

**TCHEKHOV NO BRASIL: Notas para um estudo.**

Rodrigo Alves do NASCIMENTO  
(Orientadora): Profa. Dra Vilma Sant'Anna ARÊAS

**RESUMO:** Este trabalho apresenta alguns elementos iniciais de uma pesquisa que ora se inicia, e que tem por objetivo realizar o levantamento e a análise da recepção da obra de Anton Tchekhov<sup>1</sup> (Антон Павлович Чехов - 1860-1904) no Brasil, focalizando os primeiros anos de sua recepção (1910-1960). Durante a pesquisa, pretende-se reunir todas as traduções, artigos e ensaios publicados sobre Tchekhov, assim como localizar as principais peças montadas em solo brasileiro. Tal compilação virá acompanhada das reflexões sobre sua relevância para a literatura e o teatro brasileiros, os motivos que justificam sua entrada tardia no Brasil, as preferências editoriais e impasses da crítica da primeira metade do século XX diante da obra do contista e dramaturgo russo. Algumas notas iniciais serão oferecidas neste trabalho, somadas aos procedimentos metodológicos da futura pesquisa.

**Palavras-Chave:** Literatura Russa – Anton Pavlovitch Tchekhov – Crítica Brasileira – Teatro Moderno – Conto Moderno.

**Impasses e relevância da obra de Anton Tchekhov**

A recepção da obra de Tchekhov é problemática já nos meios culturais russos de fins do século XIX, quando as opiniões a respeito de sua obra estiveram razoavelmente divididas entre a devoção e o descrédito. Segundo ANGELIDES (1995, p.5) a *inteligêntsia* russa esteve imersa em padrões de avaliação “no mínimo questionáveis”, prezando o grande romance, os dramas de enredo claro e o engajamento explícito do escritor (seja no conteúdo moralizante das obras, seja nas manifestações públicas e políticas). Essa

---

<sup>1</sup> Diante de palavras ou nomes próprios do russo, vou optar pela grafia que segue de perto a pronúncia dessa língua e obedece a uma normatização que vem se consolidando entre nós, desde os primeiros textos russos traduzidos no Brasil pelo professor Boris Schnaiderman (figura fundamental para uma introdução de qualidade da vasta contribuição literária “do país das estepes”), e também por conta de ser a grafia que suponho apresentar o menor grau de estranheza para um falante do português brasileiro (já que muitas outras apresentam letras que podem encerrar complicações desnecessárias, como <y>, <j> e <w>).

tendência, de forte apelo social, não economizou críticas ao “excesso de isenção” tchekhoviano, alegando que “Tchekhov focaliza apenas questões corriqueiras e sem interesse literário”. Nesse universo, a obra literária “tendia a ser avaliada em função do seu alcance moral e político imediato, em detrimento de critérios mais abrangentes” (FIGUEIREDO, 2004, p. 109).

A preocupação elementar de Tchekhov é com a *objetividade*<sup>2</sup>. Seus contos e peças da maturidade, em sentido diverso da tendência predominante, retratarão a realidade aparentemente banal do fluxo do cotidiano, sem um tema central que alinhe todo o entrecho. Diante do desenrolar moroso da vida provinciana russa, Tchekhov fará das intenções sugeridas em personagens imersos num universo de frustrações, a tônica de boa parte de sua obra. E é neste aspecto que reside o “engajamento tchekhoviano”, mal desenvolvido por seus críticos cotemporâneos. O autor expressa o sentimento de resignação e falta de perspectivas que marcaram a Rússia dos anos 80, paralisada pelo recrudescimento da repressão czarista de Alexandre III. Para CAVALIERE e TOLENTINO (In: TCHEKHOV, 1998, p.8 ) o jogo psicológico oculto dos personagens, os diálogos aparentemente vazios (quase monológicos), altera o programa básico de literatura ao qual boa parte da *intelligêntia* estava acostumado e utilizava como critério.

