tempo, porém, o que podemos denominar o “drama narrativo” tchekhoviano não apenas guarda o imperativo aristotélico da ação como lhe dá novo sentido, embora não o livre totalmente de algo que ainda se configura semelhantemente a um destino, ou, em todo caso, qualquer coisa que ecoa certo *fatalismo*. De fato, não é difícil reconhecer o peso da fatalidade – como já notamos, de cunho essencialmente social – na maioria dos textos tchekhovianos; e pode-se, mesmo, pôr em xeque se o tipo de ação a rigor puramente subjetiva que eles demandam do leitor merece mesmo ser chamado de ação. E isso seria mesmo insustentável, talvez, não fosse por um detalhe: tal “ação” tem uma estreita correspondência com elementos fundamentais no complexo estético-ideológico inferível das obras e demais escritos de Tchekhov, inclusive com aquilo que talvez se possa denominar suas pulsões revolucionárias⁴.

3 E que é, no fim das contas, tudo o que concerne aos *efeitos* do drama, tanto no que diz respeito ao sofrimento dos personagens quanto à empatia do espectador. Na *Poética* se pretende, a certa altura, que a tragédia possa dispensar os caracteres, realizando-se apenas à custa da ação, mas isso, evidentemente, é no mínimo um exagero; a não ser que Aristóteles isente o poeta do “terror e piedade”, cuja possibilidade ele condiciona explicitamente à configuração do caráter do herói.

4 A aversão ou, quando menos, a desconfiança e discordância de Tchekhov em relação aos movimentos revolucionários que vicejavam na Rússia da virada do século XIX para o XX é bem

Não é difícil encontrar, no conjunto dos textos de Tchekhov, os principais componentes do que denominamos seu complexo estético-ideológico. Em sua base encontra-se, sem dúvida, um humanismo de fundo iluminista, mas certamente – e a despeito do declarado ateísmo do escritor – eivado de elementos cristãos, já que a aposta no caráter emancipador da cultura e da ciência se alia à demanda de empatia humana – para usar a expressão propriamente cristã, de *amor ao próximo* – que suas histórias buscam despertar no leitor. Outro dado fundamental é a influência da estética naturalista, sensível nos traços de cientificismo, na crueza dos retratos sociais – embora atenuada pelo olhar empático – e mesmo no viés fatalista. A despeito desse viés, porém, o “naturalismo” tchekhoviano é fundamentalmente positivo, não só por força da empatia humana como por um dado mais conceutivo: a própria natureza, em Tchekhov, é concebida como essencialmente benéfica; e isso que se manifesta, sobretudo, na representação dos animais e outros seres, não deixa de afetar a “natureza humana”.

Ainda provavelmente ecoando essa influência, a doença, principalmente psíquica, é outro *topos* fundamental na prosa do escritor e médico Tchekhov; no entanto, diversas passagens – às quais dificilmente se pode negar uma cumplicidade ideológica autoral – manifestam a esperança, senão a confiança, não diremos na cura, mas num longo e grande processo de *melhora* da sociedade como um todo, embora sujeito às dificuldades inerentes à vida humana. É justamente nesse processo que a consciência individual cumpriria um papel fundamental, e é aí que o “iluminismo” encontra o “naturalismo” tchekhoviano: o conhecimento e a cultura surgem, por assim dizer, como desdobramentos da natureza humana, e é o zelo por eles que conduzirá – também, quiçá, algo fatalisticamente, como diversos personagens parecem acreditar – a um mundo melhor.

O fato de tudo isso se chocar com o estado da vida apreendido e configurado pelo realismo tchekhoviano – em cujo horizonte, a rigor, essa “melhora” mal se insinua – é parte do problema que abordamos aqui. O que cumpre sublinhar, por enquanto, é que esse complexo estético-ideológico não se sobrepõe à visão dos conflitos humanos: é justamente essa sobreposição que a forma elíptica e o acento dramático não permitem que aconteça. Entretanto, essa problemática se aguça quando irrompe, no horizonte literário tchekhoviano, uma demanda que solapa este que talvez seja seu grande elemento de coesão: a ação e a consciência individuais. Demanda essa que

conhecida, mas dificilmente se poderia taxá-lo de conservador, e isso não só em vista da dimensão social de seus textos como de determinadas posições públicas; por exemplo, em defesa de Górkí, com quem, aliás, tinha laços de amizade, em seus embates contra a censura.

não é outra senão a de coletividade, ou melhor, de um tipo de representação da vida que se volte para sua “totalidade social”, e, mais ainda – já que, de certa forma, a contística de Tchekhov constitui, no seu todo, um vasto painel social –, que apreenda a realidade social em seus processos de transformação. A demanda, enfim, à qual se vinculam as formas épicas, sobretudo na perspectiva (de matriz hegeliana) de Georg Lukács, que viu no gênero épico a “figuração narrativa da totalidade social” (LUKÁCS, 1981, p. 177).

Como atender a essa demanda sem trair a essência de tal projeto ético-estético – ou seja, como configurar a visão de um “todo” social que guarde as conquistas da forma elíptica? É difícil encontrar, na contística de Tchekhov, narrativas que pareçam responder a essa questão hipotética: são raros os seus textos onde a distensão temporal e a diversidade de personagens se fazem presentes de forma marcante, ainda mais conjuntamente. Um exemplo do primeiro caso é “A dama do cachorrinho”, mas nele o enfoque é essencialmente subjetivo; no segundo caso há o painel social que se delinea, no curso de uma ação relativamente prolongada, na novela *Enfermaria nº 6*, um enfoque que também converge cada vez mais para um drama particular, que se desenvolve, sobretudo, no âmbito de uma relação intersubjetiva⁵. A narrativa não deixa de apresentar um pequeno, mas significativo, painel social de uma cidade provinciana e seus enfeitados “clínicos” (e sociais), deixando entrever a presença daquela demanda, mas não com a força com que surge nos últimos dramas do autor.

