

A QUEDA DO JARDIM: IMPRESSÕES DA RÚSSIA NO SÉCULO XIX

Mariana da Silva LIMA¹
André BUENO²

Resumo: O ensaio busca perceber tensões entre *processos sociais* e *articulações formais* na peça *O Jardim das Cerejeiras*, do escritor russo Anton Tchekhov. Partindo de uma análise dos personagens e dos diferentes sentidos que o jardim assume para eles, tenta-se apreender a relação dialética que o texto estabelece ao encenar a *crise do drama* no final do século XIX e o *drama da crise* na Rússia no mesmo período.

Palavras-chave: Anton Tchekhov; *O Jardim das Cerejeiras*; Crise do drama; Drama da crise.

Abstract: The essay explores tensions between *social processes* and *formal articulations* in the play *The Cherry Orchard*, by the Russian writer Anton Tchekhov. Starting from an analysis of the characters and of the different meanings in which they conceive the orchard, one tries to apprehend the dialectic relationship that the text establishes by putting on stage the *crisis of drama* of the end of the nineteenth century and the *drama of crisis* in Russia in the same period.

Keywords: Anton Tchekhov; *The Cherry Orchard*; Crisis of drama; Drama of crisis.

Em sua última peça, *O Jardim das Cerejeiras* (escrita nos anos de 1903 e 1904), Anton Tchekhov nos apresenta um quadro da sociedade russa pré-revolucionária. Ele pinta, em tons por vezes suaves, por outras sombrios, os personagens que marcaram uma importante mudança social na Rússia de meados do século XIX: a aristocracia rural em seus últimos dias e a burguesia capitalista em ascensão. A referência à pintura que o termo *quadro* implica não é gratuita: a expressão também integra o vocabulário cênico, designando um tipo especial de representação da ação diferente do ato e da cena: se estes se aplicam mais ao esquema de entrada e saída dos personagens, a estruturação em quadros está mais ligada à unidade espacial de ambiente, caracterizando um meio ou uma época. Assim, o quadro constitui-se como uma unidade temática e não de ação; relacionado à inserção de elementos épicos no drama, fornece ao dramaturgo “o âmbito necessário a uma investigação sociológica” (PAVIS, 1999, p. 313).

Ainda que *O Jardim das Cerejeiras* seja estruturado nos tradicionais quatro atos dramáticos, a peça apresenta uma série de elementos que apontam para uma ruptura com a forma típica do drama. Esta foi definida por Peter Szondi, no conceito de *drama absoluto*, como a representação exclusiva das relações entre os homens (as quais devem se dar no tempo presente da cena e através do diálogo), de modo que a inserção de qualquer aspecto alheio a essa esfera intersubjetiva (como o passado das ações ou os desejos dos personagens, por exemplo) são considerados

¹ Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (UFRJ), Bolsista da FAPERJ, Mestre em Teoria da Literatura (UFRJ, 2006).

² Professor Associado da Faculdade de Letras da UFRJ, Pesquisador do CNPq, Mestre em Literatura Brasileira (PUC-Rio, 1978), Doutor em Teoria da Literatura (UFRJ, 1986), Pós-Doutor em Letras Modernas (USP, 2008).

como externos ao drama puro – e portanto como intromissões em seu caráter absoluto. Foi justamente a inserção dessas “intromissões” (advindas dos dois outros gêneros da tríade aristotélica, o lírico e o épico) que caracterizou o colapso da forma do drama tradicional e deu origem ao que chamamos de drama moderno. Os textos longos de Tchekhov para o teatro se inserem nesse contexto de *crise do drama* no final do século XIX e, no caso específico de *O Jardim das Cerejeiras*, é possível dizer que a peça encena o *drama da crise* na Rússia no mesmo período.

Em ensaio sobre a peça, o crítico Edward Braun indica que o declínio dos proprietários rurais era um problema crucial na Rússia do século XIX. Segundo o autor, por volta de 1859, um terço das propriedades e dois terços dos servos pertencentes a proprietários rurais haviam sido hipotecados ao Estado ou a bancos privados. O Ato de Emancipação de 1861 havia sido concebido justamente para solucionar essa crise através dos pagamentos de amortização que os servos deviam fazer pelas terras que seus antigos senhores transfeririam para eles. Em consequência, porém, os proprietários rurais não podiam mais contar com o trabalho, com os instrumentos nem com os animais de seus antigos servos.

Na década de 1870, os proprietários ainda possuíam um terço de toda terra cultivável, mas em 1905 sua parcela havia sido reduzida a 22 por cento – um terço dos quais era alugado a camponeses. Poucos proprietários rurais tinham alguma noção de agricultura ou contabilidade, e muitos passavam longos períodos distantes de suas propriedades, deixando seus negócios nas mãos de gerentes corruptos ou incompetentes (como em *O Jardim das Cerejeiras*, em que a administração da propriedade é dividida entre Vária, a filha adotiva de 24 anos, e Epikhodov, o contador da família). Como resultado dessa negligência, muitas propriedades – inclusive as de famílias tradicionais – foram hipotecadas para o pagamento de dívidas longamente acumuladas.

Durante o reinado de Alexandre II, medidas fiscais de emergência foram tomadas para conter a erosão dessa classe, da qual dependia toda a estabilidade econômica e social do império. Entretanto, elas não foram capazes de impedir que vastas extensões de terra passassem para as mãos de uma pequena minoria de empresários – muitos deles servos emancipados e seus filhos, que souberam aproveitar as condições de crédito disponíveis no recentemente estabelecido Banco dos Camponeses e rapidamente transformaram os negócios em um modo de vida.

Braun assinala que o tema da falência das propriedades rurais e da ascensão da nova classe empreendedora era comum na literatura e na dramaturgia pós-emancipação, apesar de não ter inspirado obras relevantes, e que o tema inclusive aparece em diversas histórias de Tchekhov. O crítico aponta ainda que Tchekhov esteve em uma posição que lhe permitiu observar de perto a incapacidade e a incompetência dos proprietários rurais durante os seis anos em que teve uma propriedade de 500 acres em Melikhovo, ao sul de Moscou, adquirida em 1892. Nesse período, ele também testemunhou o declínio gradual da propriedade Babkino, pertencente a seus antigos amigos Alexei e Maria Kiselev. Em dezembro de 1897, Maria escreveu a Tchekhov: “Em Babkino muitas coisas estão em estado de colapso, desde os proprietários até as construções... O próprio senhor tornou-se

uma velha criança, amável porém completamente desmoralizada”. Três anos depois, a propriedade foi finalmente vendida, e valorizou-se muito devido à construção de uma linha ferroviária que vinha de Moscou e fazia com que as terras fossem uma locação ideal para a construção de *dachas* para os habitantes da cidade. Alexei Kiselev tornou-se diretor de banco em uma cidade vizinha – exatamente como Gaiev, e com o mesmo salário de seis mil rublos.

Como a leitura da peça revela, Tchekhov se inspirou na situação do casal de amigos para compor seu texto. No entanto, ainda que apresente semelhanças com essa condição pontual, acompanhada de perto por Tchekhov, *O Jardim das Cerejeiras* acaba retratando toda a conjuntura social e econômica da Rússia nas últimas décadas do século XIX. Foi o que levou o diretor russo Nikolai Petrov a afirmar: “Tchekhov considerou *O Jardim das Cerejeiras* uma comédia, mas em essência ela é um romance, um grande romance que abrange todo o período que vai de 1861 a 1905 e descreve a vida na Rússia antes do Czarismo entrar em colapso”.

Todavia, cabe aqui fazer uma ressalva: mesmo apresentando um painel de época – ou, como se havia sugerido anteriormente, mesmo que apresente uma forma própria para a representação das mudanças sociais ocorridas no período –, não há denúncia social na peça. Tchekhov não simpatiza com nenhum personagem; não julga, não condena, nem se apieda. As modificações na sociedade não são apresentadas à maneira das peças de tese, nas quais se expõe um problema e se debatem possíveis soluções, nem do drama naturalista, no qual se busca uma reprodução fotográfica da realidade. Se a analogia com a fotografia cabe aqui, tal se dá não tanto por sua relação com a estética teatral do naturalismo como por sua proximidade com um movimento da pintura, o impressionismo.

Pois o que o autor nos apresenta não é um estudo sociológico, mas *impressões* da aristocracia decadente, da burguesia emergente e dos camponeses que começavam a tomar consciência de sua situação. Tchekhov aborda a realidade com os meios exclusivos da *literatura*. Os conflitos entre essas classes são apresentados principalmente através da exploração de um recurso próprio do drama: o tempo. Ao confrontar a lentidão da aristocracia e sua inépcia para a ação com a agilidade da burguesia, Tchekhov materializa os *ritmos* diferentes das duas classes e capta a fugacidade desse período de transição, em um procedimento semelhante àquele dos pintores impressionistas.