As complexas transformações que Tchekhov opera na tradição dramática serão vistas por SZONDI (2001) no movimento de “transformação do drama”, característicos de fins do século XIX. Para ele, a forma dramática tradicional, burguesa, tem como característica fundamental o “domínio absoluto do diálogo”. E é nessa direção que SZONDI (2001) localizará a “impossibilidade do diálogo”, e a reconfiguração da própria forma dramática nas “renúncias” dos personagens tchekhovianos, com suas ações cansadas e a pouca ação cênica: “é o peso do passado e a insatisfação com o presente que isolam os homens” (SZONDI, 2001, p.48)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> “No geral, Tchekhov insistia em que os atores evitassem toda ênfase sentimental. Isso talvez ajude a esclarecer uma dúvida freqüente entre os seus leitores: a rubrica que Tchekhov acrescentou ao título da peça *A Gaivota* (*Чайка* – 1895-1896)– ‘comédia’.” (FIGUEIREDO, In: TCHEKHOV, 2004, p. 109). A carta que enviou ao irmão no início de sua carreira, oferecendo algumas dicas básicas de como escrever é esclarecedora: “1 – ausência de palavrorio político-ecômico-social; 2 – objetividade total; 3 – veracidade nas descrições de personagens e objetos; 4 – brevidade extrema; 5 – ousadia e originalidade; 6 – sinceridade” (ANGELIDES, “*Carta 1*”, 1995, p. 38)

<sup>3</sup> Este será possivelmente o aspecto mais questionado pela crítica teatral do período. As peças de maturidade de Tchekhov terão aceitação mais demorada, ao contrário das famosas comédias e farsas em um ato, de caráter satírico e de acordo com os padrões do teatro tradicional, que gozaram de sucesso imediato. No entanto, Tchekhov parece referir-se a elas com enfado: “fracos vaudevilles que jorram de mim como petróleo” (ANGELIDES, 1995, p.26) – Para o nosso espanto, entre os “fracos vaudevilles” aos quais Tchekhov se refere encontramos *O Canto do*

Em relação a seus contos, o movimento terá o mesmo caráter. De forte repercussão na Rússia, os padrões compositivos de Poe e Maupassant, que privilegiavam a construção do efeito “singular e único”<sup>4</sup>, serão fortemente combatidos por Tchekhov (PÓLVORA, 1996, p.16). Em se tratando da composição e estrutura de seus contos, o que se percebe é que o “efeito final”, o acontecimento trágico e inesperado (característicos da tradição anterior), sucumbem ao “baixo tom”, já que o fundamental é o desenvolvimento da trama, o “meio”: “no início e no fim dos contos são onde estão os maiores erros” (ANGELIDES, 1995, p.193). O realismo tchekhoviano liberta-se da prisão dos efeitos e acontecimentos: “abre brechas para toda uma linha do conto moderno, em que às vezes nada parece acontecer” (GOTLIB, 1991, pp.46-47).

Os contos tchekhovianos parecem ter se consolidado junto ao público com maior antecedência em relação ao seu teatro. Já em 1880, o escritor iniciará suas publicações no *A Cigarra*, jornal petersburguês de grande circulação. Seus primeiros contos serão marcados pela simplicidade e pelo fundo satírico. Para SCHNAIDERMAN, é esse seu “talento humorístico, sua capacidade de apresentar tipos e situações” que o tornaram extremamente popular. No entanto, é a partir de 1885, que Tchekhov redefinirá seu estilo de produção, emergindo como o “renovador das formas do conto”. Inicia-se aqui um processo doloroso: os jornais e crítica rejeitam suas produções não-humorísticas: “Tinha leitores, mas não tinha reconhecimento público” (SCHNAIDERMAN, In: TCHEKHOV, 2006, p. 10).