Exercícios hipotéticos são sempre problemáticos, mas não é difícil perceber que se fosse incorporar a seu trabalho em prosa o tipo de perspectiva simultaneamente ampla e lacunar presente em *As três irmãs* e, em menor escala, *O jardim das cerejeiras*, Tchekhov precisaria realizar um tipo de experimento literário muito radical para um tempo que ainda estava por gestar as obras de Proust e Joyce. Dificilmente o tipo de divisão temporal presente na peça de 1901 – não muito diferente, nesse aspecto, do que Faulkner faz no romance *O som e a fúria*, de 1929 – deixaria de soar como um artificialismo abusivo num texto em prosa. Por outro lado, a presencialidade dos personagens no palco empresta a cada um dos quatro atos a força do presente vivo, o que dilui o peso do procedimento estético.

5 Uma passagem dessa novela, aliás, ilustra de forma curiosa o quanto a narrativa tchekhoviana constitui uma espécie de poética dos encontros (e desencontros) intersubjetivos. Trata-se do momento em que, logo após apresentar o personagem Ivan Dmítritch, que cumprirá um papel fundamental no enredo, o narrador extradieético se manifesta em primeira pessoa para manifestar sua empatia pelo personagem, e, implicitamente por suas esperanças: “Quando fala, você reconhece nele o louco e, ao mesmo tempo, a pessoa humana. [...] Ele trata da ignomínia dos homens, da coação que oprime a verdade, da existência bela que, dentro de algum tempo, existirá sobre a terra (TCHEKHOV, 1979, p. 303-304).

Assim, aquele movimento de aproximação fenomenológica, que o leitor dos contos é chamado a realizar em relação aos personagens individualmente, aqui se constitui também no que diz respeito às lacunas temporais que segmentam o conjunto da ação, permitindo que a representação de um breve, mas significativo “processo histórico”, vivido por uma pequena, mas igualmente significativa coletividade, se coadune ao projeto estético tchekhoviano.

E é nessa ampliação da perspectiva mimética proporcionada pela forma dramática que a obra de Tchekhov se desdobra numa difusa narrativa de eventos direta ou indiretamente relacionáveis aos processos político-sociais em curso naquela tumultuada virada de século. Nem por isso, e mesmo nesse desdobramento, a coletividade deixará de ser um dado problemático, como atesta a forma espectral que muitas vezes ela assume. Longe, porém, de tolher a dimensão inovadora do drama tchekhoviano, esse caráter problemático do coletivo é um dos seus corolários políticos, e, portanto, também é uma resposta à singular demanda revolucionária – das formas literárias e do mundo – que move a obra do escritor russo. É essa demanda, talvez, a grande – épica, elíptica e dramática – narrativa tchekhoviana.

OS JARDINS ASSOMBRADOS: GÊNEROS E ESPECTROS

Escritas ou concluídas respectivamente em 1901 e 1904, *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras* são as duas últimas grandes obras dramáticas de Tchekhov; e também são as peças nas quais o que se pode denominar um impulso épico se faz mais presente. Não no sentido da presença de um herói épico, é claro (embora algo disso se manifeste, digamos, no espírito de alguns personagens, como Irina, Trofímov e Ánia), e sim da extensão temporal e na relativa amplitude (para os padrões tchekhovianos, pelo menos) do painel histórico-social. A princípio, essa característica tem relação com os elementos da forma dramática que a tornam “naturalmente” afim às formas épicas, sobretudo a diversidade de personagens que gira em torno de um grupo mais seleto deles (em ambos os casos, núcleos familiares onde mulheres ocupam lugares importantes). Isso também ocorre nas anteriores *A gaivota* e *Tio Vânia*, respectivamente de 1896 e 1900; nesses casos, porém, além de o quadro social ser um pouco menor, não é tão sensível o esforço de mostrar como a interação de seus elementos produz ou se sujeita às transformações histórico-sociais.

Estas, pode-se dizer, constituem o “grande tema” das derradeiras peças, embora tomando formas diferentes em cada uma: em *As três irmãs*, o

próprio tempo é um elemento concretamente manejado na divisão dos atos, sendo os saltos temporais relativamente largos, marcados pelo nascimento dos três filhos de Andrei; em *O jardim das cerejeiras* o tempo é mais coeso, mas o sentimento de um processo inevitável e que caminha a passos largos confere a esse elemento, o processo histórico-social, quase que o estatuto de um personagem. Mas em ambos os textos é sensível à amplitude do painel social, onde figuram, por exemplo, a aristocracia urbana e os proprietários rurais decadentes (ou emergentes) com seus agregados, os pequenos e médios funcionários, estudantes, militares (em *As três irmãs*), camponeses, miseráveis e artistas pobres.

Um problema suscitado por essas peças – e em parte relacionado a essa diversidade – é o de sua classificação no âmbito do quadro de gêneros aristotélico, já que ambas mesclam elementos trágicos e cômicos – além de líricos – de maneira inusitada. O problema parece menos relevante no caso de *As três irmãs*, cujo texto foi dado pelo autor apenas como “drama”, enquanto *O jardim das cerejeiras* ganhou a rubrica de “comédia”; entretanto, no cotejo mútuo dos textos a situação se revela especialmente curiosa, já que o *pathos* dramático impera no final da última peça, enquanto o fecho da anterior, mais positivo – apesar do evento trágico que o antecede –, é mais afim ao conceito aristotélico de comédia.