Captar o transitório e o fugaz foi o que caracterizou o impressionismo como escola de pintura. Frente ao surgimento da fotografia como “novo instrumento de apreensão mecânica da realidade”, a pintura precisou redefinir sua essência e suas finalidades. Como afirma o crítico de arte Giulio Carlo Argan, “a pintura, liberada da tarefa tradicional de 'representar o verdadeiro', tende a se colocar como pura pintura, isto é, mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis” (1992, p. 79). Na prática, isso significava registrar as variações produzidas nas formas pela incidência da luz, baseando-se principalmente no emprego das cores e de suas relações e contrastes.

No caso de Tchekhov, observa-se que o dramaturgo representa as relações entre os personagens de forma matizada, captando as contradições de um processo

modernizador que se pretendia implantar em um país atrasado, quase feudal, semelhante em muitos pontos ao Brasil no mesmo período³. Essa fluidez da representação relaciona-se ao que Argan escreve analisando a técnica de Manet:

Assim como não há distinção de positivo e negativo entre as coisas e o espaço, também não há distinção de positivo e negativo entre luz e sombra: a sombra é apenas uma mancha de cor que se justapõe às outras, mais ou menos luminosas. Existem relações entre todas as manchas de cor, cada uma influencia e é influenciada pelas outras (1992, p. 97).

Como examino a seguir, a descrição efetuada por Argan mostra-se bastante adequada ao modo como Tchekhov leva à cena as relações entre os personagens. Pois assim como Manet abole oposições muito rígidas entre luz e sombra, ou entre positivo e negativo, Tchekhov recusava em suas peças retratar personagens de forma maniqueísta, como bons ou maus. Logo, da mesma maneira como, nos quadros de Manet, há determinadas relações sutis entre as manchas de cor, em que “cada uma influencia e é influenciada pelas outras”, nos textos de Tchekhov para teatro, o modo como cada personagem é retratado é dado a partir de sua relação com os demais. Portanto, são essas áreas de penumbra que nos cabe analisar.

A peça tem início no dia em que Liubov Andreievna Ranievskaia, proprietária de terras, está voltando do estrangeiro, após cinco anos de ausência. No início da peça, Duniacha, sua criada, e Lopakhin, comerciante e amigo da família, estão esperando Liuba em sua propriedade.

1. LOPAKHIN

“Bem, graças a Deus, o trem finalmente chegou. Que horas são?”. Já na primeira fala da peça, Lopakhin demonstra uma relação com o tempo determinada sobretudo pelo sentimento de *urgência*. Entre todos os personagens do texto, ele parece o único a ser regido por esse ritmo. Isso aparece na peça através da frequente rubrica “olha o relógio” e de boa parte de suas falas. Quando Liuba chega, ele participa da recepção por um curto período. Durante esse intervalo, comenta-se que em breve a casa deverá ser leiloadada para o pagamento de dívidas. Como não há tempo a perder, ao se despedir, Lopakhin anuncia seu plano para que a família não perca a propriedade: lotear o jardim das cerejeiras em terrenos para a construção de casas de campo. No entanto, a ideia é rejeitada tanto por Liuba quanto por seu irmão, Gaiev.

LOPAKHIN – A senhora alugaria os terrenos a veranistas e poderia pedir-lhes, por baixo, vinte e cinco rublos ao ano por hectare. Se começássemos já, garanto-lhes que quando chegasse o outono não haveria um único pedaço de chão por alugar, cada pedaço encontraria o seu dono rapidamente. Pois então, minhas congratulações, os senhores estão salvos. O lugar é uma beleza, a posição é adequada e o rio é profundo. É claro, primeiro teria de pôr tudo em

³ Roberto Schwarz chamou atenção para esse paralelo no ensaio “As ideias fora de lugar”.

ordem, demolir as construções decrepitas, por exemplo esta casa velha, que já não vale mesmo nada... e também o jardim de cerejeiras deveria ser derrubado...

LIUBOV ANDREIEVNA – Cortar as minhas cerejeiras? Ai, minha alma, perdoe-me, mas o senhor não sabe mesmo o que está dizendo. Em toda a região não há outro jardim de cerejeiras tão grandioso quanto o nosso.

LOPAKHIN – A grandiosidade desse jardim resume-se ao fato de ele ser tão grande. Mas a produção de cereja é boa só a cada dois anos, quando muito, e mesmo então não se sabe o que fazer com ela. Ninguém a compra!

GAIEV – Mas esse jardim é mencionado até nas enciclopédias!

LOPAKHIN – (*olha o relógio*) Por favor, se não encontrarmos uma solução logo, no dia 22 de agosto era uma vez o jardim das cerejeiras e todo o resto... pertencerá a quem der mais por ele! Pois então, por que não se decidem logo? Acreditem, não há outra solução, eu lhes asseguro! ⁴

O diálogo é exemplar da frequência com que Lopakhin faz uso de expressões temporais. Somente nesse pequeno trecho, ele utiliza os advérbios *já*, *rapidamente* e *logo* (duas vezes), o que mostra que não é difícil encontrar em suas falas ao longo de toda a peça expressões ou construções semelhantes, como *sem demora*, *sem perda de tempo* ou *Assim que se decidirem de vez (...) o dinheiro começará a jorrar sem parar*. Em todos esses exemplos, fica claro que o tempo todo Lopakhin faz projeções, perscrutando e planejando o futuro.

Outra questão digna de nota nessa passagem é que o apego de Liuba a sua propriedade não se dá pelo valor monetário das terras, nem apenas pelo sentimental, mas também por seu valor estético. Algo semelhante ocorreu na Inglaterra do século XVIII, como identifica Raymond Williams no livro *O campo e a cidade*. O crítico observa que começa a haver nesse período uma separação nos modos de se conceber a ideia de Natureza, que passa a ser encarada ou como *posse de uma terra* ou como *paisagem* (1989, p. 177). Esse último aspecto é enfatizado por Liuba e seu irmão, ao passo que Lopakhin apresenta a visão do capitalista que vê a terra como recurso a ser explorado, ou ainda como produto a ser trabalhado e vendido com vistas ao lucro. Nessa mudança de mentalidade identificada por Williams, Lopakhin representa

a nova consciência, ainda que apenas de uma minoria, surgida justamente na época em que a transformação intencional da natureza, não apenas da água e da terra mas também das matérias-primas e dos elementos essenciais, iria entrar numa nova fase, nos processos que hoje denominamos industriais. (1989, p. 178)

Lopakhin percebe os ventos da mudança que se aproxima – uma mudança econômica, mas com amplas ressonâncias sociais, e que, como todo processo modernizador, talvez tenha se refletido com maior evidência na paisagem do país (daí também a escolha muito apropriada de Tchekhov do *jardim* como

⁴ Todas as citações da peça foram retiradas da seguinte edição: TCHEKHOV, Anton. *Teatro II. As Três Irmãs. O Jardim das Cerejeiras*. São Paulo: Veredas, 1998. P. 77.

cenário e título da peça). A fala a seguir ilustra bem a percepção de Lopakhin das mudanças em curso:

LOPAKHIN – Até agora havia só senhores e camponeses na zona rural, mas agora estão chegando aos montes os veranistas. Hoje até a menor das cidades está cercada de casas de campo, e não dou vinte anos para que haja tanta casa de veraneio por aqui que não irá sobrar lugar para nós. Por enquanto a gente da cidade se contenta em vir aqui para beber chá... passar uns dias sentado na varanda de sua casa de campo... mas pode muito bem acontecer de eles começarem a se ocupar da agricultura no seu hectare... e então que paraíso não será o seu jardim das cerejeiras!

GAIEV – (*indignado*) Que ideia sem pé nem cabeça! (1998, p. 78)

A modernização do país, ao substituir os métodos artesanais de produção pelos industriais, significou o fim de um período marcado por uma relação intrínseca do homem com a terra. Na peça, essa época de ouro, localizada no passado, é trazida à lembrança por Firs, um velho criado da casa:

FIRS – Em outros tempos, uns quarenta ou cinquenta anos atrás, a cereja, uma vez colhida, era seca, faziam-se conservas, licores e geleias, e sempre (...) havia tanta cereja seca que nós mandávamos carroças e mais carroças cheinhas para Moscou e Kharkov. E o dinheiro não parava de chegar! E como era gostosa aquela cereja seca, tão macia, saborosa e doce... E cheirosa... Havia um segredo para prepará-la.

LIUBOV ANDREIEVNA – E onde parou esse tal segredo?