Para a afirmação de suas produções, o apoio junto a algumas figuras representativas da vida intelectual russa será fundamental. O principal desses sem dúvidas será Aleksei Suvórin, poderoso editor russo que espalhará seus livros por toda a Rússia<sup>5</sup>. Some-se a isso primeiras aproximações de Tchekhov com Tolstoi (*Лев Николаевич Толстой, 1828-1910*), que fará questão de

---

*Cisne* (1888), *O Urso* (1888), *O Pedido de Casamento* (1888), *Trágico à Força* (1890), *O Jubileu* (1891), *As Bodas* (1900).

<sup>4</sup> A respeito deste padrão canônico de produção do conto, é elementar o ensaio de Edgar Allan Poe (“The Philosophy of Composition”. In: *Selected Writings*. Penguin: London, 1974.). Ali encontramos uma poética do conto orientada para a criação de uma “imagem de impacto”, e com o desfecho em vista (“*dénouement*”), que segundo ele deve organizar o argumento. Ou seja, tudo caminha para a construção resolvida de uma intenção prévia.

<sup>5</sup> A relação profissional e afetiva que Tchekhov estabelecerá com o editor e literato Aleksei Suvórin a partir de 1885 terá papel decisivo na rápida difusão de suas obras. Dono de um dos jornais mais poderosos da Rússia (o *Novóie Vrémia*), ao qual imprimiu uma feição governista, Suvórin receberá a concessão de todas as bancas de jornal das estações de trem do país: “Desse modo, os livros publicados em sua tipografia eram encontrados nos mais longínquos rincões do país. A divulgação das obras de Tchekhov beneficiou-se certamente disso”, como apontam BERNARDINI e ANDRADE (In: *Cartas a Suvórin*, 2002, p.21).

divulgar as famosas “listas de preferências”, em que enumera grande parte dos contos tchekhovianos<sup>6</sup>

Ao final da década de 1890, a apreciação de Tchekhov aumentará na medida em que morrem os antigos críticos e a *intelligentsia* russa perde em partes seu poder de influência. Desta maneira estará preparado o terreno para a afirmação do teatro tchekhoviano: o dramaturgo toma contato com Stanislavski (*Константин Сергеевич Станиславский*, 1863-1938). É a partir daí que passarão a considerar sua obra como fundadora do que mais tarde veio a se chamar “método Stanislavski”<sup>7</sup>, e o Teatro Artístico de Moscou (ТАМ) (*Московский Художественный Театр*) será responsável por apresentar e impor ao público esse novo teatro, adequado à cena, aos novos procedimentos e técnicas interpretativas.<sup>8</sup>

É neste momento que se dissemina uma leitura muito específica de Tchekhov, diametralmente diferente da anterior e fortemente rechaçada por Maiakovski (*Владимир Владимирович Маяковский*, 1893-1930): um Tchekhov “cantor do crepúsculo”, do “tédio da vida” – interpretação que ganhou amplitude e percorreu o mundo, sobretudo nos meios de influência comunista<sup>9</sup>.

Na Europa, a repercussão de Tchekhov será relevante a partir da década de 1920. Escritores como Pushkin (*Александр Сергеевич Пушкин*, 1799-1877) e Dostoiévski (*Фёдор Михайлович Достоевский*, 1821-1881), ao contrário, já possuíam grande repercussão, inclusive no Brasil, desde a segunda metade da década de 1880 (GOMIDE, 2004, p. 17). GOMIDE (2004, p. 17) dirá que “este é um dos fenômenos mais bem documentados da história literária”<sup>10</sup>, e sobre o

---

<sup>6</sup> Neste período, Tolstói será um dos principais formadores de opinião da sociedade russa. A relevância de suas colocações e de sua obra terá repercussão mundial. A esse respeito, ver “Tolstói e o Iluminismo” in: BERLIN, Isaias. *Pensadores Russos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>7</sup> “Tchekhov demonstrou melhor do que ninguém que a ação cênica deve ser entendida do sentido interno (...). Enquanto a ação externa no palco distrai, diverte ou incita os nervos, a ação interna contagia, abrange nossa alma e toma conta dela.” (STANISLAVSKI, 1989, p.304)

<sup>8</sup> Dado o caráter fragmentário e horizontal dos textos, as montagens exigiam homogeneidade dos atores, verdade dramática (realismo), a ponto de poderem captar o “subtexto”, o que não é dito, mas sentido. O que faz de suas peças um mosaico de impressões sem forçar os acontecimentos ou diálogos (estrutura que foge aos padrões do “desenvolvimento-clímax-desenlace”), mostrando uma vida que escoia e se perde em silêncio, com sonhos irrealizados e incomunicáveis. (SCHNAIDERMAN, In: TCHEKHOV, 1979, p. XX).