Seja como for, essa espécie de indecisão ou oscilação sinaliza que o tipo de mistura dos gêneros que Tchekhov opera é diferente do operado no drama romântico, ao menos como concebido por Victor Hugo (2007) no “Prefácio de *Cromwell*”: enquanto aqui o acento incide na mobilidade do olhar do dramaturgo, na necessidade e possibilidade de representação da variedade da vida no que esta tem de “alto” e “baixo”, no teatro de Tchekhov – em parte, talvez, por essa variedade já ser então uma conquista mais ou menos assentada – é o *jogo* entre os elementos sociais e estéticos postos em cena, com toda a sua sutileza e complexidade, que emerge de forma decisiva.

Em *As três irmãs*, o momento em que talvez isso se revele de forma mais explícita é o final da peça. Nele, um acontecimento trágico não apenas antecede o fecho em larga medida positivo, conforme dissemos, como o possibilita. Afinal, é a morte do velho barão que livra a jovem Irina de um casamento provavelmente, ao que tudo parecia indicar, tão frustrante quanto os de Macha e Andrei, dando ensejo à sua decisão de trilhar seu próprio caminho. Cria-se, aí, um jogo entre o trágico e o cômico – no sentido aristotélico de suas diferentes mudanças de fortuna –, no qual o primeiro se torna a base do segundo, e que pode, mesmo, ser visto como uma espécie de

metalinguagem implícita⁶. Esse jogo, visível desde o início, tampouco pode ser reduzido à noção de tragicômico⁷: não se trata, exatamente ou apenas, de situações simultaneamente trágicas e cômicas, como acontece, por exemplo, aos heróis de *O capote* ou *O nariz* de Gogol; e, como já sublinhamos, não é, sobretudo no sentido do humor – não obstante presente nessas obras – que a ideia de cômico é fundamental aqui.

As três irmãs é, ao lado de “A dama do cachorrinho”, um dos textos tchekhovianos onde o *topos* da felicidade se faz presente de forma mais intensa; e se ele surge especialmente como a grande demanda que move a jovem Irina, não deixa de se refletir nos demais personagens (vide, por exemplo, Macha com seus assovios e sua relação com Verchinin, outro personagem que encarna fortemente essa demanda, embora temperando-a, como a própria Irina, com um pietismo prático), residual ou degradadamente que seja. É, portanto, enquanto aquilo que Northrop Frye denomina “*mythos* da primavera”⁸ que a comédia é um elemento primordial em *As três irmãs*. A peça, aliás – assim como *O jardim das cerejeiras* –, começa na primavera, e com uma cena marcadamente primaveril, na qual Irina manifesta seu entusiasmo pela vida, pelo futuro e pelo trabalho, num discurso contra o ócio aristocrático: “O homem deve trabalhar, trabalhar até a última gota de seu suor... [...] Está nisso o sentido e o objetivo de sua existência, sua felicidade, sua alegria” (TCHEKHOV, 1979, p. 13). E depois de atravessar a peça inteira, esse tema será recuperado no fecho outonal, com entusiasmo semelhante, por uma Irina já calejada dos primeiros embates com a vida, depois de receber a notícia de que seu noivo, o barão Tusembach, fora morto em um duelo:

Um dia virá em que todos saberão o porquê de tudo isso [...] por que esses sofrimentos [...] Não haverá mais mistérios... Enquanto esperamos, é preciso viver [...] É preciso trabalhar. Somente trabalhar. Amanhã partirei sozinha. Ensinarei na escola e darei toda a minha vida àqueles que talvez precisem de mim. É outono [...] O inverno virá logo, a neve cobrirá tudo, e

6 No sentido de que a morte do barão é uma tragédia “assistida” por Irina, gerando uma espécie de catarse libertadora nela.

7 Embora *As três irmãs* possua um personagem, Tchebutkyin – um médico ocioso e relapso, que acaba assumindo uma visão nihilista para justificar, mais que sua inabilidade, seus crimes por omissão ou imperícia –, ao qual essa classificação talvez coubesse, não fosse sua miséria espiritual tão grande.

8 O “*mythos* da primavera” é o primeiro dos quatro *mythoi* estudados por Frye em sua teoria sazonal-arquetípica, e justamente o associado à comédia. Um dos motivos recorrentes nesse arquetipo seria o surgimento de uma “nova sociedade” pela união do herói e da heroína (FRYE, 1973, p. 164).

eu trabalharei [...] (TCHEKHOV, 1979, p. 149)

Imprime-se, pois, evidentemente, um desvio decisivo em relação às regras da comédia clássica, onde o casamento equivale à própria consumação da felicidade almejada. Em *O jardim das cerejeiras*, esse desvio é assumido como uma posição ideológica pelo “eterno estudante” Trofimov, que almeja uma relação para além do amor com a jovem Ânia. Embora o personagem não chegue a dissertar sobre isso, essa posição se deve, claramente, à ideia do amor como posse: não por acaso, apesar de afeiçoado – e, a rigor, quase agregado – à família de Liubov, ele celebra abertamente a perda da propriedade pela mesma. Assim, o principal efeito do referido desvio é deslocar a demanda de felicidade para um horizonte mais propriamente social. Mas antes de nos voltarmos para esse horizonte, precisamos perscrutar um pouco mais a forma como o que denominamos um jogo – ou, quiçá, um *agon* – entre elementos estéticos e sociais se configura em *O jardim das cerejeiras*.