FIRS – Foi esquecido, hoje ninguém mais recorda... (1998, p. 78)

Esse segredo nos remete à fábula narrada por Walter Benjamin em “Experiência e Pobreza”, segundo a qual um velho, “em seu leito de morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro escondido em sua vinha” (1994, p. 114). Os filhos só precisariam cavar, e o fazem, sem encontrar nada. Porém, chega o outono e a vinha produz mais do que todas as outras da região. “Só então eles percebem que o pai lhes havia legado uma experiência: a bênção não se esconde no ouro, mas no trabalho”. A fábula com que Benjamin abre seu ensaio ilustra uma época em que a experiência era passada dos mais velhos aos mais jovens. É esse o sentido da lembrança de Firs. À pergunta de Liuba, “E onde parou tal segredo?”, faz eco a de Benjamin no ensaio: “Mas para onde foi tudo isso?”. Ele continua: “Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas? Por acaso os moribundos de hoje ainda dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas de geração em geração como se fossem um anel?”. Também para os personagens de Tchekhov “a cotação da experiência baixou” frente ao “desenvolvimento monstruoso da técnica”. Benjamin denuncia as consequências desse desenvolvimento: a pobreza de experiência e a gradual perda do patrimônio da humanidade, o qual muitas vezes empenhamos “por um centésimo de seu valor, para receber em troca a moeda miúda do ‘atual’”. E se o patrimônio desses personagens constitui-se de “construções decrépitas”, de uma casa velha e de um jardim de cerejeiras que não serve mais para nada, a não ser para a apreciação

estética de seus proprietários, ele também é formado por bens espirituais como um segredo que se passava de geração em geração.

Esse é o patrimônio que está em jogo, cuja perda inevitável os personagens se recusam a admitir. Por se recusarem a enfrentar as questões de seu tempo, esses personagens dão continuidade à lentidão do tempo rural. Nesse sentido, a fala de Firs sobre as cerejas é importante porque mostra o quanto esses personagens estão presos a um passado do qual eles próprios e a ‘construção decrépita’ onde moram constituem os últimos vestígios.

Entretanto, Lopakhin tenta mostrar para os amigos a urgência dos tempos modernos: “Está mais que na hora de tomar uma decisão. O tempo não espera. Querem o loteamento ou não querem? Preciso de uma resposta o mais breve possível: sim ou não? Apenas uma palavra!”. Ao que Liuba responde: “Tem tempo...” (1998, p. 88). O comerciante vai ficando mais e mais angustiado frente à indecisão dos colegas:

LOPAKHIN – Perdoem-me, mas gente tão leviana como os senhores, tão estranha e pouco prática, eu nunca vi. Expliquei-lhes com bastante clareza, sem deixar dúvidas, que a sua propriedade será leiloadada... e parece que isso não entrou na cabeça dos senhores...

LIUBOV ANDREIEVNA – Mas o que podemos fazer? Aconselhe-nos!

LOPAKHIN – Dia após dia não faço outra coisa senão dar-lhes conselhos. Dia após dia falo e falo, cem vezes a mesma coisa. O jardim das cerejeiras e a gleba à beira do rio devem ser loteados e alugados aos veranistas, e agora mesmo, sem perda de tempo. O leilão está muito próximo! Compreendem?! Assim que se decidirem de vez pelo loteamento o dinheiro começará a jorrar sem parar, e os senhores estarão salvos!

LIUBOV ANDREIEVNA – Casas de veraneio, veranistas – perdoe-me, mas isso é algo tão vulgar!...

GAIEV – Estou totalmente de acordo com você, mana!

LOPAKHIN – Ouvindo isso tenho vontade de chorar ou de quebrar tudo, ou de ter um ataque! Não posso mais! Vocês me atormentam. (1998, pp. 89-90)

Ele faz menção de ir embora, mas Liuba lhe pede que fique, alegando que sua presença a tranquiliza: “Estou sempre temendo algo... algo terrível... como se a casa estivesse preste a desabar sobre as nossas cabeças” (1998, pp. 89-90). Mas ela está, de fato. Chama atenção nessa passagem a diferença de atitudes de Lopakhin, por um lado, e por outro, de Liuba e seu irmão – uma diferença que se pode demarcar a partir da oposição *ócio-negócio*: enquanto os proprietários, desacostumados à atividade, simplesmente esperam que os acontecimentos desabem sobre suas cabeças, Lopakhin age de acordo com o que Benjamin Franklin definiu, em seu esquema das virtudes burguesas, como *diligência* (“Não perca tempo; esteja sempre ocupado com algo útil; elimine todas as tarefas desnecessárias” – 1963, p. 79). O ritmo febril da ação de Lopakhin é enfatizado na peça quando o personagem pergunta que opinião tem a seu respeito Trofimov, um estudante também amigo da família. Este lhe diz: “O senhor é um homem rico, logo mais será milionário. E assim como no metabolismo da natureza é necessário uma fera para devorar tudo o que atravessa o seu caminho, assim também o senhor é necessário. (*Todos riem.*)”

(1998, p. 93). Pode-se acrescentar que esse comentário ressalta ainda o aspecto predatório da acumulação capitalista.

Com o juízo emitido por Trofimov, poderíamos dizer que Tchekhov usa pinceladas duras e bem definidas na caracterização de Lopakhin. Porém, sua figura é matizada por um dado biográfico significativo. Em sua conversa inicial com Duniacha, a criada, Lopakhin relata um episódio ocorrido em sua juventude no qual Liuba o teria chamado de camponesinho. O personagem reflete então sobre o termo que o define:

Camponesinho... Meu pai era camponês, é verdade, mas eu uso colete branco e sapato amarelo. Como um porco assando numa confeitaria... Tenho dinheiro de sobra, mas, verdade seja dita, mesmo assim continuo um camponês. (*Folheia o livro.*) Este livro, por exemplo: me ponho a lê-lo e não entendo patavina... Adormeci enquanto lia. (1998, pp. 69-70)

A fala suscita um tópico interessante para análise, pois demonstra que, em certo sentido, também para ele é como se o tempo não passasse. Embora as reflexões de Lopakhin não contrariem a impressão inicial segundo a qual ele é o personagem que apresenta uma consciência mais aguda do passar do tempo, elas colocam em questão a ideia de que ele seja aquele que reage mais prontamente às mudanças em curso. Edward Braun, no ensaio já citado, fornece informações que podem ser úteis para a exploração desse ponto. O crítico informa que o desenvolvimento do personagem Lopakhin foi mais custoso para Tchekhov do que qualquer outro na peça. Originalmente, o dramaturgo atribuíra o personagem a Stanislavski, na esperança de que sua postura e presença de palco ajudassem a desfazer a imagem de Lopakhin como o estereótipo do *self-made man*. No entanto, temendo que o papel estivesse além de suas capacidades, Stanislavski preferiu interpretar o “aristocrata” Gaiev e deixou Lopakhin a cargo de Leonidov, que ele considerava “delicado por natureza”⁵.

Além desse dado, que revela o quanto Tchekhov cercava a composição desse personagem de cuidados, Braun indica que, ao longo dos ensaios, o autor realizou uma série de mudanças no texto para trazer à tona o aspecto sensível da personalidade de Lopakhin. Em especial, ele deu maior ênfase à sua preocupação em ajudar Liuba e Gaiev a salvar a propriedade, e eliminou um segundo empréstimo de 40 000 rublos feito por Lopakhin a Liuba. Ele também deixou clara a dimensão dos verdadeiros sentimentos de Lopakhin por Liuba ao adicionar no primeiro ato esta fala:

Eu devo tomar o trem das cinco para Kharkhov... é uma pena... Gostaria tanto de ter podido conversar mais com a senhora... de contemplá-la. (...) Seu irmão, Leonid Andréievitch, diz que eu sou um camponês, um sujeito bronco... Para mim tanto faz. Ele pode falar... O que importa é que eu continuo merecendo a

⁵ A troca de papéis não agradou Tchekhov, como ele deixa claro em uma carta de 24 de março de 1904 a Olga Knipper: “Fico feliz em saber que Khalyutina está grávida. É uma pena que o mesmo não possa acontecer com alguns dos homens do elenco, como Alexandrov e Leonidov”.

confiança da senhora, como antigamente... e que se digne olhar para mim com esses olhos assombrosos... como antigamente! Oh, Deus! Meu paizinho foi outrora servo de seu digno paizinho e de seu avô. Mas a senhora me fez um bem tão grande que eu esqueci tudo e gosto da senhora do fundo da alma, como a uma irmã... Mais que a uma irmã. (1998, p. 76)

Braun observa que o próprio fato de que Lopakhin pode ousar se aproximar dessa maneira da filha do patrão de seu pai é um indicativo do colapso das velhas barreiras sociais – assim como a incapacidade de Liuba de perceber essa aproximação mostra quão apegada ela ainda está a sua própria classe. Segundo o crítico, “embora Lopakhin seja tratado com respeito por Epikhodov e Duniacha, e xingue Gaiev e trate Vária de igual para igual, ele mantém uma consciência aguda de suas origens camponesas: ele permanece lúcido em seu terno branco e seus sapatos amarelos, e profundamente envergonhado de sua falta de instrução” (2000, p. 116). Como Braun indica, Lopakhin celebra seu triunfo no leilão com as maneiras brutas de seu pai, mas quando percebe a tristeza de Liuba, consola-a com delicadeza, censurando-a com cuidado por não ter dado ouvido a seus conselhos e desejando de modo sentido que possam mudar “suas vidas miseráveis”. O crítico registra as anotações de Stanislavski em seu diário de ensaio referentes a essa passagem:

Ele chora. Quanto mais sincero e terno ele for, melhor. Então por que Lopakhin, que tem uma alma sensível, não salva Liuba? Porque ele é um escravo do dogma comercial, porque seria ridicularizado por seus amigos empresários. *Les affaires sont les affaires.*

Braun ainda aponta um outro sinal da preocupação de Tchekhov em transmitir esse dualismo da personalidade de Lopakhin. Trata-se do acréscimo, no Quarto Ato, da seguinte fala de Trofimov: “Apesar de tudo, gosto de você. Você tem dedos finos e sensíveis, como os dedos de um artista. Você também tem uma alma sensível” (1998, p. 112). Lopakhin responde a essas palavras reassumindo um comportamento brutalizado, pois ofende a dignidade de Trofimov ao lhe oferecer um empréstimo.