<sup>9</sup> Maiakovski reivindicaria Tchekhov enquanto um “Rei da Palavra”: “Cada uma das obras de Tchekhov é resolução de problemas exclusivamente vocabulares. Suas asserções não são verdade arrancada da vida, mas uma conclusão exigida pela lógica das palavras. A vida apenas se esboça indispensavelmente, atrás dos vidros coloridos da palavra”. (MAIAKOVSKI, 1971, p. 145).

<sup>10</sup> GOMIDE, Bruno Barreto. Da Estepe à Caatinga: *O Romance Russo no Brasil (1887-1936)*. Tese de Doutorado. UNICAMP: Instituto de Estudos da Linguagem, 2004., p. 17

número vertiginoso de traduções que os romances russos receberam em tal período, afirma:

“Fatores extraliterários contribuíram para o *boom* do romance russo: a momentosa aliança franco-russa foi decisiva nesse sentido. Mas o que o tornou influente no plano da literatura foi a noção, depois firmada como *topos* da crítica, de que o tipo de prosa ficcional apresentada pelos russos *regenerava o realismo e o naturalismo*. Como tal, podia ser 18 contraposta a Zola (ou a Flaubert)”<sup>11</sup>

Tendo em vista a idéia predominante de que a literatura russa se restringiria ao romance<sup>12</sup>, o conto tchekhoviano será muitas vezes vítima do senso-comum do “gênero menor” (GOMIDE, 2004, p.16). Por isso, o papel assumido pelo Teatro Artístico de Moscou neste processo de difusão foi elementar, pois fez com que no mundo todo, e em especial na Europa, as peças inovadoras de Tchekhov se assentassem como padrão para a dramaturgia<sup>13</sup>. Some-se a isso as manifestações de escritores e dramaturgos como Bernard Shaw (1856-1950), Virgínia Woolf (1882-1941) e Katherine Mansfield (1888-1923), entre os anos de 1815 e 1830, que o poder de influência de Tchekhov se fará reconhecido no Ocidente. Em se tratando de um exemplo específico, veremos que entre os anglo-saxões o dramaturgo e contista russo sofrerá com a dificuldade dos tradutores no trato com a língua eslava, com a imaturidade da platéia e dos empresários de teatro ingleses (poucos afeitos ao “universo russo” antes da Primeira Guerra) e com a tardia visita do Teatro Artístico de Moscou à Inglaterra (1958) (MILES, p.3).

No Brasil, pode-se dizer que Tchekhov não gozou da mesma admiração que tiveram escritores como Dostoiévski, Tolstói ou Gorki (*Максим Горький, 1868-1936*), transformados em símbolos (PÓLVORA, 1996, p.344 ). Muito desse reconhecimento advirá da abordagem política feita desses textos (GOMIDE, 2004, p. 14). No entanto, a parcela de reconhecimento dada a Anton Pavlovitch talvez só tenha emergido de maneira significativa por volta da década de 1930. São desse período as primeiras montagens para o teatro de suas peças. Antes disso, era incluído numa virtual lista de humoristas “novos”<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Idem, p.17.

<sup>12</sup> Segundo ARRIGUCCI JR., provavelmente o fato de Tchekhov não ter escrito romances fez com que seu nome não constasse em “um livro de ampla repercussão, ‘*Le Roman Russe*’, no qual o visconde Eugène Merchior de Vogüé deu a conhecer a literatura russa no Ocidente, em 1886” (1996, p.3).