Nesse caso, uma boa entrada é o próprio começo da peça, o qual, embora de forma mais complexa e sutil que o fim de *As três irmãs*, condensa de forma semelhante sua problemática estético-ideológica. Na cena que abre *O jardim das cerejeiras*, vemos Lopakhine e Duniacha conversando, pouco antes do nascer do sol, sobre o retorno de Liubov, a dona da casa onde se encontram. O tom da conversa é familiar: Lopakhine, depois de se censurar – chegando a se chamar de “idiota” – por ter caído no sono e não ter ido esperar Liubov e Ânia na estação, faz um breve esboço de sua origem, sua atual condição social e suas relações com a própria Liubov: filho de um ex-servo e pequeno comerciante, o personagem recebera na infância certo auxílio afetuoso – do qual ele parece se lembrar com um sentimento misto de gratidão e humilhação – da então jovem senhora, que na ocasião o chamara de “camponesinho”. Agora, porém, orgulha-se de ser rico, embora reconheça, com sentimento igualmente ambíguo, que “basta uma raspadela que aparece o matuto” (TCHÉKHOV⁹, p. 13-14).

O que torna a situação particularmente curiosa é a distância social que separa os dois personagens, visto que momentos adiante se esclarece a condição de criada de Duniacha. O figurino da personagem não permite esse reconhecimento, já que, como diz o próprio Lopakhine, repreendendo-a e dizendo-lhe para “conhecer o seu lugar”, ela se veste e arruma o cabelo “como uma dama” (TCHÉKHOV, 2009, p. 13). Apenas nesse momento,

9 Adotaremos, nas referências a *O jardim das cerejeiras* e *Tio Vânia*, o nome acentuado (“Tchékhov”), tal como consta na edição utilizada, mas manteremos a grafia sem acento no curso do texto, em conformidade com o uso mais comum.

portanto, se desfaz a ambiguidade instituída pela diferença dos pronomes de tratamento entre ambos¹⁰, e que instaura algo fundamental na configuração dos conflitos da peça: a extrema instabilidade das compartimentações sociais – não obstante existentes, e igualmente fundamentais – no pequeno universo posto em cena.

Também nesse caso não se trata, exatamente ou apenas, da mistura de registros literários e caracteres sociais preconizados pelos românticos: o que se aproxima, aqui, não são existências apenas socialmente díspares, mas sim que, além disso, se mesclam em conluios – bons ou ruins – cuja estranheza se quer sublinhar; conluios estes que não apenas tornam instável a configuração dramática como denunciam a instabilidade social da realidade representada. É nesse ambiente de instabilidade fundamental – onde, por exemplo, os criados fazem exigências abusivas aos patrões ou em forjar uma intimidade que lhe negam seguidamente, e Liubov censura seu irmão por discutir literatura com pessoas de classe inferior e onde, afinal, o próprio Lopakhine, filho de um ex-servo, terminará se apossando da propriedade da família – que a cena inaugural tem por função como que “jogar” o espectador. Por duas vezes o velho Fiers, antigo criado e ex-servo da família, se referirá a essa instabilidade, lamentando que “Hoje em dia está tudo tão confuso que a gente não sabe mais quem é ninguém”, e que agora os convidados para os bailes são “o chefe da estação e um funcionário dos correios e eles ainda fazem o favor de vir” (TCHÉKHOV, 2009, p. 43; 59).

Mas o que atesta a importância temática dessas situações é a mais significativa delas: o arremate da casa de Liuba e Gaiév por Lopakhine, cuja dimensão sociológica é acentuada pelo destino que o personagem pretende dar à propriedade: dividi-la em lotes, naturalmente depois de derrubá-la inteira, e alugá-los aos veranistas, sobre os quais, por sinal, ele discursa como que se referindo a uma emergente classe média russa:

Até pouco tempo atrás só havia senhores e mujiques. Mas agora há os veranistas. Todas as cidades [...] estão sendo rodeadas por essas vilas de verão. Em vinte anos haverá uma verdadeira massa de pessoas assim em toda parte. Por enquanto, o veranista fica só tomando chá na varanda, mas daqui a pouco vai querer cultivar uma terrinha e, então, tudo isto aqui estará vivo de novo. (TCHÉKHOV, 2009, p. 25)

10 Como indicou o (a) parecerista em sua avaliação do artigo, Millôr Fernandes está correto em traduzir “*øbi*”, que é como Duniacha trata Lopakhine, por “senhor”, enquanto “*ми*”, que é como ele a trata, “indicaria que ela não merece a mesma distinção”.

Para além de sua consistência ou inconsistência sociológica, são evidentes, nessa fala, os rastros utópicos. Eles se acentuam, embora com extrema ambiguidade, quando Lopakhine celebra sua vitória no leilão, e, entre outras manifestações de euforia, convida a todos para “assistir o estúpido Iermolai Lopakhine levantar seu machado no meio do jardim e botar no chão todas essas cerejeiras”, finalizando com outra convocação genérica: “Vamos construir casas aí e desse mesmo chão os nossos filhos, e os filhos dos nossos filhos, verão brotar uma vida nova!” (TCHÉKHOV, 2009, p. 65).