De acordo com a análise de Braun, essas mudanças abruptas no comportamento de Lopakhin – que passa do atencioso e sensível ao desajeitado e ofensivo, do compassivo ao triunfal – refletem uma persona lutando para se adaptar a um papel radicalmente transformado. Em contraste, Liuba e Gaiev simplesmente não aceitam as mudanças, mantendo os hábitos e atitudes de uma época que está no fim.

De fato, advindo das classes camponesas, Lopakhin reconhece que o fato de ter enriquecido não lhe garantiu acesso imediato às classes superiores. A burguesia tinha adquirido dinheiro, mas não a educação, a cultura ou o *status* social da aristocracia. Daí sua reação apoteótica quando, no fim da peça, arremata o jardim das cerejeiras no leilão. Sua euforia não deve ser lida como uma vingança, já que todo o tempo ele tentou ajudar sua amiga, mas como um *desrecalque* de classe, pelas humilhações que ele e seus ascendentes haviam sofrido ao longo da vida.

Liuba está oferecendo uma festa em sua casa quando Lopakhin chega do leilão e conta a todos que arrematou a propriedade.

LOPAKHIN – Eu o comprei. (*Pausa. Liubov Andreievna está desconsolada; segura-se à mesa para não cair. Vária desata da cintura o molho de chaves, atira-o ao chão no meio da sala e sai.*) Fui eu quem o comprou... sim... Perdoem-me os senhores e as senhoras... mas está sendo um pouco difícil falar, tenho a cabeça zozna... (*Ri.*) [Ele conta como foi o leilão e completa:] O jardim das cerejeiras agora é meu! É meu! (*Ri às gargalhadas.*) Meu Deus, o jardim das cerejeiras agora é meu! Por que não dizem que estou bêbado, que enlouqueci, que tudo não passa de um sonho? (*Bate com o pé no chão.*) Não riam de mim!... Se agora meu pai e meu avô pudessem sair do túmulo e ver até onde o seu Iermolai chegou! Iermolai, que tanto apanhou, que mal aprendeu a ler e a escrever, que corria descalço na neve em pleno inverno! Iermolai comprou a propriedade mais bonita, à qual nada se iguala neste mundo! Comprei as terras onde outrora meu pai e meu avô eram servos... escravos que nem ao menos na cozinha podiam entrar... é possível isso?... Decerto estou dormindo e tudo não passa de um sonho... é apenas fruto da imaginação. Da imaginação, que é coberta pelas trevas do desconhecido. (*Pega no assoalho as chaves e sorri comovido.*) Vária atirou as chaves, quis mostrar que já não é mais a dona da casa. (*Faz as chaves tilintarem.*) Está bem! (*Ouvem-se os músicos afinando os instrumentos.*) Ei, vocês aí, toquem! Quero ouvi-los! Venham todos aqui!... Vejam como as machadadas de Iermolai Lopakhin derrubam as árvores do jardim das cerejeiras, como as cerejeiras caem aos montes!... Construiremos casas de veraneio aqui... os nossos netos e os netos deles conhecerão uma nova vida aqui... Músicos, toquem! (*A música começa, Liubov Andreievna desaba numa cadeira e chora amargamente.*)

LOPAKHIN – (*num tom de censura*) Mas por que não quis me ouvir? Pobrezinha, querida, agora já não dá mais para voltar atrás. (*Entre lágrimas.*) Oh, que tudo passe o mais rápido possível; que essa nossa pobre e infeliz vida mude de alguma forma, e o mais rápido possível... (1998, pp. 108-109)

Entretanto, ainda aqui Tchekhov deixa uma indicação da complexidade dessas relações. No momento em que arremata o jardim, Lopakhin dá sinais de que trairá sua classe de origem, mantendo o mesmo tratamento dispensado aos camponeses pelos antigos senhores: “Ei! O que é isso? Músicos, toquem mais alto! Daqui para frente todos dançarão conforme a minha música. (*Irônico.*) Chegou o novo proprietário, o novo dono do jardim das cerejeiras! (*Tropeça numa cadeira e quase derruba um candelabro.*) Pago tudo!”

Desse modo, Lopakhin traz à cena as complexidades da “modernização que acompanha o Capital”, como indica Roberto Schwarz, referindo-se ao Brasil captado por Machado de Assis em seus romances. É o próprio ensaísta quem indica as relações entre o Brasil e a Rússia e suas respectivas literaturas nesse período:

O sistema de ambiguidades assim ligadas ao uso local do ideário burguês – uma das chaves do romance russo – pode ser comparado àquele que descrevemos para o Brasil. São evidentes as razões sociais da semelhança. Também na Rússia a modernização se perdia na imensidão do território e da inércia social, entrava em choque com a instituição servil e com seus restos (...). Na exacerbação deste confronto, em que o progresso é uma desgraça e o

atraso uma vergonha, está uma das raízes profundas da literatura russa. (2000, pp. 27-8)

O seguimento da análise deverá reforçar esse paralelo rapidamente mencionado entre traços de duas culturas tão distantes no espaço, porém tão próximas na dinâmica. Mas fica desde já evidente que o aspecto que permite aproximar o Brasil e a Rússia nesse período é o fato de ambos constituírem países na periferia do capitalismo⁶.

2. LIUBA

Como vimos, os diferentes ritmos de ação das classes burguesa e aristocrática são bastante enfatizados no texto da peça. Todo o grupo de personagens caracterizados como proprietários rurais revela certa inaptidão para a atividade prática, precisamente no momento em que veem suas propriedades em risco de hipoteca. Pichtchik, outro proprietário de terras em vias de falir, assim como Liuba, várias vezes pede dinheiro emprestado para pagar juros sobre a hipoteca de sua propriedade. Como a amiga não tem, ele replica:

De um jeito ou de outro, sempre acaba aparecendo algo. (*Ri.*) Eu nunca perco a esperança. Pois já houve ocasião em que cheguei a pensar que estava tudo perdido... e o que aconteceu?... resolveram passar o leito da ferrovia pelas minhas terras e me coube uma boa soma. Por que não pode acontecer algo semelhante de novo... se não hoje, então amanhã?... Dachenka pode ganhar duzentos mil rublos, ela comprou um bilhete de loteria. (1998, p. 80)

Nessa fala, o personagem mostra que conta com a sorte para solucionar seus problemas, em vez de tentar fazer algo. Se as possibilidades de enriquecimento de Lopakhin baseiam-se na observação dos fatos, as de Pichtchik dependem totalmente do acaso – o que também se passa com Gaiev:

Pois é, pois é... (*Pausa.*) Quando, para tratar uma doença, sugerem centenas de medicamentos, com certeza nenhum vai adiantar, pois se trata de uma doença incurável. Passo o dia inteiro quebrando a cabeça, invento mil soluções, mas na realidade nenhuma delas vale porcaria alguma... Se recebêssemos uma boa herança ou algo parecido... se, por exemplo, arrumássemos para Ánia um marido rico... Ou deveríamos visitar em Iaroslavl a tia condessa que é tão rica; ela nem sabe o que fazer com a quantidade de dinheiro que tem! (1998, p. 82)

No final do primeiro ato, ele sugere que ataquem em três frentes: pedir um empréstimo ao banco, procurar a tia condessa e falar com Lopakhin. Nas soluções propostas, percebemos que o trabalho não é reconhecido como um valor por esses personagens, que identificam o *empréstimo* ou mesmo o *acaso* como possibilidades

⁶ As semelhanças existentes entre *O Jardim das Cerejeiras* e a peça brasileira *A Moratória*, de Jorge Andrade, podem fornecer outras evidências das proximidades entre os dois países no período que compreende o final do século XIX e o início do século XX.

muito mais reais para a resolução de seus problemas. Quando Gaiev diz que lhe ofereceram um emprego no banco, com salário de seis mil rublos ao ano, Liuba lhe diz: “Ora, você! Você vai ficar onde está!”. Daí que o ‘chamado silencioso para o trabalho frutífero’ louvado por Gaiev acaba tornando-se meramente uma figura retórica e consumindo-se em seu discurso vazio, já que a esse discurso não corresponde nenhuma prática efetiva.