<sup>13</sup> Prefácio de ANDRADE, H. F. In: TCHEKHOV, A. Os Males do Tabaco e Outras Peças em um Ato. São Paulo: Ateliê Editorial, – p.9.

<sup>14</sup> Sobre este aspecto, partiremos de um esboço traçado por GOMIDE em sua tese sobre a recepção do romance russo no Brasil, num período compreendido entre 1887-1936: “A partir de materiais levantados no decorrer da pesquisa, arrisco dizer que somente com montagens teatrais

É possível localizar o valioso trabalho que tradutores e críticos da envergadura de Boris Schnaiderman realizaram para a difusão da obra do “russo de Taganrog”, principalmente a partir dos finais da década de 1950<sup>15</sup>. Um pouco anteriores a este momento são as primeiras traduções de suas pequenas peças em um ato e pequenas reuniões de seus contos<sup>16</sup>. Aqui, a trajetória de tradução e difusão de obras russas como a de Tchekhov parece descrever um arco: o movimento de fuga das perseguições e extermínios da Primeira e Segunda Guerras traz para o Brasil um contingente expressivo de europeus e eslavos. O endurecimento do regime varguista não ofuscou as possibilidades de avanço intelectual abertas nesse período. Companhias teatrais como a de Jouvet (que não puderam retornar ao país de origem), assim como a presença de diretores como Zbigniew Ziemiński e estudiosos como Boris Schnaiderman enriqueceram o cenário literário e teatral – renovando padrões de criação, influenciando grupos e apresentando autores até então pouco conhecidos.

O impulso inicial para o estudo de Tchekhov pode advir da compreensão mais articulada das interpretações e impasses sobre sua obra, feitas tanto por seus contemporâneos quanto pelos leitores ulteriores. Além disso, diante da reconhecida capacidade que a poética tchekhoviana teve de influenciar a literatura e o teatro modernos, torna-se relevante compreender a sua específica recepção num país como o Brasil<sup>17</sup>. Tendo em vista uma tradição literária que durante muito tempo acompanhou de perto as transformações culturais vividas na Europa, assim como a recente popularidade de traduções de clássicos russos, a necessidade de esmiuçar o sentido e amplitude da influência de Tchekhov nos escritos da posteridade se faz necessária.

---

em décadas posteriores ao período estudado <1887-1936> na tese é que Tchekhov tornou-se realmente figura de peso na recepção da literatura russa no Brasil”. (GOMIDE, 2004, p. 200)

<sup>15</sup> A primeira tradução de *Contos* de A. P. Tchekhov de Boris Schnaiderman será de 1959, editados pela Civilização Brasileira. Seus dois primeiros artigos sobre o dramaturgo e contista datam de 1957 e 1958, respectivamente: “*Tchekhov, jornalista e poeta*”. *Para todos, 1ª quinzena de fevereiro de 1957*. e “*Tchekhov e o conto de atmosfera*”. *Última hora (SP)*, 26-6-1958.

<sup>16</sup> É o que se pode perceber através da edição “Clássicos W. M. Jackson”, de 1950.

<sup>17</sup> No entanto, não se pode acreditar que as primeiras obras da literatura russa que chegaram ao Brasil tenham deixado de passar pelo filtro primeiro da crítica francesa. É sobre esse aspecto que GOMIDE (2004, p.15) discutira já no início de sua tese: “Na verdade, foi ‘inventado’ [o romance russo] para consumo internacional nesse período [1880], quando surgem traduções em escala industrial e livros de crítica que, de forma pioneira, deram o tom (e estabeleceram os limites) do que seria dito depois. As questões e balizas aportadas por essa bibliografia, em especial pelo ensaio *O romance russo*, de Eugène-Melchior de Vogüé (1886), tornaram-se logo paradigmáticas. A maioria dos críticos, ensaístas e intelectuais recorria a ela para lastrear seus comentários.”