É óbvio que, tão marcado quanto o rastro utópico, é o elemento de desumanização contido nessa fala, já que pelo menos Gaiév e Liuba sofrem intensamente ao ouvi-la. Entretanto, num movimento que expõe toda a complexidade dramática – digamos, algo bipolar – do personagem, em seguida o próprio Lopakhine se comove, e solidariza-se, chorando, com o casal de irmãos, falando, agora, na necessidade de “mudar esta nossa vida absurda e miserável” (TCHÉKHOV, 2009, p. 69). Mas não se trata, obviamente, de decidir entre o pessimismo e o otimismo. Assim, por exemplo, o mesmo Trofimov que debocha da “ideia tola de que os veranistas um dia serão agricultores” (TCHÉKHOV, 2009, p. 69), também confere, indiretamente, uma dimensão positiva aos planos de Lopakhine ao falar a Ânía, a filha mais nova de Liuba, sobre os horrores históricos que pesariam sobre o cerejal:

Teu avô, teu bisavô, todos os teus antepassados eram donos de escravos, possuíam servos, eram proprietários de servos, de almas vivas. De cada cereja, de cada cerejeira em todo o cerejal, de cada folha, de cada tronco há almas humanas que te espiam. (TCHÉKHOV, 2009, p. 49)

Não por acaso, ao despedir-se, Trofimov confessará sua afeição por Lopakhine. Somada à dolorosa libertação que constituirá, ao menos para Ânía, desvincular-se existencialmente do cerejal, é essa espécie de revés histórico-social, muito embora de conteúdo incerto, que sustenta o contraste positivo – cômico, nesse sentido – em relação ao *pathos* que emergirá nas falas finais de Liuba e Gaiév (cf. TCHÉKHOV, 2009, p. 76-78). Falas estas que emulam explicitamente o tom das tragédias gregas, ao mesmo tempo em que são pontuadas de elementos cômicos em sentido mais usual; enquanto na última cena vemos um personagem rebaixado – o velho Fiers, que permanece sozinho na casa fechada, aparentemente por esquecimento ou artimanha de Iacha, o jovem e arrogante “criado” de Liuba –, remoendo tragicamente sua condição de “vale-nada” (TCHÉKHOV, 2009, p. 78-79).

Em *As três irmãs*, o jardim dos Prosorov também é

progressivamente “invadido” por “representantes” da realidade externa – bombeiros, soldados, artistas¹¹, transeuntes em geral –, a ponto de Olga se queixar que “Nosso jardim é um passeio público que se atravessa a pé e a cavalo” (TCHEKHOV, 1979, p. 140-141). Nesses momentos, a movimentação cênica ganha uma configuração quase circense, cuja significação, porém, é evidente: também este é um mundo em dissolução. Nas duas peças, portanto, o trato vertiginoso com os gêneros se liga estreitamente à vertigem da realidade social.

AS PRIMAVERAS IMINENTES: ESPECTROS-SOPROS DE UMA REVOLUÇÃO INFINITA

Mas se as obras de que tratamos contêm a ambição de compor algo como um painel social – fragmentário que seja – de seu tempo, não seria preciso que a realidade dos trabalhadores pobres emergisse nelas de formas mais concretas, inclusive enquanto força social coletiva? *O jardim das cerejeiras*, não custa lembrar, veio à luz apenas um ano antes – também o da morte de Tchekhov – do “ensaio” para a revolução de 1917 que foram os grandes levantes de 1905. A princípio, parece difícil encontrar essa forma específica da coletividade na obra de Tchekhov, inclusive em suas últimas peças; no entanto, pode-se verificar tal presença de formas residuais ou espectrais: presentificações apenas discursivas, por vezes sentidas ou mesmo apresentadas (como no caso das “almas vivas” de Trofimov) como próximas do fantasmal. É o caso, por exemplo, do desabafo de Vária à irmã mais nova, Ânã, a respeito das relações dos criados mais pobres com certos “vagabundos” certa vez acolhidos pelos primeiros, e aos quais eles teriam se queixado das ralas refeições oferecidas pelos patrões¹²; ou, também na última peça, dos empregados de Lopakhine que, contrariando as supostas instruções deste, começam a derrubar o cerejal ainda antes da saída de Liuba e sua família.

Ambas são situações interessantes, pelo que revelam, explícita ou

11 Um dado interessante que não pudemos explorar aqui são os músicos de origem popular que aparecem nas duas peças, sendo que na última eles constituem uma pequena (embora dita “grande”) orquestra de judeus.

12 Ou, como todos preferem, “senhores”; em todo caso, “ex”-senhores, assim como parte dos empregados, aliás, são “ex”-servos. Dentro da casa, é o caso do velho Fiers, que por sinal não só se submete a uma servidão voluntária – inclusive se prestando ao papel de ama do velho Gaiév (ao mesmo tempo em que isso implica num tipo de poder de sua própria parte, um dos indícios de que, para Tchekhov, de certa forma todos ou quase todos são espécies de escravos) – como defende encarniçadamente a servidão.

sutilmente, das relações sociais em jogo e de como Tchekhov as concebe. A forma, por exemplo, como a invectiva de Vária contra o velho criado que teria começado a “fofoca” denota a brutalidade e a injustiça de relações mascaradas (outras falas, inclusive da própria Vária, demonstram que o empregado estava coberto de razão), principalmente no âmbito doméstico, de, mais que uma afetividade ou cordialidade, uma forte *afetuosidade*; não sendo gratuito, certamente, o detalhe de que Vária é filha adotiva de Liuba e, muito provavelmente, portanto, de origem humilde, ao passo que a própria suscetibilidade da personagem, numa fala de certo teor dramático, volta a afetar a instabilidade das relações, dessa vez num nível socialmente mais elementar.