Entretanto, quando parece estar realizando uma caracterização muito rígida de algum personagem, Tchekhov suaviza sua pintura, seguindo o propósito tantas vezes expresso em suas cartas: “Eu queria fazer uma extravagância: não criei nenhum malvado, nem anjo algum (...), não condenei ninguém, não absolvi ninguém...” (ANGELIDES, 1995, p. 71)⁷. Assim como a origem humilde de Lopakhin de certo modo relativiza sua ambição, há um dado biográfico sobre Liuba que, até determinado ponto, justifica seu apego à propriedade e, conseqüentemente, sua apatia. Seis anos antes do momento em que Liuba volta para casa, seu marido havia falecido, e cerca de um mês depois, Gricha, seu filho de sete anos, se afogou no rio. Não podendo suportar a dor, Liuba fugiu para bem longe. As mortes do marido e do filho acrescentam um novo dado ao apego de Liuba à sua propriedade, e são alegadas por ela como “atenuantes” de sua culpa quando discute com Trofimov, o estudante, sobre a perda da propriedade:

TROFIMOV – Que diferença faz se a propriedade for leiloadada hoje ou amanhã? Pois há muito tempo esse assunto está encerrado. Não é mais possível voltar atrás; o caminho se fechou. Acalme-se, querida senhora... Não devemos nos iludir... Ao menos uma vez na vida encare a verdade de frente!

LIUBOV ANDREIEVNA – Que verdade? Talvez o senhor possa ver o que é verdade e o que não é, mas quanto a mim é como se eu simplesmente tivesse perdido a visão; não vejo nada. O senhor enfrenta com coragem todos os assuntos importantes e rapidamente toma decisões, mas diga-me, querido, isso não será tão fácil apenas porque o senhor ainda é jovem e nunca teve tempo de sofrer com quaisquer desses problemas? O senhor encara o futuro com coragem, mas talvez isso se deva apenas ao fato de ser incapaz de ver nele algo de ruim, de esperar dele algo de ruim, pois a verdadeira vida está oculta aos seus olhos jovens. O senhor é mais corajoso, mais honrado, mais limpo que nós, mas reflita, seja generoso e tenha um pouco de compaixão por mim, só um pouco... Veja, eu nasci aqui, meus pais e também meus avós, todos viveram aqui... Amo esta casa; sem o jardim das cerejeiras a vida não tem sentido para mim, e se for necessário vendê-lo, que me vendam junto com ele. (*Abraça Trofimov e beija-o na testa.*) Foi aqui que meu filhinho se afogou... (*Chora.*) Tenha um pouco de compaixão por mim, você que é bom e generoso. (1998, p. 102)

Nesta passagem, desenha-se uma sutileza na inação de Liuba: ela defende-se da acusação feita por Trofimov de não querer encarar os problemas de frente mencionando sua ligação com a paisagem natal. Para ela, a terra adquire um sentido especial, já que foi aí que nasceu e cresceu, além de ser o lugar onde

⁷ Embora a observação refira-se à peça *Ivanov*, o princípio de não oferecer julgamentos acerca de seus personagens é observado em todas as peças do autor.

faleceram seu filho e marido. Daí que sua melancolia não parece estar ligada simplesmente à perda da riqueza da família, nem tampouco à perda da “Natureza”, como explicita Raymond Williams:

Não se trata apenas da perda do que pode ser chamado – às vezes com razão, às vezes só por afetação – de ‘natureza intata’. Para qualquer homem em particular, há também a perda de uma paisagem especificamente humana e histórica, que gera sentimentos não por ser ‘natural’, e sim por ser ‘natal’ (...) Assim, a perda mais lamentada – a das ‘coisas mais queridas’ – é a perda da infância causada pela destruição da paisagem imediata. (...) Uma maneira de ver foi associada a uma fase perdida da vida, e a associação entre felicidade e infância deu origem a toda uma convenção, na qual não apenas inocência e segurança, mas também paz e abundância, e depois, numa extrapolação poderosa, a um período específico do passado do campo, agora ligado a uma identidade perdida, a relações e certezas perdidas, na lembrança do que é denominado, em contraposição a uma consciência presente, Natureza. (1989, pp. 193-4)

Já a primeira rubrica da peça – “O ‘quarto das crianças’, como ainda é chamado” – indica o apego dos personagens ao passado. Desse modo, o jardim não assume um significado único, mas catalisa uma série de sentidos que variam com os personagens e com o tempo: se para Liuba a propriedade associa-se à memória de tempos mais estáveis e felizes, para Lopakhin ela evoca lembranças negativas de uma época em que seus antepassados não só trabalhavam à exaustão mas também eram humilhados (lembre-se que essas são “as terras onde outrora meu pai e meu avô eram servos... escravos que nem ao menos na cozinha podiam entrar...”), sem deixar de corresponder para ele à possibilidade de um empreendimento comercial (além do subsequente desrecalque de classe). Conforme se verá a seguir, o jardim assumirá outros sentidos para outros grupos de personagens, como o dos criados.

3. DUNIACHA, FIRS, IACHA E VÁRIA

As figuras dos criados refletem suas complexas relações com Liuba, sua patroa. Tanto Duniacha como Firs trabalham há muito tempo como criados da propriedade rural e, por isso, têm bastante intimidade com a família. Conhecem as histórias dos sofrimentos por que passaram, conheceram os personagens que já morreram, e têm – assim como os parentes antigos – memórias dos tempos idos. Desenvolvem, portanto, um apego à família, e daí a emoção dos dois quando a patroa chega de Paris.

Quando Liuba chega, Duniacha sente-se quase desmaiar: “Ai... o mundo está todo girando... e fiquei gelada...” (1998, p. 71). Contudo, os sentimentos nutridos pelos criados em relação a seus patrões não são exatamente recíprocos. Se Duniacha se exalta com a presença da patroa, o que emociona de fato Liuba é a vista do antigo quarto das crianças, encontrado exatamente como o deixou: “O quarto das crianças! O meu querido, o meu maravilhoso quarto das crianças!... Eu dormia aqui quando era menina. (*Chora.*) E ainda sou como uma criança”. Embora

a patroa beije a criada, afirma: “Também a Duniacha reconheci imediatamente...”, evidenciando, com isso, justamente a possibilidade oposta, de ter se esquecido da empregada.

Duniacha também se alegra com a vinda de Ánia, a filha mais nova de Liuba, em um êxtase quase de adoração: “Ai querida senhorinha! (*Rindo e beijando Ánia pelo rosto todo.*) Ai, não pode imaginar com que entusiasmo esperava a sua chegada, minha queridinha, minha luz, minha flor...” (1998, p. 72). E enquanto começa a contar a proposta de casamento que recebeu, Ánia mal a ouve, e balbucia para si própria: “O meu quartinho, a minha janelinha. Como se nem os tivesse deixado... finalmente estou aqui de novo... em casa!”.

O mesmo ocorre com Firs, que se emociona com a chegada da patroa, enquanto esta se alegra sobretudo com o reencontro com a casa e os objetos, ignorando os criados. “(*Alegremente.*) Chegou a patroa! Que bom ter vivido para poder ver isso! Agora já posso morrer em paz. (*Chora de contentamento.*)” (1998, p. 75). Pouco tempo depois, Firs serve café a Liuba, e esta diz: “Muito obrigada, querido Firs, muito... Se soubesse, velho, como me alegro por você ainda estar vivo!” (1998, p. 76).

Assim, os personagens do grupo dos proprietários – Liuba, Ánia, Gaiev – demonstram reações contidas em relação às pessoas, mas exacerbadas em relação aos objetos. A passagem seguinte evidencia seu apego aos objetos em contraposição à indiferença pelas pessoas de convívio íntimo não integrantes da família:

LIUBOV ANDREIEVNA – Não sei o que está acontecendo comigo, mas não consigo ficar sentada. (*Levanta-se de um salto e anda de um lado para o outro, muito excitada.*) Não poderei sobreviver a esta sensação de felicidade... Está bem, está bem, vocês podem rir dessa bobagem... meu velho armário querido! (*Beija o armário.*) Minha velha mesinha querida!

GAIEV – Enquanto você esteve fora a babá morreu.