## Sobre a necessidade de um estudo deste tipo e alguns procedimentos de pesquisa

O estudo deste tipo tentará chegar às conclusões sobre a relevância da obra de Tchekhov para a literatura e o teatro do período (1910-1960), sobre os motivos que justificam a entrada tardia da obra de Anton Tchekhov no Brasil e as principais preferências editoriais e os principais impasses da crítica do período. Através de levantamento deste tipo será possível encontrar os sintomas, tradições interpretativas e compreender o processo de “aclimatação” que sua obra possa ter sofrido na primeira metade de nosso século.

Inserindo este trabalho numa tradição de estudos culturais entre Brasil e Rússia, pertinente ao campo da *Literatura Comparada*, os apontamentos sugeridos por CANDIDO (2004, pp. 229-234) são úteis na medida em que podemos compreender o diálogo literário observado a respeito do "comparatismo elementar" da literatura, isto é, toda literatura é na realidade "comparada", e de um ponto de vista não-intencional. Em certo sentido, ao confrontarmos a tradição que se inicia com a obra de Tchekhov e que influenciará os autores da modernidade, que julgamos relevante também no Brasil, o confronto e a influência de obras estarão na compreensão de BARTHES quando observa que "todo texto é um intertexto", ressaltando essa “inerência comparativa” (NITRINI, 1997, pp. 165-166).

Em nosso caso, será fundamental compreender essa “intertextualidade” pelo prisma (a) *histórico*, como compreende o mesmo CANDIDO (2004, p.229) o "cruzamento intenso de culturas" na formação do Brasil, tornando nossa literatura também intensamente "comparada"; e (b) *subjetivo*, quando entramos propriamente no terreno da "desindividualização" da literatura ou do questionamento do sujeito ou da subjetividade, iluminando a heterogeneidade do texto. Aqui, *Recherches pour une sémanalyse*, de Julia Kristeva poderá ser útil, já que a estudiosa substitui a idéia de "intersubjetividade" pela "intertextualidade" (NITRINI, 1997, pp. 159-161)<sup>18</sup>.

Tal aporte teórico, esboçado aqui de maneira demasiado sumária, deverá ser enriquecido na medida em que os problemas sobre a recepção de Tchekhov entre nós ganharem nova dimensão.

O trabalho efetivo de localização dos documentos que darão material a esse “estudo de recepção”, atenderá aos seguintes procedimentos:

- **Entrevistas com tradutores:** permitirão tomar contato com aqueles que talvez mais tenham sofrido as “tensões” editoriais e as preferências dos meios

---

<sup>18</sup> Essa compreensão enriquecerá os já trabalhados conceitos de *fonte* e *influência* (fundamentais para a compreensão dos processos gerais de relação de uma obra com outras obras, sobretudo no choque do texto com outras culturas).

culturais, e nos ajudará encontrar as primeiras e mais concentradas informações sobre a introdução da obra tchekhoviana no Brasil. Entre os principais, localizamos Boris Schnaiderman, Rubens Figueiredo, Tatiana Belinky e Homero Freitas de Andrade (outros tradutores serão procurados na medida de nossas necessidades.)<sup>19</sup>.

- **Pesquisa em Acervos e Bibliotecas:** permitirá localizar todas as traduções feitas no período e reunir os principais comentários críticos e notícias de montagens teatrais.

**Período da pesquisa:** O período selecionado para o levantamento (1910-1960) justifica-se pela tardia entrada de Tchekhov no Ocidente, visualizada por MILES (1993) e GOMIDE (2004) como posterior a 1910. Como encerramento, temos em vista o “boom” de representações de peças de Tchekhov, sobretudo após as primeiras traduções e comentários de Boris Schnaiderman<sup>20</sup> na década de 50 (que abrem um outro período de sua recepção).