O segundo exemplo não é menos complexo do ponto de vista relacional, já que se articula em torno da espécie de eixo sociológico da própria instabilidade/mobilidade social que é Lopakhine. Este se defende da acusação de indelicadeza feita por Trofímov, e toma providências para interromper a derrubada, dizendo que havia orientado seus “brancos” empregados a esperarem a partida de Liuba (TCHÉKHOV, 2009, p. 70), mas ele mesmo, pelo visto, não cogitara esperar um dia sequer; e, de fato, mal a família parte, o som “triste e solitário” dos machados reinicia (TCHÉKHOV, 2009, p. 78). Diversas questões podem ser consideradas nesse aspecto, mas talvez uma delas sintetize as principais: a particular ambiguidade de que Lopakhine se investe na cena, já que de certa forma ele volta a se revestir de uma “representatividade social” no que diz respeito à sua origem pobre – pela própria afronta, inconsciente ou não (fruto, em todo caso, da mesma mentalidade prática que a peça inteira “ofendera” Gaiév e Liuba com a ideia deles mesmos lotearem o jardim), à sensibilidade dos ex-ricos –, e ao mesmo tempo se porta como opressor das demandas dos trabalhadores: estes, naturalmente, têm pressa.

É uma situação semelhante, aliás, à forma como o personagem se relaciona com seu passado, e, portanto, às demandas que se projetam dele, e às quais de certa forma ele assume, mas muito menos com a perspectiva ou o sentimento de um reparador das injustiças do que com um espírito de vingança: vingança contra os próprios antepassados, como o pai e o avô que ele gostaria que “levantassem da tumba agora”, para ver “o Iermolai batido e escorraçado, que vocês deixavam andar na neve esmolambado”, celebrando a aquisição da propriedade onde eles “não podiam entrar nem na cozinha” (TCHÉKHOV, 2009, p. 65).

Tanto pela demanda de justiça de que são portadoras quanto por sua condição de pequenas coletividades e, finalmente, suas presenças-ausências – em todos os casos, trata-se de figuras apenas referidas –, é possível associar essas imagens com o motivo do espectro, tal como

trabalhado por Derrida (1994) em *Espectros de Marx*. Um motivo figural-filosófico com o qual uma outra “aparicação”, já citada aqui, guarda outra característica fundamental: a de *ver sem ser visto*, que é a potência que Trofímov atribui às “almas vivas” do cerejal das quais fala a Ânía. Vistas sob esse prisma, essas imagens revelam-se não “apenas” espectrais, mas extremamente significativas em tal condição: afinal, o próprio fato de que raramente cheguem a formular a demanda de transformação social de que são portadoras nos permite perguntar de que forma tal demanda é assumida por aqueles que a apresentam “efetivamente” – leia-se, a rigor, *discursivamente* – , ou seja, nas falas-chave que já indicamos.

De tom e caráter quase sempre elevados, obviamente o conteúdo dessas falas não se configura nos termos de uma revolução proletária, mas na forma de ideias e esperanças difusas, embora quase sempre convictas e, por vezes, formuladas com um sentimento de urgência semelhante a uma ânsia revolucionária. Como, por exemplo, quando Trofímov acusa os “belos discursos” de melhoria social de não passarem de engodos, enquanto “todos – 95 por cento do povo – vivem como selvagens [...]. Comem lixo podre, dormem na imundície e na umidade, trinta ou quarenta no mesmo quarto cheio de percevejos, fezes, fedor e conseqüente degradação moral” (TCHÉKHOV, 2009, p. 45)¹³. Por outro lado, a discrepância entre a suposta consciência e a práxis efetiva desses personagens é, eventualmente, gritante, sobretudo nessa última peça. É o caso, por exemplo, de Gaiév, que faz um comovido elogio a uma estante centenária, louvando-a por servir “aos ideais do bem e da justiça”, e por constituir um “silencioso apelo ao trabalho profícuo”, inculcando em sua família não só “a esperança de um futuro melhor” como “o sentimento da virtude e da consciência social” (TCHÉKHOV, 2009, p. 26), mas não manifesta absolutamente essa “consciência” na relação com seus empregados; e mesmo o libertário Trofímov demonstra pendores perfeitamente patriarcais no seu trato com Ânía, por exemplo, ao cobrar-lhe a localização de suas galochas: “Ânia! Quêdê minhas galochas? Você viu?” (TCHÉKHOV, 2009, p. 68).

Algo fundamental, nesse ponto, é o pequeno complexo ideológico constituído pelo motivo do trabalho em Tchekhov. Por um lado, há o elogio do trabalho enquanto força vital mesmo em sua dimensão meramente prática, ou seja, naquilo a cujo confinamento o pensamento marxista vê sua forma mecanizada ou alienada. Por isso, mesmo quando personagens como

13 Mas também se pode ver nessa fala uma defesa da importância dos projetos de melhoria social, o que aproximaria o personagem e, quiçá, o próprio Tchekhov de outro projeto político – e, ao menos, na época, revolucionário –, naturalmente o social-democrata; e menos, talvez, a social-democracia “aguerrida” de Rosa Luxemburgo do que a “reformista” – ou, mais propriamente, *transformacionista* – de Bernstein.