LIUBOV ANDREIEVNA – (*senta-se, toma o café*) Eu sei, contaram-me nas cartas, que descanse em paz. (1998, p. 76)

Se os empregados são assim desprovidos de sua humanidade através do olhar indiferente dos patrões, os objetos, por um procedimento oposto, adquirem “vida”, sendo tratados como humanos:

GAIEV – Sabe, Liuba, quantos anos tem este armário? Uma semana atrás, por acaso, puxei para fora a gaveta de baixo e descobri que o ano está gravado nele a fogo... Este armário tem cem anos de idade! Cem anos redondos! Que tal, hem? Poderíamos até celebrar-lhe o centenário! Um objeto inanimado, mas de qualquer maneira é até hoje um armário de livros!

PICHTCHIK – (*surpreso*) Cem anos!... É inacreditável!

GAIEV – (*apalpando o armário*) Querido velho e estimado armário! Estou diante de você, profundamente comovido. Você, que há um século está a serviço dos ideais resplandescentes do bem e da verdade! O seu chamado silencioso para o trabalho frutífero não perdeu a força ao longo de cem anos, e (*com voz emocionada*) durante gerações manteve viva nossa crença num futuro melhor e na vitória dos nobres ideais humanos. (1998, pp. 78-9)

Essas inversões podem ser mais bem compreendidas se nos lembrarmos do modo como se deu a escravidão entre nós, no Brasil. Ao lado de toda a crueldade ministrada aos escravos na senzala, alguns eram liberados dos trabalhos mais pesados para servir nas tarefas domésticas e, com isso, gozavam de um tratamento privilegiado e do convívio diário na casa-grande. Gilberto Freyre escreve sobre a situação desses escravos em *Casa-Grande e Senzala*:

A casa-grande fazia subir da senzala para o serviço mais íntimo e delicado dos senhores uma série de indivíduos – amas de criar, mucamas, irmãos de criação dos meninos brancos. Indivíduos cujo lugar na família ficava sendo não de escravos mas o de pessoas da casa. Espécie de parentes pobres nas famílias europeias. À mesa patriarcal das casas-grandes sentavam-se como se fossem da família numerosos mulatinhos. Crias. Malungos. Moleques de estimação. Alguns saíam de carro com os senhores, acompanhando-os aos passeios como se fossem filhos.

Quanto às mães-pretas, referem as tradições o lugar verdadeiramente de honra que ficavam ocupando no seio das famílias patriarcais. (1963, pp. 393-4)

Contudo, cabe lembrar que essa visão idílica de um convívio harmônico entre patrões e escravos aproxima-se mais (sem defini-lo totalmente) do ponto de vista dos escravos do que daquele dos senhores na peça. Como vimos, são os criados que caem mais facilmente vítimas dessa ilusão de fazer parte da família dos senhores. Lopakhin, que guarda mais vivas as lembranças das humilhações por que passou sua família, alerta Duniacha para a ambiguidade de sua posição. No primeiro diálogo da peça, ao reparar na excitação de Duniacha, ele lhe pergunta o que tem. Ela responde: “Não sei... Minhas mãos tremem... Como se eu fosse desmaiar...”. Ele então comenta a *toilette* de Duniacha: “Você parece uma dondoca, Duniacha; está tão enfeitada quanto uma dama... e esse penteado! Está vendo, isso não se deve fazer. Não se deve nunca esquecer o que se é” (1998, p. 70). Como a seu pai e a seu avô não era permitido nem entrar na cozinha, ele tem mais consciência do que ela das contradições e dos limites das relações entre senhores e servos. Mas é compreensível que Duniacha, envolvida no mesmo ambiente de seus patrões, tenda a considerá-los como parentes – muito embora eles estejam mais aptos a considerar um armário do que um servo como parte integrante da família.

A cena final da peça é eloquente a esse respeito: Firs, o velho criado, é esquecido na casa como uma peça de mobília. Lá fora, ouvem-se os sons das machadadas que começam a derrubar o jardim. As cortinas se fecham e, com elas, o destino do personagem, que provavelmente fará parte das ruínas da casa quando esta começar a ser demolida – situação que ainda propicia um outro sentido às palavras de Liuba ao pedir a compaixão de Trofimov (“Amo esta casa; sem o jardim das cerejeiras a vida não tem sentido para mim, e se for necessário vendê-lo, que me vendam junto com ele” – 1998, p. 102), já que, se a declaração tem certo peso retórico quando referida à proprietária, irá se revelar literal quando aplicada ao velho criado.

O contraponto cômico à tragédia de Firs é oferecido pela figura de Iacha, um criado que também encena a identificação do empregado com o patrão; porém, desta vez isso é feito de forma tão absurda que se torna engraçado. Iacha viajou com Liuba para Paris, cidade que lhe propiciou um termo de comparação com a terra natal. Durante o período de permanência no exterior, Iacha aprendeu – assim como os ricos que podiam viajar para a França – a apreciar a cultura francesa; por isso, volta “ocidentalizado”. Seu deslumbre com o exterior fica evidente desde a primeira aparição, quando entra no “quarto das crianças”, carregando, como é sua função, um cobertor e uma valise de viagem:

IACHA (*atravessa a cena; com afetação*) Permita-me atravessar por aqui?
 DUNIACHA Iacha! O senhor está irreconhecível! Como mudou lá no estrangeiro!
 IACHA Hum... Posso saber quem é a senhora? (1998, p. 74)

Iacha trata os outros criados com a superioridade que se permitem aqueles que conheceram a parte do mundo considerada, à época, como exemplo de cultura e civilização. Daí que o retorno à Rússia, vista como sinônimo de atraso, só pode ser encarado por Iacha com sentimentos de vergonha e desprezo. Sua altivez volta-se contra a própria mãe:

VÁRIA (*a Iacha*) Ah, é verdade, Iacha, sua mãe veio da aldeia, quer vê-lo... Desde ontem está esperando por você na casa dos colonos.
 IACHA Por mim pode esperar até cansar.
 VÁRIA Seu desavergonhado!
 IACHA Ela não me serve para nada! Podia ter vindo só amanhã! (1998, p. 82)

O deslumbre com o estrangeiro, que está sendo criticado na figura desse personagem, torna-se ainda mais engraçado por se tratar de um criado. Com isso, Tchekhov enfatiza o descompasso – ou o *fora de lugar* – da situação: o entusiasmo de Iacha com a cultura francesa, que se converte em vergonha de sua aldeia ou de seu país natal. Por isso, no final da peça, quando a família se separa e cada um enfrenta um destino diferente, ele se desespera perante a possibilidade de ter que ficar naquele lugar, que considera atrasado e inculto:

IACHA (*a Liubov Andreievna*) Liubov Andreievna, permita-me. Caso vá de novo a Paris... leve-me com a senhora outra vez... faça isso por mim, porque não posso de modo algum ficar aqui. (*Olha ao redor e completa a meia voz.*) Pois a senhora decerto reconhece... este país ignorante e este povo ignóbil, e o tédio, e a comida horrível que nos dão na cozinha, e Firs, vagando por aí e resmungando coisas absurdas... A senhora me leva, não é? (1998, p. 105)

A proposta é aceita pela patroa – afinal, há várias indicações na peça de que, mesmo com pouco dinheiro para viver em Paris, Liuba não saberá fazê-lo sem uma criadagem por perto. No último ato, Iacha revela atitude triunfante ao despedir-se de Duniacha:

IACHA Para que essa choradeira? (*Bebe champanhe.*) Mais seis dias e estarei em Paris! Amanhã tomaremos o trem expresso e num instante já estaremos longe! Nem posso acreditar! *Vive la France!* Não me agrada isto aqui, não posso viver assim, cercado por essa ignorância. Para mim chega. (*Bebe.*) (1998, p. 114)

O personagem Iacha, portanto, assim como Firs e Duniacha, mostra o quanto as relações entre patrões e criados podiam misturar-se, pelo menos nesse período, em que as barreiras sociais iam-se tornando mais frágeis – e pelo menos a partir do ponto de vista dos empregados, já que os patrões não demonstram perceber a aproximação que está em curso.

Só há um caso, porém, em que essas relações mesclam-se a um nível um pouco mais indistinto. Vária, filha adotiva de Liuba, é tratada com certo carinho, embora não tanto quanto aquele demonstrado por Liuba em relação a Ánia, sua filha de sangue. Apesar disso, Vária também é considerada uma criada, o que já se evidencia em seus trajes: a jovem carrega todas as chaves da casa em um molho amarrado à cintura, trabalhando como uma espécie de governanta. Ela se esforça por servir bem a família, dá ordens aos demais criados, e manifesta a mesma alegria que estes com a chegada da família: “Graças a Deus vocês chegaram... Estão de novo em casa. Em casa, minha alminha. Em casa, meu encanto” (1998, p. 72). Outro sinal da dubiedade de sua situação é o fato de que Liuba está prestes a dar a mão de sua filha adotiva a Lopakhin – o que pode ser devido tanto à origem simples de Vária como à possibilidade de salvação financeira da família que o casamento poderia significar. Com a frustração de seus planos de casamento com Lopakhin, Vária passa a desejar que sua irmã arrume um marido rico, para que ela possa entrar para um convento, assumindo assim seu destino como criada. No final, com a venda da propriedade, Ánia viaja para a cidade onde pretende terminar seus estudos, ao passo que Vária emprega-se como governanta na casa de uma família da região.