**Periódicos:** Nossa fonte inicial serão os principais periódicos do período<sup>21</sup>:

- de 1930 a 1940: Revistas *Leitura*, *Dom Casmurro*, *Vamos Ler* e *Revista do Globo*

- de 1940 a 1960: *Supl. Dominical do Jornal do Brasil*, *Supl. Cultural do Estado de São Paulo* e o *Correio da Manhã*.

**Acervos e Bibliotecas:**

1) **SÃO PAULO:** Biblioteca da FFLCH-USP; Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

2) **RIO DE JANEIRO:** Biblioteca Nacional; Casa Rui Barbosa (Col. Plínio Ddoyle)

3) **CAMPINAS:** Arquivo Edgar Leurenroth (AEL), Biblioteca do IEL-UNICAMP, Biblioteca do IFCH- UNICAMP, Centro de Documentação Alexandre Eulálio.

Nesse sentido, as notas aqui apresentadas, assim como os elementos oriundos da pesquisa que ora se inicia, apresentam-se enquanto a “planta-baixa” de futuras análises sobre o sentido da recepção da obra de Anton Tchekhov em nosso país.

---

<sup>19</sup> O conjunto de perguntas das entrevistas será formulado junto à orientadora imediatamente ao início da pesquisa.

<sup>20</sup> Com fins de reiteração, ver nota nº15.

<sup>21</sup> Evidentemente, mais periódicos serão consultados na medida de nossas necessidades.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANGELIDES, Sophia. (1995). *A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: EDUSP.
- ARRIGUCCI JR. Davi. (1996). “Coisas Breves: Anton Pavlovitch Tchekhov”. In: *Caderno Especial, Folha de São Paulo*, 8 de março.
- BERLIN, Isaiah. (1988). *Pensadores Russos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANDIDO, Antonio. (2004). *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.
- GOMIDE, Bruno. (2004). *Da Estepe à Caatinga: O Romance Russo no Brasil (1887-1936)*. Tese. UNICAMP: Instituto de Estudos da Linguagem.
- GOTLIB, Nadia Battella. (1991). *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática.
- LAFFITTE, Sophie. (1993). *Tchekhov*. (trad. de Hélio Pólvora). Rio de Janeiro: José Olympio.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. (1971). “Os Dois Tchekhov”. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *Poética de Maiakóvski através de Sua Prosa*. São Paulo: Perspectiva.
- MILES, Patrick (org.). (1993). *Chekhov on the British Stage*. NY: Cambridge Univ. Press.
- NITRINI, Sandra. (1997). *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. SP: EDUSP.
- POE, Edgar Allan. (1974). *Selected Writings*. Penguin: London.
- PÓLVORA, Hélio. (1996). “Tchekhov: Uma Poética do Conto e do Drama”. In: *Revista USP*, São Paulo (nº30): Junho/Agosto.
- STANISLAVSKI, Konstantin. (1989). *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira.
- SZONDI, Peter. (2001). *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify.
- TCHEKHOV, Anton. (2006). *A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*. (Trad., posfácio e notas de Boris Schnaiderman). São Paulo: Editora 34.
- \_\_\_\_\_. *A Gaivota*. (2004). (Trad. de Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac & Naify.
- \_\_\_\_\_. *As Três Irmãs e Contos*. (1979). (Trad. B. Schnaiderman). SP: Abril Cultural.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a Suwórin*. (2002). (Trad. de A. F. Bernardini e H. F. Andrade). São Paulo: EDUSP.
- \_\_\_\_\_. *Contos*. (1950). (Trad. Costa Neves). Rio de Janeiro: W. M. Jackson.
- \_\_\_\_\_. *Ivanov*. (1998). (Trad. A. Cavaliere e Eduardo Tolentino). São Paulo: EDUSP.
- \_\_\_\_\_. *O Bispo*. (2003). (Trad. de Rubens Figueiredo). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- \_\_\_\_\_. *Os Males do Tabaco e Outras Peças em Um Ato*. (2003). São Paulo: Ateliê.
- WOOLF, Virgínia. (1984). *The Common Reader*. San Diego: Havest Book.