Lopakhine ou Pichtchik falam do trabalho, de alguma forma se sobrelevam, em relação a si mesmos e/ou a outros personagens. O primeiro, como vimos, chega a incorporar laivos utópicos a seu discurso, e inclusive quando o segundo se defende da piada de Trofimov sobre haver “alguma coisa de cavalari na sua aparência” dizendo que é “um animal nobre, o cavalo” (TCHÉKHOV, 2009, p. 51), aquele elogio está implícito, e sobreleva o personagem em relação a seu adversário. E quando o mesmo Trofimov acusa Lopakhine de sua ação no mundo ser meramente destrutiva, “convertendo tudo em excrementos” (TCHÉKHOV, 2009, p. 44), o faz com uma afetação tão marcada por gestos esnobes e autoritários que seu rebaixamento na cena é evidente. E isso, ainda que o próprio Tchekhov tenha uma opinião pelo menos próxima à dele: em seu sentido geral, a fala não difere muito, por exemplo, do discurso bem mais nobre de Ástrov em defesa das florestas, onde o trabalho alheio (de Vonínski, o tio Vânia) é criticado, mas não desqualificado (TCHÉKHOV, 2009a, p. 96-97).

Mas também esse motivo, naturalmente, ganha suas formas mais nobres nas invocações idealistas – ainda que de um idealismo prático ou pragmático – como as de Irina, Verchinin e do próprio Trofimov. Pode-se ver isso como um fruto do espírito profundamente – mas nunca *simploriamente* – conciliatório de Tchekhov, no sentido de que há aí uma espécie de acomodação de ideologias e mesmo impulsos vitais – esses que configuram os semas fortes dos complexos ideológicos – distintos, de tal modo que o valor atribuído à cultura elevada se soma à valoração da força de trabalho, de modo que esta potencializaria aquela e se deixaria “dignificar” por ela. Mas essa é apenas uma forma de conceber essa relação entre semas em si mesmos instáveis, e mais ainda num momento histórico cuja instabilidade os põe em contato no mundo. Quando, por exemplo, Irina faz seu elogio entusiasmado do trabalho, invoca as atividades do operário, do professor e do maquinista (TCHÉKHOV, 1979, p. 12), sendo que ela própria, como sua irmã Olga, torna-se professora.

Ainda assim, importa sublinhar que, no limite, também as concepções expressas nessa fala têm um fundo fortemente cristão: trata-se, afinal, da ideia de *trabalhar pela humanidade* numa atitude não raro autossacrificial, pois, não raro assumida sob a consciência ou a suposição de que não se chegará a conhecer os frutos grandiosos desse trabalho¹⁴. Ao lado do profundo pietismo, que lança seus jogos de luzes e sombras – mas sempre

14 Isso é particularmente notável no caso de *Tio Vânia*, em cujo final Vonínski e Sônia se entregam a um labor “para os outros” sem que haja nisso a perspectiva de uma “missão” maior. Ainda assim, Sônia diz ao tio que ambos conhecerão “uma vida luminosa, feliz e harmoniosa” (TCHÉKHOV, 2009a, 147-148).

profundamente iluminadores do mais fundamente humano – sobre todas as coisas, incluindo os gestos e espíritos mais corrompidos, esse elogio – pode-se mesmo dizer esse canto, senão louvor – ao trabalho em prol da humanidade é o que torna Tchekhov algo que podemos denominar *uma alma russa radical*.

Entretanto, há algo mais aí; algo que compõe essa radicalidade: para além da urgência e mesmo das motivações ou necessidades a que se ligam as falas e decisões dos personagens, a demanda de uma “vida nova” – neles e num plano mais geral – se faz acompanhar, quase sempre, de um sentimento de *iminência*, não obstante todo o grau de suspeição que a lucidez e o realismo tchekhoviano lhe imprimem ou poderiam imprimir. “A humanidade caminha para uma verdade maior”, diz Trofimov a certa altura, “uma felicidade maior – possível, sim, na Terra! – e eu vou estar lá: na frente da linha da frente”; e, diante do questionamento de Lopakhine sobre se ele “chegará lá”, responde: “Chego. Ou mostro aos outros o caminho” (TCHÉKHOV, 2009, p. 70). Diversas outras falas guardam o paradoxal espírito dessa convicção incerta, mas irreduzível.

Em suma, parece haver no projeto ético-estético tchekhoviano um curioso compromisso consigo mesmo: a paradoxal afirmação da proximidade de algo que, a rigor, se concebe distante e incerto, como a arguta apreensão do estado do mundo e da vida, com seus imensos desajustes e lacunas, permite reconhecer. Nesse sentido, os ousados gritos de esperança dos personagens que se investem da demanda de uma vida nova têm a força e a fragilidade das expressões líricas, principalmente na modernidade, quando elas – desde sempre, talvez, propensas às relações verticalizadas – se erigem em distâncias quase incomensuráveis entre o real e o sonho. E é justamente o caso dessas falas; de onde a inevitável “suspeita” de que Tchekhov traia o real por meio de uma fuga da realidade. Entretanto, dificilmente o leitor atento sente que é exatamente isso que ocorre; e com razão, pois a percepção desse paradoxo também é intrínseca à poética de Tchekhov. Uma poética que em si mesma, aliás, é uma poética do paradoxo, como já vimos, a respeito do motivo da incomunicabilidade e da forma elíptica, que são centrais nela. E é a essas questões – assim como a não menos paradoxal configuração lírico-épico-dramática das grandes peças – que precisamos voltar para sopesar um pouco melhor o sentido e o alcance do, digamos, entusiasmo poético-utópico tchekhoviano.