Portanto, por mais sutis que sejam as relações de cada um dos criados com os donos da casa, elas não escondem o fato de que eles continuam sendo *escravos* – aliás, esse dado se confirma com a informação de que o termo russo que designa o servo é o mesmo que designa o escravo, entendido como uma classe que está submetida à vontade de seu dono.

Porém, para completar o retrato da situação dos servos, não se pode deixar de mencionar o que é exposto sobre as condições de trabalho daqueles que lidavam diariamente com o campo – pois, como vimos, apesar de ser representado de modo bastante realista, o convívio dos criados mencionados até aqui reflete apenas a situação daqueles que viviam junto à casa. Resta, portanto, observar o que é dito sobre os trabalhadores do campo.

O modo como Tchekhov o faz é também significativo do ponto de vista dos proprietários. Vária comenta apenas de passagem com Ánia – como um assunto de menor importância:

Durante a sua ausência tivemos uma pequena contrariedade aqui... Sabe, lá embaixo, na casa menor, vivem os colonos mais velhos, Iefmuchka, Polia, Ievstigniei, e também Karp... Um dia desses veio ao meu conhecimento que eles deixavam entrar todo tipo de vagabundos para passar ali a noite. Fiz que não sabia, o que mais podia fazer? Porém um dia ouço dizer que eles estão falando que eu sou pão-dura, que só lhes mando servir ervilha seca para o almoço, etc. Fiquei sabendo que quem os instigava era o inútil do Ievstigniei... (*Boceja.*) Ele entra... e eu começo: ouça, Ievstigniei, que sujeito tolo você é... (1998, p. 84)

Nesse ponto, Tchekhov indica que “Vária interrompe a narração ao perceber que Ánia adormeceu”. Edward Braun situa essa referência no contexto do governo de Nicolau II, o último czar. Segundo o crítico, Nicolau II, que tinha apenas 26 anos de idade quando assumiu o trono, não tinha nem a vontade nem a inteligência necessárias para controlar seus ministros altamente reacionários. Enquanto o vasto império semifeudal lutava para se igualar à Europa através de uma industrialização impetuosa, investimentos externos pesados e exportação maciça, a economia rural estava paralisada devido a pesados tributos, colheitas mal-sucedidas, epidemias de cólera, preços exorbitantes das terras e um aumento massivo da população. Como o crítico indica, em 1901, as más colheitas resultaram nas piores eclosões de violência desde a década de 1860, e nos dois anos seguintes milhares de camponeses famintos invadiram propriedades nas províncias de Poltava, Kharkhov e Saratov, no sul da Rússia. Braun aponta que a referência aos intrusos abrigados nos alojamentos dos camponeses é típica da maneira oblíqua como o significado mais abrangente da ação é transmitido.

Algo semelhante ocorre no final do Segundo Ato, quando os personagens conversam no jardim e surge um “jovem andarilho” que pede licença para atravessar a propriedade rumo à estação. Ao passar por Vária, ele diz: “Madimazel, um pobre russo faminto lhe implora trinta copeques...” (1998, p. 95). Vária recua assustada; porém, como era de se esperar, Liuba mais uma vez demonstra sua generosidade – como não tem em sua bolsa nenhuma moeda de prata, dá ao rapaz uma de ouro. Esse ato revolta Vária, que exclama: “Não aguento mais isso... Vou embora agora mesmo, mãezinha... Em casa os criados não têm o que comer e a senhora dá uma moeda de ouro a esse vagabundo!”. Como Braun indica, essa breve aparição de um passante no segundo ato é mais do que um pretexto para demonstrar o comportamento irrefletido de Liuba, pois, na virada do século na Rússia, a palavra que significa passante (‘prokhozhy’) implicava alguém perambulando pelo interior para escapar da prisão ou do exílio na Sibéria. Com essas referências, feitas de passagem, completa-se o retrato não só da situação dos servos, mas o dos bastidores da ação principal.

4. TROFIMOV

Trofimov funciona como a consciência crítica dos demais personagens, na medida em que vê e aponta os limites de seus papéis sociais: para ele, Lopakhin é a fera que devora tudo o que atravessa o seu caminho; Liuba, a sonhadora que se

recusa a encarar as dificuldades que se lhe apresentam. Ao mesmo tempo, o estudante defende a necessidade de manter um distanciamento crítico para que não se imiscua nas relações com essas pessoas cujas ações condena, podendo assim sustentar suas posições e conservar sua dignidade. Por isso não aceita o dinheiro a ele oferecido por Lopakhin ao se despedirem, no final da peça:

TROFIMOV – Seu pai era camponês, o meu, boticário... mas... nada disso faz diferença. (*Lopakhin tira a carteira.*) Deixe, deixe. Se quisesse me dar duzentos mil, mesmo assim não os aceitaria. Sou um homem livre e não me importo nem um pouco com aquilo a que vocês, pobres e ricos, dão tanto valor. Para mim isso não representa nada, é como a pluma que o vento carrega. Não preciso de vocês, eu me sustento sem a sua ajuda, pois sou forte e orgulhoso. A humanidade caminha em direção à grande verdade, à suprema felicidade que pode existir na terra... e eu quero estar nas primeiras fileiras... (1998, p. 112)

Segundo se entrevê de suas posições, Trofimov põe-se à margem da sociedade, à parte tanto dos ricos como dos pobres. Considera que sua tarefa é a de conduzir a sociedade para esse estado de felicidade suprema. Ao ser perguntado se chegará lá, responde: “Sim. (*Pausa.*) Vou chegar... ou pelo menos mostrarei o caminho aos outros...”. Trofimov revela uma consciência aguda dos problemas de sua época e do que é preciso fazer para superá-los:

TROFIMOV – A humanidade progride e aperfeiçoa cada vez mais suas potencialidades. O que hoje ainda lhe é inalcançável, algum dia dominará, mas até lá é necessário trabalhar, pois só assim é possível atingir a meta proposta. E temos de ajudar com todas as forças aqueles que procuram a verdade... Na nossa Rússia só poucos trabalham. A grande maioria da *inteligentzia* que eu conheço não está à procura de nenhuma verdade, não faz nada, e por enquanto está incapacitada para o trabalho. Chamam a si mesmos de *inteligentzia* mas tuteiam os criados e tratam os camponeses como animais. Sua cultura é superficial, não leem nada a sério, sobre a ciência só sabem falar, e não têm nenhum sentimento para com as artes... Aqui todos têm ares de importância, fazem cara séria, filosofam e discursam sobre temas elevados, enquanto os trabalhadores se alimentam como animais, dormem sem travesseiro, trinta ou quarenta num quarto, em meio à sujeira e ao mau cheiro, e por toda parte há vermes, imundice, putrefação moral! Os belos discursos e as palavras bonitas só servem para enganarmos os outros e a nós mesmos... Mostrem-me as creches, as bibliotecas populares de que tanto se fala! Só existem nos romances, na realidade onde estão? O que há é somente sujeira, vileza, herança asiática... Eu temo as caras excessivamente graves e os discursos sobre assuntos demasiado profundos, não gosto deles... Melhor seria permanecermos calados! (1998, pp. 93-4)

Devido às duras críticas presentes nas falas desse personagem, Edward Braun indica que, depois de Lopakhin, o personagem que apresentou maiores dificuldades para Tchekhov foi Trofimov. O crítico nota que as universidades haviam sido o centro da organização da oposição ao regime czarista desde a década de 1860 e que, por isso, no vocabulário russo, as palavras ‘estudante’ e ‘revolu-

cionário' eram quase sinônimas. Ele ainda informa que, em janeiro de 1901, após uma onda de protestos, o ministro da Educação, Bogolepov, ordenou o recrutamento ao exército de mais de 200 líderes estudantis, e um mês depois foi assassinado por um estudante socialista revolucionário. Apesar da violência da repressão policial, os protestos continuaram em grande escala e, em abril de 1902, um estudante de 22 anos, Balmashov, conseguiu entrar no Palácio Mariinski em São Petersburgo e atirou à queima-roupa no ministro do Interior. Depois desses eventos, não surpreende que Tchekhov tivesse escrito a Olga Knipper, em outubro de 1903: "A questão é que Trofimov está sempre sendo expulso da universidade, mas como se pode mostrar uma coisa dessas?"