Pois algo que o percurso que fizemos permite perceber é que o que se opera fundamentalmente no âmbito das relações intersubjetivas nos contos de Tchekhov – um movimento pendular de conhecimento e desconhecimento do outro que de alguma forma reforça nosso vínculo empático com ele, tanto pela singularidade irreduzível a que ele se afigura quanto pela própria

demanda de vê-lo e senti-lo, senão de nos *comunicarmos* (empática e, quem sabe, literalmente) com esse “outro” de uma forma que não podemos fazer; enfim, esse mesmo sentimento construído e cultivado pelo impulso dramático da prosa tchekhoviana, de uma impossibilidade almejada com tanta força que essa “utopia” de alguma forma como que se realiza, deixa-se aplicar no âmbito de uma concepção épica da vida: uma concepção da vida – mas a mesmíssima vida mesquinha dos contos – como grande história, como grande movimento temporal, como um leque de horizontes e promessas mais ou menos incongruentes com tal mesquinhez. Mas é justamente sobre essa incongruência que é preciso dar o salto para continuar sonhando-e-construindo, pois no âmbito da utopia infinita tchekhoviana isso se torna uma coisa só. E é exatamente isso que a transposição da forma elíptica para o âmbito das construções temporais possibilita, num movimento que almeja apresentar mais do que vidas em particular, e mais (ou menos) até do que “a vida” em geral, o próprio tempo histórico enquanto abertura infinita, por mais limitada que seja por todos os “condicionamentos” que pesam sobre os seus viventes.

Naturalmente, a “fenomenologia íntima”, intersubjetiva, dos contos continua sendo fundamental, pois é enquanto força demandante assumida pelos personagens que o horizonte utópico se comunica ao leitor; entretanto, é no aspecto construtivo – a manipulação temporal e o jogo com os motivos genérico-estilísticos – que essa comunicação ganha não só um tipo de amplitude épica como ganha, senão, um “selo”, ao menos a força empática de um “investimento” autoral. E se é sempre de condições paradoxais que se trata, a ampliação da distância entre o real e o sonho, verificada de *As três irmãs* a *O jardim das cerejeiras*, reforça a própria ousadia do salto.

Iniciando-se ambas na primavera e terminando uma no outono e a outra no inverno, essas obras dramáticas são duas grandes narrativas cíclicas incompletas, fraturadas, como que à espera de serem completadas por uma grande primavera vindoura. Se fosse preciso decidir realisticamente entre a melancolia de Liuba e a quase euforia de Ânia – “você está radiante, teus olhos brilham” (TCHÉKHOV, 2009, p. 72), diz a primeira à segunda, depois de lamentar que na próxima primavera o jardim não existirá mais – enquanto, digamos, chave interpretativa para o futuro imediato que se vislumbra de seus próprios contextos, provavelmente teríamos que ceder à primeira; quanto ao futuro distante, é sempre uma incógnita, e, a rigor, nenhuma das vozes que pretendem negar isso têm o estrito selo da voz autoral. No entanto, é justamente essa dupla lógica certificatória – dos índices da realidade e da voz autoral – que a poética elíptica e espectral (pois são sempre formas espectrais que as elipses geram) dessas peças desestabiliza: para além de todo

“realismo” ou “lucidez”, para além de qualquer suposta certeza, a iminência do quicá impossível é o sopro maior que elas querem comunicar ao leitor-espectador. E é, paradoxalmente, ao dar vazão a essa demanda “traidora” do real que a arte de Tchekhov melhor revela em si o sopro vivo daquelas formas particularmente espectrais, que espiam ou clamam em voz baixa, quando não silenciosamente: não só porque aí ela se mostra empaticamente aliada de suas demandas – quanto a fazê-lo politicamente ou não, a lembrança do que foi, no fim das contas, o “socialismo real” talvez ajude a sopesar um pouco melhor o, digamos, social-liberalismo do escritor – como porque se mostra à altura daquilo que mais reconhece e valoriza nelas: a força de um trabalho incansável.

Pois, longe de “facilitar” essa arte, o cultivo do paradoxo é também, nela, uma exigência de abertura para a infinita complexidade da vida. Exigência ou demanda de uma abertura infinita para o imponderável, mas também para uma espera que é um fazer, um sonhar que é também um viver: a práxis-espera ou, talvez, a arte-espera de uma revolução infinita, no tempo e no espaço: “Nosso jardim é a Rússia inteira” (TCHÉKHOV, 2009, p. 49), diz Trofímov a Ânã, e são as vozes vivas ou mortas de, no mínimo, uma Rússia inteira que essa alma russa radical chamada Tchekhov quer fazer soar dentro e fora de si. E, tal como o sertão de Rosa, a Rússia de Tchekhov é o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho de luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

HERRERIAS, Priscila. *A poética dramática de Tchekhov: um olhar sobre os problemas de comunicação*. 2010. 126f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. (Prefácio de *Cromwell*.) Trad.

Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LUKÁCS, Georg. Nota sobre o romance. In: _____. *Sociologia*. José Paulo Netto (Org.). Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1981.

TCHEKHOV, Anton. *A dama dos cachorrinhos e outros contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. In: _____. *As três irmãs; Contos*. Trad. Maria Jacintha. São Paulo: Abril, 1979.

TCHEKHOV, Anton. *Enfermaria nº 6*. In: _____. *As três irmãs; Contos*. Trad. Boris Schnaiderman [Chnaiderman]. São Paulo: Abril, 1979.

TCHÉKHOV, Anton. *O jardim das cerejeiras*. In: _____. *O jardim das cerejeiras seguido de Tio Vânia*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TCHÉKHOV, Anton. *Tio Vânia*. In: _____. *O jardim das cerejeiras seguido de Tio Vânia*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Data de recebimento: 30/06/2016

Data de aprovação: 30/11/2016