No entanto, a facilidade com que Trofimov enxerga os limites das posições das outras classes não é observada em relação à própria posição que decidiu abraçar. Ele quase nem se reconhece como parte integrante da intelectualidade, e acredita-se numa esfera externa ao mundo e às relações entre os homens que consegue perceber. Trofimov manifesta postura semelhante até em relação a seu envolvimento amoroso com Ánia. Ele diz à moça:

TROFIMOV Vária teme que nos apaixonemos, por isso não nos larga. A sua estreiteza de visão não lhe permite compreender que nós estamos acima do amor. Afastar de nós todas as coisas menores e enganosas, tudo o que nos impede de sermos verdadeiramente felizes – essa é a razão e o sentido da nossa vida. Caminhar rumo à estrela cintilante que brilha ao longe... é para lá que nós vamos. Adiante! Não desistam, amigos! (1998, p. 96)

Cabe a Liuba apontar a fragilidade de sua posição. Quando Trofimov roga que ela encare seus problemas de frente, Liuba critica sua visão inflexível da vida:

Não me julgue, Pétia, gosto do senhor tanto quanto do meu próprio filho. De bom grado casaria Ánia com o senhor, juro, mas precisa estudar e concluir o curso... Acontece que o senhor nada faz; deixa que o destino o arraste de um lado para o outro, e no entanto sabe que isso não está certo, não é? (1998, p. 103)

Logo, as críticas que ele faz aos outros também poderiam aplicar-se a ele mesmo, já que também ele não faz nada, restringindo-se a discursos inflamados. "O senhor, com vinte e seis ou vinte e sete anos, ainda fala como um ginasião. (...) Na sua idade já é preciso ser homem... devia compreender as pessoas que amam... (...) Falta-lhe pureza... não passa de uma velha ressequida... uma figura caricata..." (1998, p. 103). Desse modo, sua posição também é problematizada e, no fim, sua figura surge, como as outras, a partir das variações produzidas nas formas pela incidência de distintos pontos de vista.

5. O JARDIM

Após a análise dos personagens e de suas relações, resta fazer algumas observações sobre o cenário e as diversas conotações que assume para os diferentes

personagens. Antes disso, porém, cabe uma nota sobre o título. Na tradução de Millôr Fernandes, o escritor faz uma observação fundamental referente ao título da peça. Lembrando que, em português, o título é às vezes traduzido como *O Jardim das Cerejeiras* e outras como *O Cerejal* (diferença inexistente no termo original russo), ele explica os motivos de sua preferência pela primeira opção. Em português, o termo cerejal remete de imediato à *plantação* de cerejas; logo, ao aspecto produtivo da propriedade, quando é justamente o aspecto estético ressaltado pela aristocracia que sobressai ao chamarmos a propriedade de *jardim*. Deste modo, já a partir do título o ponto de vista da aristocracia é evocado.

GAIÉV – Todo o jardim é uma brancura só. Liuba, lembra? A longa alameda, como é reta, até não poder mais... e tem um brilho prateado nas noites enluaradas. Você se lembra? Não se esqueceu? (1998, p. 80)

Se o jardim, como vimos, constitui objeto de fruição estética e fonte de recordações do passado para Liuba e Gaiev, ele assume outra conotação para Trofimov (e, depois, para Ánia, que passa a concordar com seus pontos de vista):

ÂNIA – O que o senhor fez comigo, Pétia? Como é que eu já não gosto tanto do jardim das cerejeiras como antigamente? Pois eu o amava com tal carinho... acreditava que em toda a terra não havia lugar mais bonito que o nosso jardim...

TROFIMOV – A Rússia inteira é o nosso jardim! É uma terra bela e grande, e existem nela inúmeros lugares maravilhosos. (*Pausa.*) Imagine só, Ánia. O seu avô e o seu bisavô, e todos os seus antepassados, eram senhores de servos, proprietários de almas vivas... de cada fruto deste jardim, de cada folha de árvore, de cada tronco, seres humanos que sofriam na servidão a estão observando. Não ouve as suas vozes? Ser dono de almas vivas fez de vocês gente diferente de todos os que viveram aqui outrora ou vivem agora, de modo que sua mãe e seu tio já nem percebem mais que vivem às custas de dívidas, por conta dos outros, de gente a quem vocês não permitem ultrapassar a porta de entrada. Vivemos num atraso de pelo menos duzentos anos. Pouco mais que nada aconteceu em nossa terra, não temos nenhuma atitude definida em relação ao passado... apenas filosofamos, queixamo-nos das nossas tristezas e bebemos vodca... No entanto é tudo tão claro!... Se quisermos de fato viver verdadeiramente o presente, então primeiro temos de expiar o passado, temos de liquidá-lo; e só podemos expiá-lo com sofrimentos e um trabalho infatigável e intenso. Ánia, guarde bem isso na cabeça! (1998, pp. 96-97)

O jardim aparece aqui como símbolo da exploração dos pequenos trabalhadores rurais pelos grandes proprietários, mas também como “a Rússia inteira”, em tudo o que essa associação tem de ruim e no que pode ter de maravilhoso. Retornamos assim à afirmação, feita no início deste capítulo, de que a peça pode ser lida como um quadro da Rússia em fins do século XIX. Ao retomar o argumento sobre os diferentes modos de se estruturar a ação de uma peça (em cena, ato ou quadro), encontramos a definição de que, em comparação com o ato, “o quadro é uma superfície muito mais vasta e de contornos imprecisos que recobre um universo épico de personagens cujas relações bastante estáveis dão a ilusão de formar um afresco, um corpo de baile ou um quadro vivo” (PAVIS, 1999, p. 313).

Imaginando a peça deste modo, teríamos, em primeiro plano, um mundo que cai – o velho mundo da aristocracia rural; em segundo plano, o surgimento de uma nova classe, a burguesia; e, em plano de fundo, o que estava por vir, apenas entrevisto por Tchekhov – a revolução. Esta aparece não só no discurso de Trofimov, na esperança de um mundo diferente, ou no relato de Vária sobre conflitos com os camponeses, mas literalmente passa nos fundos do quintal – o andarilho que pede dinheiro a Vária. Forma-se assim um quadro com as principais tensões da Rússia no século XIX. Em primeiro plano, a mansão sendo derrubada e as machadadas no jardim das cerejeiras; ao fundo, os camponeses que, dentro em breve, irão se unir aos proletários para fazer a revolução. Mas também cabe aqui uma observação que Argan faz ao analisar a famosa tela “O Absinto”, do pintor impressionista Degas:

É uma humanidade macilenta e desperdiçada, parada no tempo vazio e no espaço estagnante: fria como o mármore das mesinhas mal lavadas, surrada e desbotada como o veludo dos sofás, opaca como os espelhos embaçados. Apesar do gelo da análise, a sensação visual está lá, intacta: não foi aprofundada, interpretada, elaborada, o significado humano está implícito no dado visual. A impressão visual, portanto, não é um limitar-se a ver, renunciando a compreender; é um novo modo de compreender e permitir compreender muitas coisas antes incompreendidas. (ARGAN, 1992, p. 109)

Assim também é o quadro da sociedade representada por Tchekhov nessa peça: uma geração parada no tempo, estagnada, que será varrida da história em pouco tempo – assim como a família de Liuba é varrida da propriedade. E, da mesma maneira, essa ‘sensação visual’ não é interpretada, mas dada pela forma dramática – por um tempo estagnado, em oposição à sucessão de presentes própria do drama “absoluto”.

Por fim, a analogia com a pintura impressionista evidencia-se em um detalhe que talvez passe despercebido na peça. Acompanhando a rubrica dos diferentes atos, temos as seguintes indicações: no primeiro ato, “Logo o sol irá surgir”; no segundo, “Logo o sol irá se pôr”; no terceiro: “É noite”. O quarto ato funciona como uma espécie de coda ou epílogo, isto é, como um desfecho das ações anteriores. A sala está vazia, os móveis, os quadros e cortinas já foram retirados e “uma sensação de vazio emana de tudo”. Assim, se o nome do movimento impressionista deve-se ao quadro de Monet “Impressão, sol nascente”, podemos ler *O Jardim das Cerejeiras* como impressões do sol poente da aristocracia russa.

Referências:

- ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. “A Realidade e a Consciência”. In: *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; vol. 1)
- BRAUN, Edward. “The Cherry Orchard” In: *The Cambridge Companion to Chekhov*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 111-120.

- FRANKLIN**, Benjamin. *Autobiografia*. Coleção Clássicos da Democracia. São Paulo: Editora Ibrasa, 1963.
- FREYRE**, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.
- PAVIS**, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SCHWARZ**, Roberto. “As ideias fora de lugar”. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SZONDI**, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TCHEKHOV**, Anton. *Teatro II. As Três Irmãs. O Jardim das Cerejeiras*. São Paulo: Veredas, 1998.
- WILLIAMS**, Raymond. “A linguagem verde”. In: *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.